

8. ...BALANGANDÃS

Ainda a propósito dos balangandãs, antes de retornar ao ano de 1939 e ao espetáculo de Dona Darcy Vargas, é importante ressaltar que, na volta de Carmen Miranda ao Brasil, em 1940, devido a combates que a cantora sofreu em certos meios intelectualizados e políticos, contrários à imagem que ela forjava do Brasil, contrários, sobretudo, à ideia de Brasil que o Estado Novo pretendia fomentar, foram compostas algumas músicas por encomenda da *Pequena Notável* – agora, *Bombshell* –, em respostas às críticas que vinha sofrendo de que havia desnacionalizado o samba ou de que estava americanizada. Não é a finalidade deste trabalho esmiuçar as relações do Estado Novo com a Carmen Miranda da segunda fase, ou seja, da fase americana da sua carreira, ou analisar a chamada “Política da Boa Vizinhaça”, já cantada em prosa e verso por inúmeros historiadores e pesquisadores de áreas afins. Caymmi, a respeito das críticas feitas a Carmen, deu sua opinião:

Só estou de acordo com o correr profissional dela, que foi feito mais para o povo americano, que era o grande cliente que pagou para assistir, que pagou para o cinema, sentou para assistir ao filme. E ela foi sucesso mesmo nos Estados Unidos, foi popular. (...) A minha versão é que ela tinha toda razão para fazer o que fez, estilizar mais o traje de baiana, botar mais música, fazer uma figuração correndo o risco de parecer músico de (sic) rumbeiro, de cubanos, com babados e coisa, que foi (sic) eliminado logo porque tinha sempre um Aluísio de Oliveira à frente, para explicar tudo isso e uma ligação com pessoas inteligentes da embaixada do Brasil. (...) O resultado é que ela ficou estereotipada, pensaram fazer dela atriz de comédia, se saiu razoavelmente como comediante, trabalhou com Groucho Marx, um dos grandes comediantes e ela fez um papel dentro daquela linha, fazia aquela baiana, enfim. E Aluísio de Oliveira fazendo versões de música brasileira para agradar, no Brasil um público que estava nessa de criticar porque ela estava cantando música de autores americanos em inglês. Mas era o papel dela, era a nova vida dela. Então ela tinha de cantar onde deram emprego, a senhora vai cantar nessa língua porque esse povo todo que está pagando e quer entender²⁰⁶.

O episódio é citado aqui, sobretudo, para ressaltar que entre as músicas do repertório novo encomendado por Carmen estavam os sambas “Disseram Que Eu Voltei Americanizada”, de Luiz Peixoto e Vicente Paiva, e “Diz Que Tem”,

²⁰⁶ Idem à nota 152 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

também de Vicente Paiva com Aníbal Cruz. Ambos citando os balangandãs, mostrando como a baiana e, mais especificamente, a jóia de inspiração africana, os balangandãs, tornaram-se “peças” de defesa da brasilidade da artista, entre outros elementos citados na música. Aparentemente, de uma hora para a outra, os balangandãs haviam se tornado símbolo do país²⁰⁷, e não somente da Bahia. Outro “mistério” a ser desvendado.

A letra de “Disseram...” (“E disseram que eu voltei americanizada/ com o burro do dinheiro/ que estou muito rica/ que não suporto mais o breque do pandeiro/ e fico arrepiada ouvindo uma cuíca/ Disseram que com as mãos estou preocupada/ e corre por aí, eu sei, certo zum-zum/ que já não tenho molho, ritmo, nem nada/ E dos *balangandãs* já nem existe mais nenhum...”) e a letra de “Diz Que Tem?” (“Ela diz que **tem**, diz que **tem/tem** o cheiro de mato, **tem** o gosto de coco/**tem** samba nas veias, **tem balangandãs...**”)²⁰⁸ são influenciadas pelo samba de Caymmi e pela imagem que Carmen Miranda construiu para si mesma com base em “O Que é Que a Baiana tem?” (depois elevada a enésima potência pela indústria hollywoodiana). Esta última, é interessante observar, além do uso dos balangandãs na letra, reitera o verbo “ter”, na terceira pessoa do presente do indicativo, à maneira de “O Que é Que a Baiana Tem?” (“Tem torço de seda, tem!...”), acentuando a tônica e explorando a vibração da palavra “tem” (soando como “tein”, um som metálico que lembra um pouco a vibração de um sino ou como um instrumento percussivo), que aparece repetidas vezes, dando ao samba o que os compositores e músicos costumam chamar de “molho”. A propósito, como bem notou Ruy Castro sobre “O Que é Que a Baiana Tem?”, “Diz que Tem” é construída de enumerações tipo *list song*, algo como “canções de enumerações”, assim como muitas músicas baianas de Ary Barroso²⁰⁹ (Castro, 2005, p. 169). O

²⁰⁷ “De tal maneira firmou-se como objeto decorativo marcadamente brasileiro [os balangandãs], que é sempre lembrado como presente aos estrangeiros ilustres que nos visitam”. Quando a Rainha Elizabeth esteve no Brasil, em novembro de 1968, ela “recebeu como lembrança um raríssimo exemplar [de balangandãs] em ouro”. (fonte: 1. recorte de mídia impressa com o título “Os Balangandãs Redescobertos” do Arquivo Stella Caymmi, sem data e sem veículo – clip 1, p. 129; 2. <http://ukinbrazil.fco.gov.uk/pt/about-uk/quick-guide/queen-birthday-party>).

²⁰⁸ Grifos da autora.

²⁰⁹ A diferença entre os sambas de temática baiana de Ary Barroso e “O Que é Que a Baiana Tem?”, de Dorival Caymmi, – que tinham em comum a enumeração tipo *list song*, conforme observou Ruy Castro – “estava na originalidade das enumerações de Caymmi (afinal, ele era baiano) e na graça com que as construíra” (Castro, 2005, p. 170). A propósito da tônica proporcionada pelo uso do “tem”, apesar de do termo vir sem repetições (que constam nas citadas “O Que é Que a Baiana Tem?” e “Diz Que Tem”), ela aparece em “No Tabuleiro da Baiana”, de Barroso, também um samba de enumerações (No tabuleiro da baiana tem/Vatapá,

que indica o uso de descrições enumerativas, um formato recorrente nas letras da música popular brasileira. É curioso observar, ainda a respeito do uso da palavra “tem” nas letras dos sambas da época, que Carmen Miranda grava, ainda em 1940, um 78 rpm com outro samba de Caymmi, “O Dengo”, algumas vezes intitulado “O Dengo Que a Nega **Tem**”, na face A e “É um Quê Que a Gente **Tem**”, samba de Ataulfo Alves e Torres Homem, na face B. Se “O Dengo”²¹⁰ usa e abusa da tônica do “tem” – que afinal, funciona –, “É Um Quê Que a Gente Tem” traz também na letra a referência aos balangandãs (...“E o samba verde-amarelo já cantei pra todo mundo/E houve muito bate-fundo com os meus **balangandãs**”...).

“Joujoux e Balangandãs”, marchinha de Lamartine Babo, que levou o mesmo nome do espetáculo beneficente de D. Darcy Vargas, no Teatro Municipal, com os balangandãs desde o título, já traz outro formato, que é a canção em forma de diálogo, que funciona muito bem em musical:

Balangandã – *Joujoux, Joujoux*
Joujoux – Que é, meu Balangandã?

B – Aqui estou eu
 J – Aí estás tu
 B – Minha *Joujoux*
 J – Meu Balangandã

B – Nós dois
 J – depois
 B – O sol do amor que manhãs
 J – De braços dados
 B – Dois namorados
 J – Já sei
 B – Joujoux
 J – Balangandã

J – Seja em Paris
 B – Ou nos Brasis
 J – Mesmo distante
 B – Somos constantes
 Tudo nos une
 Que coisa rara

oi/Carurú/Mungunzá, oi/Tem umbú/Pra Ioiô...) (fonte: CHEDIAK, Almir. *Ary Barroso: Songbook*. Vol. 2 Rio de Janeiro: Lumiar, 1994. p. 101). Segundo Jairo Severiano, antes das músicas de Ary Barroso e Dorival Caymmi, já havia canções com letras compostas de enumerações.

²¹⁰ “É dengo, é dengo, é dengo, meu bem! /É dengo que a nega tem/Tem dengo no remelexo, oi meu bem/Tem dengo no falar também (bis)/Quando se diz que no falar tem dengo/Tem dengo, tem dengo, tem dengo, tem/Quando se diz que no andar tem dengo/ Tem dengo, tem dengo, tem dengo, tem...” (fonte: CHEDIAK, Almir. *Dorival Caymmi: Songbook*. Vol. 2 Rio de Janeiro: Lumiar, 1994. p. 84-85).

J – É o amor
Nada nos separa²¹¹

“Joujoux e Balangandãs”, a música, fora encomendada a Lamartine pelos organizadores do espetáculo, cujo tema teria partido de Celina Heck Machado e Léa Azeredo da Silveira²¹², fiéis escudeiras de Dona Darcy Vargas – Lamartine, aliás, além de escalado como compositor para o espetáculo, “atuou também como diretor de coros”²¹³. Inspiradas em operetas, imaginaram uma história de amor entremeada de esquetes, números musicais e dança. Ambas “consideravam um achado juntar os dois termos, o francês *joujoux*²¹⁴ e o brasileiro balangandã no título, porque eles significavam a mesma coisa nas duas línguas: jóia. E balangandã era uma palavra da moda” (Giron, 2001, p. 215). Daí o diálogo montado por Lamartine, antropomorfizando as jóias, afro-brasileira e francesa, criando um casal apaixonado, ela como *Joujoux* e ele como Balangandã, e, tratando, modernamente, de “Brasis” – claro, também para rimar com Paris –, mas reconhecendo a diversidade étnica e cultural do país. Um avanço. Segundo Luís Antônio Giron, o escritor e dramaturgo Henrique Pongetti trabalhou sobre as ideias de Machado e Silveira, atuando na direção da revista musical e constando como colaborador no roteiro do espetáculo²¹⁵. Entretanto, de acordo com Caymmi, o contraste da “bijuteria francesa” com a “bijuteria brasileira, através dos balangandãs” popularizados em seu samba, foi ideia de Pongetti²¹⁶: “de um lado chique (a influência francesa no Brasil), o chique da piteira longa, do

²¹¹ A letra apresentada aqui foi cotejada com a primeira gravação de “Joujoux e Balangandãs” (de Lamartine Babo), feita na gravadora Columbia, em 78 rpm, em 1939, interpretada por Mário Reis e Mariah – que se revezam nas frases musicais como num diálogo, tal como está descrita no texto –, com o maestro Ignácio Kolman e a orquestra do Cassino da Urca, cantando no coro com Dalva de Oliveira, Herivelto Martins, Nilo Chagas e Tertuliano Chagas. (<http://qualdelas.blogspot.com/2009/04/joujoux-e-balangandas.html>).

²¹² Conforme Luís Antônio Giron, Léa Azeredo da Silveira era “neta do senador Azeredo e professora de canto formada” (Giron, 2001, p. 215).

²¹³ Segundo o blog *Qual Delas?*, dedicado à música, Lamartine Babo “participou intensamente” de *Joujoux e Balangandãs*, o espetáculo, “não apenas como compositor, mas também como diretor de coros” (<http://qualdelas.blogspot.com/2009/04/joujoux-e-balangandas.html>)

²¹⁴ *Joujoux* significa brinquedo em francês e, segundo o *Petit Robert – Dictionnaire de la Langue Française* (1987, p. 1051): “fig. Se dit d’un objet peti et mignon; d’une mécanique très perfectionnée, dont l’acquisition semble être un luxe”.

²¹⁵ Luís Antônio Giron explica que “A edição de ‘Joujoux e Balangandãs’ para piano traz a seguinte informação: ‘Inspiração das Senhoras Léa Azeredo e Ilda Boavista em colaboração com o escritor Henrique Pongetti’” (Giron, 2001, p. 215). Na versão de *Joujoux e Balangandãs* para o cinema consta: “versão cinematográfica da *feerie* de Henrique Pongetti e Lea Azeredo da Silveira, com a cooperação de Ilka Labarthe e Lia Amaral” (Gonzaga, 1987, p. 79).

²¹⁶ Idem à nota 152 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

penacho, das plumas, da elegância da *Belle Époque*, e de um lado brasileiro, onde entra, com muita felicidade [para Caymmi], ‘O Que é Que a Baiana Tem?’²¹⁷. Caymmi ainda acrescenta que havia “uma equipe da qual fazia parte a mulher do Pongetti, Aída Pongetti”²¹⁸.

Giron comenta que as duas organizadoras do evento, para não entediar o público, decidiram intercalar as cenas de favela e senzala com episódios parisienses (“*Quartier Latin*”) e números nova-iorquinos (“o Fox sapateado ‘Gury’, por Hélio Manhattan”), “numa mistura de miséria lírica e muito luxo” (Giron, 2001, p. 215). Interessante observar que esta mesma concepção de “miséria lírica e muito luxo” iria nortear, décadas à frente, muitos desfiles de carnaval das escolas de samba no Rio de Janeiro, concepção em que Joãozinho Trinta tornar-se-ia figura emblemática. Havia ainda um atrativo a mais para reforçar o lado africano do evento. No *foyer* do Teatro Municipal foi organizada uma exposição de balangandãs autênticos, que remontavam ao tempo da escravidão no país, alguns exemplares em ouro e prata, emprestados de colecionadores. Caymmi comenta:

Fizeram uma vitrine no *foyer* do Teatro Municipal, onde apareceram colecionadores que estavam escondidos por aí e tinham, em família, balangandãs autênticos da época da escravatura, em metais nobres. Tinha um que era todo de ouro, tinha outro que procedeu de Minas Gerais, se não me engano vinha de Mariano Procópio, era coisa autêntica, vinha do lado dos escravos. Jóias ainda do Império. Quer dizer, na mão dos escravos, escravo alforriado e rico, rico não, remediado e que tinha liberdade de usar seus costumes, suas coisas, suas tradições²¹⁹.

Joujoux e Balangandãs, montada no Teatro Municipal, parece ter sido uma etapa importante daquilo que Hermano Vianna, comentando Nicolau Sevcenko, denomina de intensa reordenação das relações intermundos culturais, a propósito do “furor nativista” (apud Vianna, 1995, p. 98) que acometeu certo grupo de intelectuais e alta sociedade paulista no final dos anos 1910 e início dos anos 1920. Isto porque Vianna defende em seu livro “O Mistério do Samba”, de 1995, que a “paixão nacional” ou paixão nacionalista é anterior ao marco defendido pelos próprios modernistas da “descoberta do Brasil profundo” como sugeriu Tarsila do Amaral (apud Vianna, 1995, p. 96) à famosa viagem que ela, Mário e

²¹⁷ Idem.

²¹⁸ Idem.

²¹⁹ Idem.

Osvald de Andrade fizeram às cidades coloniais de Minas Gerais acompanhando o poeta suíço Blaise Cendrars²²⁰ – não se trata de entrar no mérito da questão, se a influência de Cendrars foi ou não foi decisiva para a segunda fase do modernismo brasileiro, o que nos afastaria do objetivo deste trabalho, além da questão estar muito bem discutida no livro de Hermano Vianna. Só para antecipar o que está amplamente discutido em “O Mistério do Samba”, Vianna cita Eduardo Jardim de Moraes, que divide o modernismo brasileiro em duas fases: a de atualização, entre 1917 e 1924 – “modernização em que se sente fortemente a absorção das conquistas das vanguardas européias do momento” (apud Vianna, 1995, p. 95), com a polêmica do modernismo versus passadismo – e a fase, que se inicia em 1924, “quando o modernismo passa a adotar como primordial a questão da elaboração de uma cultura nacional, e que prossegue até o ano de 1929” (p. 95). Entretanto, como contrapeso para essas cronologias, que são muito úteis, afinal, mas que correm o risco de parecerem simplificadoras, sempre é bom lembrar, a advertência de Sergio Buarque de Hollanda, em artigo “Sobre o Modernismo e a Semana de 22”. Publicado no Diário Carioca, em 24 de fevereiro 1952, a propósito dos 30 anos do episódio, cujo peso é, até os dias de hoje, objeto de análise, o artigo mostra como é complexo desenhar as fronteiras do modernismo no Brasil:

Ora, a verdadeira história do modernismo foi, em grande parte, a história de uma resistência denodada a tudo quanto parecesse justificar essas visões simplificadoras. Muitas delas fundam-se de fato em meras aparências. Como o movimento volvesse no domínio artístico, e não só nele, contra o que parecia aos seus adeptos o império da rotina, passou facilmente por anti-tradicionalista. Como procurasse absorver as correntes avançadas das literaturas e artes de outras terras, tiveram-no por internacionalista e antinacional. Como sustentasse diante de certos padrões, geralmente acatados sem muita crítica, uma atitude inconformista e irônica, interpretou-se tudo isso como indício de ausência de seriedade e amor ao paradoxo e à pilhéria. Por fim, os lemas libertários, que vinham da própria rebelião contra a rotina e que, ao menos entre os mais lúcidos, foi sempre o requisito de uma disciplina individual e mais consciente, transformaram-se, ao contrário, em sinônimo de indisciplina e em convites à transigência. O engano de muitas dessas interpretações é visível para todo aquele que busque tomar conhecimento dos motivos centrais do movimento (Hollanda, 2009, p. 60).

²²⁰ A esse respeito, Sevcenko menciona a “ação catalisadora na transformação da cultura brasileira” de Paulo Prado e Olívia Penteadó “ao se comporem com outro personagem crucial, o poeta Blaise Cendrars, apaixonado pela cultura negra. Quando Blaise veio a São Paulo em 1924, sob o patrocínio de Paulo Prado, Olívia Penteadó o levou, junto a um grupo de artistas, ao Carnaval do Rio de Janeiro e à Semana Santa nas cidades históricas de Minas, numa série de excursões-revelações, que o grupo denominaria ‘a descoberta-do-Brasil-1924’” (Sevcenko, 1992, p. 245).

De todo modo, é possível ver um paralelo entre *Joujoux e Balangandãs*, o espetáculo, e a peça *O Contratador de Diamantes*, de Afonso Arinos, analisada pelo autor. Parecem etapas de um mesmo processo, afastadas no tempo por duas décadas, 1919, data da encenação de *O Contratador de Diamantes*, e 1939, de *Joujoux e Balangandãs*. Saltam aos olhos os pontos em comum entre os dois eventos. Assim como *Joujoux*, *O Contratador* foi encenado no Teatro Municipal, no caso o de São Paulo. Os dois espetáculos eram beneficentes²²¹. Ambos contaram com a participação direta da elite econômica, social e política no elenco, na plateia e entre os patrocinadores – no caso da produção teatral paulista, Sevcenko observa: “Quando em maio de 1919 foi apresentado o nome dos componentes do elenco e dos patrocinadores, eles compunham uma autêntica relação do quem é quem na elite plutocrática paulista” (Sevcenko, 1992, p. 241). Os dois eventos contavam ainda com um elenco musical de peso²²². E, por fim, nos dois palcos foram encenados temas populares e africanos, além da exposição de Balangandãs no foyer do Municipal do Rio de Janeiro. Vianna avalia a complexidade do impacto causado por *O Contratador de Diamantes*:

Qual o motivo da importância dessa ‘simples’ montagem teatral? Bem, nada era tão simples assim, principalmente se levarmos em conta quem estava envolvido na encenação daquele texto que tão bem representava (incluindo até uma cena de congada, que foi dançada por negros ‘autênticos’ no palco do Municipal) as ideias “populares” ou “populistas” de Afonso Arinos²²³ (Vianna, 1995, p. 98).

Entre os patrocinadores do evento paulista estava o prefeito Washington Luiz, futuro presidente do país, que “cedeu o Teatro Municipal, custeou os cenários, a cargo de Wash Rodrigues, e outras eventuais despesas gerais. As famílias [abastadas] bancaram os luxuosos figurinos e ensaios” (Sevcenko, 1992, p. 241). Vianna completa que “o sucesso foi retumbante, desencadeando uma espécie de furor nativista na alta sociedade paulistana” (p. 98) da época. E assinala que “a moda ‘nativista’ atacou em várias frentes” (p. 98): saraus regionalistas, poemas caipiras, quermesses, cinema sertanejo. Sérgio Buarque de Hollanda nota,

²²¹ O espetáculo teatral “O Contratador de Diamantes” foi em benefício do “Asilo dos Inválidos da Santa Casa e a Sociedade de Cultura Artística” (Sevcenko, 1992, p. 241).

²²² Sobre a montagem de “O Contratador de Diamantes”: “O elenco musical era estupendo, com duas orquestras, uma grande no poço, outra menor no palco. A menor era regida por Francisco Mignone (...). A orquestra maior, tendo como espala o professor Zacharias Autuori, teria como regente o maestro Francisco Braga, também compositor das músicas do espetáculo e que viria especialmente do Rio” (Sevcenko, 1992, p. 241-242).

²²³ Sobre o tema, conferir o capítulo 3, A unidade da Pátria, de *O Mistério do Samba*, de Hermano Vianna (1995, p. 55).

a propósito do modernismo no Brasil, que “a pesquisa do tradicional, do nacional, do regional, das artes e gostos populares, das manifestações localistas e folclóricas, foi, de fato inseparável – e o foi desde o começo – do esforço de renovação” (Hollanda, 2009, p. 60). E prossegue – sobre este ponto, o de que o marco nacionalista é anterior a 1922. Hermano Vianna, como se viu anteriormente, se alinha com ele: “Ao menos em São Paulo, ele [o modernismo] veio a prolongar, por esse lado, o esforço regionalista iniciado muito antes de 1922, com a primeira *Revista do Brasil*, com a editora Monteiro Lobato e com as campanhas em prol da arquitetura neocolonial” (Hollanda, 2009, p. 60).

Sevcenko explica que

O Contratador surgiu assim, ao mesmo tempo, como cristalização e como catalisador de uma fermentação nativista que adquiriria densidade crescente em direção aos anos 20. (...) Depois d’ *O Contratador*, aquilo que era uma corrente intelectual se transforma numa moda de ampla vigência social (Sevcenko, 1992, p. 247).

Joujoux e Balangandãs, em 1939, por sua vez, reforçou ainda mais a onda nacionalista, porém com uma diferença fundamental em relação à sua antecessora paulista, já que ela se apoiou na música popular de massa e na força propagadora do rádio – que inexistia no Brasil em 1919 – assim como no cinema, em menor escala, e se encaixou no projeto de poder na área cultural do Varguismo, no recém instaurado Estado Novo. Para o nacionalismo musical modernista, desde a década de 1920, “a música é percebida como lugar estratégico na relação do Estado com as maiorias iletradas do país” (Wisnik, 1982, p. 135), mas o objetivo era que este espaço fosse ocupado pela música “resultante da aliança da tradição erudita nacionalista com o folclore” (Wisnik, 1982, 134) e pelo samba domesticado (que troca o malandro pelo trabalhador, como se viu no capítulo 3). Não foi o que aconteceu, ainda que essa política prosseguisse por todo o Estado Novo. A música popular – chamada de massa ou popularesca²²⁴ – correu por fora do projeto musical nacionalista, potencializada pela ampla penetração dos novos meios tecnológicos, e o colocou em cheque. José Miguel Wisnik explica:

A intelectualidade nacionalista não pôde entender essa dinâmica complexa que se abre com a emergência de uma cultura popular urbana que procede por apropriações polimorfos junto com o estabelecimento de um mercado musical onde

²²⁴ Mário de Andrade discerne na música popular urbana: “o folclore urbano, o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, enfim, do que é popularesco, feito à feição do popular, ou influenciado pelas modas internacionais” (apud Wisnik, 1982, p. 131).

o popular em transformação convive com os dados da música internacional e do cotidiano citadino (Wisnik, 1982, 148).

Entretanto, isso não foi problema para o Estado, que incorporou a linha direta com o povo, aberta pelos novos meios de comunicação e pela música popular, tirando o melhor proveito que podia. Vinte anos depois de *O Contratador de Diamantes*, se *Joujoux e Balangandãs* não chegou a lançar moda – já que o rádio e o cinema tomavam a dianteira neste quesito como grandes veículos de massa, junto com a indústria fonográfica, a imprensa e o carnaval, este último grande evento catalisador de boa parte da produção musical da época, como já se viu no capítulo 2 –, o espetáculo soube ecoar e utilizar a seu favor, cultural e politicamente, os trunfos e o poder difusor extraordinário da *Era do Rádio*. Para tanto, nada que pudesse potencializar o espetáculo foi dispensado. Além de ocupar as manchetes dos principais jornais e revistas, *Joujoux e Balangandãs* não se limitou ao Theatro Municipal. O musical foi transmitido ao vivo pela Rádio Nacional²²⁵, ancorado pelos *speakers* J. G. de Araújo Jorge e Celso Guimarães, e transformado em filme por um dos mais importantes estúdios do período, a Cinédia, o que levou à loucura o dono Adhemar Gonzaga:

Os estúdios da Cinédia foram alugados, com todo o equipamento, a preço de custo, para colaborar com a Sra. Darcy Vargas. O aluguel inicial era de dez dias, começando a 26 de agosto de 1939; porém, os trabalhos prolongaram-se por setembro e outubro, prejudicando grandemente toda a programação da Cinédia (Gonzaga, 1987, p. 79).

Não é difícil perceber que em plena ditadura do Estado Novo simplesmente não se podia recusar um pedido da primeira-dama, ainda mais quando o evento era para caridade, no caso específico “levantar fundos para a construção de duas entidades: a Cidade das Meninas e a Casa do Pequeno Jornaleiro” (Giron, 2001, p. 213). Caymmi comenta o caráter beneficente do evento:

Dona Darcy Vargas (...) fazia (...) uma peça anual com gente da sociedade com dotes artísticos, (...) uma peça escrita por um profissional para que fosse levada em benefício, tomando dinheiro do empresariado, daquela gente boa e de recursos para empregar em caridade, instituições de proteção às crianças, como a Cidade das Meninas, a Casa do Pequeno Jornaleiro, coisas que funcionavam na época. E o que justificava ser Primeira-Dama nobremente eram esses gestos, uma Primeira-Dama digna de ser chamada de Primeira-Dama, como Dona Darcy Vargas, que deixou uma obra de assistência ao pobre, ao menor, ao desamparado, enorme. Não havia meninos de rua, e a tendência era haver, porque ela criou a Casa do Pequeno

²²⁵ A Rádio Nacional operou em ondas médias até 31 de dezembro de 1942, data a partir da qual passou a transmitir em ondas curtas, permitindo que a emissora fosse sintonizada em todo o país.

Jornaleiro. Então os meninos ganhavam uma farda e uma pasta para botar os jornais e vendiam jornais nas ruas. Era um emprego²²⁶.

Dizer não à Dona Darcy equivaleria a dizer não ao governo Vargas, o que seria no mínimo indelicado (com ela) e contraproducente (com Getúlio). “Dona Darcy” – como resumiu irreverentemente Luís Antônio Giron a propósito do evento – “era a nova ‘Ditadora do Samba’”. Caymmi completa: “[O espetáculo] era muito bem assessorado, todo mundo oferecia seus préstimos para Dona Darcy Vargas, todos os bons profissionais. Então dava para escolher”²²⁷.

Se do ponto de vista da difusão o espetáculo se apoiava em praticamente todos os meios de comunicação que dispunha a época, do ponto de vista artístico não fazia por menos. Apesar do elenco do espetáculo ser eminentemente formado por amadores da elite carioca, foram convocados alguns dos compositores mais importantes da época, Ary Barroso, Lamartine Babo e, o responsável pelos balangandãs do título, o novato Dorival Caymmi. O melhor do *staff* do rádio da época foi chamado. Giron conta que “Dona Darcy convidou pessoalmente alguns profissionais, como os maestros Radamés Gnattali e Romeu Ghipsman, que já estavam ensaiando uma orquestra de 80 elementos procedentes das rádios Nacional e Mayrink Veiga” para acompanhar o elenco de “280 pessoas de fino trato” (Giron, 2001, p. 215), a maioria completamente inexperiente para enfrentar qualquer palco, quanto mais um das dimensões e importância do Municipal. Mas, a parte esses cuidados, a primeira-dama tinha um enorme trunfo para compensar o amorismo do seu elenco: Mário Reis. Giron, biógrafo do cantor, relata o episódio:

Dona Darcy falou pessoalmente a Mario. Convidou-o como figura principal do evento, pois a ele estava reservado o número final. Explicou-lhe a importância social da iniciativa e de como seria bom contar com ele, um intérprete que todos admiravam e havia tanto tempo estava fora do ar. Alzirinha [Vargas] insistiu. Doutor Mário engoliu em seco, e disse que sim (Giron, 2001, p. 213).

A insistência da primeira-dama pela presença de Mário Reis se explica. A resistência do cantor também. No auge do sucesso, três anos antes, o cantor havia encerrado, resoluto, sua carreira inesperadamente, para “assumir o cargo de chefe-de-gabinete do prefeito da cidade do Rio de Janeiro, cônego Olímpio de Melo” (Severiano, 2008, p. 114). Como se vê, foi de balde, já que a “Ditadora do Samba”

²²⁶ Idem à nota 152 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

²²⁷ Idem.

solicitava (ou exigia) sua presença em *Joujoux...* . Ele era perfeito para os propósitos de Dona Darcy Vargas (sem esquecer a força simbólica do título de Primeira Dama, que representava o governo e, portanto, o Estado Novo): Reis era, ao mesmo tempo, oriundo da classe alta carioca e, por força da carreira artística, um cantor de sucesso que transitava no mundo do samba com a mesma familiaridade que no *bel monde*. Que chamariz poderia ser mais forte do que o retorno de Mário Reis? Não havia mesmo escapatória. E sem rota de fuga, o cantor, conformado, tratou de se assegurar da qualidade de sua apresentação, que afinal era sua *rentrée* não só no mundo do espetáculo, mas do rádio, do cinema – os dois últimos transmitiram e filmaram o evento, respectivamente – e do disco²²⁸. Muito zeloso da sua imagem artística, sua primeira medida foi procurar imediatamente Lamartine Babo para conhecer a marchinha *Joujoux e Balangandãs* que fora escalado para cantar no chamado *grand finale*, junto com Mariah (Maria Clara de Araújo²²⁹, também da alta sociedade), e encomendar outra canção para contextualizar essa sua “queda de pára-queda”²³⁰ em pleno Municipal. O resultado foi “Voltei a Cantar”, um samba-autobiográfico, em que, segundo Luís Antônio Giron, “Mário colaborou com a letra e deu palpites em relação à melodia” (Giron, 2001, p. 216-217). Caymmi recorda:

[Mário Reis] era um homem que frequentava a sociedade, um elemento simpaticíssimo, uma pessoa muito querida. (...) Ele encomendou a Lamartine a volta dele. Então, Lamartine fez o samba “Voltei a cantar porque senti saudade [do tempo em que eu andava pela] da (sic) cidade com sustenidos e bemóis desenhados na minha voz”. E aí fala da saudade que ele sentiu em cinco anos (sic) de afastamento da música popular. Ele encomendou ao grande compositor popular brasileiro Lamartine Babo, autor de muita música bonita de vários gêneros, desde a marchinha mais gostosa e mais popularescazinha de Carnaval, até “Serra da Boa Esperança”²³¹

²²⁸ Segundo Jairo Severiano, Mário Reis nem estava tão contrariado assim: “Naturalmente, ‘atendendo aos amigos’, o cantor consentiu em gravar na Columbia as duas composições [do espetáculo *Joujoux e Balangandãs*] e, aproveitando o embalo, gravou mais quatro para o carnaval de 1940: as marchas “Iaiá boneca” (de Ary Barroso), “Vírgula” (de E. Frazão e Alberto Ribeiro) e os sambas “Deixa essa mulher sofrer” (de Ary Barroso) e “Você me maltrata” (de Xavier de Souza, Arlindo Marques Júnior e Roberto Roberti)” (Severiano, 2008, p. 115).

²²⁹ Maria Clara de Araújo, a Mariah, mais tarde tornou-se Senhora Maurício Joppert.

²³⁰ A canção segundo o biógrafo de Mario Reis, Luís Antônio Giron, “um samba autobiográfico” era “Voltei a Cantar”: “Voltei a cantar/porque senti saudade/do tempo em que eu andava na cidade,/com sustenidos e bemóis/desenhados na minha voz.../E...a saudade rola...rola.../Como um disco de vitrola/Começo a recordar/Cantando em tom maior/E acabo no tom menor/Oh! meu samba, velho amigo!/novamente estou...contigo.../Tua vida me transtorna!/Bom filho à casa torna.../De ti.../Nunca me esqueci” (Giron, 2001, p. 216-217).

²³¹ Idem à nota 152 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

Mário Reis estava preocupado – e muito – não só com sua participação compulsória no evento, mas com o potencial fiasco do empreendimento. Ele estava convicto “que toda aquela agitação resultaria no *Armagedon* da *high society*” (Giron, 2001, p. 216). Os temores de Reis não eram infundados, como lembram os olhos críticos e bem humorados de Giron:

(...) a grã-finagem carioca ia requebrar e cantar sambas como se estivesse na Praça Tiradentes de vinte anos antes. Pior, com direito até à figura da *commère*, que saíra de cartaz em 1926, com a queda da burleta, comédia musical de costumes. A “*commère*” apresentava e o espetáculo e fazia o elo de ligação entre os quadros. Era um papel de extrema de responsabilidade. Pois foi destinado à senhora Lourdes Rosenburgo, que nunca havia subido a um palco na vida. Aliás, só Mario e os músicos conheciam bem aquele tablado oco, cheio de alçapões, chapas de madeira, luzes, tela e cordas (Giron, 2001, p. 216).

Menos ácido que Giron e sem a obrigação da perspectiva crítica, Caymmi comenta sobre a participação da *commère*, lembrando que no espetáculo havia também a figura do *compère*:

o embaixador Vasco Leitão da Cunha, figura elegante, era o *compère*. *Compère* é palavra francesa, como *commère*. Desembaraçados, os condutores da festa, os introdutores dos números musicais e dos esquetes. (...) E do outro lado, uma dama famosa da sociedade: Lourdes Rosenburgo, uma figura marcante da sociedade. A sociedade carioca se fazia de nomes totalmente independentes da crônica social muito usada hoje. (...) O fato de estar no Teatro Municipal era um fato assim de uma elite... (Poder econômico e político só não). [Elite] Intelectual, sobretudo chique. Nós tínhamos ainda uma grande influência européia, em termos de chique. Era bonito você ter estado uma temporada na Europa, comentar. Não tinha essa trivialidade de hoje, essa coisa assim, esse americanismo, essa coisa que a Guerra trouxe. Então, era muito chique²³².

Mas, Dona Darcy tinha uma outra carta na manga – e nem mesmo ela imaginava o quanto. Cândido Botelho, barítono paulista de família quatrocentona, interpretaria um samba de Ary Barroso, praticamente desconhecido do grande público: “Aquarela do Brasil”. De acordo com Jairo Severiano, “‘Aquarela do Brasil’ foi lançada por Aracy Cortes²³³ em 10.06.39, na revista *Entra na Faixa*, de Ari (Barroso) e Luís Iglesias”. E completa: “Inadequada à voz da cantora, não fez sucesso” (Severiano & Mello, 1998, p. 178). Desta vez, entretanto, a história seria outra²³⁴. O sucesso foi grande e, possivelmente, Getúlio Vargas intuiu ali que

²³² Idem.

²³³ Luís Antônio Giron acrescenta que, na revista *Entra na Faixa*, onde “Aquarela do Brasil” foi apresentada pela primeira vez, “a vedete Aracy Cortes” se apresentou “vestida de baiana verde-amarela” (Giron, 2001, p. 221).

²³⁴ Apesar do sucesso de “Aquarela do Brasil” no espetáculo *JouJoux e Balangandãs* e de ter sido gravada por Francisco Alves, em 18.08.1939, Ary Barroso “a inscreveu no concurso de sambas

“Aquarela do Brasil” poderia simbolizar musicalmente o nacionalismo que seu governo pregava. Giron comenta sobre este ponto: “Getúlio exultou. Ali estava o prefixo musical da sua administração” (Giron, 2001, p. 221). Caymmi reconhece que o evento abriu “o campo para dois profissionais: eu e o tenor²³⁵ Cândido Botelho [que] (...) era um homem da sociedade, um tenor profissional, cantava no rádio, era amigo de Stella Maris, e amigo da classe, (...) da Rádio Mayrink Veiga, companheiro do rádio”²³⁶.

Para completar a trinca de ouros de Dona Darcy, o autor do sucesso do momento, Dorival Caymmi também foi chamado. Diferente de Mário Reis e Cândido Botelho, Caymmi era uma exceção, o único dos que iria cantar no palco do Teatro Municipal àquela noite²³⁷, 28 de julho de 1939, não oriundo da alta sociedade:

o importante e marcante para mim foi a convivência com tipos do Rio de Janeiro das várias classes. Eu estava [no espetáculo *Joujoux e Balangandãs*] exatamente com a nata da sociedade. Assim como na pensão [da rua São José, onde se hospedou ao chegar ao Rio de Janeiro] eu estava com estudantes de várias origens estaduanas. Como já estava sendo solicitado para festas caseiras da classe média em geral da Zona Norte: de Vila Isabel, da Barão de Itapagibe, festas do Méier, de famílias conservadoras. Que era um Rio de Janeiro que existia mesmo e que tinha suas características próprias, de subúrbio com chácaras, com coisas assim, muito bonito. E favela era assunto pitoresco. Havia uma favela, duas e tal, citadas até por Noel Rosa, mas que eram coisas que não eram marcantes de miséria. Então, o que marcou bem aí [em *Joujoux...*] foi aquela convivência com a nata da sociedade brasileira, o Rio de Janeiro, do Palácio do Catete ao Teatro Municipal, era a elite mesmo.²³⁸

Convidado para cantar “O Que é Que a Baiana Tem?” com uma menina, o baiano também foi chamado para auxiliar Lucília Noronha Barroso do Amaral²³⁹

para o Carnaval de 1940, vencido por “Ô, Seu Oscar” (1º), “Despedida da Mangueira” (2º) e “Cai, Cai” (3º). Considerando-se injustiçado, Ari rompeu com Villa-Lobos, presidente da comissão julgadora, com quem só se reconciliaria em 1955” (Severiano & Mello, 1998, p. 178). “Aquarela do Brasil” inaugurou o gênero samba-exaltação (também chamado por Barroso de sambas heróicos). Além do enorme sucesso que obteve no Brasil, a música, incluída no filme *Alô Amigos (Saludos Amigos)*, de Walt Disney, em 1943, teve uma carreira internacional extraordinária – nos Estados Unidos, em apenas dois anos, atingiu a marca de dois milhões de execuções – se consagrando “como uma espécie de segundo hino da nossa nacionalidade” (p. 178)

²³⁵ Conforme Jairo Severiano, Cândido Botelho era barítono. Há casos em que o cantor é tenor no início da carreira, quando jovem, e com a idade torna-se barítono.

²³⁶ Idem à nota 152 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

²³⁷ Segundo, ainda, Luís Antônio Giron, o espetáculo “foi um sucesso tão grande que Darcy Vargas foi obrigada a fazer uma apresentação popular, dia 30, e três reprises, dias 4, 11 e 16 de agosto” (Giron, 2001, p. 223).

²³⁸ Idem à nota 152 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

²³⁹ Lucília Noronha era esposa de Miguel Barroso do Amaral, tio de Zózimo, jornalista que marcaria, algumas décadas depois, o jornalismo social no Brasil.

nos ensaios de “O Mar”²⁴⁰, número cujo cenário foi concebido por Gilberto Trompowski e Fernando Valentim. A jovem, considerada a mais linda da sociedade, segundo o compositor, acabou por desistir de participar do espetáculo por não se considerar em condições de interpretar a canção praieira. Caymmi, a pedido de Dona Darcy – “Porque não canta o senhor mesmo?”²⁴¹ –, substituiu-a no espetáculo, conforme contou em entrevista:

Eu fui à costureira e improvisou-se uma roupa de pescador. Arranjou-se um cenário para a ocasião, aproveitando-se o cenário de infinito que estava lá no Municipal, e que é próprio do teatro, [colocaram] uma linha de bailarinas da Dona Clara Korte, professora de dança para jovens da sociedade. Ela improvisou um balé ali para fingir ondas. E eu vinha de pescador, me apoiava numa canoa do cenário e cantava “O Mar”. (...) A orquestra de Radamés Gnattali reforçada, uma orquestra sinfônica. Eu ensaiei bastante e cantei com aquela orquestra um número muito bonito [“O Mar”]. E depois cantei “O Que é Que a Baiana Tem?”, apenas com o violão e uma menina cantando comigo a parte feita por Carmen Miranda ²⁴².

Na coxia do Theatro Municipal, na noite de estréia, Ary, Lamartine e Caymmi, os três compositores comprometidos com o espetáculo, se encontraram:

porque um estava com Cândido Botelho, para “Aquarela do Brasil”; o outro estava com Mário Reis para assessorar as duas primeiras audições e o retorno de Mario Reis; e eu estava cantando as minhas duas músicas com motivação, a “Balangandãs” (sic) e mais “O Mar” e, afinal de contas, atuando também como cantor, no palco, vestido a caráter²⁴³.

O compositor acrescenta: “Antônio Callado, anos depois, me contou que também estava lá pelos bastidores fazendo a reportagem do espetáculo”. Descreve ainda o impacto que sentiu com “Aquarela do Brasil”, com acompanhamento da orquestra do Maestro Radamés Gnattali, também autor do arranjo²⁴⁴, no Municipal na noite do evento:

²⁴⁰ Segundo Caymmi, o cenário da encenação de *O Mar* foi concebido por Gilberto Trompowski e Fernando Valentim (em entrevista à Stella Caymmi, em 15 out.1995).

²⁴¹ Idem à nota 152 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

²⁴² Idem.

²⁴³ Idem.

²⁴⁴ Sobre o arranjo que Radamés Gnattali fez de “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, afirma Luís Antônio Giron: “O arranjo de Radamés, copiado das *big bands* americanas da moda, dava aos metais a função de ritmar o samba e – como fazia Xavier Cugat com a rumba – tinha um quê de política de boa-vizinhança. Getúlio exultou. Ali estava o prefixo musical de sua administração. E faria de tudo, a partir de então, para divulgá-lo. Internacionalmente” (Giron, 2001, 221). Conforme Luiz Carlos Saroldi e Sonia Regina Moreira, “Luciano [Perrone] sugeriu a Radamés dar aos metais uma função rítmica a fim de reforçar o clima necessário às gravações de samba. O exemplo cantarolado pelo baterista seria escrito pelo maestro e gravado nos estúdios da [Rádio] Nacional, embora nunca fosse lançado comercialmente. Trata-se de “Ritmo de samba na cidade”, acetato de 1938, hoje em poder de Luciano Perrone” (Saroldi & Moreira, 2005, p. 43) A novidade, para estes autores, foi incorporada em gravações de artistas da época, entre elas nos arranjos de “Meu

[Cândido Botelho] foi achado por Henrique Pongetti, que achou a música de Ari Barroso no Teatro Recreio, que era nada mais nada menos do que "Aquarela do Brasil". E casou muito bem, porque Ary disse: "Oh, esse coqueiro que dá coco, onde eu amarro a minha rede", e aí mostrava a casa grande e a senzala. É teatral, bonita. As "fontes murmurantes", "Sá dona caminhando (...) o seu vestido rendado", imagens muito brasileiras. Ary foi felicíssimo com isso e ficou aquele quadro, aquele Brasil com cheiro de colônia até o final do Império, aquele Brasil brasileiro. E ficou, do outro lado, o chique da importação européia, o francês²⁴⁵.

Além das composições de Caymmi, Ary e Lamartine, Luís Antônio Giron registra que foram apresentadas no palco do Municipal a abertura orquestral "Blues of Hawaii", uma cena de "Arsène Lupin", com Célia Pontes e o embaixador Vasco Leitão da Cunha, e "A Viúva Alegre", com Nonette de Castro. Alice Gonzaga²⁴⁶, na ficha técnica da Cinédia da versão cinematográfica de *JouJoux e Balangandãs* – cujo filme apresenta a reprodução dos números daquela noite – acrescenta ao roteiro da noite: "Boneca de Pixe" (de Ary Barroso), fox sapateado "Gury", com Hélio Manhattan, "La Lampe", "Madame espera um chapéu", com a senhora Hugo Pontes, "Muguets de Paris" com Alma da Cunha Miranda, "Nós temos Balangandãs"²⁴⁷, com Janny Hime, a toada "Yayá Baianinha" (de Humberto Porto), o tango "Nostalgia de *Mar del Plata*", "Policromia, *Quartier Latin*, Ritmos Bárbaros", um *pot-pourri* que incluía o "Bolero", de Ravel, com Sra. Abiah Carvalho, "Uma semana em tempo de *swing*", "Soldado" e "Midinette".

Segundo Dorival Caymmi, "a plateia era de locais disputadíssimos, na própria sociedade"²⁴⁸. Ele recorda as presenças na estréia de Leopoldo Modesto Leal, Lourdes Rosemburgo, Rosinha Mendonça Lima, esposa do ministro

Consolo é Você" (Nássara e Roberto Martins), gravado por Orlando Silva, em 1939, e de "Aquarela do Brasil" (Ary Barroso), tanto para o espetáculo *Joujoux e Balangandãs*, com Cândido Botelho, quanto para a gravação do samba por Francisco Alves, também em 1939. Sérgio Cabral entrevistou Perrone: "Íamos, eu e Radamés, andando na Rádio Nacional, em direção à sala do Almirante, quando pedi a ele um arranjo 'diferente' (...). Expliquei que, se escrevesse o ritmo de samba para os instrumentos de sopro, a minha vida ficaria mais fácil na bateria. (...) No dia seguinte, no ensaio do rádio, os pistons, trombones etc. estavam tocando dentro do ritmo de samba. Nas gravações, porém, o primeiro arranjo desse jeito de Radamés foi mesmo para "Aquarela do Brasil" (apud Cabral, 1993, p.182).

²⁴⁵ Idem à nota 152 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

²⁴⁶ Na mesma ficha técnica consta Dorival Caymmi como autor de "Makuchila". O compositor desconhece esta canção (como comenta em entrevista concedida em 23/11/1999 e que não foi gravada). No espetáculo *Joujoux e Balangandãs*, assim como no filme da Cinédia de mesmo nome, Caymmi cantou apenas "O Mar" e "O Que é Que a Baiana Tem?" (Gonzaga, 1987, p. 79).

²⁴⁷ Segundo o *Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira Online*, "Nós temos Balangandãs" é uma peça teatral de Costa Lima. Provavelmente, no espetáculo *Joujoux e Balangandãs*, foi apresentada uma cena da referida peça (www.dicionariompb.com.br).

²⁴⁸ Idem à nota 152 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

Mendonça Lima, da Viação e Obras Públicas, o prefeito Henrique Dodsworth, além, naturalmente, de Getúlio e D. Darcy Vargas. O governador Benedito Valladares, de Minas Gerais, também estava presente²⁴⁹. Completavam a plateia, além da alta sociedade carioca, ministros, diplomatas estrangeiros e o Estado-Maior do Exército. Estavam ali presentes, portanto, os representantes do poder social, econômico, político e militar do país. Observador atento, o compositor tanto nos reporta o movimento nos camarins aquela noite quanto a curiosidade do povo que se ajuntava à frente do teatro para ver o público chegando, “uma apoteose social”²⁵⁰:

Eram pessoas da sociedade que estavam no camarim geral dos rapazes. Então, estavam D. João de Orleans e Bragança, que era um jovem que fez dois quadros em *Joujoux e Balangandãs*, que eram uma coisa linda. Um deles era assim: uma gravura de Debret, estática, as atitudes copiadas do desenho do Debret, que eram o escravo, o carregador, o vendedor de coisas. E D. João era um deles. Leopoldo Modesto Leal, outro da sociedade, também figurante aí. (...) a coisa bonita, atraente e fascinante para mim, foi o teatro por dentro, o camarim, a coxia, o movimento, o serviço de *champagne* correndo por dentro dos camarins, o serviço chique. Era um negócio altamente refinado. O sereno lá fora, o povo na rua vendo entrar, parar aqueles carros e descer aquela gente muito bem vestida. Era realmente uma coisa gloriosa (...) Como todo mundo fazia questão de ser [figurante]. Eu me senti como apenas um figurante. Eu fui figurante, mas entrei chamando a atenção porque eu entrei como cantor, como a revelação da música popular na época. A sociedade me recebeu muito bem. Eu não era frequentador, mas era uma pessoa requisitada para festas, tive relacionamentos bons²⁵¹.

Como bem notou Luís Antônio Giron, “o DIP (sic) estava de olho” (Giron, 2001, 223)²⁵². Assim, a cobertura do evento pela imprensa foi em sua maioria forçosamente elogiosa. A revista *Ilustração Brasileira*²⁵³, de setembro, intitulou o espetáculo de “uma grande festa de arte e mundanismo” e entre as fotos publicadas²⁵⁴ está a de Caymmi com a menina vestida de baianinha – a *La Carmen Miranda* – no número “O Que é Que a Baiana Tem?”. Já para *A Noite Ilustrada* foi um “suntuoso espetáculo” e “uma das mais formosas noitadas sociais entre as que se contam em sua gloriosa crônica na cidade”. O jornal *O Globo*, de

²⁴⁹ A presença do Governador Benedito Valladares é mencionada na cobertura feita pela revista *A Noite Ilustrada* (sem data) (apud Giron, 2001, p.219).

²⁵⁰ “uma apoteose social” (Giron, 2001, p. 221).

²⁵¹ Idem à nota 152 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

²⁵² Na verdade, DNP (Departamento Nacional de Propaganda), órgão antecessor do DIP – este último só foi inaugurado em 27 de dezembro de 1939.

²⁵³ “Uma Grande Festa de Arte e Mundanismo”, in *Ilustração Brasileira*, set. 1939, n. 53, p. 32 (apud Giron, 2001, p. 223).

²⁵⁴ A página da revista está reproduzida em *Dorival Caymmi – O Mar e o Tempo* (2001, p. 219), da autora.

21 de julho, trouxe estampado, em destaque na primeira página, duas fotografias em que aparecem as bailarinas que encenaram *O Mar*. A legenda cita a “lindíssima canção de Dorival Caymmi”. Com DIP ou sem DIP, o espetáculo terá sempre seu lugar de destaque na história da Música Popular Brasileira pelo retorno aos palcos – ainda que breve – de Mário Reis²⁵⁵, pelas duas canções de Lamartine, por dar destaque à “Aquarela do Brasil”, com Cândido Botelho e por apresentar a inédita canção praieira de Caymmi, que somente seria gravada em 7 de novembro de 1940, pela Columbia. Para Giron, as modulações de *O Mar* são “um dos marcos iniciais da liberdade harmônica na Música Popular Brasileira”, conforme escreveu no encarte da caixa de discos *Caymmi: Amor e Mar* (EmiMusic, 2000, p. 8).

O filme *Joujoux e Balangandãs*, por sua vez, estreou em 1º de dezembro de 1939, no Rio de Janeiro, nas salas São Luiz, Odeon, Roxy e América²⁵⁶. O filme, com 75 minutos de duração, foi dirigido por Amadeu Castelaneta e produzido por Adhemar Gonzaga da Cinédia. Caymmi considera Castelaneta “cultíssimo e dinâmico”, e conta sua surpresa quando

ele se propôs – olha só, pasmem! – a botar em filme *Joujoux e Balangandãs*. E correu com aquela gente toda, começou a juntar toda a gente da sociedade que participou, infiltrar com artistas, com figurantes, para fazer o *Joujoux e Balangandãs* em cinema. E não é que conseguiu? Certamente houve falhas e desencontros, não é? Mas a minha parte, eu louco para participar, estava lá, acompanhei muita coisa²⁵⁷.

O *Jornal do Brasil*, de 2 de dezembro, publicou a crítica de Mário Nunes que, apesar do tom cuidadoso, recomendava: “Não seria lícito esperar muito, conseqüentemente, de artistas que pela primeira vez se viam diante de uma câmera” (apud Gonzaga, 1987, p. 78). Nunes pede, assim, indulgência do público, argumentando o amadorismo do elenco, mas sem deixar de apontar as falhas do filme como a falta de ligação entre os quadros, ausência de dinamismo, som deficiente. Entretanto, elogiou a fotografia, os cenários e a seleção musical.

²⁵⁵ Além desse primeiro retorno artístico em 1939, Mario Reis voltaria a gravar em 1951, em 1960, 1965 e em 1971 – neste ano, o cantor se apresentou no Golden Room do Copacabana Palace –, sem, contudo, retomar a carreira. Conferir em “Uma História da Música Popular Brasileira”, de Jairo Severiano (São Paulo: Editora 34, 2008).

²⁵⁶ Em São Paulo, o filme *Joujoux e Balangandãs* foi lançado em 4 de dezembro, nas salas Art-Palácio, Rosário e Odeon.

²⁵⁷ Idem à nota 152 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

Não foi só Dona Darcy e, por assim dizer, o Estado Novo, a requisitar Dorival Caymmi para seus objetivos. Uma parcela da *intelligentsia* da época, entre Rio de Janeiro e São Paulo, também se aproximou de Dorival Caymmi tentando atraí-lo indiretamente para a “causa comunista”, ainda que simpatia e afinidades fossem a tônica no cardápio das novas amizades. Era representada, especialmente, por Jorge Amado, Carlos Lacerda (ainda na esquerda no período, mas às vésperas da sua guinada política para a direita), Samuel Wainer, Moacyr Werneck de Castro, Clovis Graciano, Otávio Malta, Danilo Bastos, Brício de Abreu, Emil Farhat (pai do jornalista e crítico de música Tárík de Souza), entre outros. Caymmi os conheceu, em sua maioria, no ambiente boêmio dos bares do centro da cidade, como o Bar da Brahma, na Galeria Cruzeiro, reduto de jornalistas de esquerda. Sobre sua ligação com eles, explicou:

(...) a envolvimento (sic) não era política, era apenas uma envolvimento de amigo, de admirador e lidava com intelectual, publicidade, rádio, comunicação, que era a minha profissão, cantor e compositor e lidando com isso, que eu gostava, não é? Imprensa. Gostava não, gosto. Mas então havia aquela coisa, aqueles ataques, umas certas mal criações. Eu não achava isso bonito. Eu não fui envolvido em política exatamente porque primeiro eu não era idealista político, idealista partidário eu quero dizer (Caymmi, 2001, p. 240).

Do grupo, foi com Jorge Amado que Caymmi estabeleceu amizade mais profunda, que os uniu até a morte do escritor em 2001. Tinham muitas afinidades e a maior delas, sem dúvida nenhuma, era a Bahia, tema principal da obra de ambos. Quando se conheceram, Jorge Amado era, na época redator-chefe das revistas *Dom Casmurro*²⁵⁸ e *Diretrizes*²⁵⁹ e estava no Rio de Janeiro desde 1929²⁶⁰: “Jorge Amado eu conheci apresentado nesse ano, em 39, não me lembro por quem, na altura entre o bar do Café Belas Artes e o Café Nice, na rua. Eu não

²⁵⁸ “A revista ‘Dom Casmurro’, sob a direção de Álvaro Moreyra e Brício de Abreu, que circulou de 1938 a 1944, é considerada, ainda hoje, ‘umas das mais importantes publicações literárias do país’” (fonte: site hipernet http://www.apodi.info/index.php?option=com_content&task=view&id=1370&Itemid=1).

²⁵⁹ Fundada por Samuel Wainer e Azevedo Amaral “A revista ‘Diretrizes’ surgiu em 1938, com uma linha editorial voltada para a área de política, economia e cultura, em pleno Estado Novo. Foi contemporânea da revista O Cruzeiro dos *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand. O jornalista Samuel Wainer foi também fundador, em 1951, do jornal “*Última Hora*”, um marco na história da imprensa brasileira”. (fontes: site da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – Intercom: http://www.intercom.org.br/boletim/a03n71/agenda_wainer.shtml) fonte 2: Wainer, Samuel. *Minha Razão de Viver*. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 49)

²⁶⁰ Em fevereiro de 1931, Jorge Amado “passa no vestibular (sic) da Faculdade de Direito da Universidade do Rio de Janeiro como um dos primeiros colocados” (Rubim, Rosane & Carneiro, Maried. *Jorge Amado 80 anos de vida e obra – subsídios para pesquisa*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado – Divisão de Pesquisa e Documentação, 1992).

conhecia Jorge Amado. Vim conhecer em 39, por ali pela Avenida Rio Branco” – relembra Caymmi²⁶¹. E completa:

Em seguida os encontros foram certamente no nosso ambiente. Eu não sabia onde ele morava, ainda. Mas ele sabia que eu morava numa pensão de estudantes da Rua São José, bem no Centro. E todos os dias eu estava nos mesmos pontos, na rua do Ouvidor, [na rua] Gonçalves Dias, estava no ambiente musical que era a Casa Nice (sic) e o Trianon (ver) defronte, estava no Metrópolis, onde iam os jogadores de futebol. Os pontos eram por ali. Então todo mundo se encontrava todo dia.

A revista *Diretrizes* fora fundada em março de 1938 por Samuel Wainer e Azeredo Amaral, que “tinha estreitas ligações com o DIP” (Wainer, 1987, p. 52). Contudo, o conteúdo da revista não estava livre da “censura prévia” (Wainer, 1987, p. 52) do órgão. Como no conselho editorial da revista “figuravam nomes como Astrogildo Pereira, um dos fundadores do PCB, e Graciliano Ramos, um opositor histórico do Estado Novo” (Wainer, 1987, p. 51), Wainer tomou o cuidado de convidar também a participar dele “a poetisa Adalgisa Nery, casada com Lourival Fontes, o todo poderoso do DIP” (p. 51). A redação da revista contava com escritores como José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Aníbal Machado e Rubem Braga, além de Graciliano Ramos e Jorge Amado como redator-chefe. Sobre seu trabalho à frente da *Dom Casmurro* e da *Diretrizes*, Amado escreveu:

Tempos bicudos, pobre de Jô, sou redator-chefe de *Dom Casmurro*, semanário de literatura, espécie de *Nouvelles Littéraires* traduzidas em brasileiro por Brício de Abreu, *bom-vivant* com muitos anos de Paris, o cargo não me rende um vintém furado. Tampouco o de redator de *Diretrizes*, na primeira fase da revista de Samuel Wainer. Vivo de Biscates. A ditadura do Estado Novo fecha-me as portas, dificulta as oportunidades de trabalho. (...) Tempos difíceis, nem dinheiro, nem democracia, apesar disso fazíamos a festa e enfrentávamos o Estado Novo, éramos jovens, insolentes (Amado, 1992, p. 367-369).

À redação de *Diretrizes*, foram se juntar Osório Borba e Octávio Malta. Em suas memórias, Samuel Wainer conta que “só vinte anos mais tarde Octávio Malta me faria uma revelação da maior importância: ele fora enviado da Bahia para o Rio com a incumbência de assegurar para o PCB o controle da *Diretrizes*” (Wainer, 1987, p. 52). Àquela altura, já no segundo número, a revista havia se transformado em um reduto de opositores do Estado Novo. Foi quando Caymmi passou a frequentar o grupo, como relata Samuel Wainer:

²⁶¹ CAYMMI, D. Entrevista concedida a Stella Caymmi. Rio de Janeiro: 03 mar. 1992.

Essa miopia política, que me ofuscava a visão de coisas óbvias como a presença do PCB no cotidiano de *Diretrizes*, tem causas facilmente identificáveis. Eu estava deslumbrado com a constatação de que tivera acesso ao clube dos intelectuais como Jorge Amado, Zé Lins, Graciliano, Rachel de Queiroz, José Américo de Almeida, Érico Veríssimo. Participava de rodas animadas pelas músicas de Dorival Caymmi, que chegara ao grupo pelas mãos de seu amigo Jorge Amado. Sentia-me honradíssimo por tantos privilégios (Wainer, 1987, p. 53).

Se Samuel Wainer, jornalista já com alguma experiência adquirida por sua passagem pelas publicações *Revista Brasileira* e *Revista Contemporânea*, estava deslumbrado com os luminares da esquerda que faziam parte da redação da *Diretrizes*, o que dizer do jovem Dorival Caymmi?

Eu comecei a ver gente de jornal, encontrar mais os intelectuais na rua, fazer amizade. (...) Jorge me apresentava, ‘o rapaz que canta coisas da Bahia’. (...) tinham um ponto que era (...) a Galeria Cruzeiro, ponto nevrálgico da vida carioca. Então ali toda tarde você fatalmente encontrava essa gente e, à boca pequena, sempre discutia política.

Com simplicidade, Caymmi explicou sua relação com tantos comunistas na época, mostrando que o que mais o atraía eram a inteligência e a cultura do grupo: “As melhores cabeças estavam lá”, dizia com simplicidade. Em outra entrevista esclareceu:

Eu me integrei sempre com o que havia de mais intelectual aqui no Rio e forçosamente tinha que cair no Partido Comunista, porque a maioria de evidência eram todos comunistas. Era um comunismo atuante. Não era radical, não era um comunismo de fancaria, era um negócio idealista, com ideias muito bonitas para o desenvolvimento da cultura do povo.

Sobre comunismo, o baiano trazia a visão do pai, Durval Caymmi, “que tinha horror disso”, além da perseguição aos comunistas empreendida pela polícia baiana:

Então eu comecei a viver naquela roda e fiquei até identificado, porque era uma roda que falava de uma literatura mais moderna, falava em ideário, de idealismo, coisas muito saudáveis, não tinha aquele comunista pregado por papai, de cabeça feita por agentes anticomunistas certamente, porque sempre houve. Eu achei muita diferença no que papai tinha medo na Bahia do que a realidade jovem do Rio de Janeiro. Então eu fiquei muito ligado. Não frequentei Partido Comunista, não era comunista de carteirinha.

Caymmi, ainda na Bahia, teve uma experiência divertida do “comunismo” de Pedro Rego, uma figura que mais parecia um personagem saído de um romance de Jorge Amado:

Então, depois de você mexer na política, me pareceu mais dentro do essencial à sobrevivência do homem numa certa época foi o comportamento do homem

comunista, que falava denso: "Temos que dar condição de vida, temos que dar isso...". Quer dizer, pela primeira vez eu vi dito isso, não pelo sacerdote, no sermão, nem pelo proclamador de coisas e tal na praça, embiritado ou maluco. Sempre tem uma coisa de gente desse tipo na rua, às vezes um filósofo, como Pedro Rego, um que eu conheci que criou a "teoria do nosso", o "nossismo". Uma vez ele chegou para mim e para um colega, um camarada que estudava medicina, que vivia por ali, com um ar muito malandro ele arrumou os cabelos grisalhos (...), de olhos travessos, ele disse: "Acabei de nossificar 5 mil réis de fulano ali". Para uns ele era maluco, para outros divertido. Mas ele era um filósofo da "teoria do nosso", esse negócio de "o que é meu, é seu, então leva". E se isso pertence tanto a você quanto a mim, então é nosso. Ele não tinha nada de vestir e não queria nada dos outros exclusivamente. Eu sempre achei linda essa teoria do Pedro Rego. Ele sabia que todo estudante tem mesada, e o melhor lugar para praticar o nossismo era nas mesadas²⁶².

O compositor, de fato, não exerceu uma militância de esquerda propriamente dita, mas, a convite de amigos como Jorge Amado e o pintor Clóvis Graciano, teve participações esporádicas em alguns episódios importantes, que lhe renderam até uma intimação para comparecer à polícia. Explica que “nessa ocasião, já havia uma política de perseguição muito violenta, do regime, ditadura (...). Jorge era marcado já como comunista, Carlos Lacerda, Otávio Malta, Samuel Wainer, Emi Fonseca...” também. Relembra a gostosa conversa de final de tarde com os amigos na redação da *Diretrizes*, o fascínio que o comunismo exercia sobre os jovens, o contato que teve com defensores da monarquia, dando uma ideia do clima geral da época:

Então era o cigarro, a máquina de escrever, um símbolo manjado, e [a revista] *Diretrizes*... Um bom lugar para entrar de tarde, de repente, sem direito a café nenhum, mas só o papo valia. Bom, o Jorge Amado, sempre ameaçado de ser preso, e gostando – dava uma certa admiração pela perseguição. Naqueles tempos isso dava um certo vigor ao ideal. Bom, então eu vivia nesse meio também, como em outros meios radicais, de outras posições políticas. Teve época de eu conviver com monarquistas da barra pesada, eu me dei com dois, pessoas de pouca relação, devido ao tempo e espaço, mas foi lindo assim. D. João de Orleans e Bragança, da minha faixa de idade e que não tinha nada de monarquista, nem falava em monarquia. Na família, tinha um que dizia assim: "Os princípios da monarquia são necessários por isso e isso". Tinha essa coisa assim muito fora de moda, mas nos outros princípios políticos, mais modernos, tinha mais debatedores. O comunismo tinha essa graça, o encanto de ser escondido, o cobiçado por ser escondido, tinha o risco de ser preso. Aquela coisa: "Olha, espalha, espalha que sujou o negócio aí e o cara aí não é...". Isso funcionando entre a Livraria São José, a José Olympio, a Freitas Bastos, a Lapa, a Cinelândia, o Lamas (...), a (sic) [Bar da] Brahma ali²⁶³.

²⁶² Idem à nota 69 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

²⁶³ Idem.

Caymmi chegou a passar um fim de semana com o grupo, que era muito unido, em Quindins, fazenda da família de Lacerda em Vassouras, onde o jornalista se refugiava. Foi nessa ocasião, em que estavam reunidos, além de Lacerda, Jorge Amado, Octávio Malta, Samuel Wainer e Caymmi, que o compositor fez “Beijos pela Noite”, uma música com letra de Amado e Lacerda. Jorge Amado compôs a letra do refrão:

Aqui
 O teu corpo nos meus braços
 Nossos passos pela estrada
 Nossos beijos pela noite
 E a lua (refrão)
 Pelos campos minha amada
 Pelos bosques, pelas águas
 Acompanha o nosso amor

E Carlos Lacerda fez as duas estrofes seguintes:

Hoje já passado tanto tempo
 Pela noite escura e triste
 Pelas frias alamedas
 A chuva apaga a marca dos teus passos
 No caminho abandonado
 A saudade é o meu luar

Um dia sentirás a mocidade
 No teu corpo fatigado
 Da saudade dos caminhos
 E então sob a lembrança dos meus beijos
 Nosso amor adolescente
 Poderá recomeçar (Caymmi, 2001, 151)

O apreço que Caymmi tinha por eles era profundo e duradouro, se mantendo por toda a vida do compositor. Tanto que convidou Jorge Amado e Samuel Wainer para serem testemunhas no seu casamento civil com Stella Maris – eles não tiveram na época condições financeiras para um casamento religioso, que só foi realizado em 1954 –, e sempre deram aos dois amigos o *status* de padrinhos (Jorge autoproclamou-se padrinho da mulher do amigo). Ele comentava, admirado, a amizade que havia entre eles: “Quando você vê a união que havia entre Carlos Lacerda, Samuel Wainer, Jorge Amado!”. Para surpresa e pesar de Caymmi o grupo se separou. Ele testemunhou a reação dos amigos à mudança política para a direita de Carlos Lacerda. Recordo o clima radical da época: “quem não era comunista era malvisto, porque os intelectuais, na grande maioria, eram assim, e apelidavam logo quem não era, botavam logo um rótulo: era um

reacionário”. De acordo com Caymmi, “os que são de direita foram de esquerda alguma vez. (...) E vice-versa. Aí é que você vê a coisa engraçada. É muito bom ser espectador disso, não é?” – refletiu o compositor, que narra o ocorrido:

(...) de repente surgiu um negócio que me deu um choque: começaram a chamar Carlos Lacerda de cor-de-rosa. Ele seria vermelho, um homem de esquerda, como a maioria daquele grupo. Então, logo em seguida Carlos Lacerda iria trabalhar numa revista de negócios, (...) que era o termômetro das finanças, chamada *Observador Econômico* (sic), de (...) Valentim Bolsas, portanto, um homem capitalista. Quer dizer, estava mudando o rumo. Mudou de opinião. Mudou. (...) com as razões dele. (...) Me pareceu uma atitude sólida, escolhida, (...) Só havia crítica [da parte do grupo de esquerda]. O negócio era mais para crítica: "Ah, isso aí é um cor-de-rosa". Isso eu ouvia em toda parte. Inclusive de um amigo nosso médico, pessoa íntima. (...) E eu dizia assim: "Viana, eu não posso falar de Carlos Lacerda porque além de ter admiração por ele como carioca, como homem que gosta do Rio de Janeiro, a convivência minha com ele foi a mais agradável possível, com ele, com Ziloca, e vi, de certa forma, o Serginho crescendo". Então, eu fiquei numa situação assim: eu não podia perder a amizade do Carlos Lacerda, não podia perder a amizade do Otávio Malta. E acabei procurando saber com quem eu devia falar, sem botar o nome de um ou de outro no meio.

De fato, de acordo com Maurício Dominguez Perez²⁶⁴, “em 1945, com a publicação de um artigo na revista *Observador Econômico e Financeiro*, considerado pelo comitê central do PCB como crítico à causa, Lacerda é acusado de traidor e rompe com o comunismo” (Perez, 2005, p. 21). Em entrevista, Caymmi deixa clara a sua posição: “direita ou esquerda, eram pessoas confiáveis. Tanto que eu não abri mão da amizade de nenhum deles”. Na opinião de Caymmi, “esse negócio todo político resultou muito bom. Jorge Amado evoluiu muito como escritor. Lacerda fez uma carreira muito bonita ao lado da direita e chegou a governador. Samuel Wainer chegou a diretor de um jornal muito importante, como o *Última Hora*, diretor-proprietário”. No mesmo ano de 1945, Caymmi foi convencido por Clóvis Graciano e Jorge Amado, em São Paulo, a compor o hino da campanha de Luiz Carlos Prestes ao Senado:

Esse hino eu fiz em São Paulo, na casa de Clóvis Graciano e tinha caráter político, a pedido do grupo que estava em volta de mim: "Faça aqui a música, com uns versos que digam que é uma campanha para Luiz Carlos Prestes para senador". E eu fiz aquilo com isenção, porque fiz a pedido de amigos - "Vamos votar, em Prestes votar, no Partido Comunista" (canta). Muito bem, fiz para agradar a Clóvis Graciano, Jorge Amado, e fulano, beltrano, enfim... Sem esquecer o nome de Moacir Werneck de Castro.

²⁶⁴ Tese: Estado da Guanabara: Gestão e Estrutura Administrativa do Governo Carlos Lacerda, de Maurício Dominguez Perez, orientadora profa. Dra. Marieta de Moraes Ferreira, 2005, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ página 21)

(www.cipedya.com/web/FileDownload.aspx?IDFile=162339)

A letra do hino foi composta por Jorge Amado. Zélia Gattai, presente à reunião, comentou em entrevista: “Dorival Caymmi não era um homem político, nunca foi. Ele era um amigo. Então, Jorge, naquele entusiasmo das passeatas e das reuniões, carregava Caymmi”. O compositor fez uma marchinha naquela mesma noite, que Zélia guardou de cor:

(Ai Maria! Ai Maria!)²⁶⁵
 Vamos votar
 Em Prestes votar (refrão)
 No Partido Comunista

Para todos terem terra
 E o pão de cada dia
 Para o povo liberdade
 Para o Brasil democracia

(refrão)

Ordem e tranqüilidade
 Progresso e democracia
 Para o povo igualdade
 O Partido é o nosso guia (Caymmi, 2001, p. 238)

Jorge Amado e Clóvis Graciano não pararam por aí. Carregaram Caymmi para cantar o hino em um comício em São Miguel Paulista. Eles estavam engajados na campanha de Prestes ao Senado e, além de São Miguel Paulista, haveria comícios importantes em Piracicaba e Campinas. Jorge Amado também estava concorrendo a uma vaga para deputado constituinte na mesma eleição. Caymmi recorda:

Eu me lembro de um comício que nós falamos. Até eu falei. Sobre operários, em São Miguel Paulista. Falei e o padre vinha com a procissão imensa para acabar com o comício. O padre vinha assim: ‘Da nossa fé, ó Virgem/ O brado abençoai’²⁶⁶. Para tumultuar o comício.

Com tantos amigos e participação em atividades comunistas, o compositor não escapou da mira da polícia. Jorge Amado havia, ainda no início de 1945, incluído o compositor na delegação baiana do 1º Congresso dos Escritores, no Teatro Municipal, em São Paulo. Além de presidente da delegação, Amado havia sido eleito vice-presidente do congresso. Segundo Rosane Rubim e Maried Carneiro, “o congresso resulta numa manifestação democrática contra a ditadura estado-novista. [Jorge Amado] É preso por pouco tempo junto com Caio Prado

²⁶⁵ Trecho acrescentado depois por Jorge Amado.

²⁶⁶ “Queremos Deus”, canto religioso da fé católica à Nossa Senhora.

Junior” (Rubim & Carneiro, 1992, p. 40). Logo que retornou ao Rio de Janeiro, Caymmi foi intimado a comparecer a polícia: “Eu estive na polícia. Eu, Portinari, Carlos Drummond de Andrade. Fui inquirido na polícia”. Lá, foi interrogado pelo temido Cecil Borer (Cecil de Macedo Borer). Em entrevista, Caymmi reproduz o episódio:

Cecil Borer perguntou: “O senhor esteve na reunião da Fazenda da Floresta”? Eu digo: “Não, senhor”. “Mas aqui tem um retrato seu. O senhor não está aqui? O senhor não esteve nessa festa? [perguntou Borer]”. Eu digo: “Aqui não. Mas esse aqui, na outra fotografia sou eu”²⁶⁷.

Caymmi apontava para uma fotografia que havia tirado no 1º Congresso dos Escritores, em São Paulo, fato que também o comprometia. Caymmi tratou de se defender:

“Mas eu não sou do Partido Comunista, não tenho carteira, não sou filiado”. Aí o Cecil Borer, que era um polícia violento, conhecido, me disse: “Não quer ser lobo, não lhe vista a pele”. Como quem diz: “Se você não quer ser comunista, porque é que anda metido no meio?”²⁶⁸.

O sogro e o cunhado do compositor trabalhavam na época na polícia civil e procuraram ajudá-lo. Stella conta a angústia que viveu: “Meu pai, que era investigador da polícia civil, ficou apavorado do nosso relacionamento com pessoas do Partido Comunista”. Ao final nada de pior aconteceu além do interrogatório, mas foi uma clara advertência que a polícia estava de olho em seu relacionamento com comunistas.

Além de “Beijos pela Noite”, que contou também com Carlos Lacerda, Caymmi compôs mais seis músicas com Jorge Amado²⁶⁹: “É Doce Morrer no Mar” (inspirado em versos do romance “Mar Morto”, do escritor²⁷⁰), “Cantiga de Cego”, “Canto de Obá”, “Retirantes” – as três últimas compostas em 1947 para a

²⁶⁷ Idem à nota 261 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

²⁶⁸ Idem.

²⁶⁹ Ainda há a participação de Caymmi na “ilustração musical” do longplay *Canto de Amor à Bahia e Quatro Acalantos de Gabriela, Cravo e Canela*, de Jorge Amado, pela gravadora Festa, com foto de Pierre Verger na capa, lançado no memorável ano de 1958, conjuntamente ao concorridíssimo lançamento do romance *Gabriela, Cravo e Canela*, do escritor. O lançamento no Rio de Janeiro foi na Livraria São José, com ambos, Caymmi e Amado, autografando juntos o LP, com a presença, entre outros, de Gilberto Freyre, Di Cavalcanti, Manuel Bandeira, Marques Rebelo, Oscar Niemeyer, além do cineasta francês Marcel Camus. Sem mencionar as inúmeras composições de Caymmi para a teledramaturgia e cinema baseada ou inspirada nos romances de Jorge Amado – que exigia sempre composições do baiano, inéditas ou não – na TV Globo, a partir dos anos 1970.

²⁷⁰ Sobre o episódio em torno da composição “É Doce Morrer no Mar”, em que estavam presentes Érico Veríssimo, Moacir Werneck de Castro, Otávio Malta, Clóvis Graciano, além de Jorge Amado, ver Caymmi, 2001, p. 192-193.

adaptação teatral de “Terras do Sem Fim”, também do escritor²⁷¹–; “Hino da Campanha de Prestes”; “Modinha para Tereza Batista”. Foi Jorge Amado junto com Clóvis Graciano quem convenceu o compositor a publicar, em 1947, um livro com as suas músicas²⁷², “Cancioneiro da Bahia”, pela Livraria Martins Editora – o primeiro fez o prefácio²⁷³ e o segundo as ilustrações. Caymmi conta como tudo começou em entrevista para sua biografia de 08 de agosto de 1992:

Só fui induzido por Jorge muito anos depois, já em [19]47, quando me sugeriram (não foi ele o primeiro), alguém me sugeriu fazer um cancionero, uma coletânea das minhas canções. Porque achavam a poesia de “O Mar” bonito (sic). O Jorge foi logo no editor dele e me convenceu de que era uma ideia boa, que patrocinava aquilo, que influenciava e tal²⁷⁴.

Em outra entrevista, datada de 23 junho de 1993, o compositor afirma que na época aceitou fazer o “Cancioneiro da Bahia”, mas “sem muita convicção”: “fui e aceitei (..) porque editei o que se chamou de *songbook*, com prefácio de Jorge Amado e por solicitação de Clóvis Graciano, da Livraria Martins Fontes, de São Paulo, nasceu um livro de canções”²⁷⁵. Na crítica que escreveu sobre o livro para o jornal *Estado de São Paulo*, em 27 de novembro de 1947, o ensaísta e crítico Sérgio Milliet aproveitou para assinalar a atração que Caymmi exercia sobre os intelectuais:

O cantor baiano, que conquistou o grande público, mas também bom número de intelectuais, sabe principalmente escolher seu repertório. No folclore da ‘boa terra’ é que ele o tem encontrado mais amiúde. O tema principal é desenvolvido pelo compositor com exata compreensão do espírito de sua terra, com uma simpatia que nada esquece e uma acuidade que seleciona sem hesitações o mais característico

Dorival Caymmi atraiu também para si outra roda bastante diversa, mas tão animada quanto, a que cercava o milionário Carlos Guinle, que além de empresário, era um aficionado do *jazz* e da música clássica, mantendo em sua casa não só um moderno estúdio para escutar as preciosidades que tinha em sua

²⁷¹ Ver artigo da autora a esse respeito em “A parceria musical de Dorival Caymmi e Jorge Amado na adaptação teatral do romance Terra do Sem Fim”. In: *Colóquio Jorge Amado - 70 anos de Mar Morto*. Salvador: Casa de Palavras, 2007, p. 77-94.

²⁷² Na primeira edição do *Cancioneiro da Bahia*, de 1947, havia 60 músicas de Dorival Caymmi. Não entraram nesta relação “Beijos Pela Noite” e “Hino da Campanha de Prestes”.

²⁷³ Além do prefácio, foi Jorge Amado quem redigiu os textos atribuídos a Caymmi nos comentários que acompanhavam cada música apresentada no livro, a partir da sua própria experiência como baiano e, talvez, de depoimentos dados pelo compositor, assim como a divisão das canções, ora temática ora por gêneros musicais.

²⁷⁴ CAYMMI, D. Entrevista concedida a Stella Caymmi. Rio de Janeiro: 08 ago. 1992.

²⁷⁵ Idem à nota 69 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

discoteca como um piano para as famosas *jam sessions* que oferecia. De acordo com o jornalista Brício de Abreu, Guinle foi o primeiro a popularizar as *jam sessions* em terras cariocas, que além de Caymmi, atraíam o pianista Jacques Klein, Hugo Lima, Cid Perry de Almeida, entre outros amigos do empresário. Na já mencionada entrevista que concedeu a Paulo Mendes Campos²⁷⁶, com fotografias de Darwin Brandão, o compositor revelou sua admiração pelo jazz:

- E você gosta de jazz?
- Muito. Não há nada mais puro e espontâneo em nosso tempo do que o jazz. Amo no jazz a improvisação, o virtuosismo instrumentista e a criação. O jazz é, a meu ver, a expressão musical mais forte do meu tempo.
- Suas predileções?
- Para mim, o maior é Jelly-Roll Morton. Vou até Fats Walter e Louis Armstrong.
- E o be-bop?
- De be-bop não gosto. É uma espécie de ‘dadaísmo’ musical.

Além da música, Caymmi e Guinle tinham em comum a paixão pela pintura e pelo mar – e, por que não dizer, pelas mulheres. Eles se conheceram em 1944 durante a temporada de “Jangadeiros”, show que compositor estrelou no *grill-room* do Cassino do Hotel Copacabana Palace – que pertencia à família de Guinle –, com base em suas canções praieiras. A forte amizade que os uniu só não durou tanto quanto a de Caymmi com Jorge Amado porque o empresário morreu precocemente, aos 36 anos, em 1955, em Roma. Como já foi dito no capítulo 3, ambos foram parceiros em sete músicas, todas da vertente urbana do compositor, ou fase carioca, como preferem alguns – ou ainda, como classifica Jairo Severiano, a fase dos “requintados sambas-canção” (apud Caymmi, 2001, p. 13). Os dois assinaram canções que se tornaram clássicos, como *Sábado em Copacabana*, *Valerá a Pena*, *Não Tem Solução*, *Tão Só*, *Ninguém Sabe*, *Você Não Sabe Amar* e *Rua Deserta*, as duas últimas também em parceria com Hugo Lima. A parceria foi alvo do humor ácido de Stanislaw Ponte Preta (Sérgio Porto), que dizia que Caymmi entrava com letra e música e o *playboy* com o uísque. O próprio Caymmi deu margens a dúvidas quando declarou: “A verdade é que Carlinhos não fez nenhuma dessas músicas. Eu queria mesmo era homenageá-lo” (apud Caymmi, 2001, p. 220). Em outra entrevista, afirmou: “Eu não sou de parceria, eu dei parceria a Carlinhos Guinle por amizade, por carinho”²⁷⁷. Não se sabe realmente em que medida Guinle participou da parceria, mas é de se supor

²⁷⁶ Entrevista publicada na *Revista da Música Popular*, em janeiro de 1955.

²⁷⁷ CAYMMI, D. Entrevista concedida a Stella Caymmi. Rio de Janeiro: 09 jun. 1996.

que o empresário tenha colaborado com a letra das canções. Sua empolgação e empenho na parceria ficavam evidentes quando, em carta a Caymmi, enviada de Nice, na França, de 27 de maio de 1951, pergunta: “Você gostou do nosso samba *Você Não Sabe Amar?* Que tal a gravação, fez sucesso?” – Guinle se referia à gravação que o cantor carioca Francisco Carlos fizera da canção, em 78 rpm, pela RCA-Victor. Na mesma carta, procura orientar Caymmi a respeito do interesse da Editora Irmãos Vitale em suas músicas:

Eu sei que o negócio do Vitale talvez seja melhor na volta, mas te peço para separar todos os contratos e obrigações tuas para mostrar a um advogado, até melhor, se quiseres depois de ter os contratos em mão telefona ao Celso Rocha Miranda, meu sócio, ele sempre está a par de tudo (é como irmão) e ele poderá mostrar aos advogados para darem um simples parecer no caso, isto já é meio caminho andado e não te obriga a nada.

Apesar do enorme sucesso obtido, a chamada fase urbana de Dorival Caymmi, iniciada em 1947 com “Marina”, a parceria de Guinle em muitas das suas composições do período recebeu críticas de forte cunho ideológico, como se verifica no artigo²⁷⁸ que Arnaldo Câmara Leitão, jornalista de São Paulo, escreveu na coluna Rádio Show:

Outra particularidade, tristemente notória no atual Caymmi, são alguns de seus últimos sambas. Parece que as aristocráticas boemias, em que o compositor tem andado de tempos para cá, estão influenciando negativamente em sua produção. Dorival Caymmi está se afastando do povo. Mormente os sambas-canções tipo dos feitos em parceria com o milionário Guinle, românticos, sofisticados e burgueses, traduzem um estado mental suficiente e acomodado, completamente ao inverso daquele que gerou páginas admiráveis, já integradas em definitivo no melhor cancionário nacional, que narram a luta e o sofrimento do nordestino do mar e da cidade. Mas, claramente, esse será o tributo pago às reportagens publicitárias valorizadoras, ao champanha e uísque das mansões confortáveis, aos cruzeiros marítimos de iate, etc. Ou será que um dos até agora compositores populares máximos do país atingiu o saturamento criador? (apud Caymmi, 2001, p. 220).

Em 21 de setembro de 1950, na revista *Radar*, foi a vez da jornalista Isa Silveira Leal investir contra os modernos sambas-canção de Caymmi: “Não é no ambiente artificial de uma boate que se criam coisas como *É Doce Morrer No Mar*”. A jornalista criticava expressões e frases (contidas nas letras) de suas músicas recentes como “não tem solução” e “convém a nós”, que considerava frias, e pedia: “Caymmi, por favor, não se transforme! Continue aquele mesmo poeta que já estávamos acostumados a admirar”. Como se viu anteriormente, “Não Tem Solução” era o título de uma de suas parcerias com Guinle, entretanto,

²⁷⁸ Recorte do Acervo de Dorival Caymmi, sem veículo e sem data.

a outra frase, “convém a nós”, pertencia a “Nunca Mais”, música unicamente de Caymmi:

Eu queria escrever
Mas depois desisti
Preferi te falar
Assim a sós

Terminar nosso amor
Para nós é melhor
Para mim é melhor
Convém a nós
Convém a nós...

Nunca mais vou querer o teu beijo
Nunca mais
Nunca mais vou querer teu amor
Nunca mais

Uma vez me pediste sorrindo
Eu voltei
Outra vez me pediste chorando
Eu voltei

Mas agora
Eu não posso
E nem quero
Nunca mais
O que tu me fizeste amor
Foi demais

O que tu me fizeste amor
Foi demais²⁷⁹

Mas, não há o que duvidar, tratava-se de patrulha ideológica e a crítica tinha endereço certo: o grupo de Carlinhos Guinle. Chico Buarque comentou, em entrevista, sobre a natureza das relações de amizade que Caymmi e Tom Jobim mantinham com esquerdistas, muitos deles famosos:

Eu não misturo essas coisas. Isso não faz a menor diferença. Nunca fez. Musicalmente eu convivi com quem? Com Tom. O Tom é um tipo Caymmi. Eles tinham vários amigos comunistas, sem serem comunistas. Tom até se divertia. Quando o Dico Vanderley, por exemplo, aparecia, Tom me dizia: “Ele vai me chamar de burguês!”. Ele gostava de ser cobrado. Curtia. (apud Caymmi 2001, p. 448).

Guinle, quando se preocupou em dar uma assessoria jurídica a Caymmi, sabia o que estava fazendo. A relação com as editoras de música era bastante assimétrica, o lado mais fraco pendendo para o compositor. Foi na época da

²⁷⁹ A letra de “Nunca mais” foi transcrita da gravação feita por Dorival Caymmi no LP *Sambas de Caymmi*, Odeon, 1955, faixa 3.

publicação do “Cancioneiro da Bahia” em 1947, que Caymmi sentiu na pele o poder das editoras de música. Mas, desde 1939, como já foi mencionado anteriormente, o baiano já se engajara na luta pelos direitos autorais do autor. Ele se surpreendeu com a lei que o impedia de publicar no “Cancioneiro da Bahia” a partitura completa das suas composições acompanhando as respectivas letras. Na entrevista a seguir, comenta as dificuldades que enfrentou para defender seus direitos de autor:

Os editores [de música] não me deram direito de publicar a música, alegando direitos exclusivos de editar, porque a letra pode, a música não. Até 4 compassos pela lei pode; então botava os 4 primeiros, não escritos por mim, atribuídos a terceiros. Era a convenção de ideias, nessa hora alegava-se uma porção de coisas. E eu já sentia coisas na minha profissão. Por exemplo, meu editor tirava 30% do direito da música a título de divulgação. Mas ele não tem poder de divulgação nenhum. Ele vende a da (sic) música papel nas lojas, distribui nas lojas de música, Casas Werner, Melodia... Divulgação quem faz é o cantor, é o Sílvio Caldas, é o Orlando Silva, é a Carmen Miranda, Carlos Galhardo, é o-não-sei-o-que. Por que o direito? Aí começou a ficar o lado político por aí. Eu digo: “Ah, não é justo”. Tanto que a classe foi lutando para se descobrir que nós não tínhamos uma defesa, uma sociedade de defesa do nosso direito de compositor popular. Quem conseguia algum dinheiro eram os que tinham privilégios, como, vamos dizer Ari Barroso, Lamartine Babo, Joubert de Carvalho, Freire Júnior, homens ligados ao teatro e à música, (...) Então, esses tinham acesso à Sociedade de Autores Teatrais, onde se conseguia o obséquio, o favor de ceder algum dinheiro. Eu soube disso ao chegar. Então, sem conhecer, eu comecei a entrar na luta de formar-se o grupo de compositores para fundarmos a Associação Brasileira de Compositores e Autores - ABCA. Pra gente lutar contra o monstro maior que nos perseguia, incomodava, mas não pagava, não era obrigado a pagar. Era a atual SBAT. Mas que nos ajudou muito. E também a disposição, porque Ari Barroso estava habituado com o teatro, Lamartine Babo com o teatro, Freire Jr. com o teatro, Joubert de Carvalho habituado com o teatro, e então aceitarem pertencer a um grupo que eles denominaram... um departamento de compositores dentro dos teatrais, compositores de música popular. (...) E nós fundamos o ABCA, que virou o UBC, que está aí até hoje²⁸⁰.

Caymmi, entretanto, saiu vitorioso em uma queda de braço com a editora de música Mangione (E. S. Mangione). Ele conseguiu que a editora prestasse contas tanto sobre seu contrato de edição quanto da administração de suas obras, conforme relatado em sua biografia:

(...) a Mangione jamais lhe prestara conta das vendagens de partituras suas para piano e orquestra, ou da utilização de músicas suas em filmes, ou mesmo pagou a parte que cabia ao compositor pela cessão de suas obras para os catálogos da firma norte-americana Robbins Music Corporation e da firma argentina Ediciones Internacionales Fermata (Caymmi, 2001, p. 277-278).

²⁸⁰ CAYMMI, D. Entrevista concedida a Stella Caymmi. Rio de Janeiro: 12 set. 1993.

O artista entrou em acordo com a editora e permaneceu na casa. Em entrevista de 23 de novembro 1999, Caymmi não se recordava da música que teria motivado a ação. A história foi publicada em jornal com o título “A editora não prestou contas ao compositor – Dorival Caymmi teve ganho de causa na Justiça – prazo fatal assinado a empresa-ré”:

É autor da demanda o compositor Dorival Caymmi, que, em sua petição, pede seja a editora compelida a prestar contas do contrato de edição e administração de suas obras. Salienta, outrossim, que a ré [Editora Mangione] jamais lhe [Caymmi] apresentou minúcias relativas à variação de preços da vendagem de piano e orquestração, comprovantes dos recebimentos feitos em fábricas de discos, comprovantes correspondentes à inclusão de suas obras em filmes cinematográficos, quer no Brasil, quer no estrangeiro e, sobretudo, a cota-parte devida às suas obras pela cessão de seu catálogo a firma norte-americana Robbins Music Corporation e a firma argentina Ediciones Internacionales Fermata. Acrescenta ainda, que, havendo recebido fortes somas em dinheiro por essas cessões, a suplicada as embolsou integralmente, não distribuindo a percentagem devida aos compositores entre os quais o primeiro suplicante.²⁸¹

Desde o início da carreira, Caymmi editava principalmente na Mangione, onde estava registrada a maior parte da sua produção, e na Editora Irmãos Vitale, com um número menor de composições do autor. Caymmi conta as dificuldades que teve na sua relação com as editoras de música:

Eu tinha um contrato excelente, que era dentro de uma época em que eu fiz o melhor do meu trabalho de compositor, e que estava nas editoras Mangione e uma ou duas na Vitale. A maioria, o grosso, com a Mangioni, como está até hoje. Eu tive uma pressão interna sobre essa coisa de não pagar integral o direito, mas fazia adiantamento de vales. Esse negócio de vale é um sistema muito usado (...) um recurso meio asfíxiante para o autor. E o autor, em geral, a maioria dos autores procurava meter um vale, que era uma jogada comum, assim de "meter um vale no patrão". Então, os editores exploravam muito isso. No sentido de dar um vale e diz assim: assina aqui um vale pra descontar e pagar na folha geral, no pagamento trimestral, pagar descontando os vales e pagavam certamente um imposto menor, contribuição ao governo. Então preferia pagar em pequenos vales. E depois de 10 anos desse direito, tinha uma lei que permitia a obra toda ficar desvinculada do editor. Então, eu fiz um esforço tenebroso. Mas contingências particulares, situação de vida difícil, caso de doença de família, essa coisa da rotina familiar, da rotina de vida, fases difíceis, me coagiram e eu não pude me livrar como eu queria desse processo. Não tinha como suportar o baque de me faltar aquela contribuição mensal ou ocasional, assim um vale, ou trimestral, que era o certo, oficial mesmo. Não tive como ficar livre daquilo, porque eu não tinha condição de perder esse dinheiro, essa fonte. Eu tive que me submeter à nova lei, a lei asfíxiante de ficar indefinidamente com o editor, como está até hoje²⁸².

²⁸¹ O recorte da referida matéria pertence ao arquivo pessoal de Dorival Caymmi. Não há certeza da fonte e da data da publicação. Aparentemente a reportagem foi publicada no *Diário da Noite* (de Pernambuco), com matéria oriunda da Agência de Notícias do Jornal ou Diário da Noite (do Rio de Janeiro) – o recorte não está completo. A data provável da publicação é 24.07.1950.

²⁸² Idem à nota 280 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

Um dos maiores dissabores na carreira de Caymmi envolveu o pianista Jacques Klein, amigo da roda de Carlinhos Guinle, sem culpa no episódio, e companheiros de luta em defesa do direito autoral, o que levou o compositor de “O Que é Que a Baiana Tem?” a romper com União Brasileira de Compositores, a UBC. No capítulo 4 já foi mencionada a participação de Caymmi na luta pelo direito autoral do compositor brasileiro e na fundação da Associação Brasileira de Compositores e Autores (ABCA), em 1938. O sucesso que obteve com “O Que é Que a Baiana Tem?”, no início de sua carreira, o credenciou a ser um dos requisitados para a comissão que foi a Getúlio Vargas em busca de apoio para a instituição recém criada. Mais tarde, em 1942, os compositores, que à época da fundação da ABCA permaneceram na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), se uniram aos filiados da ABCA e criaram a UBC.

Já desde o tempo da ABCA, o compositor vinha sendo pressionado pelo presidente da instituição, Osvaldo Santiago, a compor em parceria com ele e outros compositores filiados, visando fortalecer a editora da associação, em face das grandes editoras de música. Foi assim que Dorival Caymmi e Osvaldo Santiago, “além de *Balaio Grande*, a parceria mais conhecida dos dois, e *Seu Defeito é Não Ter* – gravada por Dircinha Batista, em 1941 –, compuseram os sambas *Sem os Carinhos Teus* e *Eu Quero Amar* e a marcha *Até as Pedras da Rua*. As três últimas músicas, compostas entre 1940 e 1941, permanecem inéditas até hoje” (Caymmi, 2001, p. 164). Em 1952, Santiago, com o mesmo argumento de anos antes, pediu a Caymmi e a Alcyrr Pires Vermelho que editassem suas músicas na editora da UBC. Pires Vermelho alegou que não poderia atender ao pedido de Santiago, possivelmente por não ter nenhuma música inédita naquele momento, a não ser que Caymmi lhe desse uma parceria. Constrangido, Caymmi cedeu a Pires Vermelho a parceria de “E Eu Sem Maria”, um samba-canção de sua autoria e explica em entrevista²⁸³:

(...) a música era conhecida, "E Eu sem Maria", eu era cantor e cantava o repertório com o violão nas noites, no rádio (...) Todo mundo sabia que "Eu sem Maria" era de Dorival Caymmi, era só minha e é só minha. Quando ela foi registrada em nome de dois [Caymmi e Alcyrr Pires Vermelho], eu fui tentando defender, não ele nem o Santiago, mas a minha classe, ajudando a minha classe a tomar um impulso, foi a minha classe. Não foi por nenhum deles, nem por amizade nem nada.

²⁸³ Idem.

Evidentemente, vale o que está registrado, portanto “E Eu Sem Maria” é de autoria de Dorival Caymmi e Alcyr Pires Vermelho e foi gravada naquele mesmo ano por Alcides Gerardi, em 78 rpm, pela Odeon, com os devidos créditos. Dois anos depois Jacques Klein lançou um disco pela gravadora Sinter todo dedicado ao repertório de Dorival Caymmi, incluindo “E Eu Sem Maria” sem os créditos a Pires Vermelho. O pianista conhecia o samba-canção de ouvir Caymmi cantar em seus shows e na casa de Carlinhos Guinle e presumira que fosse unicamente de Caymmi. Não houve má fé. Sobre o pianista, Caymmi comenta: “Jacques Klein, que vinha a ser um homem da Sala Cecília Meireles, um dos grandes pianistas jovens, que fez uma carreira bonita interpretando Beethoven, quer dizer, um homem respeitado”²⁸⁴. Sem tentar esclarecer o ocorrido com o compositor baiano, foram ao jornal e o atacaram, conforme narra Caymmi em entrevista²⁸⁵:

Eles foram em cima com uma ação, em cima da Sinter, para pagar os prejuízos que eles arbitraram – Santiago, (...) que era o homem forte da UBC com Alcides Vermelho. E ainda tem (...) uma declaração do Alcides Vermelho (...) de vontade própria: "Possivelmente processarei Dorival Caymmi por apropriação indébita". Quer dizer, uma nota violenta n'O Globo. (...) É uma coisa que choca, não é? (...) fere. Quer dizer, eu precisava roubar algum autor? Eu? Estava na cara que eu não precisaria roubar.

Além da grave declaração contra Caymmi no jornal, Vermelho processou a gravadora Sínter. Em 14 de julho de 1956, o jornalista Luiz Alípio de Barros, em sua coluna Ronda da Cidade, no jornal *Última Hora*, publicou a história com o título “Caymmi: Móvel sem culpa de um processo de 417 mil”. Isto porque, após dois anos do processo, Alberto Pitigliani, diretor-presidente da Sínter, pagou 417 mil cruzeiros de indenização a Vermelho, por direitos autorais e por não ter dado crédito ao compositor, “quando”, segundo o jornalista, “por direito, na divisão da renda do LP o compositor Alcyr Pires Vermelho teria que receber mil e tantos cruzeiros”. Na mesma reportagem Pitigliani apressou-se em negar que a gravadora iria acionar Caymmi: “Como pode a Sinter processar um amigo e um grande compositor como Caymmi?” – declarou ao repórter da *Última Hora*. Caymmi cortou relações com Osvaldo Santiago e Alcyr Pires Vermelho, retirou-se da UBC, transferindo-se para a SBACEM (Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música). Quando em show pediam a canção,

²⁸⁴ Idem.

²⁸⁵ Idem.

explicava: “Eu evito cantar esta música. Por enquanto estou chocado com os acontecimentos”. E nunca mais cantou “E Eu Sem Maria”.

A cantora Nana Caymmi gravou a canção em 2002 em *Nana Caymmi – O Mar e o Tempo*, cd que fez inspirada na biografia do pai:

A noite é bela
E eu sem Maria
A noite é linda
E eu sem Maria

Dias e noites se passam
Maria não vem
Noites de amor e de sonho
E eu sem ninguém

Qualquer Maria
Para eu querer bem
Qualquer Maria
Qualquer Maria
Para falarmos de amor
Sob a luz dessa lua

A noite é bela
E eu sem Maria²⁸⁶

A década de 1950, conforme avançava, testemunhava a decadência progressiva das emissoras radiofônicas, apontando para o fim da *Era do Rádio*, ou, como diz Sérgio Cabral,

[...] fim do chamado radio Broadcasting, criado no tempo em que a competição das emissoras obrigava-as a contratar com exclusividade elencos fabulosos, com a participação de cantores, orquestras, pequenos conjuntos, radiadores, produtores, escritores, humoristas, etc. (Cabral, 1996, p. 17).

Entretanto, conforme ensina Fernand Braudell, historiador das mentalidades, “o fato de a mudança aderir à não-mudança, utilizando suas linhas de menor resistência, significa dizer que quando algo muda é porque já se encontrava fragilizado, corroído ou decadente. Ou seja, muda o que é mais fraco, o que perdeu o seu vigor, ou esgotou a sua curva temporal” (Caymmi, 2008, p. 135-136). Restaram aos profissionais do rádio “as alternativas do trabalho na televisão ou o desemprego” (Cabral, 1996, p. 17). Assim, a mesma década que viu o rádio enfraquecer – e não morrer, apesar de um longo período de agonia – e,

²⁸⁶A letra de “E Eu Sem Maria” (Dorival Caymmi e Alcyr Pires Vermelho) foi transcrita da gravação feita por Nana Caymmi, no cd “Nana Caymmi – O Mar e o Tempo”, Universal Music, 2002, faixa 13.

portanto, mudar, assistiu à emergência de um “novo rádio”, o “rádio com imagem” na definição genial e lúdica que Jairo Severiano deu à televisão, em uma conversa recente. Enfim, o século XX foi mesmo aquele em que as novas tecnologias foram conquistando e incorporando progressivamente os sentidos humanos: a audição, a visão, o tato...

Quase trinta anos depois do surgimento do rádio no Brasil, em 18 de setembro de 1950, em São Paulo, foi inaugurada a TV Tupi, a primeira televisão do país. Poucos meses depois, em 20 de janeiro de 1951, dia do padroeiro da cidade do Rio de Janeiro, São Sebastião, foi a vez de a TV Tupi carioca ser inaugurada. Iniciava-se, então, uma nova e importante etapa das comunicações brasileiras, pelas mãos de Assis Chateaubriand, o mesmo que deu a primeira oportunidade a Caymmi, quando o contratou para a Rádio Tupi, em 1938. Como a história insiste na mudança – ainda que em diferentes temporalidades, aproveitando um pouco mais a memória de Braudell – os ventos da transformação sopraram e o rádio andou se revigorando mais à frente, com novos avanços tecnológicos, como por exemplo, as rádios de frequência modulada, além de avanços na área propriamente da comunicação e marketing, como a segmentação da programação, para dar um exemplo. Não sem crise evidentemente, pois o rádio viveu muitas de lá para cá: o golpe (quase) mortal da compra sucessiva de emissoras por igrejas nas duas últimas décadas deu a impressão que os dias de radialismo voltado para o entretenimento e informação haviam acabado. Atualmente, testemunhamos novas possibilidades que a internet vem abrindo para o rádio, desde o final do século passado. O potencial é absolutamente incrível, ainda que, tudo o indica, o império seja o da imagem, ou da imagem sonora, do audiovisual. Será interessante acompanhar mais este percurso do veículo ante o século recém iniciado. Certamente novas teses virão, e muitas devem estar sendo escritas neste exato momento sobre o rádio, como esta que, mesmo sendo crítica, como não poderia deixar de ser uma tese, pretende ser também, e principalmente, uma celebração de amor ao veículo e a uma época gloriosa, como foi a *Era do Rádio*.

Como parece demonstrado ao longo deste trabalho, a carreira de Dorival Caymmi foi repleta de riscos, embates, dramas e tensões, mas também pelo enfrentamento das dificuldades e pelos riscos corridos. Foi, sem dúvida, uma carreira das mais felizes da Música Popular Brasileira. E sua vida nos mostra

como são necessários risco, drama e algum nível de tensão, já que, sem a presença daquilo que é verdadeiramente humano, qualquer trabalho, seja uma tese, um quadro, uma música, um poema ou mesmo uma escultura – tudo isso perderia seu sentido mais profundo.

Fica na memória, à guisa de despedida, aquela festa junina nos estúdios da Rádio Tupi na Avenida Venezuela, uma festa perdida no passado, tão brasileira, tão nossa, naquele dia 24 de junho, Dia de São João, o santo que se costuma cantar pelo Brasil afora, em festas de bandeirinhas e balões coloridos, ouvindo-se ao longe o coro da quadrilha: “São João, São João/Acende a fogueira/do meu coração...”²⁸⁷ Fica na memória, tão cara a Caymmi, que nesse dia principiava – e cada vez que se conta a estória, ela principia outra vez – a grande e, por que não dizer, feliz aventura que foi a vida (artística) de Dorival Caymmi.

²⁸⁷ “Sonho de papel”, marchinha de Albert Ribeiro.