

5

Vocação para ser livre

*Ciranda Cirandinha
Vamos todos cirandar
Vamos dar a meia volta
Volta e meia vamos dar*

*O anel que tu me destes
Era vidro e se quebrou
O amor que tu me tinhas
Era pouco e se acabou*

*Por isso dona Rosa
Entre dentro desta roda
Diga um verso bem bonito
Diga adeus e vá se embora⁶⁶*

“O Que é Que a Baiana Tem?”, de Dorival Caymmi, permite compreender o funcionamento do mercado de música popular na *Era do Rádio*, ainda mais se for considerado o indiscutível sucesso nacional que o samba obteve, tornando-o um produto de primeira linha do período e alavancando uma série de reações, simultâneas e em cadeia, na vida cultural do país.

Através do acompanhamento da trajetória de “O Que é Que a Baiana Tem?” e da de seu autor, mergulha-se não só no universo que envolve rádio, cinema, mercado fonográfico, direito autoral, imprensa e divulgação (marketing e publicidade), além de outros elementos adjacentes, secundários ou não, do circuito cultural, sempre com ênfase no circuito musical, como também se revelam as pressões e tensões sofridas pelo artista popular no período, nos seus embates no mercado de trabalho, na sociedade, na política e no, por assim dizer, mundo artístico.

“O Que é Que a Baiana Tem?” desvenda ainda características relacionadas à obra, processo de composição, ideal estético, sentido de liberdade e autonomia de

⁶⁶ “Ciranda Cirandinha”, cantiga de roda ou, como classifica Luís da Câmara Cascudo (Dicionário do Folclore Brasileiro, Instituto Nacional do Livro: Rio de Janeiro, 1954. p. 183), “dança de roda infantil e samba rural no Estado do Rio de Janeiro. É de origem portuguesa, música e letra, e uma das permanentes na literatura oral brasileira (...) Ó ciranda, ó cirandinha/Vamos todos cirandar;/Vamos dar a meia-volta/Meia-volta vamos dar/E depois da volta dada,/Cavalheiro troque o par...”.

Dorival Caymmi, assim como ilumina as suas relações com artistas e intelectuais da época, principalmente entre escritores, jornalistas e compositores. E, não menos importante, o samba aponta para o mistério do sucesso popular, não o sucesso efêmero, bem entendido, mas o mistério do sucesso popular que atravessa os tempos⁶⁷. O próprio compositor, em costumeiro tom bem humorado, deu uma pista do ideal que o move, em entrevista à *Revista de Domingo*, do *Jornal do Brasil* (05.01.1986): "Eu demoro [a compor] porque sou pretensioso. Quero fazer músicas tão populares como 'Ciranda Cirandinha'". Sua obra parece que:

Tem a força das canções folclóricas que perduram sem seus criadores. Décadas depois, Caymmi confessou que seu maior desejo era fazer *Ciranda, Cirandinha*, outra grande alegoria da vida. "Uma coisa que se perca no meio do povo" – como gosta de dizer. Ama tanto a música, que deseja para ela a autonomia completa (Caymmi, 2001, p. 85).

Dorival Caymmi já tinha passado por quatro rádios em 1938, quando "O Que é Que a Baiana Tem?" o elevou à condição, no Carnaval do ano seguinte, de uma das maiores revelações da música popular brasileira, pelas mãos de Carmen Miranda, a mais importante cantora do período, até a sua estreia na Rádio Mayrink Veiga, emissora líder de audiência. A rápida ascensão de Caymmi é notável.

Vindo de Salvador, o baiano desembarcou no Rio de Janeiro, do navio Itapé, em quatro de abril de 1938. Em seus primeiros dias na cidade, havia batido sem sucesso na porta da Rádio Mayrink Veiga, com carta de apresentação de Assis Valente, amigo do primo José Brito Pitanga, que o ajudou a se estabelecer na cidade. Esta carta era endereçada a César Ladeira, diretor artístico da emissora, o mesmo que, meses depois, o chamaria de *Colombo dos Balangandãs*. É preciso que se diga que naquela audição Caymmi cantou "No Sertão" e, talvez, tenha sido a provável inexpressividade desta canção a razão da indiferença do famoso radialista:

Lá no sertão nasce a vida e a alegria no coração
Lá no sertão nasce a vida e a alegria no coração
Nosso amor nasceu pelo São João,
Na roda brejeira, na fogueira ao soluçar de um violão
Lá no sertão nasce a vida e a alegria no coração
Nosso amor morreu, com ingratidão,
Cinzas de amor e de fogueira, tristezas no meu coração

⁶⁷ A respeito da permanência e originalidade da música de Dorival Caymmi, ver "*Caymmi e a Bossa Nova: O portador inesperado – A obra de Dorival Caymmi (1938-1958)*", da autora.

Lá no sertão nasce a vida e a alegria do coração
 Lá no sertão nasce a vida e a alegria no coração (Caymmi, 2001, p. 57-58)

Pouco tempo depois, devido a contatos que fizera nas suas esporádicas andanças pelo Café Nice, fez uma participação, para cobrir a falta de atrações, no *Clube dos Fantomas*, programa de Lamartine Babo na Rádio Nacional, transmitido em horário tardio. Interpretou na ocasião “Noite de Temporal”, canção que impressionou o famoso compositor e radialista carioca, mas sem maiores consequências:

É noite... É noite...
 Ê lambá ê... Ê lambá...

Pescador não vá pra pesca
 Pescador não vá pescá
 Pescador não vá pra pesca
 Que é noite de temporá...
 Pescador se vai pra pesca
 Na noite de temporá
 A mãe se senta na areia
 Esperando ele vortá

É noite... É noite...
 Ê lambá ê... Ê lambá... ⁶⁸

A propósito dessa composição, o artista, em entrevista, procurou explicar a sonoridade diferente do seu violão: “Em ‘Noite de Temporal’, minha primeira canção praieira, procurei tocar acompanhado pelo toque de berimbau de capoeira. Sempre pus esses elementos, por isso meu violão era diferente” (apud Caymmi, 2001, p. 116).

Foi na terceira tentativa, desta vez na Rádio Tupi, que as portas se abriram para o jovem. Ele conseguiu um teste na emissora, através do jornalista Edgar Pereira (outro amigo de seu primo Pitanga), da revista *O Cruzeiro* que, junto com a Rádio Tupi, fazia parte do grupo *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand. Chatô, como era conhecido o homem mais poderoso da imprensa da época, foi chamado às pressas por Theófilo de Barros Filho, diretor da emissora, impressionado com a apresentação do baiano. Caymmi havia cantado para Barros Filho “Noite de Temporal” e “No Sertão”. Sem imaginar que desta vez estava na

⁶⁸ A letra de “Noite de Temporal” foi transcrita da gravação de Dorival Caymmi presente nas faixas bônus da reedição do LP “Canções Praieiras” – originalmente lançado em 1954 –, em *Caymmi Amor e Mar*, caixa de sete cds da Odeon, 2000, faixa 11.

presença de Chateaubriand, interpretou “Promessa de Pescador” causando um “rebuliçozinho no escritório de Theófilo”⁶⁹.

E... ê... ê... ê...

E... ê... ê... ê...

A Alodê

Yemanjá, Oiá

Senhora que é das águas

Tome conta de meu filho

Que eu também já fui do mar

Hoje to véio acabado

Nem no remo sei pegá

Tome conta de meu filho

Que eu também já fui do mar

E... ê... ê... ê...

E... ê... ê... ê...

A Alodê

Yemanjá, Oiá

Quando chegar seu dia

Pescador véio promete

Pescador vai lhe levá

Um presente bem bonito

Para dona Yemanjá

Filho dele é quem carrega

Desde terra até o mar⁷⁰

E... ê... ê... ê...

E... ê... ê... ê...

A Alodê

Yemanjá, Oiá

A reação de Chatô não se fez esperar: “Seu Theófilo, o senhor é um gênio, este homem é um telúrico, é um homem da terra, um poeta... (...) ele é um menino, ele tem que ficar na Taba”⁷¹, se referindo ao grupo que presidia, com suas costumeiras metáforas indígenas. Afora o impacto causado pelas canções, Caymmi deve ter chamado a atenção daquela pequena audiência, da qual também fazia parte o maestro Isaac Feldman, da orquestra da Rádio, por ser compositor, cantor e músico – não era comum nos anos 1930 e 1940 o autor interpretar as próprias músicas. Caymmi reconhece que “entrou no sucesso com dois pés direitos” e comenta: “entrei ganhando tudo”⁷². O produtor explicou ao jovem:

⁶⁹ CAYMMI, D. Entrevista concedida a Stella Caymmi. Rio de Janeiro, 23 jun. 1993.

⁷⁰ A letra de “Promessa de Pescador” foi transcrita da gravação de Dorival Caymmi do LP Caymmi, da Odeon, 1972, faixa 1.

⁷¹ CAYMMI, D. Entrevista concedida a Stella Caymmi. Rio de Janeiro, 29 fev. 1992.

⁷² Idem à nota 69 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

Não cante para ninguém mais, você não assine contrato, não faça nada. A Tupi não tem condições de pagar [de te oferecer um contrato], você vai ganhar um cachê de 30 mil réis, a estreia vai ser agora no dia de São João. Mas, pelo amor de Deus, não cante e nem conte que canta para ninguém”⁷³.

No dia marcado, o elenco da Rádio Tupi (prefixo PRG-3) – Quarteto Tupã, Herivelto Martins, Dalva de Oliveira, entre outros – se apresentou no barracão do Santo Cristo onde funcionava a emissora. Nessa época, tudo era ao vivo, sem recursos de gravação. Estreante da noite, ao terminar de cantar “Noite de Temporal”, Caymmi se surpreendeu ao ouvir Carlos Frias, *speaker* da Rádio Tupi, anunciar: “O cantor que acabaram de ouvir encontra-se à disposição dos interessados à rua São José, 35, 1º andar”⁷⁴. Era o endereço da pensão onde estava morando. “Eu achei graça naquilo, ser anunciado como uma mercadoria” (apud Caymmi, 2001, p. 121), comentou em entrevista o compositor, que não estava habituado às nascentes práticas da publicidade da *Era do Rádio*. Ele pensou consigo mesmo: “Eles estão me contratando e me botando na rua! Que coisa estranha!”⁷⁵. Theófilo explicou: “Não, é porque você realmente tem muita qualidade, tem um futuro pela frente. E a gente anuncia por uma questão de consciência. Uma rádio dessa ouve você assim de repente e pode querer”⁷⁶, disse Theófilo de Barros Filho.

Na verdade, a rádio mal podia pagar o que prometera. O cachê de trinta mil-réis de Caymmi, daquela apresentação, foi rateado por Carlos Frias, Manoel Barcelos, também *speaker* da emissora, pelo jornalista Francisco Rizzini e, para total surpresa do baiano, o dono do botequim em frente aos estúdios da Tupi entrou no rateio com cinco mil-réis. Como se comprova por esse episódio, havia no meio radiofônico uma mistura de informalidade, criatividade, má gestão e instabilidade financeira – e, em se tratando de Chatô, acrescenta-se arrojamento, tino comercial e esperteza. Caymmi recorda:

E aquele dinheiro todo contadinho: “Está aqui: 30 mil réis. Agora, no dia tal você vem duas vezes por semana, são 60”. Eu fiz o cálculo e pensei: “Ih! A pensão está salva! Duzentos e quarenta?! Ih! Tá de ouro!”. Saí por ali sem pensar na fama, só na segurança da pensão, na tranquilidade, sem vaidade. Depois me dei conta, num

⁷³ Idem à nota 69 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ Idem.

⁷⁶ Idem.

banheiro qualquer assim de repente, dá aquela ideia, não é? Eu digo assim: “Você está no Rio de Janeiro, virando artista... Que bom!”⁷⁷.

Em agosto, Caymmi se transfere para a Rádio Transmissora (PRE-3), a quarta emissora, sem afetar em nada suas relações com Barros Filho, com quem passou a dividir um apartamento no Edifício Souza, no Centro: “Vai Caymmi, eles vão pagar mais, vai começar sua carreira melhor, vai ganhar a vida, a amizade não perde por isso” – garantiu Barros Filho⁷⁸. Além de oferecerem um salário maior, “um cachê de 200 mil-réis mensais para duas apresentações por semana e 50 mil-réis por domingo, num programa patrocinado pelo Dragão, chamado *Meia Hora do Dragão*” (apud Caymmi, 2001, p. 124), Dermival Costalima, conhecido do compositor dos tempos de sua passagem pelo jornal *O Imparcial* da Bahia, Erick Cerqueira (*speaker*) e Eduardo Brown argumentaram que todos os baianos deveriam ficar juntos. Tudo combinado de boca, sem nenhum contrato, com a costumeira informalidade do meio radialista do período. “No dia 2 de outubro de 1938, Caymmi participou da programação especial de domingo, da Rádio Transmissora, junto com Catulo da Paixão Cearense, Ciro Monteiro, Antenógenes Silva, Dircinha Batista, entre outros artistas do *cast* da emissora” (Caymmi, 2001, p. 124), do qual também faziam parte Marília Batista, Manoel Reis, Bilu e Eugênio Martins com seu regional. O baiano tinha consciência da importância do rádio para a sua carreira artística:

A rotina era você ser do rádio, principalmente, era o que dava mais notícia. E, conseqüentemente, ia para o disco. O rádio fazia assim: tem um camarada agradando muito no rádio. Aí chamava para fazer um disco. Se o disco fosse bom, pegava no contrato também, no máximo dois anos e no mínimo um⁷⁹.

O cinema teve importância decisiva para o sucesso de Caymmi no início de sua carreira, época em que o rádio tem uma participação relevante, mas secundária. Foi na Rádio Transmissora, em 1938, que Alberto Ribeiro, Mário Lago e Almirante escutaram pela primeira vez Dorival Caymmi e “O Que é Que a Baiana Tem?”. Mário Lago contou em entrevista como foi:

Fomos assistir na Rádio Transmissora a estreia da Orquestra do Fon-Fon (Otaviano Romero Monteiro), que era um grande saxofonista. Ficamos fascinados, eu, Alberto Ribeiro e Almirante com Caymmi. Todo mundo gostou. Caymmi bateu,

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ CAYMMI, D. Entrevista concedida a Stella Caymmi. Rio de Janeiro, 11 ago. 1996.

⁷⁹ Idem à nota 78.

valeu. No que cantou, estourou e seguiu em frente. Formou-se um círculo incrível em torno de Caymmi (apud Caymmi, 2001, p. 129).

Foi por conta dessa apresentação de Caymmi na Transmissora, que “O Que é Que a Baiana Tem?” foi lembrada para substituir “Na Baixa do Sapateiro”, de Ary Barroso, no filme *Banana da Terra*, nova produção musical da Sonofilmes do americano Wallace Downey, “na linha dos alô-alôs de dois anos antes” (Castro, 2005, p. 168). Downey havia dissolvido a sociedade com a Cinédia, montado a Sonofilmes com equipamento trazido por ele dos Estados Unidos e estava, pela primeira vez, arcando com todos os custos de produção da nova empresa. O americano cuidava de tudo pessoalmente:

Dava palpites nos figurinos, maquiagem, iluminação e montagem, sempre para economizar tostões, e, depois de filmada uma cena, só faltava recolher os confetes do chão para usá-los na cena seguinte (na verdade, *fazia* isso escondido). Braguinha e Mário Lago, autores do roteiro, certificaram-se de que *Banana da Terra* contaria a história mais bisonha possível, para não perturbar a sequência de números musicais. E ponha bisonho nisso: uma monarquia fictícia, a ilha de Bananolândia, produz mais bananas do que consegue comer; o primeiro-ministro (Oscarito) sugere que a rainha (Linda Batista) venha ao Brasil para vender o excesso; ela chega em pleno Carnaval e... (Castro, 2005, p. 168).

Banana da Terra, previsto para ser lançado no período pré-carnavalesco de 1939, estava em fase de produção e a equipe, formada por Braguinha, J. Rui Costa, além de Ribeiro, Lago e Almirante, entrou em polvorosa quando Ary Barroso pediu dez contos de réis – em torno de 500 dólares –, uma fortuna na época, para autorizar o uso de “Boneca de Pixe” (em parceria com Luiz Iglesias) e “Na Baixa do Sapateiro”. “Era um despropósito”, afirmou Almirante (apud Cabral, 1990, p. 138). É que Almirante havia se esquecido da resposta que Ary dera a uma enquete da revista *Carioca*, pedindo uma auto-definição aos seus entrevistados, em agosto de 1936: “Sou um ótimo compositor e acho que nunca ganho o que mereço” (apud Cabral, 1990, p. 128). Já Noel Rosa respondera: “já disseram que eu sou um rapaz que tem jeito. Aceito a definição” (apud Cabral, 1990, p. 128).

Artistas do rádio como Aurora Miranda, Dircinha e Linda Batista, Orlando Silva, Carlos Galhardo, Castro Barbosa e o próprio Almirante estavam no musical, dirigido por J. Rui Costa, mas a grande atração era mesmo a estrela Carmen Miranda cantando as músicas de Ary Barroso, que se juntariam à “Menina do Regimento” (Braguinha e Alberto Ribeiro), “A Tirolesa” (Paulo

Barbosa e Oswaldo Santiago), “A Jardineira” (Benedito Lacerda e Humberto Porto) – que se tornou um clássico carnavalesco –, “Sei Que é Covardia” (Ataulfo Alves e Claudionor Cruz), “Amei Demais” (Paulo Barbosa e Oswaldo Santiago), entre outras canções apresentadas no filme. Estava configurada a crise.

A produção buscava urgentemente uma solução que não atrasasse o cronograma já apertado, não alterasse os custos nem o cenário baiano de casario, já montado com uma lua cheia, coqueiro e lampião, adequado a “Na Baixa do Sapateiro”, feito “com caprichos de Hollywood” (Castro, 2005, p. 168). Mário Lago recorda que “Downey chamou Alberto Ribeiro e Braguinha para fazerem as músicas que substituiriam as de Ary Barroso. Alberto disse a Downey: ‘existe uma música sobre a Bahia que é especial’”⁸⁰ (apud Caymmi, 2001, p. 129). Ele se referia a “O que é que a Baiana Tem?”, uma estilização do samba-de-roda da “boa terra”, brejeiro, sensual (Caymmi, 2008, p. 138). Essa versão é também endossada por Jairo Severiano⁸¹. Recebida a autorização de Downey para a inclusão de “O Que é Que a Baiana Tem?” no filme, a equipe precisava ainda do consentimento de Carmen Miranda. A cantora já havia sido até mesmo acionada pelo próprio Downey para convencer Ary Barroso a manter o combinado, mas nada demovia o compositor. Segundo Ruy Castro, Ary Barroso provavelmente tomou consciência de que:

(...) uma vez ‘cedida’ a Downey para uso num filme, a dita canção se tornava propriedade dele, Downey, e ia fazer a América por conta própria. Assim, para garantir um mínimo de retorno financeiro no caso de suas canções baterem asas, Ary resolvera pedir alto de saída. Se Downey pagasse, ótimo; se não, que fosse para o diabo (Castro, 2005, p. 169).

⁸⁰ “Pirulito”, composta por Braguinha e Alberto Ribeiro, substituiu de fato “Boneca de Pixe”, de Ary Barroso, e foi cantada no musical *Banana da Terra* por Carmen Miranda e Almirante, artistas escalados para o número desde o início da produção.

⁸¹ Sérgio Cabral, em *No Tempo de Almirante – Uma História do Rádio e da MPB*, da Francisco Alves Editora (1990), apresenta outra versão dada por Paulo Netto, conhecido também como Paulo Trepadeira, locutor, cantor e amigo de Almirante. Segundo Netto, foi ele quem insistiu com Almirante para que Carmen cantasse o samba de Dorival Caymmi em *Banana da Terra* (p. 138). Aloysio de Oliveira, por sua vez, atribui a Almirante a ideia de usar “O Que é Que a Baiana Tem?” no filme e afirma que o radialista o teria levado à rádio em que o baiano trabalhava para ouvi-lo interpretar o samba. Oliveira, que conta o episódio em suas memórias, erra o nome do filme, confundindo *Banana da Terra* com *Alô Alô Carnaval*, e erra também a emissora em que Caymmi se apresentava no período, afirmando ser a Rádio Nacional, quando o baiano estava na Transmissora (Oliveira, 1982, p. 63). A versão de Caymmi, dada em entrevista para o Museu da Imagem e do Som, em 24 de novembro de 1966, também apresenta vários erros e imprecisões, tais como também mencionar a Rádio Nacional em lugar da Rádio Transmissora, afirmar que “O Que é Que a Baiana Tem?” substituiu “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, quando na verdade foi “Na Baixa do Sapateiro”, resumindo um episódio que depois foi pormenorizadamente contado em entrevista para sua biografia *Dorival Caymmi – O Mar e O Tempo* (Caymmi, 2001, p. 127-139).

O mineiro tinha razão. O produtor tinha outros interesses, não declarados naturalmente, afora a preocupação com a qualidade do repertório e das atrações do musical *Banana da Terra*. Downey estava empenhadíssimo no repertório musical de seus filmes: “Em todas as partituras de canções apresentadas nos filmes produzidos por ele, podia-se ler no rodapé: ‘Direitos para os países estrangeiros controlados pela Música International Downey Rio de Janeiro-Buenos Aires’” (Castro, 2005, p. 168). Ou seja, os direitos das canções no exterior – leia-se o lucro obtido com as músicas por ele controladas – iriam, não para os compositores das mesmas, mas para Downey, já que o documento assinado por eles era de cessão de direitos. Ele sequer propunha um percentual para os autores. *Banana da Terra*, com inúmeras músicas já filmadas, garantia a ele de antemão a posse de vários sambas e marchas carnavalescas no exterior. Uma verdadeira mina de ouro.

Para que Carmen Miranda conhecesse “O Que é Que a Baiana Tem?”, sem que o compositor criasse expectativas antes da aprovação da cantora, foi montada uma estratégia mirabolante. O compositor e cantor Newton Teixeira, colega da Rádio Transmissora, convenceu Caymmi, a pretexto de ouvir sua voz gravada, coisa difícil na época, a acompanhá-lo aos estúdios da Sonofilmes, na Avenida Venezuela, onde já se encontrava na técnica Moacir Fenelon⁸². A ideia era gravar “O Que é Que a Baiana Tem?” sem que ele percebesse o verdadeiro motivo da gravação. Caso a cantora não aprovasse o samba, ninguém da produção teria se comprometido com o baiano, que não saberia de nada. Tudo feito na surdina, como Caymmi relata:

Almirante e Braguinha primeiro levaram para ela um acetato pirata, uma gravação meio pirata. Não era nem acetato, era uma gravação feita como se fosse experiência de vozes e um amigo meu, compositor e cantor já falecido, Newton Teixeira, disse: “Caymmi, você já ouviu sua voz?”. Eu disse: “Bom, ouvi na...”. Ele disse: “Mas já ouviu gravado?”. Eu disse que não. Aí ele falou: “Vamos ali, que tem um estúdio particular e estão gravando para fazer uma experiência. Vamos lá? Vai Orlando Silva daqui a pouco”. Aí eu fui naquela, fui enganado, docemente enganado. Porque ele não me disse qual era a intenção. Já era para pegarem “O Que é Que a Baiana Tem?”, no meio do que eu cantasse, a pedido deles. E foi o que aconteceu. Eu entrei no estúdio, tinha um senhor estrábico, Moacir Fenelon, um senhor muito simpático. Braguinha ali, todos na técnica trabalhando. E era uma pirataria comigo, né?! Newton Teixeira, muito vaselina, me levando: “Canta aquela do mar que você cantou, aquela assim: o mar, quando quebra na praia”. E aí: “Ah,

⁸² Moacir Fenelon, formado em técnico de som nos Estados Unidos nos anos 1920, foi um dos fundadores da Atlântida Cinematográfica em 1941, atuando como diretor e produtor de cinema.

você não tem um negócio de Bahia?". Eu disse: "Tenho 'O Que é Que a Baiana Tem?'" [cantando]. E ele disse: "Canta isso!"⁸³.

A tal gravação pirata não devia estar nada boa, pois foi preciso conduzir Caymmi pessoalmente à casa de Carmen. Almirante telefonou para a pensão e combinou de levá-lo à casa da cantora na Urca no dia seguinte, conforme recorda o compositor:

Fui levado pelo Almirante, que me explicou: "Você vai comigo na casa da Carmen Miranda. Eu, Braguinha e você. Eu te pego aqui e levo lá, porque ela quer ouvir a sua música, ela própria". Aí veio logo a proposta: "Você ganha 100 mil réis para inclusão da sua música no filme". Era muito dinheiro para um estreante. Ele disse assim: "Não há vantagem nenhuma nem desvantagem, porque aqui está Mário Lago, 100 mil réis, Fulano, 100 mil réis". Os compositores todos de Carnaval que iam entrar no filme, todos a 100 mil réis. Mas eu prefiro não entrar no mérito [sobre o cachê de Ary Barroso] porque eu não conheci de perto essa coisa toda, porque eu era muito novo e só soube depois⁸⁴.

De fato, quando o compositor soube de toda a história, ficou muito impressionado: "Eu soube depois e fiquei embaraçado, porque era o extremo, eu, um anônimo, e Ary Barroso, a glória da música popular" (apud Caymmi, 2001, p. 129). Wallace Downey, por sua vez, ainda fez uma enorme economia já que "os cem mil réis que foram oferecidos a Caymmi correspondiam a cinco dólares, "um valor cinquenta vezes menor do que Ary pedira para autorizar a música" (Castro, 2005, p. 171). Na mesma entrevista⁸⁵, Caymmi descreve a ida à casa de Carmen Miranda – "já estava conhecendo a estrela de perto, o que foi emocionante, bonito, gostoso; eu gostei muito dela de cara, ficamos amigos"⁸⁶ – que aconteceu em outubro de 1938:

Quando fui levado por Almirante e Braguinha, na casa de Carmen Miranda, na Ladeira de São Sebastião, na Urca, ela já estava informada de tudo, ela já tinha ouvido e não tinha entendido, não tinha "morado" no assunto. Preferiu ouvir o cantor ao vivo, para sentir como é que era. Porque ouvir é uma coisa, e ver cantar é outra. Então, quando eu cheguei lá, ela disse: "Ah, é esse rapaz aí? Então canta você mesmo, com seu violão". Eu estava com meu violão e cantei. Ela disse: "Ah, Almirante, assim é outra coisa, assim a impressão é outra, eu posso fazer uma coisa assim e tal. Pode-se fazer uma baiana rodada, bonita". Aí começou o plano de "O Que é Que a Baiana Tem?" para cinema, para o filme *Banana da Terra*. (...) Isso foi tão eficiente, esse movimento, que dali ela convocou Aluizio de Oliveira, que constava ser o namoradinho dela naquela época, que, por sua vez, colocou coristas e entrou no coro com o Almirante. E naquela mesma noite (olha só a pressa!)

⁸³ CAYMMI, D. Entrevista concedida a Stella Caymmi. Rio de Janeiro, 05 out. 1992.

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ Idem.

fomos para o estúdio da Odeon, na Rádio Tupi, no bairro da Saúde, naquela época (distante, portanto), no Centro, perto de Santo Cristo. Então, chegamos lá e gravamos a trilha do filme, no mesmo dia⁸⁷.

A gravação na Tupi a que Caymmi se refere é a sonorização do filme feita separadamente da filmagem propriamente dita, que aconteceu pouco depois. Apesar de não aparecer em *Banana da Terra*, embora muitos garantam equivocadamente o contrário, o baiano cantou na sonorização, solando uma parte do samba. Isto porque – é Caymmi quem conta – “Quando ela ouviu, ao vivo, cantado por mim, com ritmo do violão, eu tocando e ela vendo, ela então começou a sentir a brejeirice da coisa, que entrou no jeito dela”⁸⁸ e, certamente, o convite para cantar com Carmen Miranda – que não era pouca coisa – veio da percepção de que ele, o compositor, igualmente brejeiro e sestroso, era o parceiro ideal para dar “molho” à gravação. O compositor continua o relato:

Então, foi uma beleza, porque aí chegou o Bando da Lua⁸⁹, que morava perto da Carmen Miranda, ali no Flamengo. E aí foi aquela enxurrada de gente tudo para Santo Cristo, para gravar. Aí armou-se o negócio. Almirante saiu botando uma graça aqui e ali. Quando eu cantava “Tem torso de seda tem”, ela dizia: “Tem? E o que mais?”. Na gravação original. (...) O estúdio aquelas alturas vazio, o bairro vazio, noite, quase não tinha população ali ao redor. Não tinha nada de espalhafatoso. Foi um ensaio rigoroso, muito cheio de charme, tudo saindo direitinho. Me senti assim como o sujeito que entra na história, que entra na fama com dois pés direitos⁹⁰.

Antes, porém, quando ainda estavam conversando em sua casa, Carmen fez um pedido a ele: “Essa música é exatamente o que eu quero. Precisamos combinar de você voltar aqui para me ajudar a entender a letra” (apud Caymmi, 2001, p. 128). Estava sendo gestada a baiana estilizada que Carmen iria personificar a partir de “O Que é Que a Baiana Tem?”:

O que é que a baiana tem?
Que é que a baiana tem?

Tem torço de seda, tem!
Tem brincos de ouro, tem!
Corrente de ouro, tem!
Tem pano-da-costa, tem!
Tem bata rendada, tem!
Pulseira de ouro, tem!
Tem saia engomada, tem!

⁸⁷ Idem à nota 71 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

⁸⁸ Idem à nota 83 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

⁸⁹ O *Bando da Lua* era formado por Aloysio de Oliveira, Hélio Jordão Pereira, Vadeco (Osvaldo de Moraes Eboli), Ivo Astolf e os irmãos Afonso, Armando e Stênio Osório.

⁹⁰ Idem à nota 83 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

Sandália enfeitada, tem!
Tem graça como ninguém...
Como ela requebra bem...

Quando você se requebrar
Caia por cima de mim
Caia por cima de mim
Caia por cima de mim

O que é que a baiana tem?
Que é que a baiana tem?

Só vai no Bonfim quem tem...
Só vai no Bonfim quem tem...

Um rosário de ouro
Uma bolota assim
Quem não tem balangandãs
Não vai no Bonfim
Oi, não vai no Bonfim
Oi, não vai no Bonfim (Caymmi, 2008, p. 136)

A própria Carmen ligou para a pensão e buscou Caymmi para irem juntos ao ateliê de J. Luiz, figurinista da *Fon-Fon*, uma revista muito popular na época. Lá, Caymmi procurou explicar o traje típico da baiana – torço, pano da costa, bata rendada, balangandãs – para o figurinista, que foi criando uma concepção estilizada, apropriada para o filme. Sobre o samba que fazia, Dorival Caymmi esclarece:

(...) não tinha estilo baiano de música, não tinha estilo mineiro. Porque essas mentiras, isso tudo é mentira, não tem estilo, não tem música baiana, não tem música mineira, não tem. Não me venha com essa, que essa nunca colou. Individualmente o Gilberto Gil é Gilberto Gil, Caetano Veloso é Caetano Veloso. Podiam tanto ter nascido em Fortaleza ou no Rio Grande do Sul, no Amapá, no Amazonas, em Santa Catarina, eles seriam o que são: talentosos e iam encontrar linguagem para dizer o que eles sempre disseram da vida, das coisas, da paisagem e do local de vida, em que vivem e viveram. [Música] típica [baiana] não existe. A música brasileira é samba. Depois as canções – as coisas que tiveram influência européia como a modinha, que vem daquele lundu português, das canções portuguesas por causa da Colônia. Mas nós viemos do lado negro, do lado bom e saiu o samba, o ritmo, a percussão. Então o samba dominou, e dominou porque é dançante também. Então música típica brasileira é samba. E o samba na Bahia era um estilo de samba de mote e glosa, é você abrir um estribilho e o outro responder, é o samba de umbigada, samba de rua, com influência portuguesa e africana. Isso a Bahia tem, esse tipo de samba é muito típico, mas nunca valorizaram como estilo. “Adalgisa”⁹¹ é típica de rua. Cantigas de roda em tempo de marchas feitas dentro daquele estilo, daquela coisa, bem do povo, nascido do povo, de autor anônimo. Ou seja, até se a Bahia pudesse ser dita como tendo um estilo próprio, só poderia ter sido este estilo: samba de umbigada, samba de resposta, de rua. Samba de roda.

⁹¹ “Adalgisa”: Adalgisa mandou “dizê” (solo)/Que a Bahia tá viva ainda lá (coro)/ Que a Bahia tá viva ainda lá (coro)/Que a Bahia tá viva ainda lá (coro)/Com a Graça de Deus inda lá (solo)/Que nada mudou inda lá (Caymmi, 2001, p. 338).

Então, a Bahia sempre teve muito prestígio em termos de samba, muito prestígio na música carioca. Tanto que você vê que a Bahia sempre está aparecendo em música popular. Vou lhe citar uns exemplos assim de passagem, quer ver? Do tempo da gravação mais primitiva, em que se anunciava o cantor no próprio disco e quem editava o disco era uma... Um exemplo: a Casa Edison, do Rio de Janeiro, se não me engano, Rua do Ouvidor, 107 (pode me falhar a memória aqui). Cantada pelo Baiano para a Casa Edison no Rio de Janeiro. Entendeu? Tinha um certo Baiano, olha o prestígio. Baiano era um cantor brasileiro de fama⁹².

Especificamente sobre “O Que é Que a Baiana Tem?”, Caymmi revela a gênese do samba, suas fontes de inspiração, processo de composição e os elementos que excitaram a curiosidade e imaginação de Carmen Miranda:

Eu quero dizer que o balangandã nasceu desse contato com tio Nonô. E tinha um jeito que se falava: "Ah, aquelas mulatas do partido alto!", "só se ia ao Bonfim, meu filho, levando o luxo". Aquele meninozinho de carregar a cadeira de ajoelhar (...). As escravas de bom dinheiro tinham seus criados. Com a Abolição da Escravatura, continuou. Eram mulatas do partido alto. Categoria. Partido quer dizer: valor pessoal, bom partido. (...) Ele [tio Nonô] dizia rindo assim: "Quem não tem balangandãs não vai ao Bonfim". Isso era um ditado da época. E eu fui urdindo na cabeça, na Bahia, a forma de autenticar a mulata de saia, mas sem a coragem de classificar minha mulata, natural da minha terra com o nome, entre aspas, de baiana. Era uma coisa que acontecia, uma coisa natural no Rio de Janeiro de chamar assim: "Vem uma baiana aí. Você viu aquela baiana cheia de coisa?". Porque afinal de contas não eram cariocas, não eram mineiras, não eram paulistas, não eram gaúchas. Eram baianas. Mas para nós não eram baianas; para nós eram naturais. Para nós era a mulher de saia, a mulher do acarajé, a mulher do amendoim, a preta do acarajé, era a crioula do mingau. Crioula, então, se usava muito. Era a vendedeira do amendoim, do amendoim cozido, do amendoim torrado, do fubá de amendoim, especialidade dela. Então, não era uma baiana⁹³.

Foi, portanto, da necessidade de descrever a mulher da sua terra para os cariocas que nasceu “O Que é Que a Baiana Tem?”. Como se verá a seguir, não só a história dos balangandãs aprendida do tio Nonô, que era ourives de profissão, ficou em sua memória, impressionando-o profundamente, como ficaram retidas a sonoridade e a musicalidade da palavra balangandãs e da fala popular expressa no ditado "Quem não tem balangandãs não vai no Bonfim"⁹⁴. É preciso lembrar que Caymmi costumava ir, como muitos baianos, aliás, à roça de Candomblé na Bahia – a partir dos anos 1960, Caymmi e Stella “durante todo o tempo em que viveram

⁹² CAYMMI, D. Entrevista concedida a Stella Caymmi. Rio de Janeiro, 09 nov. 1992.

⁹³ CAYMMI, D. Entrevista concedida a Stella Caymmi. Rio de Janeiro, 16 mai. 1995.

⁹⁴ O programa de correção automática do computador, programado em princípio para assinalar erros que fogem à norma culta, propôs mudar "Quem não tem balangandãs não vai **no** Bonfim" por "Quem não tem balangandãs não vai **ao** Bonfim", mas evidentemente tal mudança implicaria a perda da sonoridade, da musicalidade da fala popular, da oralidade do povo, uma das fontes de inspiração de Dorival Caymmi. Como afirmam Antônio Risério e Tuzé de Abreu, “antes que à ‘norma’, Caymmi prende-se a fala” (Risério, 1993, p. 139)

na Bahia, se envolveram a fundo com o Candomblé” (Caymmi, 2001, p. 432) e frequentavam “o Gantois e o Axé Ôpô Afonjá, junto com os irmãos de ‘esteira’ Jorge Amado e Carybé. Eram os mais importantes candomblés da Bahia” (p.432). Deste último, Axé Ôpô Afonjá, o compositor recebeu o título de *Obá de Xangô*, um dos doze ministros de Xangô – “seu título completo era *Obá Ónikôyi*” (p. 433).

Mas a motivação central de Caymmi era descrever a mulher baiana para o carioca, desconhecida do resto do Brasil, e que foi profundamente observada pelo compositor. Mulher que Caymmi, à maneira de um historiador ou antropólogo popular, sem abandonar jamais a força erótica do seu povo, que ele conhecia bem, sentia necessidade de transmitir e cristalizar, o que acabou por valorizá-la. E quem era essa mulher? Era a negra, a mulata baiana, a mulata e negra brasileira. Caymmi continua o seu relato:

Quando eu fui urdindo a música, eu já estava no Rio, me vi na necessidade de qualificar de baiana. Assim: "O que é que a baiana tem?". E resolvi explicar para um povo estranho ao meu o que era uma baiana. Quer dizer, aquela saia, o chamado turbante, que na Bahia não se chamava turbante, apesar de ser, chamavam de torço (...). O pano da costa manda-se vir da costa d'África. É um tecido especial e uma estamparia, um bordado especial. Pano da costa é de muita categoria. Portanto, coisa importada da África por causa das raízes. Elas tendo um dinheirinho a mais, elas botavam na mão de um portador para comprar na África. Os búzios, não é só para candomblé, é para uso pessoal. As contas, de fazer colares, vindas da África, de sementes e de louça, feitos à mão ou coisa assim, artesanato africano, do Dahomei, da Nigéria. Ele [tio Nonô] me disse assim: "Quem não tem balangandãs não vai no Bonfim". E eu escrevi a palavra balangandãs, e saboreei, quis explicar o gosto da palavra [quando estava] na Bahia, mas não dava eco. Na Bahia eu sabia o que era música, compositor, o que eu queria ser. Eu não queria ser profissional; eu queria mostrar minhas graças. (...) Pois bem, mas os balangandãs ficaram⁹⁵.

Caymmi foi compondo a baiana, com um demorado olhar de cima a baixo, sem perder um só detalhe, à maneira de um Debret, que ele mesmo citou em entrevista: “a palavra não me saiu da cabeça. Eu voltei à investigação de balangandãs, eu vi gravuras dos livros, das antigüidades, dos homens da fotografia, os homens que varejavam o Brasil, como Debret, como os desenhistas que seriam os fotógrafos de hoje, que eram os fotógrafos da época”⁹⁶. O compositor, cuja música era ela própria um instantâneo, uma fotografia de época – não foi à toa que denominaram “Postais da Bahia” o conjunto de suas músicas de

⁹⁵ Idem à nota 92 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

⁹⁶ Idem.

temática baiana, com suas festas e costumes –, prossegue em suas explicações sobre como compôs “O Que é Que a Baiana Tem?”:

Quando eu me vi no Rio, eu digo: "Meu Deus! Eu tenho aqui tudo armado: tem torço de seda tem, tem brincos de ouro tem". Eu fui armando por aí, a crioula armada com a roupa de dia de festa. "Tem torço de seda tem, tem brincos de ouro tem", eu fui armando pela cabeça. "Correntes de ouro tem", uns correntões que eu tinha visto no tio Nonô, que Mãe Menininha, naquele retrato que tem em [casa em] Rio das Ostras, você vê os correntões de Mãe Menininha com as contas de santos, com aquelas coisas no meio. Que beleza, né? Eu digo: então, "tem pano da costa tem". Depois, embaixo do pano da costa: "a bata rendada tem". "Pulseiras de ouro tem", a mão na frente. "Tem saia engomada tem, sandália enfeitada tem". Eu podia botar anáguas, mas não dava. E fui urdindo, fazendo a formação do tipo vestido. Até aquela sandaliazinha que fica com o calcanhar meio de fora, com aquele salto fino, que é o charme pisar na rua com aquele calçamento. Eu achava que era um verdadeiro milagre. As mulheres pisarem, com aquele corpanzil, naquelas sandálias, e sambar. E o jeito no carnaval, de dançar nos coretos, nas praças. Na praça tinha um coreto, uma banda e tocava maxixe, uma coisa assim. Vinha um cara desempenado e tirava uma mulata daquela e dançava, fazia um parafuso, vinha embaixo, botava um lenço no pescoço, chapéu de panamá virado de lado, dava um balão. No maxixe, você via aquelas saias rodadas no ar. Era o sujeito dançando maxixe. Ah! O carnaval era lindo. Era o terreiro, aquele largo bonito, a Sé⁹⁷.

Conforme Caymmi ia explicando, pode-se imaginar que Carmen e J. Luiz deviam estar cada vez mais fascinados, mas não mais fascinados que ele pela mulher de sua terra. O músico chegou a testemunhar, no período em que viveu em Salvador:

(...) as baianas do partido alto, que tinham proteção, tinham bem-estar, boa vida, protegidas de homens ricos, tinham criadagem, cadeirinha de ajoelhar para rezar que levava para a Igreja, (...) ao Bonfim, à Catedral, à Igreja da Misericórdia. Vi um séquito familiar de candomblé, das comunidades negras religiosas, que faziam isso. Tinha aquele sincretismo obrigado pela colônia, que impunha a religião católica, mas o negro escondeu atrás dos ídolos, dos santos católicos, seus ídolos negros⁹⁸.

A música de Dorival Caymmi – ou ao menos parte de sua obra – sintetiza e documenta o Brasil. É possível contar a história do Brasil através de sua obra. Não o Brasil dos bancos escolares, mas o Brasil profundo. Ele canta o Brasil, é um dos intérpretes do Brasil e dos brasileiros. A respeito da oralidade em Caymmi, observa-se que algumas de suas músicas incorporam de tal maneira a fala do povo e soa tão bem, tão simples, tão natural e, ao mesmo tempo, tão sofisticado, que nem se sente. Ele compõe o simples que gera o singular, e não o vulgar, o ordinário. Da fala do povo, capta a musicalidade profunda que ele sintetiza em sua

⁹⁷ Idem.

⁹⁸ Idem à nota 83 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

canção, música e letra. É do Brasil, do brasileiro, que ele está falando. Como intuiu Francisco Bosco, “Caymmi ecoa Homero” (Bosco, 2006, p. 59) ou, ainda mais categoricamente, como afirmou o músico João Nabuco:

A imagem do Brasil foi construída aqui e lá fora utilizando o samba como referência. Apesar da variedade rítmica no país, o samba predominou porque se organizou no Rio, que era capital. O rádio que se iniciava levava Brasil afora essa imagem do carioca que virou a imagem do Brasileiro. Logo depois veio *Caymmi, nosso Homero* [grifo nosso], que nos pintou aquela visão do paraíso que vai ressoar na bossa nova, na tropicália, no axé etc.⁹⁹.

Caymmi ajudou a construir uma das possíveis identidades brasileiras na esfera da música popular, que assumiu no país, ao longo do século XX, uma importância equivalente à importância da poesia, na função de traduzir e espelhar a identidade de um povo. O sucesso de “O Que é Que a Baiana Tem?”, por exemplo, não se explica apenas pelo exotismo de termos como balangandãs, torço ou pano da costa; tampouco pela qualidade do samba de acento baiano; pela qualidade melódica; ou pelo ritmo sincopado que “pegou no Carnaval” e tomou conta das gentes; pelo molho rítmico desenvolvido com a tônica acentuada no uso reiterativo do “tem”; pela brejeirice da letra e de seus intérpretes; nem mesmo pelas alusões eróticas nela contidas (“Quando você se requebrar/Caia por cima de mim”); ou ainda a estrutura dialogal (“mote e glosa”); pelas expressões da oralidade como “uma bolota assim” ou “Quem não tem balangandãs não vai no Bonfim”; e se poderia enumerar muitas outras características na tentativa de explicar seu enorme sucesso – se é que é possível explicar toda gama de elementos que compõe o fenômeno. Como afirma Fred Góes (2007), “a significação do carnaval, fenômeno determinante da nossa identidade, se revela por meio dos narradores, poetas e letristas brasileiros” (p. 15-16). Provavelmente são todos esses fatores enumerados e, possivelmente outros mais, que poderão explicitar a enorme repercussão do samba. Mas não se pode esquecer que o compositor está descrevendo a baiana e de uma maneira como nunca se viu. E quem é essa baiana? É a negra brasileira, que Caymmi “pinta” e mostra.

Carmen estava encantada com as possibilidades cênicas e de vestuário que entrevia em “O Que é Que é Baiana tem?”, conforme Caymmi lhe explicava o significado de cada elemento que vestia a baiana. É irresistível não especular que

⁹⁹ Artigo “O sonho não acabou”, de João Nabuco, publicado na *Revista*, suplemento dominical encartado no jornal *O Globo*, de 26 jul. 2009.

talvez em função do título do filme, *Banana da Terra*, como um eco distante, as futuras baianas hollywoodianas de Carmen Miranda, cada vez mais estilizadas e delirantes, acabassem por se associar às bananas, como se vê na famosa cena de *Entre a Loura e a Morena* (*The Gang's All Here*), filme da Fox, de 1943, em que um número interminável de bananas parece sair do turbante da cantora. Não era à toa que a cantora costumava declarar à imprensa norte-americana que “*banana is my business*”.

Não era a primeira vez que se cantava a Bahia na Música Popular, pelo contrário, a própria Carmen já o tinha feito ao longo da carreira em inúmeras músicas, dentre as quais: “No Tabuleiro da Baiana” (Ary Barroso/1936), “Baiana do Tabuleiro” (André Filho/1937), “Quando Eu Penso na Bahia” (Ary Barroso e Luiz Peixoto/1937) em dueto com Sylvio Caldas, “Na Bahia” (Herivelto Martins e Humberto Porto/1938) “Na Baixa do Sapateiro” (Ary Barroso/1938), “Nas Cadeiras da Baiana” (Portelo Juno e Leo Cardoso/1938). Entretanto,

Caymmi não trouxe apenas uma temática de apelo popular, pois além de suas letras trazerem aspectos e usos da vida baiana desconhecidos do resto do Brasil, como balangandãs ou os pregões das baianas, sua música era inteiramente diferente do que se ouvia no rádio de então, absolutamente original (Caymmi, 2001, p. 138).

“O Que é Que a Baiana Tem?” parecia até complementar “No Tabuleiro da Baiana”, de Ary Barroso, na sua temática, pois enquanto um samba descrevia o conteúdo do tabuleiro da baiana, o outro esmiuçava seu traje. Mesmo o traje da baiana não era estranho a Carmen:

O que se pode dizer é que até ali o traje da baiana era apenas decorativo e, a partir do samba de Caymmi, tornou-se parte indissociável da personalidade artística da *Pequena Notável*. Abel Cardoso Junior, em seu livro *Carmen Miranda - A Cantora do Brasil*, esclarece: “De 1930 a 1939 a ‘baiana’ não existiu para Carmen, se bem que tal imagem sobre a cantora se formasse”. O pesquisador se refere ao fato de temas baianos aparecerem com frequência no repertório de Carmen Miranda (Caymmi, 2001, p. 138).

Depois de acompanhar Carmen Miranda na peregrinação pelos inúmeros lugares que ela percorreu, em busca dos acessórios para compor sua baiana – desde a casa da sua costureira, mulher do compositor Vicente Paiva¹⁰⁰, para que o artista opinasse sobre uns tecidos argentinos adquiridos por ela recentemente, até a Casa Turuna, especializada em artigos para Carnaval e teatro, localizada na

¹⁰⁰ Vicente Paiva compôs com Luiz Peixoto “Disseram que Voltei Americanizada”, grande sucesso de Carmen Miranda.

Avenida Passos, no centro do Rio, em busca de componentes para improvisar um balangandã –, Caymmi participou da filmagem a pedido da cantora, servindo-lhe de ponto¹⁰¹. O combinado era que “à medida que Carmen fosse cantando ‘O Que é Que a Baiana tem?’ o baiano apontaria a parte do vestuário descrita em cada verso” (Caymmi, 2001, p. 135) *Banana da Terra* era o quarto musical de Carmen com Wallace Downey, quinto da sua carreira. Ela já havia participado de *A Voz do Carnaval* (1933), *Alô, Alô, Brasil* (1935), *Estudantes* (1935) e *Alô, Alô, Carnaval* (1936), além de um semidocumentário, chamado *Carnaval Cantado* (1932). O traje, naturalmente, ficou bem diferente do traje original das baianas descritas por Caymmi mas, em linhas gerais, seguia a lista dos acessórios descritos no samba:

Na concepção final, a cantora vestiu uma saia de veludo, nas cores dourada, verde e rosa-claro, com listras em diagonal, com uma pequena bata do mesmo tecido, deixando a barriga à mostra e um “pano da costa” diáfano e brilhante, em meio a muitos colares no pescoço, frutas na cabeça e balangandãs nos braços. “Lamentavelmente o filme era em preto e branco, pois a roupa tinha um colorido lindo” – lembra Dorival¹⁰².

O fato inegável é que, por trás daquele traje estava a negra baiana como matriz inspiradora – e a letra da música não dava margens à dúvida. Sobre o vestuário e o jogo de cena de Carmen Miranda, Caymmi comentou que a cantora

(...) era muito curiosa, muito pesquisadora desses tipos de coisas de moda, de adereços, de coisas bonitas, para se enfeitar, vaidosíssima como devia, é natural (...). Ela era chegada a coisas colantes e brilhantes. Ela, antes das baianas, usava tanto vestidos, como conjuntos de calça, ou tipo casaquinha, casaca, um tipo de croiset – tipo casaco, calça e cartola, como se fosse roupa de gala de homem –, feita em cores assim como vinho, como aparece em arquivos de Carmen Miranda, em livros e revistas da época. (...) Carmen Miranda fazia miséria com aquelas danças, aquele tipo criado por ela, aquela mise-en-scène, aquela mistura de jeito, de mãos, com jogo de corpo¹⁰³.

A cantora decidiu conservar o traje de baiana do *Banana da Terra* para usá-lo em seus shows, costume que passou a seguir nos filmes seguintes “e, pressentindo a força de ‘O Que é Que a Baiana Tem?’, dois meses antes de o filme ser lançado, resolveu incluir uma nova baiana em seu guarda-roupa” (Castro, 2005, p.172).

Antes do lançamento de *Banana da Terra* em circuito, nos dias que antecederam o Carnaval de 1939, Caymmi já havia se transferido, em 13 de

¹⁰¹ Ponto é o nome que se dá ao profissional, em geral de teatro, que serve de guia do ator ou cantor em cena para que ele não se perca no texto ou no roteiro.

¹⁰² CAYMMI, D. Entrevista concedida a Stella Caymmi. Rio de Janeiro, 05 mai. 2000.

¹⁰³ Idem à nota 83 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

novembro do ano anterior, para a Rádio Nacional a convite de Almirante – fora suficiente tê-lo ouvido uma única vez, “para conquistar a admiração do radialista, que era um crítico dos mais exigentes” (Severiano & Mello, 1997, p. 182). Almirante, em nome da rádio, ofereceu ao compositor “um contrato de três meses, com pagamento mensal de 700 mil-réis, mais publicidade em *A Noite, Noite Ilustrada* e *Carioca*” (apud Caymmi, 2001, p. 131) e pediu ainda sua colaboração com costumes e folclore da Bahia para o *Curiosidades Musicais*, seu programa na emissora. “Entre o peso da Rádio Nacional e o da Rádio Transmissora, não pude vacilar” (p. 131), afirmou o músico, que assinou contrato com Oduvaldo Cozzi, diretor da Rádio.

Almirante considerava *Banana da Terra* bastante deficiente do ponto de vista cinematográfico, mas isto não impediu que o filme batesse recordes de bilheteria no Cine Metro-Passeio, na Cinelândia – templo dos cinemas e confeitarias da época – onde estreou em 10 de fevereiro de 1939. Do seu descanso na Ilha do Governador, Braguinha comenta, em carta a Almirante¹⁰⁴, que o filme “rendeu, nas 11 cidades em que foi levado, em apenas três dias, 208 contos de réis” (apud Cabral, 1990, p. 141). Era um bom dinheiro. Na saída do cinema, Dorival Caymmi descreve a reação do público ao “O Que é Que a Baiana Tem?”, interpretado por Carmen Miranda:

(...) eu assisti à estreia, fiquei para a segunda sessão e ficava na porta e ouvia a seguinte frase, que realmente foi o meu sinal de consagração, porque eu ouvia o povo, eu ficava discretamente com um chapéu cobrindo a cabeça e ouvindo o pessoal saindo da estréia do filme e dizer: "O filme é razoável, não é grande coisa não", aquela crítica de quem sai do cinema. "Só tem uma que presta: é Carmen cantando aquela música da Bahia". Cada vez que eu ouvia isso, eu me arrepiava mais¹⁰⁵.

Braguinha, ainda em carta à Almirante, responde às críticas que o radialista fez ao filme, sobretudo à qualidade do som, problema que o cinema brasileiro enfrentou até bem pouco tempo e, talvez – já que não se tem a carta de Almirante para comprovar – ao amadorismo de certas cenas com alguns dos artistas escalados que, por não serem atores, o mais provável é que não tenham ficado à vontade ante as câmeras:

¹⁰⁴ Almirante e Braguinha eram cunhados.

¹⁰⁵ Idem à nota 83 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

Acho que você tem razão na maior parte dos defeitos encontrados em 'Banana da Terra'. Mas devemos levar em conta a falta de tempo e que certos artistas nossos levam semanas para fazerem uma cena de um minuto. Quanto ao som, acho que o defeito deve ser do aparelho daí, porque, aqui, o som tem recebido fartos elogios, dizendo-se mesmo ter sido o melhor feito por nós (apud Cabral, 1990, p. 141).

Não havia, naquela época, para o lançamento de filmes um esquema promocional como o que há hoje. Dependia-se basicamente do boca-a-boca do público, além da execução das músicas pelas emissoras de rádio, do apoio relativo da imprensa, sobretudo das poucas revistas especializadas, e do mercado fonográfico. Mas o público tinha, senão a última palavra, um peso maior no sucesso popular das músicas lançadas. Caymmi, em depoimento, descreve e critica a crescente manipulação na construção do sucesso popular, que foi perdendo o seu caráter espontâneo, ainda que essa espontaneidade precise ser relativizada em função da estrutura de difusão já existente com o rádio, cinema, gravadoras e a imprensa. Mas, sem dúvida, os recursos de marketing e propaganda no período eram em muito menor escala, assim como os mecanismos de controle, para não dizer escassos ou quase inexistentes:

(...) não havia esse tipo de evento, de preparo, coquetel, não havia nada disso. Ia como se usava fazer, que era bonito: a gente esperava a reação do público. Hoje se usa manipular o público. Naquele tempo, era tão bom, minha neta, que a graça era que você confiava na rua. Tinha uma música, e alguém dizia assim: "Rapaz, pega essa música que ela está boa, ela vai pegar no Carnaval". Essa expressão "pegar no Carnaval" era o povo cantar espontaneamente. Não tinha serviço de alto-falante preparado previamente, botando a música, insistindo. As gravadoras começaram a investir em discos com antecedência para competir com as outras gravadoras, com músicas, assim: – "Toca essa, toca essa". Os compositores agiam. Chegou até um sistema meio criminoso: (...) o sujeito ia para a rádio trabalhar o discotecário: – "Bota o meu disco, corta esse aí" – "Não, mas está programada essa aqui pelo sucesso que está fazendo". Aí o camarada pegava um prego e discretamente riscava o disco. Eu conheci um. Aí o discotecário não conseguia tocar porque estava estragado, deixava de lado e tocava o seguinte. Eu conheci um camarada que fez isso. Quer dizer, um jogo baixo. Já era um pouco do mercado de música que não havia antes, porque a gente esperava que o público consagrasse [a música] ¹⁰⁶.

A consagração do público era fundamental para o artista. Não obstante a ingenuidade do gesto de Caymmi, de esperar incógnito a reação do público à saída do cinema (atitude mais comum do que se pensa), como de resto a ingenuidade daquele período da *Era do Rádio*, se a compararmos com a indústria de marketing de hoje, de fato o grande termômetro das possibilidades de sucesso (ou insucesso) de uma composição era dado pelo público, o grande destinatário e juiz da canção.

¹⁰⁶ Idem.

Na atualidade, é prática comum o teste com a plateia, às vezes mais de uma vez, sobretudo em cinema, antes da finalização do filme.

Embora fuja ao objetivo desta tese, é irresistível não pensar que se vive hoje uma espécie de *Era do Marketing*, na área cultural ao menos, para, a despeito do esquematismo flagrante, vislumbrar uma continuidade do que se está chamando aqui de *Era do Rádio*. Mas de fato isso requereria, não uma, mas muitas pesquisas específicas, deixadas aos especialistas, dado que não é o objetivo deste trabalho, apesar de os objetos e contextos vez por outra se tangenciarem, quando se busca, por força da reflexão, o socorro na argumentação por contraste. De todo modo, se for considerada, apenas por este parágrafo, a possibilidade de um corte denominado *Era do Marketing*, poder-se-ia deduzir que ela teria começado a partir dos anos 1960. Ou, afinando mais a hipótese, ela teria se tornado mais visível com o rock internacional do período. E, indo mais longe, com a internet, popularizada a partir das duas últimas décadas do século XX, a *Era do Marketing* estaria vivendo, senão uma agonia, uma crise profunda. Não é difícil verificar que os modelos promocionais que moviam a indústria de entretenimento estão sendo desconstruídos com a avassaladora força da fragmentação e descentralização da Rede. É só perceber, para ficar num único exemplo e não fugir do tema aqui proposto, a falência da indústria fonográfica, no Brasil, para não se ir mais longe, a mesma que a *Era do Rádio* viu nos seus primórdios ser construída – vide o capítulo 1.

Mas não é isso que está sendo discutido aqui. Uma coisa é certa: as cartas foram novamente embaralhadas e não sabemos ainda como será o jogo daqui para a frente. E como não havia, tampouco, o socorro das pesquisas de opinião, enquetes ou testes com público, o jeito era fazer como Caymmi e “ouvir a voz do povo”, como diz o ditado. “Eu tive a felicidade de ouvir mais de uma pessoa dizer: ‘Esse filme só tem uma coisa que presta: aquela música que Carmen Miranda está cantando’. Foi a glória!”, comenta o baiano (apud Caymmi, 2001, p. 138). O compositor volta a comparar o momento vivido por ele na *Era do Rádio* com aquele até os anos 1990 – período das entrevistas – refletindo (e criticando) sobre os métodos promocionais, os aparatos de marketing e divulgação utilizados:

Não se fazia lançamento. Havia honestidade nesse tempo, não se promovia nada. Sabe quem promovia? A própria obra, ela é que se fazia. A imprensa apenas se valia do seguinte: noticiava que uma determinada canção estava na boca do povo, de tão boa que era. Mas não tinha gente, promotores, empregados especiais para

divulgar, não havia isso que há hoje. Hoje há uma máquina. Naquele tempo não, era espontâneo. Não se pagava ninguém para divulgar. Ela saía e ia para o coração do ouvinte espontaneamente. Ele ligava o rádio e... ‘Olha que belezinha!’, estava tocando. Não era um locutor te malhando, malhando, malhando, como hoje se faz essas porcarias e gasta-se uma fortuna, investem em bagulho. E no fim ninguém canta, e quando canta, dá prejuízo (apud Caymmi, 2001, p.139).

Na *Era do Rádio*, não se contava com os recursos de marketing da atualidade, cujas técnicas alcançaram extraordinário desenvolvimento na segunda metade do século XX, sem mencionar a atuação hoje fundamental das grandes assessorias de imprensa sobre a mídia na divulgação de um produto da indústria do entretenimento em conjunto com as agências publicitárias. Diferente do modesto lançamento de *Banana da Terra*, se for considerar o padrão atual, o lançamento de um produto do gênero hoje em dia conta com um complexo sistema promocional que conjuga muitas empresas e objetivos. Entretanto, por mais complexo que se tenha tornado a divulgação hoje, não se pode fugir do esquema básico – produção, promoção e vendas. E a imprensa repercutia o lançamento de *Banana da Terra*, como aparece em reportagem de O Globo, de 17 fev. 1939:

O celulóide nacional *Banana da Terra* vem obtendo êxito sem precedentes na sala do Metro. Há duas coisas pelo menos ótimas: a dança do *Pirulito* e o formidabilíssimo samba de Carmen Miranda *O Que é Que a Baiana Tem?*, cujo autor o programa não determina, e que é o grande, o grandíssimo samba deste ano. Se o *Pirulito* apresentado por Almirante e Carmen é uma deliciosa invenção, o samba da baiana representa qualquer coisa de notável, novo, expressivo.

O cartaz era um instrumento promocional importante – provavelmente um legado do teatro ao cinema – pois, além de promover o filme, trazia as informações mais relevantes, ao menos na ótica dos produtores, no caso Wallace Downey e sua equipe. O fato é que Caymmi não pôde contar com esse recurso a mais já que

(...) nem o nome de Caymmi nem o nome do seu samba constavam da peça promocional, embora constassem *Jardineira*, *Sem Banana Macaco Se Arranja*, *Não sei se é Covardia*, *Pirulito*, *Amei*, *Eu Vou* e *Menina do Regimento*. Tudo leva a crer que a produção não contava com o sucesso de *O Que é Que a Baiana Tem?* (Caymmi, 2001, p. 139)

Uma outra hipótese que se poderia levantar para a omissão do samba e seu autor no cartaz, além de logicamente ele ser um anônimo e que, portanto, não resultaria em nenhum apelo para o público, era que o folheto já estivesse pronto à época da substituição de “Baixa do Sapateiro” por “O Que é Que a Baiana Tem?” e fosse mais fácil apagar que acrescentar. O fato é que “A baiana entrava

triunfalmente em circulação. Dias depois do lançamento de *Banana da Terra*, Carmen Miranda foi ao estúdio da Odeon para gravar ‘O Que é Que a Baiana Tem?’ e a ‘A Preta do Acarajé’, com Caymmi” (Castro, 2005, p. 179). Carmen telefonou para o compositor: “Caymmi, seu samba é sucesso absoluto aqui em São Paulo. Vamos gravá-lo” (apud Caymmi, 2001, p.141). O baiano deu a dimensão de como o fato foi realmente extraordinário: “Carmen Miranda era uma pessoa que você não tocava, ela passava assim sobrevoando as coisas. Ligar para uma humilde pensão de estudantes da Rua São José, procurando por um hóspede recente, com poucos meses de pensão. Ela estava me procurando para marcar encontro de trabalho, já toda interessada: ‘Olha, eu tenho que embarcar para São Paulo, vou levar sua música, espero fazer um sucesso louco lá’”¹⁰⁷. Foi assim – poder-se-ia dizer como em um conto de fadas, não fosse esta uma tese de doutorado – que Caymmi estreou em disco, em dueto com Carmen Miranda, com “A Preta do Acarajé”, também de Caymmi, no lado B:

Dez horas da noite
 Na rua deserta
 A preta mercando
 Parece um lamento...
 Iê abará
 Na sua gamela
 Tem molho cheiroso
 Pimenta da Costa
 Tem acarajé
 Ô acarajé eco olalai ô
 Vem benzê-ê-em
 Tá quentinho
 Todo mundo gosta de acarajé (bis)
 O trabalho que dá prá fazer é que é (bis)
 Todo mundo gosta de Acarajé (bis)
 Todo mundo gosta de abará (bis)
 Ninguém quer saber o trabalho que dá (bis)
 Todo mundo gosta de abará (bis)
 Todo mundo gosta de acarajé
 Dez horas da noite
 Na rua deserta
 Quanto mais distante
 Parece um lamento...
 Iê abará¹⁰⁸

¹⁰⁷ Idem.

¹⁰⁸ A letra de “A Preta do Acarajé” foi transcrita da gravação feita por Dorival Caymmi no LP “Caymmi”, Odeon, 1972, faixa 9.

A propósito de “O Que é Que a Baiana Tem?” Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello explicam que “era na época a melhor canção de Caymmi e ele pretendia lançá-la em seu disco de estréia” (Severiano & Mello, 1997, p. 182). Mas diante do convite, o compositor não tinha o que pensar, era a glória dividir um disco com a estrela. A gravação aconteceu em 27 de fevereiro de 1939 e ambos foram acompanhados pelo regional da Rádio Mayrink Veiga, emissora onde a cantora reinava absoluta: “Garoto, Laurindo de Almeida e outros músicos da Mayrink, uns quatro. E Antonio Sergi¹⁰⁹ no pistom” – recorda Dorival Caymmi. Sobre a participação do pistonista de São Paulo, o compositor comenta: “Sergi viu aquele remelexo todo, pensou logo em rumba – na rumba, o forte é o pistom – e deu aquele molho caribenho à introdução”. Caymmi acha que isso descaracterizou um pouco o samba (Caymmi, 2001, p.141).

A preocupação em ter uma “música forte” para a sua estréia no mercado fonográfico tinha fundamento. Quando da gravação com Carmen Miranda, a Odeon tratou de assegurar um contrato com Caymmi, já prevendo o sucesso do artista. Entretanto, ele se assustou com a exigência que constava em uma das cláusulas, de fazer seis discos de sucesso em dois anos. Cada 78 rpm continha duas canções, portanto ao assiná-lo ele assumia o compromisso de compor seis “sucessos” anuais, bem entendido, não seis músicas. É bem verdade, como lembra o autor, que, “em geral, um disco de rotação 78 era assim: bota uma [música] aí [no lado A] que puxa a outra”¹¹⁰, referindo-se à música do lado B do disco. Ou seja, três sucessos anuais bastavam, e estes alavancariam três discos. Mas como prever o sucesso de uma canção? O fato é que não é possível prever. Mesmo hoje, com toda a “tecnologia do marketing”, com frequência toma-se conhecimento de ruidosos fracassos em diversas áreas da cultura, não só na música, apesar de todos os esforços em contrário – incluindo econômicos, com investimentos astronômicos. Produtores, cantores, compositores, divulgadores, músicos e arranjadores, entre outros profissionais ligados à música, não podem garanti-lo. A diferença hoje é que, na mesma medida em que o mercado se desenvolveu e se sofisticou, a proteção ao compositor – infelizmente, não na mesma velocidade – aumentou, assim como a consciência dos seus direitos. Os compositores no

¹⁰⁹ Músico paulista.

¹¹⁰ Idem à nota 78 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

período retratado aqui se viam desprotegidos diante de pressões absurdas como esta, como relata Caymmi:

A Odeon me pediu, em 1939, que assinasse um contrato, fui instado mesmo pelos agentes da Odeon, já pessoas amigas do meio. Eles queriam um contrato um pouco absurdo que era fazer três discos de sucesso a cada ano, num contrato de dois anos. Como eu podia fazer doze sucessos? Ou seis sucessos do tipo de “O Que é Que a Baiana Tem?”, “Vatapá”, do tipo de “Você Já Foi à Bahia?”? (...) Isso era um absurdo pelo seguinte: além de eu ser o cantor, tinha que cantar bem, tinha de pensar no público, fazer um trabalho direito para a Odeon, com o disco, zelar pelo meu prestígio e pelo meu nome, porque era o começo. Na verdade eu já tinha começado há quase um ano, mas eu não podia garantir sucesso. Não tem garantia nenhuma. Era uma imposição que eu lutei. Tinha uma cláusula no contrato: “se não cumprir (não dizia assim tão radicalmente), seria anulado o contrato”. Recebia o chamado bilhete azul¹¹¹.

Como se pode verificar na citação acima, Caymmi já tinha, no início da vida profissional, a firme noção de ser o condutor da sua carreira e as implicações daí decorrentes. Ele sabia da importância e responsabilidade que envolvia fazer um disco e procurou resistir às pressões do meio fonográfico, que ele apenas começava a conhecer. Não bastava compor, cantar e tocar música popular brasileira de qualidade, era preciso ter habilidade para não se submeter às imposições feitas. Apesar de ter uma música de sucesso gravada pela maior estrela da época, ele não tinha poder de barganha e foi preciso muita flexibilidade para sobreviver nos primeiros tempos.

Caymmi ainda tentou negociar com o diretor da Odeon, um estrangeiro, “muito discreto, mas seguidor daquelas formas de técnica de venda do período”, “queria sucesso porque decerto devia ter prometido à empresa dele”, relembra Caymmi. Deu-se, então, segundo o compositor, o seguinte diálogo:

- “Senhor Strauss, o senhor nunca vai ter de mim os seis sucessos anuais, porque eu me sinto incapaz de garantir os sucessos”.

- “Não, você vê pelo sucesso de ‘O Que é Que a Baiana Tem?’. Você faz, você tem talento”.

- “Eu conheço a minha capacidade de trabalho e meus limites de talento”.

E ele insistiu.

- “Eu vou assinar o contrato, mas vou receber o bilhete azul e venho trazer para o senhor”

O meu conceito era esse: eu não vou fabricar uma música para enganar ao público nem a mim, em função da fábrica de disco. Aí esperei o bilhete azul que veio. Aí

¹¹¹ Idem à nota 83 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

eu fui e falei ao senhor diretor: “Eu não disse que o senhor ia me botar na rua? Olha aqui o bilhete azul”¹¹².

O início rápido da carreira e o sucesso imediato de “O Que é Que a Baiana Tem?” – e na proporção em que veio – lançou Caymmi no jogo do mercado, despreparado para as chamadas “manhas da profissão”. De toda maneira, ele precisou de uma certa dose de “malandragem” para escapar – ou sobreviver – às pressões do meio e poder conduzir sua carreira. Entretanto, ele admite que não foi sem angústia:

Eu fiquei muito amedrontado com contratos com companhias gravadoras. Me interessava, não com essa ânsia de hoje, de gravar milhões e tal, mas ser exclusivo de uma gravadora dava um certo prestígio, não há dúvida, artista exclusivo da Odeon, da Victor, da Columbia, da Parlophon¹¹³.

Ser exclusivo de uma gravadora elevava a condição do artista, dava realmente muito prestígio, mas tinha o seu preço. Na Odeon, Dorival Caymmi gravou seu primeiro disco solo, um 78 rpm, com “Rainha do Mar” (lado A) e “Promessa de Pescador” (lado B), mas teve “dificuldade para agradar o público na linha do sucesso que vinha fazendo”¹¹⁴ – na linha de “O Que é Que a Baiana Tem?”. Considerando a voracidade da Odeon por sucessos, o disco surpreendentemente demorou a ser gravado, o que somente aconteceu em setembro de 1939. A possível explicação para o atraso quem dá é o próprio artista: “Ele [Strauss] disse: ‘Esse segundo¹¹⁵ disco de Caymmi está atrasado’. Disseram: ‘Ele não tem sucesso para gravar’”¹¹⁶. Foi a partir daí, da falta de “sucessos” em potencial do compositor, que rescindiram seu contrato, uma vez que o disco seguinte do baiano, seu segundo solo, já saiu por outra gravadora, Columbia, onde gravou “O Mar” nas duas faces de um 78 rpm, em 7 de novembro de 1940. Era comum se gravar a mesma música nos dois lados do 78 rpm, com uma versão instrumental no lado B, por exemplo, como foi o caso deste disco. Apesar da evidente importância de pertencer ao elenco exclusivo de uma gravadora – assim como de uma emissora de Rádio, como relata a seguir –, Caymmi, após a experiência traumática na Odeon, se sentiu mais seguro como autônomo, optou,

¹¹² Idem.

¹¹³ CAYMMI, D. Entrevista concedida a Stella Caymmi. Rio de Janeiro, 13 fev 1997.

¹¹⁴ Idem à nota 78 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

¹¹⁵ Provavelmente, consideram o primeiro disco aquele gravado com Carmen Miranda.

¹¹⁶ Idem à nota 83 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

como ele gostava de dizer, por ser “avulso”, e encontrou na Columbia e em Braguinha, diretor-artístico da gravadora na época, uma saída para gravar seus discos sem contratos leoninos, ou, melhor ainda, sem contrato algum:

Eu tinha vocação de homem livre e fiz de tudo para não ter contrato de obrigação com disco, como não gostaria de ter com rádio, mas [o contrato] era obrigatório. (...) Nessa fábrica Columbia, eu gravei um ou dois discos. (...) Avulso, não quis contrato com a obrigação de fazer música. Sabe por quê? Esse negócio de ser compositor e cantor, inventar música para cantar era meio chato, contando com o respeito que eu tinha ao público. (...) Foi um negócio que eu não posso me arrepender. Depois desses dois discos, eu, sem contrato e sem nada, fiquei *zanzando* por aí. Aproveitava e viajava, gostava muito de viajar. E minha obrigação, o que me prendia mesmo, era o Rádio, que me mantinha e era o melhor termômetro para consultar o público (...) Dava muito *status* ser exclusivo de uma estação de rádio. O sujeito aceitava qualquer preço, fazia qualquer negócio. O importante era ter esse mérito. Já eu achava que era melhor ser artista conhecido, falado na imprensa, falado pelo rádio, comentado, e viajar divulgando meu repertório, descobrindo novidades do Brasil. Eu sempre gostei disso. Por isso não queria ficar preso. Quando eu tinha folga no contrato de rádio, eu saía e deixava um espaço. [Depois] ia às estações, procurando a que me pagasse mais e continuar no rádio. Tinha aquela coisa trabalhosa do rádio de ter ensaio e coisas. A Rádio Nacional inaugurou ponto para artistas. [Achava desagradável ficar preso à obrigatoriedade do rádio] e ser apontado só como artista de rádio. Eu queria ser um artista... Eu já estava cada vez mais conhecido, mais procurado, em todas as camadas sociais. E gostava de viajar, gostava do Brasil. Fiquei mais preso ao Rio, por exemplo, por causa da família, embora com tendência a viagens¹¹⁷.

Caymmi foi percebendo, ao longo da carreira, que, apesar da segurança e notoriedade que representava ter um contrato de exclusividade com uma emissora de Rádio, com um salário fixo, os shows eram uma excelente fonte de renda e lhe davam mais autonomia, na medida em que se tornava conhecido no Brasil, além de lhe permitir viajar, coisa de que gostava muito, e divulgar sua obra. Contudo, além da manifesta aversão em compor por obrigação ou por encomenda, da qual em diversas ocasiões não teve como escapar, o baiano tinha outras razões para, ao longo da carreira, ter constituído uma obra pequena em número de canções – pouco mais de 120 –, se a compararmos à produção de muitos de seus contemporâneos ou mesmo de compositores de outros períodos da Música Popular Brasileira, sem mencionar a longevidade do autor, que viveu até os 94 anos:

Eu tinha menos idade, tinha que ter contato com o público, dar satisfação, ver minha música cantada na rua. Então eu tinha capacidade de ter uma música até por mês, que eu não fazia tanto. Mas com o andar dos tempos eu fiquei muito mais lento... Durante uma grande fase da minha vida, foi muito mais negócio vender minha presença, do que estar parado fazendo uma canção, procurando, cavando,

¹¹⁷ Idem à nota 78 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

coisa que não é do meu feitio, ou viajando. Eu pegava uma boate, vendia a um preço bom e ganhava 3, 4, 5, 8 vezes mais do que o salário mensal do rádio. Em geral, você que canta para um público íntimo [em boate], uma coisa mais aconchegante, quem faz o repertório é aquele público: "Canta 'Marina', canta 'Peguei um Ita no Norte'". Então você tem um repertório que eles querem, eles preferem aquilo. Eles não querem essa de "canta uma novidade", "qual é a última?". Isso é uma coisa boba. O povão quer o sucesso. Então, eu passei a fazer menos canções, porque estava preocupado com a atividade artística que rendia muito mais. O direito autoral muito contido, muito pouca renda, e a presença física muito rendosa. Eu chegava e botava uma presença, um cartaz na rua, um pequeno anúncio de jornal, às vezes até sem necessidade, porque a crônica se encarregava de divulgar. Então, eu não tinha preocupação de quantidade de repertório, todo mês estar preocupado em fazer genialidade: "aos 70 anos ele fez uma canção assim". Não, não tenho isso¹¹⁸.

O artista da *Era do Rádio* tinha a seu dispor algumas fontes de renda que apresentavam diferentes graus de rentabilidade, como mencionou Caymmi acima, dependendo, claro, entre outros fatores, das oportunidades e do talento de cada um. Para o compositor da época, o direito autoral não representava uma sólida e segura fonte de renda. Ary Barroso, em entrevista ao jornal *A Noite* a propósito do direito autoral, comentou:

(...) se eu fosse viver do dinheiro dos meus sambas, morreria de fome, pois é público e notório que qualquer cidadão, com família, precisa de muito mais para viver decentemente. Minha vida de compositor é mais difícil do que muita gente pensa. Vivo de minhas atividades radiofônicas, como repórter, jornalista e locutor esportivo. Samba, pra mim, é "bico". Os editores é que levam a parte do leão. Eles arrancam 25%, no mínimo, dos direitos autorais dos 600 compositores existentes no Brasil. Eles é que se tornam milionários. (Dorival Caymmi, por se libertar deles, ganhou Cr\$250 mil só no primeiro semestre) (apud Cabral, 1993, p. 366)¹¹⁹.

O grande trunfo de Caymmi, do qual ele sempre se valeu, era ser, além de compositor, exímio cantor e músico – um artista completo ou *showman*, como se costuma dizer atualmente –, o que, como já foi mencionado neste trabalho, lhe proporcionou enorme autonomia de voo em relação a muitos colegas, inclusive Ary Barroso, para se ficar no mesmo exemplo, que lançou mão do seu talento de radialista e locutor esportivo para complementar as atividades de compositor e pianista. De modo geral, o compositor dependia de um intérprete para ter suas composições apresentadas e gravadas. Como cantor e violonista¹²⁰, Caymmi tinha

¹¹⁸ Idem à nota 113 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

¹¹⁹ É possível que a matéria seja de 1957, se for considerado que a referida citação está próxima cronologicamente a esta data na biografia de Ary Barroso, de Sérgio Cabral, cujo texto em linhas gerais está disposto cronologicamente. Neste caso, Ary pode estar falando de "Maracangalha", que é das Edições Euterpe e foi um grande sucesso nacional de Dorival Caymmi, entre 1957 e 1958.

¹²⁰ Caymmi ajuda, se não a lançar, ao menos a fixar o paradigma do compositor que canta e toca, de preferência violão – instrumento que traz inúmeras vantagens como a facilidade de aprendizado, transporte, além de preço mais acessível –, suas próprias composições para as

a alternativa de se apresentar em rádios, fazer shows em cassinos, clubes, teatros, eventos ao ar livre – ainda que estes fossem bastante precários em função dos poucos recursos tecnológicos para eventos do gênero –, residências e demais espaços alternativos disponíveis no período, como auditórios de cinema, por exemplo. Para o artista que precisava trabalhar para se sustentar – a grande maioria, com exceção dos grandes salários e cachês do período, como Carmen Miranda e Chico Alves –, como explicou Ary Barroso (ainda que sua arrecadação de direito autoral fosse maior que a maioria¹²¹), o aspecto financeiro, naturalmente, pesava muito na escolha do caminho profissional a seguir. Sobretudo para um artista estreante. Nesse caso, era preciso avaliar e decidir correr riscos. Levando-se em conta a maneira como conduziu a fase inicial da sua carreira, Dorival Caymmi parecia ter bastante consciência de seus trunfos, suas limitações, sabia o que queria e, talvez o mais importante, o que não queria. Assumia riscos nas escolhas, muitas vezes na contramão do mercado, como no caso da recusa em assinar contratos com gravadoras depois da primeira experiência mal sucedida na Odeon, ou evitar ficar muito tempo preso às emissoras de rádio, não sem sofrer críticas por isto. Nos anos 1950, quando muitas vezes privilegiou trabalhar em boates em detrimento de emissoras de rádios, sofreu pressões, inclusive da imprensa:

Além do trabalho na [Rádio] Record, o artista fazia temporadas em casas noturnas, como a boate Hugo, em São Paulo, e a Monte Carlo e a Flag, no Rio de Janeiro. Em entrevista, perguntaram-lhe se ao cantar em boates, em detrimento dos rádios, não estaria se distanciando do povo, crítica que vinha sofrendo. Sua resposta foi prática: “Outra ‘invencionice’. Como profissional, encaro as coisas sob um prisma econômico: quem me quiser, que pague o que julgo valer. Se o rádio me oferece um bom contrato, eu aceito. Se é da boate que vem a oferta, aceito. Isto é tudo” (Caymmi, 2001, p. 313).

Embora sua dedicação às apresentações em público acabassem por fazê-lo compor menos, além de o seu temperamento ser avesso a pressões de qualquer tipo na criação de uma música, Caymmi preocupou-se, no início da carreira, em assegurar um repertório próprio mínimo – ele sustentou sua carreira cantando

gerações seguintes, a começar pelo próprio João Gilberto, passando por uma grande maioria dos artistas mais importantes dos anos 1960 e 1970, como Chico Buarque, Dori Caymmi, Baden Powell, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Carlos Lira, João Bosco, entre outros.

¹²¹ Sérgio Cabral revela que “em 10 anos de existência da Sociedade [SBACEM: Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música], Haroldo Lobo foi o que mais recebeu direitos autorais (...) Ari Barroso foi o segundo colocado” (1993, p. 366).

exclusivamente composições próprias, com raríssimas exceções¹²², a maior parte delas em disco, – que lhe permitisse fazer um show com um número suficiente de canções:

Caymmi passou a ser chamado também para cantar em espetáculos teatrais, principalmente no encerramento das peças, o que era muito comum. Ele se apresentava com seu violão. “Eu tinha um repertório pequeno, mas agüentava 45 minutos, uma hora de espetáculo” – explica o compositor. Era muito raro haver o contrato para selar um acordo de *show*, em geral as coisas aconteciam de boca mesmo. É que a tal da palavra de honra ainda tinha o seu valor (Caymmi, 2001, p. 158).

Além da preocupação em ter repertório para as suas apresentações e discos, havia também a demanda de outros intérpretes por sambas de sua autoria. Neste caso, o grupo vocal Anjos do Inferno oferece um ótimo exemplo. Muitos sambas inéditos de Caymmi foram lançados pelo grupo. Na época, o compositor foi orientado por Vicente Mangione, da editora Mangione, que editava suas músicas:

Por instrução do meu editor, eu cedi dois sucessos meus para o disco de um conjunto que estava vendendo muito mais do que eu. Era os Anjos do Inferno, que gravaram “quem quiser vatapá, ô” [“Vatapá”]. E foi mais negócio, para mim e para o editor, ganhar vendido pelos Anjos do Inferno. Era a Mangione e Filhos. O representante dessa firma, que era em São Paulo com filial no Rio, era Vicente Mangione, muito querido de todos¹²³.

Como se pode observar aqui e nos capítulos que se seguem, a partir dos relatos de Caymmi é possível vislumbrar melhor aspectos da engrenagem, por assim dizer, da *Era do Rádio* que envolvia a atividade artística do compositor, músico e cantor. Caymmi, pela importância artística que alcançou na época, considerado um dos mais representativos – “uma das figuras que mais iriam se sobressair no final da Época de Ouro¹²⁴”, segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1998, p. 89) – presta um testemunho extremamente relevante para os pesquisadores do período, do rádio e da Música Popular Brasileira.

¹²² Dorival Caymmi, ao longo de mais de sessenta anos de vida artística, fez apenas dez gravações em que interpreta músicas de outros compositores: “Navio Negreiro” (Sá Róris, J. Piedade e Alcy Pires Vermelho/1940), “Essa Nega Fulô” (Osvaldo Santiago e Jorge de Lima/1940), “Por Causa Desta Cabocla” (Ary Barroso e Luiz Peixoto/1957), “Risque”, “Inquietação”, “Na Baixa do Sapateiro”, “Maria” e “Tu” – as cinco últimas são unicamente de Ary Barroso e, junto com “Por Causa Desta Cabocla”, foram gravadas para o disco que ambos dividiram, “Ary Caymmi-Dorival Barroso – um interpreta o outro”, da gravadora Odeon, de 1957. “Tu” foi regravada ainda em 1994 no volume 3 da coleção de cds *Songbook Ary Barroso*, da gravadora Lumiar, de Almir Chediak.

¹²³ Idem à nota 78 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

¹²⁴ Conforme Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello: “A Música Popular Brasileira tem sua primeira grande fase no período 1929/1945. É a chamada Época de Ouro, em que se profissionaliza, vive uma de suas etapas mais férteis e estabelece padrões que vigorarão pelo resto do século [XX]” (1998, p. 85).