

7 JOUJOUX e...

Dorival Caymmi, com a fama recém adquirida, naturalmente, tornou-se requisitado por muitos e disputado por tantos outros. Ora queriam sua presença para abrilhantar um evento, como foi o caso do espetáculo *JouJoux e Balangandãs* – cuja importância para o Estado Novo merecia ser melhor avaliado –, ora para brigar nas fileiras do direito autoral, como no caso das instituições como ABCA e UBC, ora ainda para reforçar lutas ideológicas, como as do grupo comunista ligado a Jorge Amado, ou mesmo para participar do seletivo grupo do empresário Carlinhos Guinle, que se reunia para apreciar música e discutir pintura.

“O Que é Que a Baiana Tem?” foi bater às portas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Foi no templo do balé clássico, *bel canto* e música de concerto que Dorival Caymmi se apresentou, em julho de 1939 – um ano singular na carreira do compositor, como já se viu nos capítulos anteriores, com muitas oportunidades e sucessos. Quem poderia prever um fato assim alguns meses antes, quando Caymmi chegou da Bahia a bordo do Itapé, com dinheiro que mal dava para viver nos primeiros tempos na cidade? Certamente, não Caymmi. Como exagerava o jornal *A Nota*, de 2 de março de 1939: “Dorival Caymmi, o compositor e cantor baiano, como Cesar, ‘chegou, viu e venceu’. Poucos artistas provincianos conseguiram em pouco tempo a popularidade que desfruta”. Apesar da comparação grandiloquente, bem ao estilo rebuscado da época, sua ascensão de fato impressionava mesmo aos mais acostumados a carreiras meteóricas.

Desde sua chegada à cidade, Caymmi ainda não tivera a ocasião de conhecer o Teatro Municipal, com seu projeto arquitetônico¹⁶³ inspirado no Ópera

¹⁶³ Inaugurado em 14 de julho de 1909, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, na Cinelândia, Centro da cidade, foi construído a partir da fusão de dois projetos arquitetônicos vencedores do concurso promovido pelo então prefeito Pereira Passos, dentro da ampla reforma urbana empreendida na Capital no período – o Ópera de Paris (*Palais Garnier*), construído por Charles Garnier, serviu de inspiração para o desenho do prédio. A partir da década de 1930, o teatro passou a contar com seus próprios corpos artísticos, de orquestra, coro e balé (<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br>).

de Paris. A oportunidade surgiu, quando o baiano foi chamado para participar do espetáculo beneficente *Joujoux e Balangandãs*, promovido pela primeira-dama, Dona Darcy Vargas. Foram dois números apresentados pelo artista: “O Que é Que a Baiana Tem?”, que lhe trouxera enorme e inesperada popularidade naquele ano, e a inédita “O Mar”¹⁶⁴, que iniciou o conjunto de sua obra conhecido como *Canções Praieiras*, cuja temática gira em torno do mar:

O mar
Quando quebra na praia
É bonito, é bonito

O mar
Pescador quando sai nunca sabe se volta
Nem sabe se fica

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

O mar
Quando quebra na praia
É bonito, é bonito

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

Todos gostavam de Pedro
E mais de que todos
Rosinha de Chica
A mais bonitinha
E mais bem feitinha
De todas mocinhas
Lá do arraiá

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

Deram com o corpo de Pedro
Jogado na praia
Roído de peixe
Sem barco, sem nada
Num canto bem longe lá do arraiá
Pobre Rosinha de Chica
Que era bonita

¹⁶⁴ Convidado a escolher a canção mais representativa da sua obra para figurar no selo da ECT (Empresa de Correios e Telégrafos), que o homenageava por ocasião dos seus 80 anos em 1994, Dorival Caymmi se decidiu por “O Mar”, representada por uma pintura inspirada na canção praieira – já que não é permitido figurar em selo a imagem de uma personalidade viva.

Agora parece que endoideceu
 Vive na beira da praia
 Olhando pras ondas
 Andando, rondando
 Dizendo baixinho
 Morreu, morreu
 Morreu, oh!¹⁶⁵ (Risério & Abreu, 1993, p.135-136)

A influência e participação de Caymmi no espetáculo foram, no entanto, muito além da apresentação dessas canções, naquele que era um dos palcos mais ilustres da cidade, o que para um estreante já daria muito prestígio. Entretanto, havia muito mais. Ainda que pressentisse que algo de muito especial estava acontecendo – para quem teve de migrar da Bahia em condições muito modestas, em busca de trabalho no Rio de Janeiro –, ele próprio não poderia avaliar, no calor da hora, a importância dos fatos que lhe sucediam. Porém, desde o título do evento, *Joujoux e Balangandãs*, já se podia medir a força e o fascínio que “balangandãs”, termo africano popularizado pelo compositor, causou no imaginário popular, sem desconsiderar, evidentemente, a qualidade do samba “O Que é Que a Baiana Tem?”, em letra e música. Nesta etapa da recepção da obra de Caymmi, fase inaugural da sua produção, o compositor era “o portador inesperado – *unexpected bearer*, nas palavras de George Kubler¹⁶⁶ – de uma cultura regional da Bahia que, afora os estereótipos, era quase desconhecida no resto do país, trazendo, ao mesmo tempo, novidade e estranhamento¹⁶⁷. Caymmi explica, relativizando seu feito: “[O espetáculo] se fazia com qualquer tema em moda. E nessa ocasião a grande moda foi ‘O Que é Que a Baiana Tem?’, que foi um grande sucesso, e ‘Aquarela do Brasil’ [de Ary Barroso], que seria logo em seguida um grande sucesso também”¹⁶⁸. O compositor, entretanto, tinha consciência da importância do evento: “Era uma peça com o pessoal da sociedade

¹⁶⁵ Letra da canção praieira “O Mar”, de Dorival Caymmi, transcrita no ensaio “Escrita sobre o Mar”, de Antonio Risério e Tuzé de Abreu. In: RISÉRIO, Antonio. Caymmi: *Uma Utopia de Lugar*. São Paulo: Editora Perspectiva; Bahia: COPENE, 1993. (Coleção Debates). Sobre a canção “O Mar”, consultar o referido ensaio.

¹⁶⁶ “Yet the instant of actuality is all we ever can know directly. The rest of time emerges only in signals relayed to us at this instant by innumerable stages and by unexpected bearer” (tradução: “ainda assim, este instante da atualidade é tudo que podemos conhecer de forma direta, o resto do tempo emerge apenas em sinais e vestígios trazidos até nós do passado por portadores inesperados”). In: KUBLER, George. *The Shape of Time. Remarks on The History of Things*. New Haven, London: Yale UP, 1962, p. 17.

¹⁶⁷ “A inovação que a obra musical de Caymmi traz no momento da sua produção é, ela própria, inesperada. Ela emerge no tempo e surpreende. (...) Caymmi, como portador inesperado, porta e traz para o presente ‘sinais e vestígios’ do passado” (Caymmi, 2008, p. 110).

¹⁶⁸ Idem à nota 83 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

todo em roupa de gala, camarote presidencial, aparecendo o presidente da República e (...) Dona Darcy Vargas, primeira-dama”¹⁶⁹.

“O Que é Que a Baiana Tem?”, grande sucesso da música popular, inspirou o título de um dos espetáculos de maior repercussão do ano, senão o maior, se forem consideradas suas implicações políticas, com a recente promulgação do Estado Novo. E isto, por si só, dava a dimensão da força propagadora dos novos meios de entretenimento do período, como o rádio, filmes musicais e gravadoras. Getúlio Vargas era um dos que não ignoravam o fenômeno. Ao contrário, usou-o amplamente a seu favor.

Ele tinha inclusive o costume de chamar cantores para as festas que oferecia, como lembrou Caymmi: “Uma festa que precisava de artistas, ele mandava solicitar, para enfeitar a festa, fazer show”¹⁷⁰. O pesquisador Francisco Bosco analisa as relações entre o Governo Vargas e a música de Caymmi, cuja recepção inicial era de compositor de folclore, um equívoco só plenamente sanado a partir de 1958¹⁷¹:

A produção musical de Caymmi entre o final da década de 1930, quando chega ao Rio de Janeiro, e o final da década de 1940 – produção que compreende seus sambas sacudidos e as canções praieiras – obteve vasto respaldo ideológico. Durante os anos do governo de Getúlio Vargas, desde 1930 até 1945, o nacionalismo político criou seu correlato cultural, elegendo o folclore como manifestação privilegiada de uma identidade nacional autêntica, profunda, em suma, verdadeira (Bosco, 2006, p. 62).

Ourives de profissão e tio do compositor, Nonô, como já foi mencionado anteriormente, despertou a curiosidade de Dorival ainda menino para o adereço de origem africana. Os balangandãs eram parte integrante e comum do vestuário da baiana em dia de festa, adorno que estava acostumado a ver em sua terra – e, até hoje, festa é o que não falta em Salvador, como de resto em toda a Bahia. “O Que é Que a Baiana Tem?” era seu primeiro sucesso. E sucesso em escala nacional. O rapaz não podia imaginar que os balangandãs causariam tamanho alvoroço na Capital e, por conseguinte, com a força dos novos meios de comunicação, divulgação e entretenimento, como uma febre, fossem tomar conta de todo o país.

¹⁶⁹ Idem.

¹⁷⁰ Idem.

¹⁷¹ Sobre as etapas iniciais da recepção à obra de Dorival Caymmi, ver “*Caymmi e a Bossa Nova: O portador inesperado – A obra de Dorival Caymmi (1938-1958)*”, da autora.

A ideia de sucesso nacional a partir destes novos meios de comunicação e divulgação é construída exatamente nesse período, na Era do Rádio.

Nessa época, Caymmi ignorava que o Brasil, ainda sob forte influência cultural da França – antes dos Estados Unidos influenciarem intensamente e de modo crescente a cultura de massa brasileira a partir da Segunda Guerra Mundial – seguia as “exigências francesas de ‘diferença’ e ‘exotismo’” (Vianna, 1995, p. 98), com a crescente valorização da cultura africana e da cultura indígena, ainda que esta última, nesse momento específico, se manifestasse em menor grau. Daí o interesse, por exemplo, como analisa detidamente o antropólogo Hermano Vianna, do poeta suíço Blaise Cendrars, que esteve por aqui nos anos 1920, pelas “coisas brasileiras” (Vianna, 1995, p. 100), envolvido pela atmosfera cultural em que a

Paris da virada dos anos 10 para os 20 vivia aquilo que James Clifford descreve como “um período de crescente *négrophilie*, um contexto que veria a irrupção na cena européia de outras figuras negras evocativas: o jazzman, o boxeador (Al Brown), a *sauvage* Josephine Baker”, a época em que “Picasso, Leger, Apollinaire e muitos outros vieram a reconhecer a força ‘mágica’ elementar das esculturas africanas” (Clifford, 1988:197). Clifford, seguindo os mandamentos da pós-modernidade antropológica, critica essa atitude moderna por ser racista e sexista (Vianna, 1995, p. 101).

Sem entrar em discussões antropológicas propriamente ditas, é interessante acompanhar, ao menos em alguns exemplos, a trajetória de “O Que é Que a Baiana Tem?” sobre este novo prisma, como representação da cultura negra afro-brasileira. Não deveria ser, portanto, simples coincidência que a “sauvage Josephine Baker”, famosa atriz negra americana, mencionada por Vianna na citação a James Clifford, tenha incluído “O Que é Que a Baiana Tem?” em seu repertório. Ela o fez não só na temporada do show que apresentou, em 1939 no Cassino da Urca, sob os efeitos do sucesso de Carmen Miranda com o samba, já mencionados no capítulo 6, como também em seu espetáculo em Paris, se de fato se concretizou a notícia veiculada em *O Globo*, de 25 de maio de 1939: “Josephine Baker lançará, em Paris, o já célebre samba de Dorival Caymmi, ‘O que é que a baiana tem?’”.

Diante disso, se pode supor que o gosto pelo exotismo também na França parecia não haver se esgotado, enquanto no Brasil seguia a pleno vapor. Em termos internacionais, parece que isso ocorria não só na França, se considerarmos o sucesso de Carmen Miranda nos Estados Unidos e daí para o mundo, com seu

“exotismo” elevado a máxima potência pela máquina *hollywoodiana* – ao ponto do exagero que descambou em caricatura –, ainda que a influência negra nesse caso já estivesse bastante atenuada para se concentrar na “latinidade”¹⁷², o que parecia mais adequado à “Política da Boa Vizinhaça”.

Ainda que não se possa acompanhar passo a passo como todo o processo de propagação de “O Que é Que a Baiana Tem?” se deu, fica evidente, neste contexto, a força do sucesso, no imaginário popular, dos balangandãs das negras baianas do partido alto, como já foi dito. Parece improvável que um simples termo causasse um sucesso tão formidável, ainda que a palavra atraísse bastante, talvez pela novidade e estranhamento com que soava aos ouvidos cariocas. Familiar no universo baiano, o termo virou moda embalado pela repercussão do samba de Caymmi. No Brasil, com suas dimensões continentais, e às portas da década de 1940, a Bahia ainda estava muito longínqua da Capital, geográfica e culturalmente – e vice-versa –, é importante dizer. Risério oferece uma explicação para o fato, quando apresenta “Uma teoria da cultura baiana”:

De uma perspectiva baiana, a mudança da capital colonial para o Rio de Janeiro, bem como a instalação ali da sede da monarquia lusitana – e, a partir de 1822, do “império” – atestam a significância progressivamente secundária da velha Cidade da Bahia. A província assistirá marginalmente à meridionalização da economia e da política brasileiras. Mas o que interessa aqui é a profunda consequência cultural do processo que, aí se iniciando, prosseguirá imperturbado ao longo do século, apesar deste ou daquele espasmo progressista. A Bahia vai mergulhar, por bem mais de cem anos, num período de relativo isolamento e solidão, antes que aconteça sua inserção periférica na expansão nordestina do capitalismo brasileiro. E foi justamente na maturação desses mais de cem anos insulares, de quase assombroso ensimesmamento, que se desenvolveu a trama psicossocial de uma nova cultura, organicamente nascida, sobretudo, das experiências da gente lusa, da gente banto e da gente iorubana, esta em boa parte vendida à Bahia pelos reis do Daomé. O que hoje chamamos de “cultura baiana” é, portanto, um complexo cultural historicamente datável. Complexo que é a configuração plena de um processo que vem se desdobrando desde o século XIX, quando a Bahia, do ponto de vista dos sucessos e das vicissitudes da economia nacional, ingressou num período de declínio (...) Mais exatamente, trata-se da cultura predominantemente litorânea do recôncavo agrário e mercantil da Bahia, que tem como principal núcleo urbano a tradicional Cidade do Salvador da Bahia de Todos os Santos (Risério, 1993, p. 158-159).

¹⁷² Para maior aprofundamento do tema e sobre Carmen Miranda em geral, ver CASTRO, Ruy. *Carmen*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005; CARDOSO JÚNIOR, Abel. *Carmen Miranda - A cantora do Brasil*. São Paulo: edição particular do autor, 1978; MENDONÇA, Ana Rita. *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro: Record, 1999; SOUZA, Eneida Maria de. “Carmen Miranda: do kitsch ao cult” in *Decantando a República*, v. 1: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Berenice Cavalcante, Heloisa Maria Murgel Starling, José Eisenberg, organizadores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

O ponto que se quer enfatizar aqui, contudo, é que o rádio assume uma função integradora – se com força uniformizadora ou homogeneizadora, por conta da sua característica de massa, é outra história – de vital importância para um país das dimensões do Brasil. O veículo torna-se imprescindível na vida brasileira por sua eficácia, velocidade, popularidade e a baixo custo, já que os receptores vão se tornando cada vez mais acessíveis para, ao menos, parcela considerável da população, sobretudo na nascente classe média, que começa a mostrar a sua força no mercado consumidor. Enfim, ele se configura numa fonte de entretenimento, com potência avassaladora. Ademais, o rádio, diferente da imprensa escrita que exige alguma escolaridade do público, que precisa ao menos saber ler – e a condição educacional no período, final dos anos 1930, além de precária era instável¹⁷³ – permite acesso imediato, sem oferecer maiores dificuldades de compreensão, e com um enorme e sedutor trunfo à época, a música popular brasileira como ponta de lança de sua programação¹⁷⁴.

Assim, os balangandãs tornaram-se da noite para o dia um produto nacional e, como se viu no capítulo 5, até internacional, via Carmen Miranda e as lojas de departamento americanas que passaram a vender estilizações do adereço, assim como turbantes e outros acessórios presentes no vestuário de baiana popularizado pela cantora. Não se quer dizer com isso que o termo sozinho fosse capaz de causar tamanho furor nacional. Todavia, os balangandãs emoldurados por um samba estupendo, sacudido – como Caymmi se referia aos seus estilizados sambas-de-roda, bem ritmados, de temática baiana –, interpretado pelo carisma e brejeirice da cantora de maior destaque do período, caíram no gosto popular: “Quem não tem balangandãs/não vai ao Bonfim”. Some-se a isso a força propagadora do rádio e do cinema com *Banana da Terra*, em pleno Carnaval. Os balangandãs conheceram a fama, junto com a baiana, seu vestuário e, claro, Caymmi.

¹⁷³ Na eclosão da Revolução de 30, a escola em que Dorival estudava em Salvador foi fechada e ele não teve mais a oportunidade de retomar seus estudos, conforme o relato a seguir: “(...) A primeira surpresa foi dar com o Colégio Olímpio Cruz fechado e os meninos sem aula. Logo depois Durval [pai de Dorival] soube que a permissão que o colégio obtivera para virar ginásio fora cancelada. Justamente quando Deraldo e Dorival começariam a cursá-lo. Nos primeiros tempos da Revolução, Durval tentou sem sucesso matriculá-los em outra escola” (Caymmi, 2001, p. 73).

¹⁷⁴ Em outra etapa de desenvolvimento do rádio, as radionovelas passaram a ter um papel fundamental na programação das emissoras, devido à enorme audiência de que desfrutavam.

O adereço também mereceu destaque no impresso¹⁷⁵ “Edição Comemorativa do Terceiro Aniversário da Associação Brasileira de Compositores e Autores (ABCA)”, fundada em 20 de outubro de 1938. No item “Sucessos Internacionais da ‘A.B.C.A.’”, “O Que é Que a Baiana Tem?”, antecédida por “Aurora” (marcha de Roberto Roberti e Mario Lago) e “Touradas em Madrid” (marcha de Braguinha e Alberto Ribeiro)¹⁷⁶, é apresentada com o seguinte comentário:

“O QUE É QUE A BAIANA TEM?” – samba de Dorival Caymmi – Disco Odeon – Edição Mangione – Creação de Carmen Miranda e Dorival Caymmi

Uma autentica revelação e uma verdadeira revolução – eis o que representou para os brasileiros o aparecimento desse samba. Com ele nasceram um compositor e um cantor: Dorival Caymmi. Cantado por Carmen Miranda no filme “BANANA DA TERRA”, as palmas da plateia brasileira, que não costuma aplaudir no cinema, exprimiram melhor o agrado coletivo do que quaisquer elogios. “O QUE É QUE A BAIANA TEM?” enriqueceu o vocabulário usual do país com a palavra “balangandans”, *que passou a ser uma expressão nacional*¹⁷⁷. Esse grande samba de Caymmi foi incluído no filme americano SERENATA TROPICAL.

Assim como, no período, o interesse dos modernistas brasileiros pelas coisas nacionais parece ter estreita ligação com a progressiva apropriação estética da cultura negra pelas vanguardas francesas, como mencionado por Hermano Vianna, é mais do que provável que o mesmo possa ter sucedido com a cultura popular em relação à atmosfera dessas mesmas ideias modernistas por aqui. Ainda recorrendo a Vianna para explicar o “fenômeno balangandãs”, quando este menciona a “intensa reordenação das relações intermundos culturais” (1995, p. 98), é preciso lembrar a precaução de Nicolau Sevcenko, citada pelo antropólogo:

O quanto esses deslizamentos, sobreposições e fusões entre tradição, nativismo, modernidade e cultura popular eram efeitos deliberados, o quanto eram contingências imponderáveis das condições de urbanização, transformações

¹⁷⁵ O impresso “Edição Comemorativa do Terceiro Aniversário da ABCA” data de outubro de 1941.

¹⁷⁶ Doze são as músicas destacadas e comentadas no mencionado item do impresso da ABCA comemorando seu 3º aniversário, em 1941 – além das citadas “Aurora”, “Touradas em Madrid” e “O Que é Que a Baiana Tem?”: “Cai, Cai” (batucada de Roberto Martins); “A Jardineira” (marcha de Benedito Lacerda e Humberto Porto), “Marchinha do Grande Galo” (Lamartine Babo e Paulo Barbosa), “Pirulito” (marcha de Braguinha e Alberto Ribeiro), “Helena, Helena” (samba de Antônio Almeida e Constantino Silva), “Ali- Baba” (marcha de Arlindo Marques Junior e Roberto Roberti), “Lig-Lig-Lig-Lé” (marcha de Paulo Barbosa e Osvaldo Santiago), “Arca de Noé” (Marcha de Sá Roris e Nássara), e “Tiroleza” (marcha de Paulo Barbosa e Osvaldo Santiago). As demais são apenas listadas, antecédidas por um texto que explica ser impossível destacar uma por uma. Entre as listadas está “O Dengo” (com o título errado de “O Dengo Que a Nega Tem”, confusão que se repetirá em diversas ocasiões), gravada por Carmen Miranda na Odeon, em 1941.

¹⁷⁷ Grifo da autora.

tecnológicas e oscilações na estrutura socioeconômica, é um limiar difícil de distinguir (Sevcenko, 1992, p. 250)¹⁷⁸.

Sevcenko se refere especificamente à São Paulo dos anos 1920, mas o mesmo poderia ser dito sobre o Rio de Janeiro nos anos 1930 – e demais cidades brasileiras em processo de urbanização. De modo que, a partir de Sevcenko, a onda de nacionalismo que se abateu sobre a cultura brasileira do período não pode ser unicamente explicada como um projeto de poder de Getúlio Vargas para implantação e consolidação do Estado Novo na esfera cultural – projeto esse que se valia do uso de censura, perseguições políticas, ingerência e (tentativa) de dirigismo na produção cultural, para tanto, utilizando os serviços do “famigerado” DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda do governo, um importante instrumento de controle –, nem tampouco como um projeto modernista de construção de uma cultura nacional, só para mencionar algumas ideias que circulam a esse respeito¹⁷⁹.

O Brasil passava por profundas mudanças e Sevcenko nomeou algumas nas esferas da urbanização, das transformações tecnológicas – abordadas aqui nos capítulos 2 e 3, exclusivamente no campo da música popular, nos aspectos que impactaram rádio, cinema, indústria fonográfica nascentes e que redimensionaram e ampliaram a rede de comunicação e entretenimento que aqui existiam – e das questões socioeconômicas. Importa saber a complexidade do jogo cultural do período que envolvia o debate intelectual e artístico nas diversas áreas – principalmente o modernismo que estava longe de ser um movimento homogêneo¹⁸⁰ –, suas injunções na cultura popular e de massa, sem esquecer a participação, direta ou indireta, do Estado em todo o processo em que essas transformações ocorreram. É preciso, dentro das perspectivas deste trabalho, ter em mente este “caldeirão cultural efervescente” da época, subjacente aos fatos aqui mencionados e discutidos, em que ideias modernistas e nacionalistas estavam

¹⁷⁸ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole – São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

¹⁷⁹ Questões que remontam ao século XIX.

¹⁸⁰ Segundo Sérgio Buarque de Holanda: “A Semana [de 22] representou a oportunidade verdadeiramente sem par, em toda a história do modernismo, de uma convergência de orientações diversas e mesmo contrastantes que pelejavam por afirmar-se, e não só nos terrenos literário e estético. Naquele verão de 1922, puderam, ao menos durante uma semana, congregarem-se essas energias díspares que pouco depois, no entanto, iriam seguir, cada qual, o próprio caminho” (Holanda, 2009, p. 55).

na ordem do dia, inspirando (e contaminando) intelectuais e artistas de todos os matizes, sem falar nos políticos. Caymmi, naturalmente, aí incluído.

Dentro deste contexto modernista, Mário de Andrade, como Villa-Lobos, era dos mais preocupados na busca de uma música caracteristicamente brasileira, empreendida desde a música de concerto¹⁸¹ com forte apelo à intervenção do Estado. Para Mário, em seu “Ensaio Sobre a Música Brasileira”, de 1928 – antes, portanto, da Revolução de 30 –, a música considerada artística era a música de concerto, mas para que ela alcançasse uma linguagem nacional, brasileira, era necessário que o compositor conhecesse o que ele denominava a música do populário, para transformá-la em “música artística” era preciso ir às fontes folclóricas brasileiras. Ao populário, ou música popular, ele não dava o estatuto de arte, bem entendido, por considerá-la música interessada, circunstanciada, em detrimento da música erudita, esta sim, desinteressada. É no populário (ritmo, melodia, instrumentalização, forma, dentre outros) que o compositor vai encontrar os elementos para que a música artística encontre sua expressão brasileira. Mário enxerga imenso valor no populário: “nosso populário sonoro honra a nacionalidade” (Andrade, 1972, p. 72), observando que “uma arte nacional já está feita no inconsciente do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística” (Andrade, 1972, p.16). Quando menciona o populário, ou música popular, Mário de Andrade se refere ao folclore: “o compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore” (Andrade, 1972, p. 28). Para justificar suas ideias, ele define aquele período como de “formação” da música nacional:

Se de fato agora que é período de formação devemos empregar com frequência e abuso o elemento direto fornecido pelo folclore, carece que a gente não esqueça que música artística não é fenômeno popular porém desenvolvimento deste. O

¹⁸¹ Sobre o nacionalismo musical modernista e as relações entre Villa-Lobos, Mario de Andrade e Getúlio Vargas, ver em WISNIK, José Miguel, Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In SQUEFF, Enio & WISNIK, José Miguel. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. SP, Editora Brasiliense, 1982. O apelo ao Estado, no caso de Mário de Andrade, é comentado por Wisnik: “O tom abatido mas sobranceiro do texto de Mário parece estar pedindo um movimento político geral que ataque o problema nacional em várias frentes (estamos às vésperas da Revolução de 30), mas a música tem um lugar privilegiado nesse quadro em que se constata uma espécie de doença da cultura” (p. 146). No caso de Villa-Lobos é ainda mais explícito: “Na crônica que se desentranha aqui e ali dos textos de Luiz Heitor, vemos que o Presidente da República atendera a ‘dramático apelo’ do compositor, passando a apoiar ‘todas as suas iniciativas’ pela altura de 1932” (Wisnik, 1982, p. 179).

compositor tem de empregar não só o sincopado rico que o populário fornece como pode tirar ilações disso. E nesse caso a síncopa do povo se tornará uma fonte de riqueza (Andrade, 1972, p. 37).

Diferentemente de outros modernistas, Mário é crítico (e contrário) à valorização do exotismo empreendida pelos modernos, que ele considera nociva para a criação da música brasileira:

É que os modernos, ciosos da curiosidade exterior de muitos dos documentos populares nossos, confundem o destino dessa coisa séria que é a Música Brasileira com o prazer deles, coisa diletante, individualista e sem importância nacional nenhuma. O que deveras eles gostam no brasileirismo que exigem a golpes duma crítica nacional aparentemente defensora do patrimônio nacional, não é expressão natural e necessária duma nacionalidade não, em vez é o exotismo, o jamais escutado em música artística, sensações fortes, vatapá, jacaré, vitória régia (Andrade, 1972, p. 14).

Por essa razão, ele afasta a exigência do elemento étnico para o reconhecimento da música brasileira que “deve de significar toda música nacional como criação, quer tenha quer não tenha caráter étnico” (Andrade, 1972, p. 16), em resposta aos que, por exemplo, exigiam que fosse “tirada dos índios” (Andrade, 1972, p. 28) ou de uma matriz africana. Por outro lado, ele rejeita também o que denomina de popularesco, isto é, a música de massa, a música de rádio. É aí que as coisas se complicam, pois a música de Caymmi, por exemplo, não cabe na classificação que Mário de Andrade faz da música brasileira. E nesse caso é preciso inverter uma piada conhecida: se os fatos desmentem a teoria, que mudem as teorias. Refletindo sobre Caymmi nesse contexto modernista, Antonio Risério conclui que o compositor:

Não cumpre com o roteiro apregoado pelo nacionalismo musical: o deslocamento espacial ou temporal do compositor “artístico” em direção ao manancial “folclórico”, e o seu posterior retorna ao centro culto, já devidamente armazenado de fatias do “populário sonoro”, a serem retrabalhadas, engastadas ou disseminadas em peças eruditas. Não. Caymmi é (da ótica nacional-modernista) um “popularesco” que produz, sem qualquer intenção cívico-didático, para o mercado cultural (Risério, 1993, p. 14).

Risério apresenta ainda algumas distinções importantes. Partindo de constatações tais como “Caymmi é nativo e contemporâneo”; “idealiza a Bahia, mas não estetiza mundos insólitos”; “a obra Caymmiana fala de realidades familiares” (a Caymmi), afirma ser “esta a disposição que distingue Caymmi, estética e ideologicamente, do pensamento musical nacionalista de Mário de Andrade e Villa-Lobos” (Risério, 1993, p.13) e conclui ser “impossível escalar

Caymmi nesse time de luminares superciliosos, inventores do ‘povo’, Caymmi não tem nada a ver com isso” (p. 14). Adverte que, “embora não precisassem ir à África ou buscar inspiração em civilizações desaparecidas”, os modernistas brasileiros (Oswald de Andrade, Mário de Andrade...) “tiveram que adotar uma postura etnográfica diante da cultura brasileira”. E acrescenta:

Como disse [Raul] Bopp, descobriram de repente um Brasil que para eles parecia um ‘um país de utopia’, em todo o seu frescor ‘primitivo’. Oswald foi ler sobre negros e índios. Adquiriu um conhecimento literário do assunto – o que em nada o diminui, é claro. E Mário foi típico representante desse etnografismo modernista” (Risério, 1993, p.17).

A busca, na música de concerto, de uma linguagem nacional estava presente, como se sabe, na obra de Villa-Lobos. É curioso observar que foi Villa-Lobos um dos que, alguns anos mais tarde, lograram demover Caymmi da intenção de estudar música, alegando que o baiano perderia a sua espontaneidade na forma de compor. Caymmi recorda como foi:

Villa-Lobos disse isso. Mas o primeiro que disse foi um que eu tomei como professor. Ele era maestro da Rádio Tupi. Eu disse assim: “[Milton] Calazans, quanto você cobraria para me ensinar, porque eu comprei um livro de músicas e estou lendo a teoria?”. Ele disse: “Eu não aconselho”. E eu: “Não aconselha o quê, maestro?”. “Eu não aconselho você aprender música. Você faz uma coisa tão espontânea, que você vai estragar todo o espontâneo da música. Não aprenda música”. Não demorou muito Léo Perachi me dizia, Lírio [Panicali], o mestre e amigo Radamés Gnattali e, um belo dia, naquela de bico de trave, Villa-Lobos disse assim: “Não vai cair na asneira de aprender música. Você tem que fazer o que sente, naquele violão que você toca. Não vá aprender violão clássico. Não faça isso. Eu sei fazer”, falou com aquele charuto dele, “eu sei fazer tudo, sei escrever, sei reger, sei dizer quando está errado”. Ele me disse assim: “Você fica proibido. Não aprenda música. Deixe correr espontâneo, como você faz”. (...) foram dizendo todos eles: “Eu também aconselho. Não se mete nesse negócio de música, porque você perde a espontaneidade”¹⁸².

Talvez eles tivessem razão, mas é interessante pensar no assunto. A ideia – temor nada incomum – de que o aprofundamento dos estudos, no caso citado, dos estudos musicais, traz consigo, quase como uma contra-indicação, a perda de uma espontaneidade, talvez da originalidade, da simplicidade, mesmo da criatividade, parece apontar para uma visão, possivelmente ingênua, em que se deseja a manutenção da pureza de elementos de um mundo tradicional, de uma idade de ouro de algo que se perdeu ou está em vias de se perder. Quase como uma visão museológica, quando esta significa guardar e preservar uma manifestação, viva e

¹⁸² Idem à nota 69 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

não morta (no caso aqui, uma manifestação da canção popular), que supostamente entregue à própria sorte poderia se perder. Trata-se de uma confusão da música popular com o folclore, este sim dependente de instrumentos de preservação, em vista da perda da transmissão oral dos conhecimentos assim acumulados e de contaminações estrangeiras em contextos urbanos. É uma reação à “‘influência deletéria do urbanismo’ com sua tendência à degradação popularesca e à influência estrangeira” como explica José Miguel Wisnik, comentando Mario de Andrade.

Ainda que Caymmi fosse um “popularesco” produzindo para o mercado cultural, como afirmou Risério, “graças a este contexto cultural [do modernismo], Caymmi, trabalhando na tradição do samba-de-roda do Recôncavo da Bahia, era automaticamente ‘moderno’” (Risério, 1993, p. 16). Não desejavam, ao que parece, que ele fosse contaminado. O conhecimento é visto como portador de um artificialismo que, sobre alguns, ao menos, acabaria por matar o talento “natural” sob o peso de excessivos processos formais e pesadas autocríticas. Não é uma questão fácil e não parece ter uma resposta unívoca. Todavia, por trás dessa ideia, de evitar o aperfeiçoamento técnico e teórico na área musical daquele que teria o “talento espontâneo” do homem do povo – e esta talvez seja a ideia mais ingênua de todas, a espontaneidade dessas expressões populares –, possivelmente esteja embutida uma crítica grave de Villa-Lobos e tantos outros, já que é uma ideia (e experiência) bastante disseminada, ao ensino formal ou acadêmico de música ou, pelo menos, a uma determinada concepção de ensino formal oferecido na época. É uma hipótese. Entretanto, e não há por que duvidar, o mundo acadêmico, seja em áreas dedicadas ao estudo da música seja nas demais áreas – assim como em outras espécies de estudos formais –, não está livre de desenvolver cacoetes, artificialismos, formalismos e outros “ismos”, que acabem por esterilizar uma vocação. Mário de Andrade, em seu “Ensaio Sobre a Música Brasileira”¹⁸³ já havia comentado que “a única bereva¹⁸⁴ da nossa música é o ensino, pessimamente orientado por toda a parte” (Andrade, 1972, p. 73), além de observar no mesmo ensaio que “A fatalidade de educação consiste no estudo

¹⁸³ In *Obras Completas de Mário de Andrade*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

¹⁸⁴ Bereva significa também pereba; abscesso; sarna; pequena ferida; ferida de mau caráter, de crosta duríssima (Buarque de Holanda Ferreira, Aurélio. *Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975, p. 1067).

necessário e cotidiano dos grandes gênios e da cultura européia. Isso faz com que a gente adquira as normas desta e os jeitos daqueles” (Andrade, 1972, p. 43).

O próprio Villa-Lobos, conforme relata Wisnik,

assinala que ‘no atual panorama universal da música artística, vem se notando um vácuo inexplicável, de confusão e mal-entendidos entre os homens, desde a grande guerra (...)’. Vai daí, afirmar que esses males, que também afetam a produção musical (...) têm uma ‘única causa’: ‘os nossos métodos de ensino’ (Wisnik, 1982, p. 184).

É curioso e irresistível, entretanto, notar que não é essa a lição que nos legou Machado de Assis. Em seu conto “Um Homem Célebre”¹⁸⁵, o personagem Pestana, a despeito de seus estudos incansáveis, noites após noites, para se tornar um compositor de música de concerto, que representava os píncaros da glória, da notoriedade e fonte de suas aspirações mais profundas, que era a de se celebrar através da música que gozava do prestígio social devotado ao produtos da alta cultura, não viu seu talento para compor polcas de sucesso popular extraordinário – e, pelo que o narrador deixa entrever, as polcas eram de fato excelentes – diminuir um só milímetro, bem ao contrário, malgrado seus esforços em evitá-las, por serem consideradas um gênero musical menor¹⁸⁶. Nem tampouco viu suas incursões pelo mundo de Cimarosa, Mozart, Gluck, Bach e Schumann, cultuados pelo maestro carioca, surtirem o efeito desejado, isto é, içá-lo ao patamar dos grandes compositores clássicos. Talvez seus estudos eruditos ironicamente tenham-no feito fazer até melhores polcas, quem sabe? É bem verdade que, também no conto, as polcas pareciam acometê-lo como espirros¹⁸⁷, implicando mais uma vez na disseminada ideia da espontaneidade das composições mais

¹⁸⁵ Publicado pela primeira vez no jornal *Gazeta de Notícias*, em 29 de junho de 1888, e no livro *Várias Histórias*, de Machado, em 1896.

¹⁸⁶ José Miguel Wisnik comenta, em seu ensaio “Machado Maxixe”, a propósito da polca que o Maestro Pestana compunha, que não era a polca original, de origem européia, mas uma polca amaxixada, africanizada: “Temos que ler, portanto, ‘polca’, nas crônicas referidas, e muito estranhamente em ‘Um Homem Célebre’, não simplesmente como uma dança importada, que ela é, mas também como a insinuação de um objeto sincrético, em que ela se transforma, e cuja nomeação é problemática, pois envolve a mistura de música de escravos e música de salão” ((Wisnik, 2004, p. 32). “a emergência do gênero novo e seu caráter sincopante, amaxixado e sub-repticiamente africanizado”(Wisnik, 2004, p.49). E conclui: “o conflito de Pestana dá forma a essa passagem, expressando na polca amaxixada o nascimento de um ser musical cujo estatuto – dúvida – pode ser reconhecido e ao mesmo tempo negado (Wisnik, 2004, p.76).

¹⁸⁷ Nada impede, é claro, de se fazer uma leitura do conto de Machado ao revés – ao contrário, deve-se fazê-lo – isto é, interpretar a sina de Pestana continuar cometendo polcas apesar de sua resistência (quase uma vingança de Machado), como uma crítica, através da comicidade do texto, aos que matam um talento real pela vaidade vã de ser o que não se é, motivado pelo que a sociedade, ao sabor da moda, valoriza.

populares, que persiste em muitos até hoje, ainda que, visivelmente, ao menos na esfera do que Jairo Severiano chama de Moderna Música Popular Brasileira – para escapar do confuso conceito de MPB, que atrapalha mais que ajuda –, tal conceito tenha se modificado¹⁸⁸. Mesmo a propósito de Pestana, José Miguel Wisnik, em seu ensaio “Machado Maxixe”, propõe na análise de “Um Homem Célebre”, que as suas polcas não surgiriam tão espontaneamente assim, mas que seriam um efeito retardado da “longa noite” de estudo do maestro: “é justamente quando a consciência desiste da luta acirrada com as ‘profundezas do inconsciente’ que algo daquilo que se acumulou no processo ganha forma inesperada e mesmo involuntária. Neste sentido, a meneada polca fluminense é, apesar de tudo, composta em diálogo com a longa viagem dentro dos clássicos” (Wisnik, 2004, p. 75). De todo modo, o que se deseja enfatizar no exemplo de Pestana é que seus estudos “eruditos”¹⁸⁹, por assim dizer, não enterraram seu talento, o de compor polcas, nem diminuíram a sua “espontaneidade”¹⁹⁰, como temiam Villa-Lobos e outros maestros a respeito de Caymmi. O próprio compositor comenta: “Eu cheguei aqui, trazendo uma novidade de harmonia moderna instintiva que agradou muito aos mestres de música, de Villa Lobos passando por Mignone, Lourenço Fernandes, até chegar a Radamés, Léo Perachi e Lírío Panicalli”¹⁹¹.

¹⁸⁸ Não parece haver contexto hoje em dia para se supor que, na esfera da música popular brasileira, não haja um trabalho estético elaborado.

¹⁸⁹ Pela aparente inadequação do termo “música erudita”, muitos têm preferido substituí-lo por música de concerto.

¹⁹⁰ É bem verdade que este aspecto do conto pode ser considerado na sua forma linear: de que Pestana só teria talento para polcas e não tinha nem vocação nem talento para a música de concerto e que seus esforços nessa direção foram em vão. É o que parece demonstrar o conto em um primeiro nível de leitura. Wisnik, entretanto, sem “negar valor a esse nível de apreensão”, observa que “seria estrito demais o entendimento do conto por meio de uma ironia reduzida a seu primeiro nível, lendo-se o eterno retorno da polca como uma simples evidência risível da condição menor do músico popular em face das exigências da alta cultura” (Wisnik, 2004, p. 19). Sem esquecer o ensaio “O Palimpsesto de Itaguaí”, em que Luís Costa Lima (publicado em *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991) levanta a hipótese de que Machado de Assis foi um criador de palimpsestos. “Como informam os dicionários, o palimpsesto era um pergaminho, cuja primeira escrita muitas vezes era rasurada para que uma segunda se depusesse sobre as letras apagadas”, explica Costa Lima, para completar pouco depois: “Deixou assim de dar na vista e, considerado pacato cidadão, estabelecido e com profissão certa, pode rasurar segundo seu texto, reservando a si a habilidade de dar piparotes sob a frase impressa”.

¹⁹¹ CAYMMI, D. Entrevista concedida a Stella Caymmi. Rio de Janeiro, 17 dez. 1998.

Alguns estudos sobre a obra de Dorival Caymmi¹⁹², ao menos, desmistificam a propalada “espontaneidade” dos artistas populares, demonstrando “procedimentos poéticos-musicais” (Risério, 1993, p. 127) sofisticados do compositor, como está dito no ensaio “Escrita sobre o Mar”, de Antonio Risério e Tuzé de Abreu, que analisa a canção praieira “O Mar”:

Vejamos agora, com mais detalhes, a parte que chamamos “descritiva”. Nesta sequência, observaremos como Caymmi, construindo um samba supostamente “primitivo”, continua um compositor dotado de um extraordinário sentido da estrutura do objeto artístico. Seja no terreno especificamente musical, seja no plano verbal, seja no campo das relações entre palavra e som. (...) É uma canção estupenda. Caymmi é excepcional, semantizando os elementos formais para criar uma solidariedade fundamental entre os planos do conteúdo e da expressão. Com sua voz de baixo, com seu violão maravilhoso, vai do impressionismo, escapando ao padrão da tonalidade clássica, ao samba do povo da Bahia. Impressiona pela beleza das suas frases orgânicas, pela fluência e sonoridade do discurso, pela plasticidade do verso. E ainda nos brinda, na repetição final do tema de *O Mar*, com mais um interessante efeito colorido. Milenar e Moderno (Risério, 1993, p. 135-147).

Existe um samba de Caymmi, “A Preta do Acarajé”, que tem uma frase bem a propósito: “todo mundo gosta de abará, ninguém quer saber o trabalho que dá”. Trabalho que muitas vezes exigia anos de paciência, como no conhecido exemplo, que ajudou a reforçar, aliás, o folclore em cima da sua propalada preguiça, dos nove anos que levou para completar o samba-canção “João Valentão”¹⁹³. Criticando o mito da “espontaneidade” da “poesia Caymmiana”, Risério e Tuzé de Abreu explicam que o coloquialismo do compositor

costuma obscurecer o fato de que Caymmi é um artesão verbal consciente e paciente, como se o coloquialismo não fosse uma questão de estilo, ou como se a ‘espontaneidade’ não fosse uma questão de método. Do contrário, Caymmi, leitor de García Lorca, não levaria às vezes anos para compor uma canção. Escreveria um poema por dia. Caymmi é cristalino, coloquial, mas nunca desleixado (Risério, 1993, p. 147)¹⁹⁴.

¹⁹² Ver o ensaio “Escrita sobre o Mar” de Antonio Risério e Tuzé de Abreu sobre a composição “O Mar”, de Dorival Caymmi, in *Caymmi: Uma Utopia de Lugar*. (1993). Ver também os livros *Dorival Caymmi*, de Francisco Bosco (2006), e *Caymmi e a Bossa Nova*, de Stella Caymmi (2008).

¹⁹³ Mais detalhes sobre o tema, ver *Dorival Caymmi – O Mar e o Tempo*” (p. 305-310), da autora. Isto não o impedia, por outro lado, de compor uma música de uma só vez, como foi o caso de “Maracangalha” (p. 329-330) e “Saudade da Bahia” (p. 346- 347).

¹⁹⁴ Risério ainda desdobra a questão do “mito da ‘espontaneidade’” em Caymmi: “Pode o leitor finalmente se perguntar se o texto caymmiano (ou a música caymmiana) é fruto de uma ação premeditada, sob controle lógico, ou se os mecanismos da criação funcionam “automaticamente”. Uma coisa e outra – é a resposta. A produção estética não é estranha à racionalidade. Ao mesmo tempo, a técnica da arte, como aprendemos com a psicanálise clássica, está enraizada nos chamados ‘processos primários’ da vida inconsciente. Roman Jakobson assinalou, com

Em entrevista a Paulo Mendes Campos, publicada na *Revista da Música Popular*, em janeiro de 1955¹⁹⁵, Caymmi revelou:

Quando arranjei um violão, fui descobrindo um mundo novo de sonoridade. Como não aprendi música, descobrindo-a por mim mesmo, em companhia de um grande amigo [Zezinho, amigo de infância], tive uma vantagem: fui levado por isso mesmo a inventar um pouco de música. Foi o que me fez compositor. Mais tarde, descobri que a música tem vários sentidos. Ouvindo Bach e Mozart, por exemplo, tive um choque e percebi que uma certa música pode resistir ao tempo. Descobri também aos poucos a função exata da canção, pela qual tenho um amor devotado, por ser uma crônica de uma época, a linguagem de uma gente.

Ainda a Mendes Campos, na mesma entrevista, ele afirmou: “Não me conformo de não ter tido uma boa educação musical. Creio que não poderia ser um grande músico erudito, mas acho uma coisa formidável um Haendel, um Haydn, um Bach, um Villa-Lobos”. Ainda se pode acrescentar algumas outras hipóteses para o conselho de Villa-Lobos e outros maestros e músicos com quem Caymmi manteve contato próximo. Uma delas – bastante pragmática – seria que, àquela altura, talvez não valesse à pena para o baiano empreender um longo e árduo caminho para o aprendizado formal de música. Outra, a de que não enxergassem talento ou aptidão em Caymmi para essa tarefa. Hipótese bastante discutível, se verdadeira. Ou talvez Villa-Lobos quisesse evitar a contaminação da música erudita pela música urbana de massa – como as compostas por Caymmi – já que o “nacionalismo folclorizante”, segundo José Miguel Wisnik, não sabia o que fazer “da contiguidade excessivamente contemporânea e ‘impura’ da música urbana” (Wisnik, 1982, 164). Não é improvável que incomodasse muito a Villa-Lobos e a outros músicos nacionalistas o

confronto entre o intelectual letrado burguês e as culturas populares no *território urbano-industrial* – quando a música popular se abre num leque que vai do folclore aos meios de massa, cruzando na transversal esse campo contraditório e deixando a música-de-concerto meio nua na sua condição de exercício imitativo (*Il neige!*) reduzido a elites” (Wisnik, 1982, 152).

E o incômodo que isso causava ganhava proporções, ainda mais ao se levar em consideração que o programa nacionalista, com apoio do Estado, pretendia dar

argumentação convincente, o que ele chamou de ‘configuração verbal subliminar da poesia’. E chamando a nossa atenção para a existência dessa ‘latência verbal intuitiva’, escreveu: ‘ (...) Qualquer composição poética significativa, seja um improviso, seja de fruto de longo e árduo trabalho de criação, implica escolha do material verbal, escolha esta orientada num sentido determinado’” (Risério, 1993, p. 151).

¹⁹⁵ *Revista da Música Popular*, janeiro de 1955, n. 4.

ao músico erudito, que não tinha “acesso ao mercado” nem à “força de expansão” da música popular, o protagonismo de um processo cívico-pedagógico (Wisnik, 1982, p.161). Talvez fosse com espírito de superioridade que o conselho tenha sido dado, afinal o nacionalismo brasileiro projetava “a hegemonia da música erudita (bebida no *ethos* popular folclórico) sobre a música popular-comercial urbana’ (Wisnik, 1982, 138). Alheio a isso, Caymmi incorporava à sua música, sobretudo a de temática baiana e praieira, tanto o folclore quanto realidades vividas na Bahia. Como afirma Risério, “Caymmi nunca se recusou a sondagens musicais. Coexistem em sua obra tradição e invenção” (Risério, 1993, p.14), com a liberdade de não estar filiado a nenhum projeto.

De todo modo, em vista do temor de amigos como Villa-Lobos e Radamés Gnattali, o baiano desistiu dos estudos formais de música. Isso por volta dos anos 1940. Se isso foi bom ou não para o compositor jamais se saberá. É verdade que não se deve desprezar o conselho de mestres, sobretudo de mestres dessa categoria. Mas mestres, mesmos os melhores, parecem cometer erros, vez por outra. Talvez, sempre no terreno da probabilidade, é claro, o conhecimento acumulado e sistematizado sobre música lançado – e ministrado de maneira inteligente – em terreno fértil pudesse ter oferecido a Caymmi mais recursos que, longe de estagná-lo, o permitissem ir mais longe em sua busca estética, que era muito acurada, como se pode vislumbrar também em um trecho da sua biografia:

Caymmi é um letrista inspirado, com letras excelentes, lapidadas com o rigor de um ourives. Às vezes deixa de ser um ourives da canção, para ser um garimpeiro na beira do rio, em busca não da palavra certa – esta não lhe basta –, mas da palavra exata. Para ele, a perfeição se confunde com a exatidão. Exatidão profundamente enraizada na vida. Nada de abstrações. Nem sentimentalismos. Não tem maiores teorias sobre o que faz. Em sua opinião, a música popular – a verdadeira, não a pseudo música popular – é aquela que o povo canta espontaneamente na rua. (...) Inúmeras vezes, quando compõe, a letra e a música de uma canção vêm juntas. Não precisa do violão para compor, raramente compõe nele, preferindo ouvir suas canções na sua imaginação. Tem uma memória admirável. Querem seu segredo? Ele não tem pressa. E lhe sobra paciência. Aquela busca pacífica e confiante de quem sabe que encontrará o que procura. (...) “Quando ele pega o violão a música já está pronta” – revela sua companheira Stella (Caymmi, 2001, p. 260-261).

É bem verdade, a propósito da concepção que Caymmi tinha sobre música popular, que o povo, hoje em dia, já não cantarola somente o que o cativa, mas, sobretudo, o que massivamente é repetido à exaustão pelos meios de comunicação – as músicas “colam” na memória. A mídia se “aprimorou” e, já há bastante tempo, sua indústria, e as demandas de toda ordem que dela advêm, não tem mais

espaço para a paciência (qualidade, aliás, que Caymmi tinha de sobra), de esperar o clamor das ruas para reconhecer um sucesso popular. Ao contrário, ela prefere “fabricar” os seus “sucessos” (as aspas aqui são necessárias), o que parece ser uma das causas da crescente queda de qualidade da música popular brasileira, pelo menos a veiculada pelos meios de comunicação, a despeito dos que temem fazer juízo de valor em tempos de pseudo democracia musical, em que a crítica jornalística, exígua por sinal, talvez perplexa ante as mudanças a que assiste, muitas vezes acabe por se abrigar sob a comodidade do elogio fácil ou sob uma avaliação vaga e sem consistência. Deste modo, esses “sucessos fabricados” vêm sendo veiculados intensivamente na televisão, cinema, no rádio e no mercado fonográfico (os dois últimos vivendo uma crise de enormes proporções, principalmente o mercado fonográfico) nas últimas décadas. Ou seja, perdeu-se grande parte do que Caymmi denominou de “espontaneidade do povo” na determinação de um sucesso musical. Trata-se hoje de uma outra espontaneidade que é preciso relativizar.

Os novos meios e suportes de comunicação como a internet, o mp3, o ipod, que vêm surgindo desde o último quarto do século XX até a atualidade (e todo dia aparecem artefatos tecnológicos), indicam – e isso não é nenhuma novidade, com os inúmeros debates na imprensa, nos centros culturais e na universidade que, sob vários enfoques, procuram avaliar e dimensionar o impacto das novas tecnologias sobre a sociedade em seus diversos aspectos –, uma mudança sem precedentes na forma de consumir música. Como tal transformação ainda está se processando, é preciso cuidado para não cair na tentação do exercício da mera adivinhação.

Estes novos meios e suportes exigem pesquisa, análise e reflexão, que vão muito além do que se possa produzir no corpo deste trabalho. São muitos os pesquisadores que vêm se dedicando ao tema e parece mais adequado, que este tipo de pesquisa seja aprofundada por especialistas da área.

A pujança difusora do rádio veiculava sucessos que unificavam todo o país em torno de seus ídolos e suas músicas prediletas. Fenômeno, entretanto, que no fim do século XX e início do XXI parecem estar desaparecendo pouco a pouco, com a segmentação proporcionada pela internet e pela interatividade dos antigos (imprensa, rádio, televisão, sobretudo) e novos meios de comunicação de modo geral. A atração pelo novo veículo e o fascínio pelos artistas, não só da música, mas também do rádio, teatro, dos humorísticos, ídolos dos esportes e

personalidades do jornalismo, que propiciavam entretenimento, diversão e informação a um custo barato a um público até ali isolado e acostumado a proporcionar para si mesmo suas fontes de lazer, chegava ao auge na *Era do Rádio*. O Rádio criava um novo mercado, com uma voracidade jamais vista por seus produtos de entretenimento, obrigando a indústria cultural nascente a se desenvolver rapidamente para atender a tal demanda. Claro que, sempre é bom ressaltar, em se tratando de rádio está se falando de cultura (leia-se entretenimento) de massa, já que o projeto educacional de Edgar Roquette Pinto, como já foi mencionado no capítulo 1, ainda que louvável, não vingou. O referido projeto, aliás, se praticado – não exclusivamente, claro – poderia ter produzido resultados importantíssimos e efetivos na área educacional que, a propósito, ainda hoje está longe de ter encontrado uma solução apropriada.

Na onda do sucesso de “O Que é Que a Baiana Tem?”, os balangandãs, como já foi dito no capítulo 5, soavam diferentes e exóticos tanto para cariocas e paulistas como para todos os brasileiros dos demais estados, também distantes da realidade baiana, acostumados com a produção musical transmitida pela rádio, na sua maior parte de face carioca, conforme mencionado nos três primeiros capítulos deste trabalho, ainda que o Rio de Janeiro fosse destino de muitos brasileiros oriundos de diferentes estados, em busca de maiores e melhores oportunidades de vida, o que fazia da Capital, como se deve esperar de uma, um microcosmo do país. Se o Brasil, país de enormes dimensões territoriais, com todos os avanços tecnológicos dos meios de comunicação nas últimas décadas, ainda mantém grandes diferenças regionais, com rica diversidade cultural, muitas desconhecidas pelas demais regiões, pode-se imaginar como ele se configurava no final da década de 1930. E tal exotismo e novidade não causavam repúdio no público, pelo contrário, produziam intensa curiosidade e interesse, propiciando ricas trocas culturais. “Todas as culturas sempre misturaram elementos de procedências diferentes” assinala Hermano Vianna, para em seguida complementar que “muitos autores, há muito tempo (talvez desde sempre) combatem a visão purista dos fenômenos culturais” (Vianna, 1995, p. 168). É bom lembrar, que um dos programas de música de sucesso do período – para o qual Caymmi foi convidado a colaborar ainda em 1938, mesmo ano da estreia do programa – era intitulado exatamente de *Curiosidades Musicais*. Produzido por

Almirante, na Rádio Nacional, este programa possuía produção e programação inovadoras no meio radiofônico, como descreve Jairo Severiano:

Em abril de 1938, a Nacional fez uma grande aquisição, contratando Almirante (Henrique Foréis Domingues) para cantar, produzir e apresentar programas. Isso constituiu um passo importante para a história do rádio brasileiro, que até então não tinha programas produzidos, isto é, montados, organizados, que focalizavam, explicavam e desenvolviam temas variados. O primeiro destes programas foi “Curiosidade Musicais”, em que Almirante, de forma atraente, sempre procurando aguçar a curiosidade do público, tratava de assuntos ligados à música, como, por exemplo, a história de um gênero musical, de uma peça clássica ou de uma canção importante. O ouvinte divertia-se, aprendendo, conhecendo boa música. Para realizar “Curiosidades Musicais” e outras produções, seu idealizador começou a juntar livros, discos, partituras, recortes de jornais e correspondência de ouvintes, dando início a um formidável arquivo, o Arquivo Almirante, futura base do acervo do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (Severiano, 2008, p. 319-320).

Sobre o radialista, Caymmi afirmou, em entrevista, que “Almirante é uma figura importantíssima na música brasileira popular”¹⁹⁶ e, em outra oportunidade, rematou: “foi pesquisador de costumes e uma grande figura do rádio”¹⁹⁷. O interesse de Almirante pelos costumes e música da Bahia o levou a pedir a colaboração do jovem compositor para seu programa, “um marco na radiodifusão nacional” (Tavares, 1997, p. 267). Luiz Artur Ferraretto, citando Luiz Carlos Saroldi, outro grande radialista e escritor, escreve que: “*Curiosidades Musicais* inicia o período de consolidação do rádio no Brasil, que se estende até 1943, quando estréia *Um Milhão de Melodias*” (Ferraretto, 2000, p. 110-111)¹⁹⁸. Mesmo antes do lançamento de *Banana da Terra*, quando “O Que é Que a Baiana Tem?” iniciou sua carreira de sucesso, Almirante reconheceu o valor e potencial do compositor Caymmi e tratou de aproveitar seu conhecimento sobre os costumes de sua terra em seu programa – o radialista havia percebido, ao conhecê-lo, que estava diante de uma sensibilidade artística especial, com profundo senso de observação. E, como já foi dito, o contexto era o de interesse crescente pelas coisas nacionais. Era no folclore que se imaginava encontrar as fontes autênticas da identidade nacional. Tanto era assim, que a imprensa do dia-a-dia espelhava, a seu modo, as discussões dos doutos sobre o assunto. A título de curiosidade, segue

¹⁹⁶ Idem à nota 83 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

¹⁹⁷ Idem à nota 152 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

¹⁹⁸ Apesar de Ferraretto apontar “Curiosidades Musicais” como primeiro programa montado do rádio – Luiz Carlos Saroldi e Sonia Virgínia Moreira afirmam o mesmo: “pode ser considerado o primeiro programa produzido” (2005, p. 38) –, ele ressalta ter Sérgio Cabral afirmado que a ideia já havia sido testada no Programa Casé (Ferraretto, 2000, p. 111).

o exemplo muito interessante do, em que se procura distinguir para o público o falso do verdadeiro folclore, destacando neste os nomes de Gustavo Barroso, Villa-Lobos, Almirante e Dorival Caymmi:

A citação dos nomes de Gustavo Barroso e Villa Lobos vem a propósito do falso folclore, que infelizmente, é uma verdadeira praga no meio radiofônico. (...) Almirante e Dorival Caymi. Dentre os poucos folcloristas sinceros do rádio, é justo que se destaquem esses dois nomes. Almirante, com as suas notáveis ‘Curiosidades Musicais’, tem sido um precioso elemento divulgador das nossas riquezas no terreno da música e da poesia populares. (...) Quanto a Dorival Caymi, direi que ele difere de Almirante por uma razão fundamental: Fóreis é um estudioso da poesia e da música sertanejas; Caymi é a própria alma do sertão cantando. Caymi é, sem nenhum favor, a nossa maior e mais bela expressão de arte regionalista. Poeta, ele não procura rimas nem rebusca imagens. É simples, espontâneo, expressivo.

Dorival Caymmi, desde as suas primeiras aparições no rádio, foi classificado como compositor do folclore: “A recepção da obra de Dorival Caymmi, no momento da produção, é a de compositor e cantor de canções da Bahia, do folclore e praieiras, sempre na clave regionalista” (Caymmi, 2008, p. 115). Tal recepção¹⁹⁹ aconteceu desde a noite de estreia profissional do baiano na festa junina da Rádio Tupi, em 24 de junho de 1938. Ele cantou “Noite de Temporal” e atraiu, sobretudo, cantores e compositores ligados ao folclore brasileiro, que telefonaram para a rádio interessados nele, como o cantor Jorge Fernandes – que fazia grande sucesso com “Meu Limão, Meu Limoeiro”, do folclore – e o compositor Waldemar Henrique e sua irmã, a cantora Mara Costa Pereira. “A primeira recepção de Dorival Caymmi é a de cantor e compositor de temas folclóricos, ligados sobretudo à Bahia” (Caymmi, 2008, p. 45). Mesmo Caymmi, durante muito tempo ainda, influenciado pelo contexto de valorização do folclore – muito em função do ideário do modernismo, já mencionado no capítulo anterior – vai encarar a própria obra por esse prisma, quando confunde música popular e, mais ainda, a música popular de cunho regionalista, com folclore. Em entrevista concedida a Paulo Mendes Campos, para a *Revista de Música Popular*, já em 1953, ele afirma que “o folclore é uma das coisas mais sólidas do canto popular”.

O fato é que os balangandãs estavam na moda e nada indicava que seriam esquecidos tão cedo. A imprensa carioca repercutiu o impacto causado por “O Que é Que a Baiana Tem?” e, tratando de saciar seus leitores curiosos sobre a

¹⁹⁹ Sobre a recepção de Caymmi no período entre 1938 e 1958, ver “*Caymmi e a Bossa Nova: O portador inesperado – A obra de Dorival Caymmi (1938-1958)*”, da autora.

origem dos balangandãs, publicou entrevistas com o compositor, além de buscar a opinião dos especialistas, acadêmicos ou não. Caymmi recorda:

Saiu um rodapé literário, num jornal, dizendo assim: “Balangandãs ou berenguendens”? Apareceu um douto, um ilustrado para contestar. Um dizia assim: “Uma palavra morta que ressuscita”. Outro dizia assim: “Um jovem da Bahia ressuscita a história da negritude baiana”. Tudo isso era curiosidade²⁰⁰.

O compositor conta como encarou o sucesso:

Esse negócio dessa história muito influente, muito importante (...) eu observava muito os cuidados a tomar. Enfim, não deixei o sucesso (eu não tenho tendência mesmo) subir à cabeça. Não deixei a fama apressada me dominar. E assim foi. Os balangandãs suscitaram essas coisas: rodapés de jornais, suplementos dominicais e balangandãs e não-sei-o-que. Uma indústria de tecidos lançou uma fazenda com a minha letra e com desenhos de baiana. (...) O sujeito vendia qualquer badulaque e dizia: “esses são balangandãs, leva”²⁰¹.

A respeito do impacto causado pelo termo, Jorge Amado escreveu²⁰² que, graças ao samba, a palavra “voltou novamente, por assim dizer, a incorporar-se ao dicionário das palavras vivas (...). A palavra, desenterrada pelo samba, virou quase sinônimo de coisa nacional (...) até discussão de filólogos ela provocou...” (Caymmi, 1947, p. 138). Discussões, aliás, que atravessaram décadas, mesmo depois do impacto e da novidade do termo já terem passado, como se pode observar pelo artigo “Origem do Termo Balangandã”, de Abel Cardoso Junior, biógrafo de Francisco Alves e Carmen Miranda – que não era filólogo, mas um apaixonado pela música popular brasileira, além de pesquisador incansável –, publicado em 14 de junho de 1987, em que discorda dos que defendem a origem onomatopéica do termo, com as variantes, segundo ele, barangandã e berenguendém:

Entendo que balangandã não possui o menor traço onomatopaico. Simplesmente vem de ‘balangar’, que é o mesmo que balançar, ainda em uso, por exemplo, nas antigas regiões paulistas de linguajar caipira. Logo, ‘balangandã’ é o penduricalho de cintura (depois passou a ser do pulso, etc.) que balança. De estranhar que nos dicionários balangar às vezes vem logo imediatamente a balangandã e, salvo melhor juízo, ninguém, antes deste despretensioso aprendiz de Etimologia, se ‘abalangou’ a notar derivação tão evidente! Quanto a berenguendém e barangandã,

²⁰⁰ Idem à nota 83 (entrevista de Dorival Caymmi à autora).

²⁰¹ Idem.

²⁰² Segundo Dorival Caymmi, foi Jorge Amado quem escreveu no lugar do compositor a maior parte dos textos do livro *Cancioneiro da Bahia* (Rio de Janeiro: Livraria Martins Editora, 1947, 1ª edição), que acompanhavam as suas 62 letras de músicas com trechos das partituras. É muito provável que Amado também tenha se baseado em conversas e depoimentos de Caymmi para escrever os comentários do “Cancioneiro da Bahia” (ver Caymmi, 2001, p. 257-262).

são corruptelas de pronúncia da palavra balangandã, muito própria dos negros velhos da Bahia e dos negros em geral... (apud Caymmi, 2001, p. 134).

Por outro lado, um dos que assinalam na época a origem onomatopéica da palavra, com a qual parece concordar, é Luís da Câmara Cascudo (muito admirado por Caymmi, por sinal), em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de 1954, registrando a variação “barangandan” registrada por Beaurepaire Rohan²⁰³ (apud Cascudo, 1954, p. 80) para denominar a “coleção de ornamentos de prata que as crioulas trazem pendentes da cintura, nos dias de festa, principalmente do Senhor do Bonfim”²⁰⁴ (p. 80). Prossegue Cascudo:

Igualmente fixaram [o termo balangandãs] Macedo Soares e Manoel Querino, este ajuntando a forma ‘balançançam’, tipicamente onomatopáica. O vocábulo irradiou-se pela Bahia, onde o objeto se tornou popular: ‘Quem não tem balangandãs/Não vai ao Bonfim!’ diz uma cantiga (Cascudo, 1954, p. 80).

Trata-se do mesmo dito que Caymmi ouviu na infância e, mais tarde, utilizou para construir a letra de “O Que é Que a Baiana Tem?”, que Câmara Cascudo afirma ser uma cantiga, sem dar maiores detalhes. Jorge Amado também descreve o adereço:

Balangandans diz-se hoje de todas aquelas pequenas coisas de prata e ouro que pendem da pulseira, colares e torços das baianas. Em verdade ‘balangandans’ é uma penca de pequenos fetiches negros, feitos em prata e ouro, usados pelas baianas de ‘partido alto’ nas grandes festas populares da Bahia (apud Caymmi, 1947, p.138).

Segundo o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, o termo é “onomatopéico, expressivo dos ruídos feitos por objetos pendentes” e significa “ornamento ou amuleto, ordinariamente de metal, em forma de figas, medalhas, chaves, etc., usado pelas baianas em dias de festa” ou ainda “penduricalho”. Já o *Dicionário Houaiss*²⁰⁵ apresenta três acepções: na primeira balangandã é definido como

ornamento de metal em forma de figa, fruto, animal etc., que, preso a outros, forma uma penca usada pelas baianas em dias de festa; serve também como objeto decorativo, lembrança ou, se miniaturizada, jóia ou bijuteria; berenguendém [No passado, era usada especialmente na festa do Senhor do Bonfim, em Salvador,

²⁰³ *Dicionário de Vocábulos Brasileiros*, de Beaurepaire-Rohan, p. 14 (bibliografia citada por Cascudo).

²⁰⁴ A jóia afro-brasileira também poderia ser confeccionada em ouro.

²⁰⁵ *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*, 1.0.5a. São Paulo: Objetiva, 2002. CD-ROM.

pendente da cintura ou do pescoço das afro-brasileiras, e constituía amuleto contra o mau-olhado e outras forças adversas].

A segunda acepção é “penduricalho de qualquer formato”; a terceira acepção, no plural, balangandãs, tem um uso “informal”, “jocoso”, significando também testículos – esta última é um regionalismo do Nordeste do Brasil. Todas essas pesquisas apontam para a origem onomatopéica do termo.