

## 4.

### Recepção à Obra de Dorival Caymmi: 1946-1958

#### Mapeamento II

##### 4.1.

##### Fase de Transição ou Pré-Bossa Nova

A guerra finalmente acabou. As tropas brasileiras regressaram da Itália. No Brasil, encerrava-se mais um ciclo histórico. O país vivia agora um imenso paradoxo. Como conciliar a imagem do governo que participa da guerra em defesa da democracia com o governo autoritário e repressor, como era a ditadura Vargas? Getúlio Vargas foi deposto pelo Exército – pelo general Góes Monteiro –, após uma ditadura de 15 anos. Eurico Gaspar Dutra venceu as eleições para presidente naquele ano. Meses depois, decretou o fim do jogo. A decisão do presidente mudou o panorama artístico do Rio de Janeiro e do Brasil. Obrigou todos os cassinos a encerrarem suas atividades e, como consequência, deixou centenas de pessoas desempregadas, incluindo todos os artistas – músicos, atores, cantores, dançarinos – que tinham nos shows dos cassinos sua principal fonte de renda. Além de tudo, foi um golpe na noite carioca.

Era o fim do Estado Novo e da *Época de Ouro*. O horizonte de expectativa se modificava rapidamente. Iniciava o período da música popular brasileira que consolidou o samba-canção, entre 1946 e 1957, sem esquecer o *boom* do Baião, um dos fenômenos que marcou esta fase. Por ser encarada como uma fase de transição entre a *Época de Ouro* e o surgimento da Bossa Nova, em 1958, e na falta de uma nomenclatura marcante, alguns pesquisadores costumam chamar o período de pré-Bossa Nova. Jairo Severiano, que prefere chamar de música popular brasileira a produção que vai até 1957, e de moderna música brasileira a produção que é feita partir de 1958, resume em seu livro com o jornalista e crítico de música Zuza Homem de Mello:

O período 1946-1957 funciona como uma espécie de ponte entre a tradição e a modernidade em nossa música popular. Nele convivem veteranos da Época de Ouro, em final de carreira, com iniciantes que em breve estarão participando do movimento bossa nova.

Suas maiores novidades são as modas do baião e do samba canção depressivo, o chamado samba fossa. A primeira vigorou de 46 a 52 e a segunda, entre 52 e 57. (...) Na realidade, já existia na época um clima favorável a esse tipo de canção, com a invasão do bolero e a repercussão da polêmica Dalva/Herivelto. Mas, sem as letras de Antônio Maria e voz de Nora Ney dificilmente o samba-de-fossa se transformaria em mania nacional. (Severiano & Mello, 1997 p. 241)

Os autores chamam a atenção para o declínio da música de carnaval no período. Entre os iniciantes que eles consideram precursores da Bossa Nova, destacam os cantores Dick Farney, Lúcio Alves, Dóris Monteiro, Silvia Teles; o grupo vocal Os Cariocas; Os músicos Chiquinho do Acordeon, Johnny Alf (também cantor), Luís Bonfá, Moacir Santos, João Donato, Paulo Moura; os compositores e cantores Tito Madi, Dolores Duran, Billy Blanco, o arranjador Lindolfo Gaya, além de Antonio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes e João Gilberto – personagens principais da Bossa Nova. Sobre as novidades tecnológicas do período, os pesquisadores esclarecem:

São excepcionais as inovações que chegam ao país: a televisão (1950), o elepê de 33 rotações (1951), o disco de 45 rotações (1953) e o aperfeiçoamento do processo de gravação do som, com o emprego da fita magnética e da máquina de múltiplos canais, em substituição ao antigo registro em cera. Acompanhando essas inovações, passam a ser fabricadas modernas eletrolas, os chamados aparelhos ‘hi-fi’, com evidente melhoria na reprodução das gravações. (Severiano & Mello, 1997 p. 242)

Caymmi viveu no Rio de Janeiro a década de transição do ambiente cultural carioca, a década de 40. Com a crescente influência da cultura americana através do cinema, da música e de todos os modismos que traziam, pouco a pouco, o comportamento do carioca foi mudando, e o restante do Brasil seguia a reboque da Capital. Se quando Caymmi chegou ao Rio o centro dos acontecimentos culturais e de entretenimento era os cabarés da Lapa e os teatros de revista da Praça Tiradentes, além da Cinelândia, com seus cinemas e casas de chá, alguns anos mais tardes, as boates de Copacabana, íntimas e pequenas, passaram a ser sinônimo da vida noturna carioca, que teve em Antônio Maria seu mais talentoso cronista e freqüentador, e em Caymmi uma das suas grandes atrações.

Esse processo chegou ao auge nos anos 1950. O Brasil “Joujoux e Balangandãs” perdera a força. A influência francesa na nossa cultura diminuía consideravelmente e temas africanos já não despertavam tanta curiosidade do

público, fascinado pelos musicais americanos, pelas vozes de Bing Crosby e Frank Sinatra, pelos passos de Fred Astaire e Gene Kelly, pela beleza de Rita Hayworth e Ava Gardner. As *big bands* norte-americanas invadiam as rádios e rapidamente começaram a aparecer orquestras brasileiras montadas nos mesmos moldes, como a do maestro Carioca; a Tabajara, de Severino Araújo; a de Oswaldo Borba; a Fon-Fon e Sua Orquestra, de Otaviano Romero Monteiro; a de Napoleão Tavares e Seus Soldados Musicais.

Caymmi viveu essas experiências, absorveu com originalidade as mudanças dos ventos dos costumes e os incorporou à sua obra, numa nova fase musical, chamada a fase das canções urbanas ou românticas. Canções como “Marina” (1947), “Saudade” (1948), esta em parceria com Fernando Lobo, “Nunca Mais” (1949), as primeiras desta época, caíam como uma luva nessa nova época da boemia carioca. A qualidade de suas músicas permanecia a mesma. Continuava um compositor absolutamente original. Alguns pesquisadores e críticos, como João Máximo, chegam a considerar a fase das canções urbanas de Caymmi melhor que a das canções praieiras, apesar desta última ser mais marcante.

Na fase urbana, por outro lado, soube captar os anseios de uma época, e de uma classe média ansiosa por viver uma vida próxima do que lhe era apresentado nos filmes, e colocá-los em canções. E, nesse sentido, Caymmi participava da mudança de horizonte de expectativa do período e naturalmente sua produção era influenciada por ela. Era a um só tempo produtor e leitor/ouvinte e, portanto, sua obra dialogava com as mudanças. Em tempos de pós-guerra, em meio às ameaças de bomba atômica, importava viver o aqui e o agora. Era exatamente esta geração que ouvia Dorival Caymmi. De todo modo, Caymmi não esgotou jamais a fase praieira e seus discos mais importantes dessa vertente da sua produção foram lançados exatamente na década de 50, período em que atingiu o auge da carreira. Tampouco a vertente baiana foi abandonada. A despeito disso, recebeu duras críticas pela nova safra de composições, que contou com um parceiro assíduo em pelo menos sete canções, Carlos Guinle. Juntos assinam sete canções: “Sábado em Copacabana”, “Valerá a Pena”, “Não Tem Solução”, “Tão Só”, “Ninguém Sabe”, “Você Não Sabe Amar” e “Rua Deserta”, as duas últimas também em parceria com Hugo Lima, amigo que fazia parte da roda de Guinle.

O compositor conheceu Carlinhos, jovem empresário da família Guinle, quando fez o show “Jangadeiros”, no Copacabana Palace. Tinham em comum,

entre outras coisas, o amor pelo mar – e, dizem, pelas mulheres. A afinidade era tanta que Carlinhos se tornou o parceiro mais freqüente em sua obra (com Jorge Amado, o compositor fez seis músicas), ao menos oficialmente, apesar das más línguas, que concordavam com Stanislaw Ponte Preta, que fazia uma gozação com a dupla, dizendo que na parceria Caymmi entrava com letra e música e o *playboy* com o uísque. Não faz muito tempo, o compositor declarou: “A verdade é que Carlinhos não fez nenhuma dessas músicas. Eu queria mesmo era homenageá-lo” (Caymmi, 2001, p. 220). O mais provável na questão da participação ou não de Guinle nas composições de Caymmi é o milionário ter entrado com uma idéia aqui, outra ali. Dentro do conceito de fusão de horizontes destaca-se o que Jairo Severiano escreveu no prefácio da biografia do compositor, em 2001, sobre a fase dos sambas-canção urbanos, iniciada no fim dos anos 1940:

Mais adiante, integrando-se à vida carioca, sem perder a baianidade, ele criaria a quarta vertente, a dos requintados sambas-canção. Aliás, requintados como já eram as músicas que compunha em outros gêneros. Impressionando pela simplicidade da linguagem utilizada, suas composições têm letra e melodia muito bem trabalhadas, com cada palavra se casando com as notas adequadas aos efeitos desejados, num exercício de paciência perfeccionista. Daí, a decantada lentidão de seu método de compor, em parte responsável pela fama de preguiçoso que o persegue. (Caymmi, 2001, p. 13-14)

Severiano tinha 14 anos quando ouviu pela primeira vez a música de Dorival Caymmi, em 1941, quando o compositor cumpriu temporada na Ceará Rádio Clube, em Fortaleza. Ele observa que as três primeiras vertentes que reconhece na sua obra já existiam:

Detalhe importante: as músicas cantadas nessa temporada, relativas tão somente aos anos iniciais de sua carreira, já eram de alta qualidade, nada ficando a dever às que viriam depois. São cerca de 15 composições, entre as quais os futuros clássicos “O mar”, “É doce morrer no mar”, “A jangada voltou só”, “Você já foi à Bahia?”, “O que é que a baiana tem?”, “A preta do acarajé” e “Roda pão”. Dessas, as três primeiras são canções praieiras, as duas seguintes sambas sacudidos, inspirados no samba de roda, e as duas últimas composições desenvolvidas sobre motivos folclóricos. Na verdade, um repertório que apresenta três das principais vertentes da obra caymmiana, as vertentes baianas. (Caymmi, 2001, p. 13)

A fase dos requintados sambas-canção, como chama Severiano, causou estranheza e mesmo repúdio para os acostumados com suas pungentes canções praieiras e sambas-de-roda com temática baiana, que marcava a recepção das obras de Caymmi desde o início da carreira, sempre com o acento folclórico e regional. Ele foi duramente criticado por parte da imprensa pelo novo gênero de composições a que passou a se dedicar, principalmente em fins dos anos 40 e ao

longo de toda a década seguinte. Tal reação era parcial, mas indica que a crítica se dividiu. É certo que a recepção a essa nova fase não vinha com a quase unanimidade que acompanhou as demais vertentes do seu repertório até ali.

O jornalista de São Paulo, Arnaldo Câmara Leitão, em sua coluna *Rádio Show*, escreveu um pesado artigo, com conotações políticas, com o título *O Outro Caymmi*:

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

Os sambas-canção de Caymmi eram muito modernos para a época – e nem todos percebiam sua originalidade. A crítica de Câmara Leitão demonstra as dificuldades de uma geração com as modificações – não só na música – que o Brasil e o mundo vinham sofrendo. Um mundo cansado de guerras e em busca do tempo perdido. O Brasil, mais que nunca, vinha num esforço de modernização crescente, principalmente industrial, que também se refletia na cultura. A classe média urbana crescia e se mostrava dócil à influência americana. O país entrava numa fase de prosperidade, o que dificultava o avanço de ideais revolucionários. A esquerda ainda teve que engolir um duro golpe, com Vargas retornando ao poder democraticamente, pelo voto.

A resistência às novas composições do artista também pode ser verificada nas críticas da jornalista Isa Silveira Leal, na revista *Radar* (21.9.1950): “Não é no ambiente artificial de uma boate que se criam coisas como *É Doce Morrer No Mar*”. A jornalista criticava frases – que considerava frias – como “não tem solução” e “convém a nós” e pedia: “Caymmi, por favor, não se transforme! Continue aquele mesmo poeta que já estávamos acostumados a admirar”.

Entretanto, em 1947, pela Odeon, Orlando Silva, legítimo representante da *Época de Ouro*, conhecido como *O Cantor das Multidões*, gravou “Saudade”, um dos sambas-canção dessa nova safra, composta em parceria com Fernando Lobo. Um fenômeno típico de um momento de transição, como bem assinalaram Jairo

Severiano e Zuza Homem de Mello (1997), em que o tradicional convive com o moderno. Ao mesmo tempo demonstrava que, no meio artístico, havia quem absorvesse as mudanças, ainda que não fosse fácil.

#### 4.1.1. Canções Urbanas

Não foi só Orlando Silva a gravar Dorival Caymmi em 1947. “Marina”, um dos seus sambas-canção que, junto com “Saudade”, apontaria para esta nova fase do compositor, a das canções urbanas, contaria no mesmo ano com quatro gravações. O acontecimento derrubava o tabu existente entre as gravadoras que impediam que mais de um intérprete gravasse a mesma canção. O cantor Francisco Alves, *O Rei da Voz*, outro fenômeno da *Época de Ouro*, se renderia à beleza de “Marina”, gravando-a originalmente pela Odeon, além dos cantores Dick Farney pela Continental – que fez a gravação mais famosa e que vivia nos EUA, de onde retornaria no ano seguinte –, Nelson Gonçalves, pela RCA-Victor e do próprio Caymmi, que quis dar a sua versão à canção. A gravação que Caymmi fez do samba-canção, em 11 de julho de 1947, comprova sua necessidade em escapar da concepção de acompanhamento baseada no regional, modelo vigente/muito em voga na maioria das gravações da *Época de Ouro*, praticamente uma imposição das gravadoras e rádios. É ele mesmo quem conta:

Aconteceu que eu fiz *Marina*. Fui para a Victor e disse: ‘Quero gravar essa música’. Disseram: ‘Canta aí. É uma beleza!’. Eu avisei: ‘Não quero botar regional com flauta. Bastam dois violões, um cavaquinho, um bandolim e um pandeiro. Tem um rapaz que toca na Rádio Mauá, mas não tem chance, não tem oportunidade. Ele é um instrumentista solitário, que toca bandolim’. Era o Jacó do Bandolim, um virtuoso, que trabalhava numa Vara de Justiça ali perto. Fiz amizade com ele. Marina foi um negócio assim: Jacob abria com uma introdução muito refinada, eu cantava *Marina*, com ele fazendo aquele floreio, dois violões, o Dino Sete Cordas (Horondino Silva) e o Meira (Jaime Florence), e Canhoto II (Waldirio Frederico Tramontano) no cavaquinho, um pandeiro e um reco-reco. No contrabaixo, Tarzan. Eu eliminei da gravação o aspecto comum do regional. Ficava muito igual. Então, eu fiz assim: tira a flauta, tira o instrumento de sopro, saxofone, não bote excesso de ritmo, de bateria, surdo ou qualquer coisa exagerada. Deixa um pandeiro discreto, bota um cavaquinho para fazer o ritmo, e bote para colorir Jacob do Bandolim. (Caymmi, 2001, p. 254-255)

No lado B do 78 rpm em que gravou “Marina”, o compositor lançou “Lá vem a baiana”, um autêntico samba sacudido, como costuma chamar os sambas tipicamente baianos, em que torna a descrever a baiana e seus encantos na arte de

seduzir, o que por si só desmente que estivesse abandonando suas características para se dedicar unicamente aos sambas-canção modernos.

Jorge Amado convidou Caymmi para compor as músicas da adaptação teatral de seu romance *Terras do Sem-fim*, feita por Graça Melo. O compositor era avesso a compor por encomenda. O jeito encontrado por Amado foi levá-lo com a família para seu sítio em Nova Iguaçu e praticamente obrigá-lo a compor. Foi neste sítio, batizado de *Peji de Oxóssi*, que significa altar do orixá da caça, que Caymmi compôs quatro canções, três em parceria com o escritor, “Cantiga de Cego”, “Retirantes” e “Canto de Oba”, além de “História pro Sinhozinho”. A peça, encenada no Teatro Ginástico, no Rio, em agosto de 1947, contou com um elenco de primeira categoria, em que se destacavam Ziembsky, Cacilda Becker, Maria Della Costa, Ruth de Souza, Jardel Filho e Sandro Polloni, entre outros. Na direção do espetáculo estava Zigmunt Turkow e os cenários eram do paraibano Santa Rosa, poeta e desenhista, ilustrador de vários livros de Amado. A revista *Cena Muda* (12.08.1947) publicou uma foto de Caymmi com a legenda: “Dorival Caymmi, autor da música que acompanha a peça ‘Terras do sem-fim’, de Jorge Amado e Graça Melo, que marcou a volta de ‘Os Comediantes Associados’”.

Foi nesse mesmo ano que Dorival Caymmi lançou o livro *Cancioneiro da Bahia*, pela Livraria Martins Editora, a mesma de Jorge Amado. O escritor e Clóvis Graciano convenceram Caymmi a fazer um livro com suas canções. As ilustrações são de Graciano e o prefácio é de Jorge Amado, que teve participação ativa na obra. Os comentários atribuídos no livro a Caymmi, na verdade saíram do punho do autor de *Mar Morto*, a partir de depoimentos de compositor e da sua própria imaginação. Assim como o escritor também colaborou com a divisão ora temática (canções do mar, mas tarde designadas canções praieiras) ora obedecendo a gêneros musicais (sambas) da obra de seu compadre.

Em 1947, o artista contava em sua obra (número oficial) sessenta e duas canções. Trata-se do número de canções que consta na primeira edição do *Cancioneiro da Bahia*. Parece pouco, mas seria praticamente metade de toda sua obra. Obra considerada pelos especialistas como pequena e perfeita. No livro, as canções de Caymmi estão classificadas como *Canções do Mar*, *Sobre Motivos do Folk-lore*, *Cantigas do Folk-lore Bahiano* (com essa grafia) e *Sambas*. Na orelha da obra – segundo o compositor provavelmente escrita pelo próprio Amado – é chamado de “verdadeiro e legítimo poeta”:

Talvez este seja o primeiro caso de se reunir em livro, numa edição feita com esmero e com todos os cuidados da arte gráfica, a obra musical de um compositor popular. Ocorre porém que Dorival Caymmi, *Cantor das graças da Bahia*, é além de um inspirado músico, um verdadeiro e legítimo poeta. (...)

Caymmi é sobretudo o poeta da Bahia. Jorge Amado, o grande romancista, chamou-o, certa vez, o Castro Alves redivivo, o Castro Alves da música popular. Na verdade, muitas as afinidades existem entre um e outro. E, mais recentemente, Pablo Neruda, o altíssimo poeta chileno, por sugestão das composições de Caymmi, visitou a Bahia e lá, numa oração de amor à terra de Jubiabá, afirmou que aquele cantor, ‘com voz doce e profunda, leva sua saudade da Bahia por todo céu do Brasil’. E assim é realmente. A inspiração do músico-poeta está enraizada ao gênio do povo do seu solo e ‘só ele faz o samba e a canção bahianas, só suas melodias são bahianas’. (Caymmi, 1947, orelha)

Caymmi só pôde publicar no *Cancioneiro da Bahia* apenas um pequeno trecho da partitura de cada canção, pois, na época, os direitos eram todos das editoras de música, que não tinham interesse em perder a exclusividade na impressão das canções. O compositor, que recebeu seu primeiro exemplar em 8 de novembro, relata:

Pelo direito autoral só podiam entrar até quatro compassos para ilustrar musicalmente, para saber de que música se tratava. Quando a música ainda não tinha editora, eu colocava a canção por inteiro, mas são raras no livro. Ficou tudo pronto muito rápido. Clóvis foi entregando as ilustrações e Jorge fez um prefácio em cima da perna, coisa que não deu trabalho. (Caymmi, 2001, p. 259)

Sobre o ilustrador, é comentado na orelha: “Clóvis Graciano (...) era o artista indicado para ilustrar o poeta Dorival Caymmi. Pelas gravuras do pintor paulista salienta-se o sentido social e político, o aspecto humano e cultural da obra desse músico que conquistou o difícil aplauso popular”.

Jorge Amado, em seu prefácio, já salienta a importância de “O Mar” no conjunto da obra de Dorival Caymmi. Apesar de ver conotações sociais na obra de seu conterrâneo ele nega seu envolvimento político através das composições:

Enternecido poeta dos pescadores. Chegando aí à obra-prima como *O Mar*. Não creio na arte pela arte e eis que esse compositor tampouco o crê. Não que seja interessadamente social ou político. Mas o social – e mesmo o político – se impõe sobrando da dor em torno, da miséria em derredor. A vida difícil dos pescadores lhe fornece suas melhores composições...

Sergio Milliet – ensaísta, além de crítico literário e de artes plásticas – publicou crítica do *Cancioneiro da Bahia*, no Jornal *O Estado de S. Paulo* (27.11.1947):

O cantor baiano, que conquistou o grande público, mas também bom número de intelectuais, sabe principalmente escolher seu repertório. No folclore da ‘boa terra’ é que ele o tem encontrado mais amiúde. O tema principal é desenvolvido pelo



compositor com exata compreensão do espírito de sua terra, com uma simpatia que nada esquece e uma acuidade que seleciona sem hesitações o mais característico.

Para Milliet, a obra é “indiscutivelmente útil”, pois são registrados “certos momentos regionais e mestiços que talvez venham a desaparecer dentro em pouco”. Flávio Cavalcanti escreveu, em *Mundo Social* (21.12.1947), sua coluna dominical no jornal carioca *Folha da Manhã*, que o livro já havia se esgotado em São Paulo. Cavalcanti comenta ainda:

Encontra-se de parabéns a Bahia que nos mandou o seu mensageiro musical, que nos enviou um sujeito simples, bom, modesto, para nos contar, através de seus versos ingênuos e profundos, através de suas música meiga e pura, toda a beleza das praias de Itapoan, todo o feitiço do requebro da Yayá, toda a gostosura de um vatapá que com qualquer dez mil réis e uma nega se pode fazer... De parabéns também se encontra a editora Livraria Martins que nos deu este exemplar tão belo e necessário.

Edgar Cavalheiro publicou artigo sobre o *Cancioneiro da Bahia* no *Jornal de Notícias* (janeiro, 1948):

Trata-se de um livro que nos permitirá uma aproximação mais íntima com a arte desse admirável seresteiro e compositor, desse poeta e estudioso da música popular brasileira, que é Dorival Caymmi (...) “O poder de comunicação do compositor é universal, e sua música muito em breve será moeda corrente em toda e qualquer parte do mundo”. (...) “E melodias como a de ‘Canção de Ninas’ – para citarmos um exemplo – estará destinada a se tornar peça clássica, nada ficando a dever às melhores no gênero, antigas ou modernas”. (...) Sinto que meu entusiasmo por Caymmi torna esta crônica algo adjetivosa. Alguém já disse, e com muita razão, que não há nada mais difícil de que falarmos daquilo que nos agrada integralmente”. (...) “Apesar das limitações do nosso meio, é um consolo, no entanto, verificarmos a repercussão comercial e intelectual de uma obra como “Cancioneiro da Bahia”. Este livro poderá ser colocado, em todas as estantes, ao lado da obra de um Jorge Amado, um José Lins do Rego, um Graciliano Ramos, de todos enfim que souberam fixar, em termos de arte, o drama do nosso povo.

Dias antes do Natal de 1947, a *Folha da Manhã* (22.12.1947) publica o anúncio: “Chá Dançante Clipper apresentando Dorival Caymmi, o famoso compositor de Dora e Marina”. Bem diferente, portanto, de anúncios de apresentações anteriores do artista que costumavam aludir seja à Bahia seja a temas folclóricos e praieiros, indicando uma recepção favorável aos sambas-canção apesar das críticas.

A revista *Cena Muda* (17.04.1948) cobriu, em ampla reportagem com fotos, a filmagem de *Estrela da Manhã* na restinga da Marambaia, litoral da cidade do Rio de Janeiro. Jorge Amado, autor do argumento de *Estrela da Manhã* para o cinema, definiu um papel de destaque como ator para Dorival Caymmi. O médico Osvaldo Marques de Oliveira, mais conhecido como Jonald, dirigiu a película. No

elenco, Dorival Caymmi, Paulo Gracindo e Dulce Bressane – estreando no cinema aos dezoito anos –, formavam o triângulo amoroso. A fotografia é de Rui Santos, que também assina o roteiro com Jonald. A história do filme gira em torno de uma colônia de pescadores que sofre uma séria epidemia. O médico – personagem de Gracindo – chega ao lugarejo para resolver o problema, mas acaba se envolvendo com a namorada do pescador, personagem do compositor. No filme Dorival canta, ao violão, “Nunca Mais” e “O Bem do Mar”, ainda inéditas – respectivamente um samba-canção e uma canção praieira. Radamés Gnattali é o responsável pelos arranjos. Caymmi não chega a comprometer o filme com a sua atuação, mas não convence como ator. O filme demoraria a estrear, o que aconteceu no dia 24 de agosto de 1950 nos cinemas *Metro*, do Rio e de São Paulo, com boa repercussão.

Além de “O Bem do Mar”, Caymmi lançou em abril de 1948 mais duas canções praieiras pela RCA-Victor, “A Lenda do Abaeté” e “Saudade de Itapoã”. Ambas fizeram muito sucesso, mas houve problemas na gravação de “Saudade de Itapoá”. Contra a sua vontade, que desejava se acompanhar ao violão na gravação da faixa, teve que se submeter ao acompanhamento de dois violões em ritmo de samba-canção. Mais uma vez teve de ceder à imposição da gravadora cujos diretores desejavam um produto que agradasse a público, não ousavam contrariar, como queria Caymmi, o horizonte de expectativa da época. Ele tinha uma concepção estética diferente para o acompanhamento da sua música, queria gravá-la somente com o violão, com seu estilo próprio de tocar e sonoridade. A gravação ficou boa, mas Caymmi estava seguro que sozinho ao violão faria muito melhor.

Lançou ainda, pela mesma gravadora, “Cantiga” e “Sodade Matadera”. Esta última foi feita a partir de um tema folclórico recolhido no interior de Minas por Almirante: “Ai, sodade/ai sodade/ai sodade matadêra/ condo eu caço e qui num acho/meu benzim em minha bêra”. Caymmi conta como se arranjou para emoldurar um lamento tão tristonho: “Fiz um samba bem ‘corridinho’, à moda baiana”. De fato é um samba de roda bem típico da sua terra, entremeada pelo refrão melancólico. A letra conta uma infeliz história de amor. “Chateaubriand ficou doido com a frase *Pra vivê sem ela custa a acostumá*, que eu também gosto muito. O bonito é registrar a fala do povo” – revela o artista (Caymmi, 2001, p. 268). A propósito dos temas folclóricos, usados com frequência por Caymmi, houve quem criticasse esse procedimento. Em entrevista a Pedro Bloch, publicada

em 26 de outubro de 1963, na revista *Manchete*, o compositor fala sobre essa questão:

- Caymmi, muita gente crê na lenda do seu ‘aproveitamento do folclore baiano’. Eu acho que o folclore baiano é que explora você. É verdade?
- Pedro, vou lhe dizer uma coisa que ainda não disse. Você está repetindo o que Villa-Lobos me falou um dia: ‘Você, Caymmi, está criando o folclore musical baiano. Suas canções são bonitas demais. E me explicou minha música. Eu não aproveito a peça folclórica. Um pregão, um jeito, um grito, um ponto, uma maneira me servem de ponto de partida...

Uma análise mais detida da obra do compositor, em geral rara na imprensa da época, assinada por A.C.L., foi publicada no *Diário da Noite*, (20.01.1949). A aceitação (recepção) do público, a originalidade da obra, a qualidade das letras e temas das canções, a característica própria do seu violão e autonomia que o instrumento permite ao artista são alguns dos elementos abordados:

Caymmi é a figura mais interessante da música popular brasileira. É certo que suas composições têm mais um caráter típico nordestino. Mas não vamos muito nisso de regionalismo exclusivista: a alma brasileira é idêntica em todas as fronteiras; Caymmi é, antes, um cantor da alma brasileira nativa. E como as suas composições são diferentes! E como ‘pegam’, santo Deus!”(...) “O que reflete o prestígio da música caymmiana é a divulgação e aceitação que encontra no seio das massas. E nós, que nos temos batido por uma melhoria nos versos de nossas melodias populares, suplicamos a todos, inclusive aos compositores: reparem na letra de qualquer música de Dorival. Atendem para a delicadeza de sentimento, a perfeição de forma, a originalidade de idéias, a absoluta lisura moral, a singeleza adorável e incisiva, sem linhas sinuosas, sem oportunidade de interpretação maliciosa. Aliás, Dorival Caymmi é um artista. É autor publicado. É um intelectual. ‘O Mar’, ‘Dora’, ‘Marina’... E a ‘Jangada Voltou Só’, ‘Lá Vem a Baiana’, são exemplos de perfeição musical e literária populares. O moço Caymmi, entre os nossos cantores de grande cartaz, é um dos poucos que, sem acompanhamento de orquestra, se impõem ainda assim como dignos de serem ouvidos. Com efeito, acompanhando-se a si mesmo ao violão, que prazer é ouvi-lo!

Na seção *Literatura*, do jornal *O Estado de Goyaz* (30.01.1949) é, por sua vez, enfatizada a temática baiana do trabalho do compositor quando afirma que “O moço Caymmi é o cantor dos mares da Bahia. Dos pobres jangadeiros, de suas lendas, de seus amores, de suas desgraças”. Mais a frente, a seção destaca que ele “além de compositor e pintor é um bom poeta, faz geralmente os versos de suas composições”. E termina relacionando-o a Jorge Amado, quando comenta que “É deste material que o moço Caymmi, como o chama seu amigo Jorge Amado, faz sua música”.

Em 1949, Lúcio Alves, cantor precursor da Bossa Nova, lançou, pela gravadora Continental, “Nunca Mais”, um samba-canção característico da fase urbana de Dorival Caymmi. “Nunca Mais” se ajustou ao timbre aveludado do

cantor, considerado moderno na época. O samba-canção foi gravado ainda em um disco de 78 rpm, apesar de um ano antes a Columbia, após nove anos de pesquisa, ter apresentado ao mercado americano o *long play* de 33 1/3 rotações por minuto. A Philco, na mesma época, lançou o aparelho que reproduziria o novo disco.

Jean Sablon, famoso cantor francês, também gravou uma inédita do baiano, o samba “Por Quê?”, composta a seu pedido. Eles se conheceram ao longo da temporada que ambos fizeram no Cassino do Copacabana Palace. A letra de “Por Quê?” homenageava o Rio de Janeiro, a Bahia e os boêmios do Arpoador, praia preferida do cantor. Sablon gravou o samba em português, com uma pronúncia impecável, em *Jean Sablon – Souvenir Album*, LP de dez polegadas, em que cabiam oito músicas, quatro de cada lado, lançado em 1949, pela Decca americana. Apesar disso, Carl Sigman consta como co-autor – no caso, da versão para o inglês – nos créditos do samba, em que o cantor francês é acompanhado de Paul Baron e sua orquestra. Em 18 de abril, foi a vez de Caymmi gravar um dos seus sucessos de temática praieira, a inédita “O Vento”, acompanhado pelos músicos Dino Sete Cordas e Meira, pela RCA-Victor.

Naquele mesmo ano, Caymmi e Stella se mudaram para a rua Dias Ferreira, no final do Leblon, bairro da zona sul do Rio de Janeiro. Fato corriqueiro, caso Antônio Maria – que tinha no baiano um dos personagens mais constantes – não tivesse mencionado poeticamente a passagem de Caymmi pelo apartamento em crônica que comentava também a resistência do compositor às exigências do mercado de música:

Hoje o Leblon é seu país. Ir à cidade se parece com as viagens e pede despedidas e arrumações. Há um homem na varanda de um primeiro andar da Dias Ferreira. Ali espera a música chegar, sem a sofreguidão de marcar pontos no trimestre autoral. Ali imagina e compõe seus sambas... ali, reage contra as gravações e prefere que seu repertório seja inédito a sujeitá-lo ao comercialismo de discos, que tocam, tocam até banalizar a música. Isto pode não render, mas é muito bonito. (Caymmi, 2001, p. 273)

Ao mesmo tempo em que Maria ressalta em sua crônica a capacidade de adaptação de Caymmi ao Leblon, à realidade urbana, às exigências do mercado e às negociações que isso implica, a escritora Rachel de Queiroz, na revista *O Cruzeiro* (15.04.1950), vai buscar o Caymmi praieiro, o contemplador de Itapoã, na sua crônica *Jangadas*: “As cantigas do mar têm todas o mesmo tema: o pescador que sai numa madrugada e de noite não torna mais. Uma das mais belas

canções de Dorival Caymmi é precisamente aquela que fala na mãe sentada na areia esperando o filho voltar”.

A recepção de cantor de músicas típicas da Bahia e praieiras permanece sempre muito forte e emblemática. Em duas estréias, uma na Rádio Jornal do Commercio, em Pernambuco, em julho de 1950, e outra na Boate Acapulco, em Copacabana, em 8 de agosto, é anunciado como *O Cantor das Lendas Baianas* e como *Cantor dos Mares do Norte*, respectivamente. Entretanto, cada vez mais é solicitado a trabalhar nas casas noturnas, tanto em Copacabana quanto em São Paulo, em que a nova safra de sambas-canção é apresentada: “Você Não Sabe Amar” (Caymmi, Guinle e Hugo Lima/1950), “Não Tem Solução” (1950), “Nesta Rua tão Deserta” (1950) e “Sábado em Copacabana” (1951), as três últimas compostas por Dorival Caymmi e Guinle.

Caymmi recebeu, em 27 de maio, uma carta de Carlinhos Guinle, que estava na França, em que o parceiro pergunta: “Você gostou do nosso samba *Você Não Sabe Amar?* Que tal a gravação, fez sucesso?”. Guinle se referia à gravação feita em 78 rpm, na RCA-Victor, pelo carioca Francisco Carlos – cujo *slogan* era *O Cantor Namorado do Brasil* e que viria a ser eleito em 1953 o melhor do ano na sua categoria, pelos ouvintes da Rádio Nacional. A gravação de “Você Não Sabe Amar” não chegou a fracassar, mas não alcançou o sucesso ansiado por Guinle. Sucesso mesmo a dupla teve com “Não tem Solução” com Dick Farney, pela Sinter, que também gravou “Lembrança do Passado” no lado B do 78 rpm. Esta última depois passou a se chamar “Rua Deserta”. “*Lembrança do Passado* foi um título decidido às pressas, por telefone. *Rua Deserta* ficou melhor. Foi idéia de Carlinhos” – explica o compositor baiano (Caymmi, 2001, p. 280). Lúcio Alves grava “Sábado em Copacabana”, pela Continental. O samba-canção é um retrato da Copacabana dos anos 1950, exaltando seu romantismo e seus bares à meia-luz, no dizer dos seus autores, “um bom lugar para se amar”. Tanto Dick Farney quanto Lúcio Alves são cantores de muito sucesso no período. Guinle comemorava o sucesso passeando em seu iate, “pelos mares das canções de Caymmi” – conforme noticiou a revista *O Cruzeiro*, em 21 de abril de 1951 –, com Evelyn Keyes, atriz americana, heroína do filme *Que Espere o Céu*.

Foi inaugurada a primeira emissora carioca de televisão, a Tupi, de Assis Chateaubriand. A estréia, em 20 de janeiro de 1951, dia de São Sebastião, o padroeiro da cidade, entre outros programas, contou com um show escrito por

Antônio Maria, chamado *A Tupi e a Televisão*, com a participação de Dorival Caymmi, Aracy de Almeida, Jorge Veiga, Dircinha e Linda Batista, Mazzaropi, Alvarenga e Ranchinho, José Vasconcelos e Almirante. Caymmi se lembra quando o locutor Osvaldo Luiz o anunciou na noite de estréia da TV no Rio de Janeiro: “Agora, com vocês, *O Moço Caymmi*, conhecido astro já do nosso *cast*, e que é agora também artista da nossa Televisão Tupi” (Caymmi, 2001, p. 285).

José Cezar Borba, no *Correio da Manhã* (08.04.1951), repercutiu, na matéria “Katherine Dunham chegou da Bahia – A ‘batucada’ e o ‘frevo’ no Champs Elysées”, o novo espetáculo da famosa bailarina e coreógrafa em Paris onde prestava uma homenagem a Caymmi com figurino de baiana:

*A suite brésilienne*, sua inspiração mais recente, sua tentativa de interpretar a poesia do nosso folclore e a sua expressão plástica compunha toda a primeira parte do espetáculo. A maior homenagem era prestada a Dorival Caymmi, a quem, no programa, ela se referia falando da simplicidade dos seus cantos e da beleza dos versos sobre a sua Bahia. (...) Katherine Dunham de taboleiro à cabeça, blusa branca engomada, saia de algodão rendada, bamboleando o seu garrido pano da costa, transporta aos Champs-Elysées toda a graça e trejeitos da baiana. Que gosto é ouvir-se nesse imenso teatro o pregão da negra do acarajé... E que emoção é sentir as últimas notas da melodia serem abafadas pelos aplausos, o público a exigir que Katherine Dunham cante outra vez a música e os versos de Dorival Caymmi.

No ano seguinte, Dorival Caymmi voltou a protagonizar um grande espetáculo, na famosa casa noturna de Carlos Machado, Casablanca, na Urca. *Coisas e Graças da Bahia*, título do show assinado por Paulo Soledade e Fernando Lobo, passeava pelo universo do artista com baianas, pescadores e cenários relatados nas canções. O show contava ainda com a cantora Ângela Maria, em início de carreira, o conjunto vocal As Três Marias – na sua penúltima formação com Hedinar Martins (irmã do compositor Herivelto Martins), Nilza de Oliveira e Carmen Déa – e o violonista Bola Sete que, em 1959, se mudaria para os Estados Unidos. “Dorival Caymmi – eis um dos nomes mais conhecidos do público. (...) Brilha como intérprete, compositor, poeta e pintor. Trabalha muito. Na rádio, na sua pintura e na boate Casablanca, onde está atuando em ‘Coisas e Graças da Bahia’”, escreveu Antônio Rocha, na seção *24 Horas na Vida de um Artista*, da *Revista do Rádio* (1952). Além das casas noturnas, Caymmi também se apresentava em festas particulares e clubes, entre eles o fechado Country Clube do Rio de Janeiro. “No Country Clube do Rio de Janeiro, que era muito chique, nem todo mundo cantava lá. Eu tive o privilégio” – relata o compositor (Caymmi, 2001, p. 289).

No período, a imprensa publica matérias e críticas, feitas por jornalistas, intelectuais e compositores, mais extensas e mais detalhadas a respeito do artista e sua obra, a partir de perspectivas diversas. Fernando Lobo, jornalista e compositor, escreveu uma longa reportagem em que analisa a obra de Caymmi na revista *O Cruzeiro*:

Qualquer um pode ver e analisar a obra musical de Dorival Caymmi. Ela é perfeita e passará aprovada no microscópio da crítica mais rigorosa. A sua popularidade de compositor e de cantor é, no entanto, relativamente pequena diante da de alguns fazedores de samba de caixa de fósforo ou uma voz macia recordista dos pavilhões dos subúrbios. A oportunidade da sua entrada no rádio aconteceu por acaso e não por descoberta de algum diretor. A sua consagração como compositor surgiu de uma série de fatos onde a Carmen Miranda ganhava mais ‘chance’, onde os seus direitos autorais foram discutidos e literatos descobriram coisas e coisas. Ora, Caymmi poderia andar por aí ainda como durante muito tempo andou Vadico, parceiro de Noel, nos teclados dos cabarés da Lapa.

Antônio Maria, por sua vez, preferia abordar em seus artigos características pessoais, ou mesmo íntimas, do artista como na *Revista da Semana* (Coluna Plantão Noturno, s/d), em crônica mesclada de nuances autobiográficas, com o título curioso de “Um homem bem macio”:

Juntos, aprendemos uma porção de coisas: o respeito à preguiça, a necessidade de reagir um pouco a certos horários, a utilidade de duvidar sempre da lealdade dos outros, o bem que é gostar do piano de Radamés e do bandolim de Jabob, a certeza de que vamos acabar e ser esquecidos daqui a pouco e a enorme ambição de sairmos do Rio e voltar cada um para a praia de sua terra, antes que aqui passe alguém e pergunte: - Você não foi, Fulano? Dorival Caymmi é o homem essencialmente macio, sem aquela necessidade urgente de ir a Europa ou de musicar um filme de Disney. Todos os êxitos que lhe aconteceram deviam estar na linha da mão, porque ele não fez força, nem rezou para isso. Das desilusões que teve nunca disse nada a ninguém. Sua música, que é feita de mar e vento, vai continuar depois de nós. Seu violão talvez seja entronizado numa vitrina do Museu Folclórico.

Jorge Amado por diversas vezes enfatizou a qualidade da poesia do compositor, profundamente enraizada na cultura popular, como em artigo publicado na revista *Rio Magazine*, nos anos 50, com o título “Dorival Caymmi, poeta da Baía”:

(...) eu vejo um acontecimento da maior importância na nossa vida intelectual e artística: o aparecimento do compositor popular Dorival Caymmi, jovem baiano que faz ressurgir as melhores tradições da poesia da sua terra (...) Dorival Caymmi, ramo da árvore de Castro Alves, é o poeta mais enternecido dos pescadores e dos negros baianos. (...) Nessa hora de tão lamentável decadência na poesia brasileira, surge na figura desse compositor de sambas e canções um grande poeta, transportando para a música e a letra das suas composições toda a força poética que escorrega das ruas da cidade de Todos os Santos. (...) Na música popular brasileira, o caso de Dorival Caymmi é um caso a parte. Não é possível ligar o seu nome aos

de tantos fazedores de sucessos, de tantos sambistas de um momento. Sua música tem outra consistência, outra substância, tem realmente uma base popular, tem algo de seriedade que falta à maioria dos nossos compositores populares. (...) Se me perguntassem hoje quaes os dois maiores poetas brasileiros deste decênio eu responderia que foram dois músicos populares: Noel Rosa, poeta comovido dos bairros seresteiros da cidade do Rio de Janeiro, e Dorival Caymmi, poderoso poeta da beira do caes da Baía.

A vida artística de Caymmi não se limitava ao Rio de Janeiro. Continuava viajando e se apresentando em outras capitais, inclusive Salvador, onde esteve em junho de 1952, sendo aclamado como *Embaixador da Música Folclórica Baiana*. Nessa ocasião, o compositor participou de um recital folclórico, produzido em sua homenagem pela Prefeitura e transmitido pela emissora associada, antecipado pelo *Estado da Bahia* (02.06.1952):

Sob o patrocínio da repartição cultural da Comuna, em homenagem à Comissão Bahiana de Folclore e, exclusivamente, para os alunos dos colégios secundários baianos, o maior cantor brasileiro de temas folclóricos bahianos, o grande Dorival Caymi dará amanhã, às 15 horas, no Auditório do Instituto Normal, um recital folclórico, cantando as músicas que fizeram a Bahia e o Brasil mais conhecidos no exterior, superando a ação dos próprios embaixadores do Itamarati. O programa a ser cumprido é o seguinte: a) – O valor do Folclore e a música de Caymi. Palavras pelo folclorista e intelectual bahiano, prof. Valter da Silveira, da Comissão de Assuntos Educativos da Prefeitura do Salvador. b) Canções da Terra – Dorival Caymi (...) c) Canções do Mar – Dorival Caymi.

Ao mesmo tempo em que interpretava o folclore da sua terra, Caymmi era um dos assíduos freqüentadores das reuniões de jazz promovidas por Carlinhos Guinle, um amante do gênero. Segundo o jornalista Brício de Abreu, o empresário foi o primeiro a popularizar as *jam sessions* em terras cariocas. O compositor revelou seu interesse por jazz a Paulo Mendes Campos, em entrevista à *Revista da Música Popular* (Jan. 1955), com fotografias de Darwin Brandão:

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

Em entrevista, o escultor baiano Mario Cravo definiu o papel de Dorival Caymmi na Música Popular Brasileira, ressaltando a autonomia do homem com seu instrumento ao mesmo tempo em que refletiu sobre a função do artista de modo geral:



Ele está ligado umbilicalmente ao processo de difusão do cancioneiro popular brasileiro. Dorival faz parte ainda dessa autonomia perdida, em que não se precisava de conjunto musical, de orquestra, nem de rádio. É o homem e o instrumento que o acompanha, e que ele domina. Ele é o autor, ele é o intérprete, torna a expressão mais única, não há intermediário. (...) Eu acho que o artista, de um modo geral, realiza as angústias da maioria, as insatisfações, os anseios e os prazeres. Eu tenho a impressão que a cultura, a criatividade, é como o efeito dos círculos quando você joga uma pedra numa superfície líquida, parada. Você provoca um elemento e ele vai se desdobrando para a periferia. Ela é um módulo, é uma onda que se propaga em todos os sentidos. Os artistas são profissionais, são pedras atiradas na água, que é a vida. E eles criam círculos que se inter cruzam e se tocam uns nos outros, no espaço e no tempo”. (Caymmi, 2001, p. 276)

No ano em que completaria quinze anos de carreira, Dorival Caymmi recebeu uma grande homenagem na Bahia. Em 24 de maio de 1953, o vereador Osório Vilas Boas apresentou o projeto de lei à Câmara Municipal, denominando Praça Dorival Caymmi ao largo onde se situa a igreja matriz de Itapuã. Personalidades importantes foram unânimes na aprovação da homenagem. “Caymmi é um artista cheio do espírito de sua terra” – afirmou, na ocasião, Mário Cravo”. “Caymmi não merece somente um nome numa rua; merece estátua na praça pública” – declarou Carybé. Um convite da Federação das Colônias de Pescadores da Bahia assinado por Mário Paraguassu (presidente), Arnaldo Marcelino Pereira (secretário) e Atalídio Caldeira da Costa (tesoureiro) foi publicado nos jornais:

A Federação das Colônias de Pescadores da Bahia, pela sua Diretoria abaixo firmada, tem a satisfação de convidar os pescadores, destacadamente das colônias Z 6, de Itapoã, e Z 35, da Boca do Rio, para tomarem parte na homenagem que será prestada, amanhã, 27, ao festejado cantor baiano, Dorival Caymmi, na inauguração da praça do seu nome em Itapoã, prova do nosso reconhecimento pelo muito que tem feito, cantando o nome da Bahia, terra do seu berço, por todo o país, elevando-o cada vez mais alto. (O Estado da Bahia, 27.06.1953)

Entre inúmeros discursos feitos na noite da inauguração da Praça Dorival Caymmi, em 27 de junho, Antonio Maria falou em nome dos amigos do compositor e publicou posteriormente na *Revista Manchete* (18.07.1953):

Vós que aqui viestes (os pescadores), sois dignos de todas as ternuras. Não viestes para ouvir os políticos e, deles, arrancar promessas. Não viestes para exibir vossa pobreza, na face anemiada de vossos filhos ou na humildade de vossas roupas. Viestes para ouvir e exaltar Dorival Caymmi, que nada promete, a não ser, enquanto vivo, dizer em canções, que a Bahia é bonita, que o seu povo é o suave, o crente, o bem humorado, o heróico e festeiro povo de todas as docuras baianas. Andai pelo mundo em fora e, em toda parte, numa confissão de mulher ou de poeta, haverá sempre um grande desejo de conhecer o Bonfim, de contemplar o silêncio feiticeiro da Lagoa do Abaeté, de sentir a exuberante autenticidade do

casario baiano, com o azulejo de suas fachadas e o jacarandá sisudo dos seus balcões...

O vereador Osório Vilas Boas, autor do projeto e com enorme prestígio entre os pescadores de Itapuã, em seu discurso disse que a Bahia orgulhava-se de Ruy, Castro Alves e Caymmi, porque Ruy doutrinou, Castro Alves versejou e Caymmi cantou. Após os discursos, aconteceu um grande show com mais de dez artistas contratados de várias rádios. Entre eles Dóris Monteiro e Ademilde Fonseca, da Rádio Tupi.

Rubem Braga escreveu para o *Diário da Bahia* (27.06.1953) uma crônica – publicada dias antes no *Correio da Manhã* – sobre o homenageado:

Vou fazer uma viagem para assistir à inauguração de uma placa. Vou, porque sou amigo velho e admirador grande desse homem que vai ser emplacado, e se chama Dorival Caymmi. Conheci-o, muito magro e tímido, logo que chegou ao Rio – foi na rua Álvaro Alvim uma noite, ele estava com um violão debaixo do braço. A cidade de Salvador resolveu dar seu nome a uma praça em Itapuã, perto da lagoa escura, uma praça com as morenas de Itapuã, os coqueiros de Itapuã. Vejam que ainda há justiça no Brasil. E vou lá, não posso deixar de ir ver Caymmi virando praça. Como se ele não tivesse sido sempre, e não continuasse a ser, uma boa, uma grande praça.

De volta ao Rio de Janeiro, Caymmi estrela o espetáculo *Acontece que eu sou baiano*, na Boate Casablanca, com roteiro de Antônio Maria e Paulo Soledade, que repetiu o sucesso do ano anterior. No elenco, Angela Maria, Terezinha Austregésilo, Lord Chevalier, João Gilberto, em início de carreira, integrando o conjunto Quitandinha Sereneders, entre outros. “Ele participava vestido de pescador, o figurino do show” – recorda o compositor se referindo a João Gilberto (Caymmi, 2001, p. 305). Provavelmente se conheceram ali.

Ainda em 1953, Caymmi lançou o samba-canção “João Valentão”, pela Odeon – o lado A, do 78 rotações, era “Tão Só”, outra parceria com Carlinhos Guinle, gravada no mesmo período por Jacques Klein – um grande sucesso seu, que levava nove anos para terminar, o que só fez alimentar a sua fama de preguiçoso. Ele havia começado o samba-canção em 1936, no veraneio em Itapuã, na Bahia. Quando veio para o Rio de Janeiro, Caymmi tinha parte dele pronto. Mas só foi terminá-lo em 1945.

O compositor era contratado exclusivo da Rádio Nacional quando a emissora resolveu concentrar sua programação nas radionovelas – que faziam um enorme sucesso no período, sucesso comparado às telenovelas de hoje –, diminuindo seu elenco ligado à música, que era enorme. Houve uma dispensa em

massa. Caymmi retornou à Tupi, mas logo depois, insatisfeito, preferiu trabalhar “avulso”, com ele mesmo gosta de dizer. Mas não ficou “avulso” por muito tempo, foi convidado para trabalhar para a TV e Rádio Record em excelentes condições. De todo modo, o episódio com as rádios Nacional e Tupi já prenunciava o fim de uma era, e o baiano percebia as mudanças no mercado. É o pesquisador e escritor Sérgio Cabral quem explica:

O que ocorria na segunda metade da década de 50 era o fim do chamado rádio *Broadcasting*, criado no tempo em que a competição entre as emissoras obrigava-as a contratar com exclusividade elencos fabulosos, com a participação de cantores, orquestras, pequenos conjuntos, atores, produtores, escritores, humoristas, etc. (Cabral, 1996, p. 17)

O contrato com a Record era de um ano, com sua participação patrocinada pelos charutos e cigarrilhas *Sumatra*, da Suerdieck Bahia, fabricado no estado natal do compositor pela empresa alemã. Semanalmente, Caymmi e o cantor Carlos Galhardo viajavam para São Paulo, para apresentações na emissora. A televisão, nos primeiros tempos, era feita na base do experimentalismo ou, melhor dizendo, do amadorismo completo. Seus profissionais vinham do rádio. Tudo era ao vivo. Ainda não havia o videoteipe. Caymmi descreve sua passagem pela Record:

Eu tinha de fazer um visual bonito e entrar com meu violão, que era minha facilidade, ou com a orquestra da casa, tudo montado, tudo iluminado e fazer a minha parte. Eu era um recurso bom, porque tinha uma cenografia típica, com um cenário praiano atrás e uns figurantes na frente, fazendo pescadores, aquele negócio da Bahia. (Caymmi, 2001, p. 313)

Os maestros Milton Calazans e César Guerra-Peixe costumavam reger as orquestras que o acompanhavam. Todos aprendiam juntos a lidar com esse novo e extraordinário veículo de comunicação. A participação de Caymmi na televisão repercutiu bem na imprensa. As temáticas baianas e praieiras das suas canções permitiam exploração de cenários, figurino e coreografias típicas que funcionavam bem na tela e compunham o quadro das suas apresentações. No jornal *Folha Carioca* (Caymmi, 2001, p. 313), Almeida Rego o elogia por ser um dos poucos artistas que podia prescindir de orquestra ou qualquer outro acompanhamento. “A sua orquestra vem dependurada ao pescoço. É o seu violão” – afirma o jornalista, em sua coluna *Ondas Radiofônicas*. Acrescenta que o cantor e compositor tem “uma dose acentuada de sangue ameríndio, como todo caboclo nordestino, mas isso não prejudica seu aspecto em nada, uma vez que, é sabido, os

morenos são barbaramente beneficiados pela televisão”. O moreno aqui é um eufemismo para negro, uma vez que Caymmi descende de negros, italianos e portugueses.

Sobre a estréia do baiano na Rádio Record, foi publicada uma reportagem de Carlos Maria, na *Revista Carioca* (20.03.1954): “Finalmente aconteceu o programa de estréia de Dorival Caymmi ao microfone da popular Rádio Record. (...) foi um sucesso tremendo, com os ingressos para o auditório já esgotados dois dias antes”.

Além do trabalho na 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 das 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).

Em 22 de maio de 1954, na *Revista da Semana*, Antônio Maria publicou uma entrevista polêmica com Ary Barroso, que atingiu Dorival Caymmi. Perguntado quais os dois maiores compositores do Brasil em todos os tempos, Ary apontou Eduardo Souto e Ernesto Nazareth – já numa entrevista a Paulo Mendes Campos no mesmo período, havia dito que era Ataulfo Alves. Maria perguntou: “E Dorival Caymmi?”. Ary respondeu:

Veio ruim da Bahia e melhorou no caminho. Em *O Que é Que a Baiana Tem?* há muito do meu *No Tabuleiro da Baiana*. Há outra música que chega a ter uma frase inteira do meu *Onde o Sol Doira as Espigas*. Mas melhorou muito. Em muitas vezes, chegou a ser genial.

A *Revista do Rádio* (14.08.1954) comentou o episódio: “Antonio Maria diz que Ari Barroso falou que Caymmi ‘copiou algumas músicas dele e que *O que é que a baiana tem* é plágio de *Tabuleiro da Baiana*’. Ari disse que não disse, e que mandou uma carta a Caymmi esclarecendo o assunto”. De fato, Ary Barroso desmentiu a declaração e enviou de São Paulo uma carta de esclarecimentos e desculpas – datilografada e assinada:

Meu caro Dorival Caymmi,  
Se você fosse um João qualquer. Se você não fosse baiano. Se você não me conhecesse há tantos anos. Se você fosse burro. Se você fosse homem de titicas. Se você não estivesse acostumado a essas ondas periódicas que se levantam no nosso

desajustado ambiente – admitiria ficasse você magoado com o que saiu na *Revista da Semana* pela pena do nosso Antônio Maria...

Ele continua seu preâmbulo para, em seguida, “dar o sentido exato” das suas palavras, publicadas na entrevista:

Eu disse que você chegou ao Rio numa época em que o estilo do samba era o dueto em torno de assuntos da Bahia. Influenciado como é muito natural por esse estilo você faz *O Que é Que a Baiana Tem?*. Não há aí nenhuma restrição ao seu valor como compositor. Eu que meto o pau nesses sambas melosos da época atual dei para fazer coisa parecida porque não posso e nem devo ficar parado. *Onde o Sol Doira as Espigas* foi uma seqüência de um sem número de sambas que constituíram um outro capítulo da minha vida de compositor, sambas que Carlos [Lacerda] denominou *heróicos*. Seguindo esse sistema, você compôs alguns sambas *heróicos*. Não quer dizer que você tenha copiado nada de *Onde o Sol Doira as Espigas*. Quanto ao final da resposta da tal entrevista, acredito que você não tenha nenhuma restrição a fazer. Sinceramente o considero genial. Não vamos pôr fogo na fogueira. Não desejo estremecer a relação de velha amizade que muito prezo e que muito me envaidece. Eram as explicações que eu devia ao amigo.

Ary Barroso, quando menciona “sambas heróicos”, está se referindo ao samba-exaltação. É interessante saber que o samba “Onde o Sol Doira as Espigas” não foi gravado até os anos 90. Se tocou no rádio duas vezes, foi muito. Isso em 1944. Caymmi teria de ser um dos privilegiados que a escutou numa dessas duas vezes em que o mineiro Moraes Neto a interpretou. O samba foi censurado na época porque sua letra pintava os horrores da guerra com tintas muito fortes e temiam que isso desanimasse a população no esforço da guerra, no momento em que as tropas brasileiras estavam sendo enviadas à Europa. Mais tarde, Barroso modificou a letra da primeira parte da música – a mais pesada –, mas ainda assim ela não foi gravada, pois não cabia numa face de um disco de 78 rpm. Aliás, se Moraes Neto não tivesse guardado a partitura de “Onde o Sol Doira as Espigas”, o samba quedaria no mais completo esquecimento. Ele só a gravou, em 1991, pelo selo Revivendo, do produtor e pesquisador Leon Barg. Ficou ainda uma pergunta no ar: qual samba de Caymmi seria plágio daquele? Mas Ary Barroso nada disse a esse respeito na entrevista. “Pode ser pura sacanagem de Antônio Maria envolvendo Caymmi e Ary, ele se divertia com essas coisas” – sugeriu Sérgio Cabral, biógrafo do compositor mineiro (Caymmi, 2001, 317).

Entretanto, ocasionalmente, a imprensa fazia comentários, buscando indícios de desavença entre os dois compositores, especulando que o episódio da substituição de uma das canções de Ary Barroso pelo samba “O que é que a baiana tem?”, de Caymmi, no filme *Banana da Terra*, tivesse deixado seqüelas. O

fato é que nenhum dos compositores jamais alimentou essa polêmica. Um exemplo disso foi a matéria que saiu na coluna de Ari Serrano, na coluna *Fichário Musical*, de *O Jornal* (23.07.1958):

Naquele ano de 1939, rodavam o filme ‘Banana da Terra’ e Ari Barroso faria dois números afro-baianos para a película. Ari, entretanto, se indispsôs com a direção e resolveu não fazer mais a sua parte. João de Barros, encarregado da partitura, lembrou-se então de um moço que cantava no rádio algumas músicas da sua autoria, coisas da Bahia. Era o Caymmi. Convidado, apresentou aquela música que depois de bem sucedida foi gravada por Carmen Miranda. Talvez venha daí a pouca simpatia que Ari dedica a Caymmi. (...) Alguém disse que Caymmi veio ruim da Bahia e melhorou no caminho.

Antônio Maria, provavelmente a partir daquela entrevista que fez com Ary Barroso, em 1954, passou a ser alvo e a alimentar a polêmica, como leva a crer a reportagem de *O Globo* (15.05.1958):

Terça-feira, no programa *Rio, Gosto de Você*, da TV-Rio, Ari Barroso comentou com malícia que Antônio Maria gostava de fazer previsões metereológicas musicais. No programa seguinte, Antônio Maria disse que Ari vivia à base da necessidade de se afirmar e que sentia permanente dor de cotovelo por causa de Caymmi.

Em 1954, Dorival Caymmi lançou *Canções Praieiras*, seu primeiro *long play* de dez polegadas, onde cabiam oito canções, pela Odeon. Nele, gravou “Saudade de Itapoã”, “É Doce Morrer no Mar”, “Noite de Temporal”, “Promessa de Pescador”, “O Mar”, “O Vento”, “O Bem do Mar” e “Quem Vem Pra Beira do Mar”, acompanhado exclusivamente do violão. “Quem Vem Pra Beira do Mar” já havia saído em disco de 78 rpm, naquele mesmo ano, junto com “Pescaria” (“Canoeiro”). O *long play* demonstrou a unidade das canções praieiras, dando uma dimensão da importância do compositor. Sobre o LP, Lúcio Rangel escreveu, na *Revista da Música Popular* (22.01.1955), uma extensa crítica, com o título “Um artista: Dorival Caymmi”:

Compositores que interpretam as próprias criações é coisa comum. Tanto no Brasil como em outras plagas. Mas cantor que interprete melhor do que ninguém as obras que cria, isso é raro. Vemos um Trenet, na França, realmente um bom compositor popular e intérprete excelente. Um Hoagy Carmichael, no Estados Unidos, compondo, cantando e acompanhando-se ao piano, todo ele bom. Um Noel Rosa, aqui entre nós, compositor, violonista e cantor razoável. Mas exemplo perfeito do criador-intérprete é, não me lembro de outro, no mundo inteiro, esse íntimo de Iemanjá, dos mares bravios da Bahia, dos rudes pescadores e das lendas de sua terra – Dorival Caymmi, o imperturbável Caymmi. Desde o momento da criação, o artista está ele inteiro presente, fazendo a melodia com a voz, o ritmo com o violão e os versos com o sentimento de grande poeta que é. Desde esse momento tudo está perfeito e indivisível. Dir-se-ia que as peças de Caymmi só podem ser cantadas por ele próprio, tal a identificação entre o criador e o intérprete”. (...) Telúrico? Sim, telúrico. Por tudo isso, o ideal é se ouvir uma música de Caymmi, cantada por

Caymmi, tendo ao violão Caymmi. Tudo o mais é supérfluo. E é o que temos nossa verdadeira maravilha da discografia brasileira que é o long-playng **Canções Praieiras** em boa hora lançado pelo Odeon. O artista está nele presente sem artificios, sem orquestras que perturbem os acordes do violão do baiano. (...) Caymmi não faz música para grã-finos, faz música para o povo, é o intérprete dos sentimentos da sua gente. É um artista másculo, não faz coisa ‘bonitinha’, nem busca seus motivos em outras terras. Suas músicas parecem feitas num só bloco, como esculturas de um artista consciente. Daí, sua grandiosidade. (...) Dorival Caymmi está inteiro na sua obra, o homem, o poeta e o músico e quando um homem consegue ser músico e ser poeta, atenção, companheiros, vamos tirar o chapéu a ele...

Entre os artistas que gravaram Caymmi, em 1954, estavam o pianista Jacques Klein e os cantores Aracy de Almeida, Elizeth Cardoso, Marlene, Ivon Curi e Stellinha Egg. A *Revista da Semana* (14.08.1954) apregoa sobre o compositor: “Um homem da praia da Bahia, um poeta. A nosso ver, é o melhor compositor nacional em 100 anos de canção brasileira”.

O segundo LP, *Sambas de Caymmi*, veio em 1955. Dessa vez, Caymmi gravou duas outras vertentes de sua obra, os sambas típicos baianos e os sambas-canção. O lado A trazia “Sábado em Copacabana” e “Não tem solução” – ambas em parceria com Carlinhos Guinle –, “Nunca mais” e “Só Louco”. No lado B, Caymmi atacava de sambas sacudidos, com muito remelexo, como “Requebre Que Eu Dou um Doce”, “Vestido de Bolero”, “A Vizinha do Lado” e “Rosa Morena”.

Paulo Mendes Campos entrevista Caymmi para a *Revista da Música Popular* (Jan. de 1955) e aborda a questão do mercado de música no país:

- E é possível fugir ao comercialismo?
- Não há como fugir; toda a nossa indústria musical é dirigida ao fácil, tanto por parte do público como dos editores. Eu, por exemplo, não posso pilotar um movimento de renovação de nossa música, eivada de vícios: sou cantor, apareço em exposições públicas e sou compositor. Tenho de ganhar a vida.

No número seguinte da mesma revista (mar./abr. 1955), Rubem Braga escreveu o perfil “Uma Figura: Dorival Caymmi” e traz de volta a mesma questão de Paulo Mendes Campos, que parecia estar no centro das preocupações, o comercialismo na Música Popular Brasileira:

(...) Acha que o folclore brasileiro é muito belo, rico e sério, mas diz que a nossa música popular está sofrendo demais a influência de exotismos e principalmente comercialismo. (...) Fora disso só há a dizer que o ‘Doriva’ é um boêmio conformado em ser bom chefe de família (...). Porque ternura, amizade e Bahia, tudo são coisas da competência muito especial do bom homem Dorival Caymmi.

É Braga, dessa vez na *Folha da Tarde* (09.05.1955), quem manifesta, em crônica escrita em viagem a Santiago do Chile, o tipo de sentimento que uma canção de Caymmi inspira:

(...) Quando voltamos por Techos Verdes, Lollole e Santo Antonio, a noite vai caindo; abandonamos o mar, mas o rádio do carro começa a tocar uma música demasiado conhecida: ‘Peguei um ita no Norte...’. Você ficaria muito comovido se estivesse aqui, com este vinho no crâneo, nesta riba de outro mar, neste começo de noite, Dorival Caymmi, poeta de meus mares, meu camarada e meu irmão.

Na reportagem “Os melhores de sempre” – um tema recorrente no noticiário da imprensa –, da *Revista Radiolândia* (12.02.1955), Eugênio Lyra Filho justifica seu voto em Caymmi reafirmando a recepção de compositor e cantor dos costumes e da gente da Bahia:

Votei em Dorival Caymmi. No moço baiano que chegou modestamente, que fez do encanto das coisas singelas o colorido fascinante de suas músicas, que lutou sem astúcia, venceu sem orgulho e que, retraído, modesto, não reclamou nunca da glória, senão o direito de dedilhar seu violão – e cantar as coisas bonitas de sua terras e as histórias comoventes de sua gente, a gente boa da Bahia de seus amores.

Em análise mais apurada, mas que mantém a recepção de cunho regionalista embora destaque o caráter inovador das músicas de Caymmi, Pedro Sá, escreve para a revista *Coletânea* (maio/1955), o artigo “Uma voz e um violão”:

Dorival Caími, o compositor de canções hoje populares em todo o Brasil e mesmo além das fronteiras do país. (...) o autor de autênticas jóias inspiradas em nosso folclore, tais como ‘Marina’, ‘Noite de Temporal’ e outras não menos conhecidas.

(...) Tendo descoberto com surpresa que a música que trazia das praias da Bahia era algo de novo e bom, o compositor deu-lhe caráter, preservou-a de deturpações, enfrentando com firmeza os vícios e os modismos.

(...) Cumprindo atualmente vários programas de televisão, Dorival Caími tem abertas as portas de todas as emissoras do país. Sua voz inconfundível lhe deu segurança, tornando-o um dos mais bem pagos profissionais do rádio brasileiro, como cantor e compositor.

A revista *Parada de Discos* (jul. 1955) publica artigo em que assinala o estilo próprio do compositor e sua temática regional e folclórica, declarando sua posição canônica na Música Popular Brasileira:

É, sem dúvida alguma, um dos monumentos da música popular brasileira. Seu nome figura hoje como um dos maiores intérpretes e compositores das Américas. Possuidor de um estilo próprio, Caymmi dá às suas composições um colorido todo regional dentro de um costume todo folclórico. (...). Sua discografia é das mais belas existentes, e nos fala profundamente ao coração. Nela, se apresenta vestida a rigor, o que há de mais significativo na música brasileira.

Antônio Maria volta a escrever sobre Caymmi – um de seus personagens constantes –, em sua coluna *Mesa de Pista*, em *O Globo* (28.11.1955), dessa vez



para apelar que volte a se apresentar no Rio. O jornalista dá a medida da popularidade do compositor quando menciona as festas cariocas embaladas por suas canções, na coluna organizada em ordem alfabética, com o título “ABC da Noite”:

D de DORIVAL CAYMMI... e é urgente que o cantor volte ao Rio. Há quase um ano está fora daqui e faz mais de dois que não aparece cantando numa boate. Caymmi pertence a duas cidades: Salvador (de onde nunca deveria ter saído) e Rio (patrimônio de conquista). Agora mesmo, várias pessoas estão interessadas em fazer constantes festas de terraço, à base das cantigas marinhas e do violão do nosso Caymmi.

Mais uma vez, na mesma coluna (19.05.1956), Antonio Maria menciona Caymmi para falar da mais nova fã do artista baiano:

Edith Piaff passa os dias em seu apartamento de Copacabana, quase não saindo, a não ser quando o sol bota a cabeça de fora. Dizem que a maior parte do seu tempo ela o gasta ouvindo gravações de Dorival Caymmi. Quando encontra alguém, fala muito em *la voix du pêcheur* ( a voz do pescador).

Não era só Maria quem mencionava a ausência de Caymmi do rádio e da noite carioca. Em *O Mundo Ilustrado* (10.03.1956), Borelli Filho, escreveu a reportagem “Volta Caimmi”:

Não se entendia, mesmo, que o velho Dorival, tão querido do público – e com um cartaz que não tem mais tamanho – andasse divorciado do rádio, de vez que o rádio sempre o desejou de braços abertos. (...) O violão de Caimmi estará outra vez timbrando nos aparelhos receptores. E aquela voz tranqüila, descansada e envolvente, chegará novamente aos ouvidos do público, cantando novas melodias e também aquelas que já se fixara em nossos clássicos. (...) É, assim, um artista dos próprios artistas, inclusive. Fato não muito comum.

Borelli Filho se referia à recente contratação de Dorival Caymmi pela Socipral<sup>1</sup>, da organização Victor Costa, para a programação da rádio Mayrink Veiga, no Rio de Janeiro. A emissora cercou a estréia de seu novo contratado com uma estratégia de marketing inovadora para a época, chamando a atenção de toda a imprensa especializada com um aparato digno de um astro, com bufê baiano para a imprensa e convidados, demonstrando que, a despeito da nova vertente dos sambas românticos urbanos, a recepção à obra de Caymmi permanecia marcadamente na vertente baiana, a começar pelo nome do programa – a nova vertente incorporada à obra de Caymmi demoraria alguns anos para ser assimilada ao horizonte de expectativa dos ouvintes da época. Chamado *A Bahia de Caymmi*,

<sup>1</sup> **Socipral**, grupo da Organização Victor Costa, congregava as rádios Mayrink Veiga, Nacional do Rio de Janeiro e Nacional de São Paulo.

com roteiro de Antônio Maria, este seria veiculado aos domingos, às 21 horas, com o patrocínio da Vulcan Material Plástico S/A.

A importância alcançada pelo artista no panorama da Música Popular Brasileira – dois anos antes do surgimento da Bossa Nova – pode ser avaliada pela repercussão da sua volta para a Mayrink Veiga somada à uma longa temporada de muito sucesso no palco da casa noturna Club 36, no ano de 1956. O jornal *Última Hora* (12.03.1956), por exemplo, repercutiu o acontecimento com o artigo “Bossa Nova na O.V.C.!” – curiosamente o título vem com a expressão Bossa Nova, sem ainda ter o sentido que viria a seguir, o de um novo ‘gênero’ da canção popular:

Dorival Caymmi, como se sabe, assinou contrato com a ‘Socipral’ (Organização Victor Costa). E para o lançamento do baiano no microfone da Radio Mayrink Veiga (dia 16), Victor Costa e Luís Vassalo idealizaram marcar o acontecimento com uma grande festa de características baianas. (...) desejam (...) decorar o auditório da Mayrink com coisas da Bahia, ornamentando o ambiente com muitas moças vestidas de baianas e algumas baianas autênticas, sem se falar nas comedorias que serão exclusivas da culinária da ‘Boa Terra’. (...) Enfim, uma festança que dará muito o que falar nesta praça carioca. É uma inovação, sem dúvida.

O programa teve ampla cobertura da imprensa. Entre os veículos, destacam-se o *Correio da Manhã*, de 14.03.1956 (“Dorival Caymmi é um dos maiores artistas brasileiros (...) Estréia na Mayrink com programa especialmente escrito por Antonio Maria”); *O Globo*, de 14.03.1956, na coluna *O Ouvinte Desconhecido* (“Será uma festa auditiva para todos os ouvintes, que já andavam ralados de saudade da música de Caymmi, cantada pelo próprio Caymmi”); *Última Hora*, de 15.03.1956 (“Com a ajuda do Senhor do Bonfim, Dorival Caymi e a moçada da Socipral convida-nos para uma ‘Noite na Bahia’”); *O Dia*, de 18.03.1956, com o título *Caimmy, Afinal!* (“A sua volta teria que ser uma festa, uma noite de imensa brasilidade, uma espécie de feriado nacional da música popular”); *Correio Paulistano*, de 20.03.1956 (“O ‘cantor das graças de Iemanjá’ cantará nos prefixos de rádio e TV da OVC”); *O Globo*, de 20.03.1956 (“Dorival voltou ao rádio, cantando ao microfone da Mayrink Veiga. (...) O número mais aplaudido da noite foi o samba de Maracangalha”); *Correio da Manhã*, de 21.03.1956 (“Moço Caymmi estreou domingo, de volta ao ninho antigo que o viu crescer como cantor popular, mais velho, mais humano, mais despido de ilusões, mais Caymmi do que nunca”); *Diário Trabalhista*, de 21.03.1956, assinado por Nelson Batinga (“Dorival Caymmi voltou ao rádio, cantando aquelas composições gostosas, sem parceria de discotecários”); *Tribuna da Imprensa*, de 21.03.1956

(“Dorival Caymmi finalmente estreou domingo”); *O Globo*, de 22.03.1956 (“Dorival Caymmi apresentou no seu programa de estréia, na Rádio Mayrink Veiga, no domingo passado, um novo samba que é uma beleza, chamado Só Louco”); *Tribuna da Imprensa*, de 22.03.1956 (“Ouviram? O novo samba de Dorival Caymmi, ‘Só Louco’. Dentro de alguns dias estará na rua uma gravação que é qualquer coisa de sensacional”); *Correio da Manhã*, de 25.03.1956 (“Retorna o poeta do mar, o compositor folclorista da ‘boa terra’”). A *Revista do Rádio* (21.04.1956) publica:

As apresentações de Caimmy, entretanto, precisavam de um texto bastante expressivo, que falasse das emoções e belezas contidas, em tão alta dose, nas suas melodias. E que recordasse coisas intimamente ligadas ao poeta-cantor, evocando trechos e motivos que o levaram a compor e cantar músicas que já se fixaram entre os clássicos nacionais. Por isso, foi Antônio Maria o escolhido para escrever o texto dos programas de Caimmy, ele que é amigo do cantor há longos anos, com ele vivendo suas alegrias e tristezas. O resultado foi um sucesso.

Dois meses depois, a mesma *Revista do Rádio* (16.06.1956) comenta: “Vale a pena ouvir Caymmi de novo, na plenitude da sua carreira artística”. Antônio Maria, com o humor e exagero de sempre, convidava para o show de Caymmi, em sua coluna *Mesa de Pista*, de *O Globo* (14.03.1956): “O Rio inteiro está convidado para ouvir o cantor do ‘36’”. Na coluna *O Ouvinte Desconhecido*, do mesmo jornal (17.04.1956), o convite se repetia: “Conselho: Ouvir Dorival Caymmi nas noites de domingo, na Mayrink, é uma delícia, mas não chega. Procurem ouvir pessoalmente, no pequeno bar da Rodolfo Dantas”. Exageros à parte, o show de Caymmi fazia enorme sucesso como indicava o título “Dorival está com tudo”, de matéria publicada em no *Correio da Manhã* (27.03.1956), parodiando uma reportagem de cunho investigativo:

Domingo, antes da meia-noite, passou um nosso representante pelo 36, a fim de certificar-se a quantas andava mestre Dorival em dia de casa fraca. E verificou que o sucesso do baiano continua espetacular, superlotando aquele bar (...) lá estavam, prestigiando o futuro prefeito de Maracangália, anotou ele nosso prezadíssimo Di, armado de Beryl, e a parceria Rubem Braga & Zico Freitas, dividindo suas atenções em torno de uma principesca criatura de belos cabelos negros.

Na imprensa muito adjetivada da época, alguns jornalistas se debruçavam com mais vagar sobre a obra e o canto do baiano, a parte essa repercussão mais imediata, como o comentário escrito por Henrique Pongetti com o título “O novo Caími”, na coluna *O Show da Cidade*, publicada em *O Globo* (22.03.1956):

Dorival Caími é uma dessas vozes perfilhadas pelo tempo. (...) Em que consistem as melhoras do canto de Caími? Eu diria que seu coração amadurecido encontrou

nas suas primeiras cantigas as reservas emocionais. (...) Caími refaz seu itinerário melódico como se voltasse à sua juventude pelo caminho mais grato – o da música. Canta como se recuperasse um a um todos os dias felizes da sua existência.

Em *O Dia* (25.03.1956), na coluna *Rádio*, saiu uma consideração diversa a propósito da voz do cantor acompanhada de uma análise de seu trabalho e do sucesso de sua carreira:

Sem ser um grande cantor, dono de voz bonita, mas de curta extensão, Caimmi conta um sucesso em cada criação. Por que? São vários os fatores de seu sucesso. A sua fidelidade aos ritmos bem brasileiros de que se fez intérprete. Caimmi vive na cidade absorvente e tentacular, mas não se deixou jamais envolver pelas suas manhas e seduções. Mas o principal motivo de seu êxito é qe Dorival Caimmi é, antes de tudo e acima de tudo, poeta. Os seus versos simples são doces e melódiosos.

Algumas dessas análises soavam nostálgicas como a que saiu publicada no *Diário de Notícias* (28.03.1956), com o título “Ouvindo a Mayrink”, onde também há uma crítica sobre os arranjos das canções apresentadas na emissora em tom opinativo:

Ouvindo a Mayrink, domingo, tive a impressão de que o rádio voltara aos bons tempos da música popular, com a apresentação de Dorival Caymmi (...). Narrava o locutor episódios interessantes da Bahia, focalizando alguns dos seus tipos tradicionais. E Caymmi cantava com acompanhamento de orquestra ou de violão, páginas bonitas do seu repertório: ‘Rosa Morena’, ‘A Jangada voltou só’, ‘Valerá a pena’, ‘Acontece que eu sou baiano’... E, finalmente, ‘Marina’. A deliciosa canção de Caymmi, no meu sentir, resulta mais expressiva quando entrecortada de acordes ao violão. O volume sonoro das orquestras tira da melodia aquele tom de queixa sentimental, que é a sua maior beleza. Notei, também, um ritmo mais acelerado, que prejudicou um pouco a pronúncia das frases dentro da linha melódica.

Em *O Globo* (24.08.1956), na coluna *O Ouvinte Desconhecido*, comenta sua participação na programação da TV Tupi:

Mais uma vez Dorival Caymmi esteve diante das câmeras da TV-Tupi na terça-feira passada, cantando ‘Viagem a Alagoinhas’, ‘Lá Vem a Baiana’ e ‘Festa da Conceição da Praia’. É um dos melhores espetáculos que a televisão carioca tem atualmente para oferecer aos telespectador.

Das músicas de Caymmi citadas pelos periódicos da época, “Só Louco” e “Maracangalha” destacavam-se. Esta última, recém lançada em 1956, foi um dos maiores sucessos, senão o maior, de toda a sua carreira. Ary Vasconcelos, escritor e pesquisador de música, escreveu uma reportagem sobre o compositor de “Maracangalha” para *O Cruzeiro* (04.08.1956), com fotos do jornalista e fotógrafo da revista na ocasião, e hoje produtor de cinema, Luiz Carlos Barreto, em que assinala uma mudança em seu estilo:

Platão imaginou a República, Campanela sonhou com a Cidade do Sol, James Hilton criou Shangri-La, Manuel Bandeira saiu-se com Pasárgada... Dorival caymmi bolou um dia a sua Maracangalha e pra lá vai ele, de clássico uniforme branco, com ou sem Anália.

Como um coqueiro de Itapoã que, transplantado para Copacabana, mudasse também o sabor de seus cocos, assim Dorival Caymmi, saindo da Bahia, mudou bastante seu estilo. Foi como se Caymmi tivesse morado, de certa forma, na filosofia expressa na frase famosa: ‘A Bahia é boa terra, ela lá e eu aqui’. (...) Agora Caymmi passa os sábados em Copacabana. E as segundas, terças, quartas, etc., cantando no 36. (...) Há apenas a meia-luz onde, de sua garganta (...) brotam seus grandes sucessos, ‘João Valentão’, ‘Não Tem Solução’, ‘Nem Eu’. Também seus últimos e fabulosos ‘Só Louco’, ‘Fiz Uma Boa Viagem’, ‘Maracangalha’.

As comparações com “Pasárgada”, poema de Manuel Bandeira, eram freqüentes na imprensa quando se tratava de escrever sobre “Maracangalha”, como a publicada no *Correio da Manhã* (21.03.1956), na coluna *Rádio e TV*, com os exageros típicos da imprensa do período: “Entre a Maracangalha cantada pela viola de Dorival e a Pasárgada louvada na lira de Manuel, o coração de Barnabé, brejeiro, balança”.

“Maracangalha”, ao contrário de algumas canções suas, foi composta rapidamente e foi lançada em 1956, pela Odeon, com arranjo de Radamés Gnattali. No lado B do 78 rpm, Caymmi gravou “Eu Fiz uma Viagem”. Quando o compositor gravou o samba, em 22 de junho de 1956, Aloysio de Oliveira já estava à frente da gravadora, como seu diretor-artístico. Ele ficou empolgado quando o amigo lhe mostrou “Maracangalha”: “Vamos gravar, Caymmi. A gente põe orquestra, cordas, regional, o Raul de Barros no trombone, uma zoeira. Ninguém vai entender”(Caymmi, 2001, p. 330-331). Se de um lado, o *long play* permitia uma visão de conjunto de parte da obra do compositor, por conter pelo menos oito músicas – no LP de doze polegadas cabia ainda mais, entre dez e dezesseis músicas –, o disco de 78 rpm, ainda em uso no Brasil no período, dava maior agilidade aos lançamentos por só conter duas canções, às vezes a mesma em duas versões, o que permitia que o produto chegasse rapidamente ao mercado, já que os custos, o processo e tempo de gravação eram menores. Nos anos 60, surgiriam o compacto simples, com duas canções, e o compacto duplo, com quatro, que cumpririam essa mesma função.

Aloysio de Oliveira, ex-Bando da Lua, viera dos EUA especialmente para assumir o cargo na Odeon. O que ele jamais soube foi que sua ida para a gravadora aconteceu por indicação de Caymmi, que relata o episódio:

O diretor da Odeon, um inglês – um cavalheiro baixinho, muito afável e gentil – queria que eu fosse o diretor-artístico da gravadora. Lembro-me bem: o convite foi feito num chá das cinco, num estilo bem inglês, no escritório dele, na avenida Rio Branco. Sabe o que eu disse para ele? – ‘O homem que o senhor quer não sou eu. O homem que o senhor precisa vive nos Estados Unidos e se chama Aloysio de Oliveira’. Para a minha surpresa, coisa que muita gente não acredita, o carro dele, do diretor da Odeon, emparelhou com o meu táxi na rua do Russel, no Flamengo, e ele me falou: ‘Olha, achei o homem. Ele vem pra assumir a Odeon’. Ele tinha ido aos Estados Unidos buscar o Aloysio. Dias depois, ele era o diretor-artístico da Odeon. (Caymmi, 2001 p. 331)

Sem imaginar, Dorival Caymmi colaborou com a contratação para uma das maiores gravadoras do país do homem que lançaria a Bossa Nova, dois anos mais tarde. Talvez em função do seu perfil, Aloysio de Oliveira, por sua experiência artística acumulada, com passagem pelos EUA e seu passado de músico profundamente enraizado na Música Popular Brasileira, pudesse ter uma visão mais aberta, mais panorâmica, sem preconceito, capaz de antecipar e reconhecer novas tendências na música.

“Maracangalha”, por sua vez, excedeu todos os prognósticos de Oliveira. Oswaldo Miranda escreveu no *Última Hora* (18.10.1956) um artigo sobre o disco com o título “Dorival Caymmi abre uma flor: ‘Eu vou pra Maracangalha’”:

O disco do baiano para a Odeon está vendendo muito e sua produção já se consagrou no assobio anônimo das ruas cariocas. De repente a cidade é sacudida por um samba bom, um samba muito brasileiro que ganha fácil o assobio das ruas, a repetição nos programas de calouros, a consagração imediata. É o ‘Eu vou pra Maracangalha’, do baiano Dorival Caymmi – sim, aquele mesmo do ‘Dora, Rainha do Maracatu’, do ‘Nem eu’, do ‘O que é que a baiana tem?’ e tantos outros sucessos marcantes na música regional brasileira. (...) Ouço a três por dois o admirável samba, que sobre ser bonito, original e poético, é um primor de simplicidade, o que, talvez, seja a sua mais forte característica. Esse é o samba que a gente aprende e canta instintivamente, porque fala diretamente ao nosso coração, ao nosso gosto estético.

A coluna *O Ouvinte Desconhecido*, de *O Globo* (14.12.1956), considera que “Maracangalha” é “a música do ano” e prognostica seu sucesso no carnaval de 1957:

‘Maracangalha’, a extraordinária melodia que Dorival Caymmi lançou no Rio de Janeiro no corrente ano, merece sem dúvida alguma as honras de ‘A Música do Ano’. Tem todas as características de um grande clássico do nosso repertório popular: depois de embalar romanticamente a gente durante seis meses, renasce vivíssimo como ritmo carnavalesco, prometendo figurar entre as mais cantadas do próximo carnaval.

Lamartine Babo também antecipa o sucesso do samba no carnaval, em entrevista ao jornal *O Globo* (4.02.1957), prevendo que “esse moço de talento enorme, maior que a praça que tem o seu nome na Bahia, fará sucesso no

Carnaval com *Maracangalha*”. Fernando Lobo atestou, em sua coluna *Astros e Estrelas do Rádio* (1957): “Ora, que as coisas sempre acontecem como o poeta Vinicius de Moraes disse em verso: ‘De repente, não mais que de repente’. Este Brasil inteiro está inteiramente sacudido por uma música chamada Maracangalha”.

Carlos Drummond de Andrade cita a música de Caymmi no poema *Ao Sol da Praia*, publicado em 1956, na coluna do poeta: “Já não vou a Maracangalha/Anália: pára um pouco e lê-me/O melhor é ficar na praia de Ipanema, Leblon e Leme” – a poesia está no livro *Versiprosa*, de 1967. Para Drummond, “Maracangalha” era aqui, no paraíso carioca. Mas, assim como o público ficou curioso para saber o que eram “balangandãs” em 1939, à época do sucesso de “O Que é Que a Baiana Tem?”, o mesmo sucedeu com “Maracangalha”. Várias publicações escreveram a respeito.

O nome da cidade é uma corruptela de “amarrar a cangalha”. Cangalha é uma armação de madeira ou de ferro onde se equilibra a carga dos burros. A população da cidade, não mais que mil pessoas na época, não gostava do nome. O argumento era consistente: lugar de amarrar cangalha é burro. O *Diário de Notícias* (30.12.1956) fez uma extensa reportagem sobre o assunto do momento, com ilustração da cidade feita por Carybé. A região, localizada no Recôncavo Baiano, tinha sua economia ligada à cana-de-açúcar, que era a carga levada pelos burros. Daí o nome. Com o sucesso da música de Caymmi, ser maracangalhense dali por diante virou motivo de orgulho.

O compositor deu uma entrevista ao repórter Silvio Guimarães, da *Revista Paratodos* (1.11.1956), em que adiantou um trecho de uma nova composição, “Adalgisa”, um samba baiano, cujo refrão diz “*que a Bahia tá viva ainda lá*”, mostrando que o samba e a temática baianos continuavam vivos em sua obra. O artista respondeu ainda a respeito da desnacionalização da nossa música, assunto que estava na ordem do dia, naquele período, provocando discussões calorosas:

Ao meu ver, os verdadeiros compositores de música popular, os que se conservam fiéis à melodia brasileira, aos sentimentos brasileiros – homens como Lamartine Babo, Ary Barroso, Pixinguinha, Ataulfo Alves etc., que mantêm a verdadeira tradição brasileira – deviam iniciar uma campanha, através de mesas-redondas, debates, como vem fazendo Almirante, para que assim jovens compositores encontrem as referências capazes de encaminhá-los na criação da verdadeira música popular brasileira. (...) Tenho a impressão de que os novos não têm o menor conhecimento da música brasileira em suas fontes originais, em sua pureza, vivem de cada moda que aparece.

A preocupação com a influência estrangeira na música brasileira não era nova, mas nunca havia sido tão sentida quanto naquele momento. A revista *Radiolândia* chegou a fazer uma série de reportagens a respeito, em tom de campanha. Caymmi não estava só em suas críticas. Com ele, estavam Dircinha Batista, Almirante, Pixinguinha, Sylvio Caldas, entre outros.

Mas o país estava mesmo mudando. O otimismo que veio na esteira da eleição de Juscelino Kubitschek à presidência da República, empossado em 31 de janeiro de 1956, podia ser resumido pelo seu slogan de campanha “Cinqüenta anos em cinco”, que prometia desenvolvimento, modernização da economia e fortalecimento da indústria nacional. Otimismo que virou euforia a partir de 1958, com a seleção brasileira de futebol vencendo a Copa do Mundo, apesar dos 13% de inflação. O brasileiro vibrou ainda com os dois títulos de simples da tenista Maria Esther Bueno, no Torneio de Wimblendon (1959/60), e com o pugilista Eder Jofre, campeão mundial na categoria peso-galo, em 1960. Mas nem só esportes e obras alimentaram a Era JK. Na cultura, a mudança dos ventos trouxe novidades, renovações e efervescências: *Orfeu Negro* – filme do francês Marcel Camus, com roteiro de Vinicius de Moraes –, premiado com a Palma de Ouro em Cannes e com o Oscar de melhor filme estrangeiro; o Cinema Novo; a Bossa Nova; o Concretismo; o Grupo Oficina de Teatro.

O presidente acrescentou ao seu Plano de Metas a construção de Brasília – um projeto audacioso do urbanista Lúcio Costa e do arquiteto Oscar Niemeyer. A imprensa da época não falava em outra coisa. Uma charge de Suez foi publicada na revista *Careta* retratando o presidente cantando “Eu vou pra Maracangalha, eu vou...”. O samba seguia sua carreira de sucesso.

Tal como previra Lamartine Babo, “Maracangalha” pegou no carnaval de 1957. A música rendeu ainda a Caymmi o convite para fazer um comercial do Ron Merino, ainda que rum esteja mais para rumba que para samba. Na propaganda, veiculada durante o carnaval, o compositor aparecia recostado numa rede, muito à vontade com seu violão, com o sugestivo slogan: “Eu vou pra Maracangalha... mas só com Ron Merino”. Este foi um dos muitos comerciais feitos por Caymmi ao longo da vida associando-o à rede, reforçando sua imagem de baiano e de preguiçoso na imprensa e no imaginário popular. O curioso é que ele não é de rede – quem adorava uma rede era o capixaba Rubem Braga. O



compositor baiano declarou que gosta mesmo é de cadeira de balanço, daquelas de palhinha, com espaldar alto.

Dorival Caymmi foi eleito, pela *Revista do Rádio* (Caymmi, 2001, p. 345), o melhor cantor de TV do ano, ao lado de Linda Batista, a melhor cantora. Mister Eco, na sua coluna *Noite Vadia*, da *Revista da Semana* (12.01.57), reclamou de Caymmi não ter sido eleito o melhor compositor de 1956: “Maracangalha, sucesso indiscutível que ninguém se assuste se dominar o Carnaval, não elegeu Caymmi - como era de esperar – o melhor compositor de 56, por mistérios que fogem à prosaica espuma do nosso sabonete”.

De volta aos Diários Associados desde o ano anterior, o baiano se apresentava, em 1957, na TV Tupi, Canal 6, todas às terças-feiras, às 21h50, com grande sucesso. “A Mayrink havia perdido a força dos velhos tempos” – revela o compositor, explicando sua breve passagem pela Rádio Mayrink Veiga e seu retorno aos domínios de Chateaubriand, onde começara sua carreira. (Caymmi, 2001, p. 345)

Foi na TV Tupi, em seu novo programa semanal, que Caymmi lançou “Saudade da Bahia”, samba que, ao lado de “Maracangalha”, proporcionou ao artista dois grandes sucessos nacionais seguidos, que o mantiveram no auge no período. O país inteiro cantou “Saudade da Bahia”, como havia cantado “Maracangalha”. Curiosamente Caymmi havia composto “Saudade da Bahia” dez anos antes:

A história de *Saudade da Bahia* é mirabolante. O samba fora guardado à sete chaves, por dez longos anos, pelo compositor (desde 1947!), que a compôs de uma tacada só, de cabeça (como era de seu estilo), numa tarde, no Bar Bibi, do Leblon, se valendo de um papel de embrulho, pedido no balcão, para não esquecer a letra. *Saudade da Bahia* sequer entrou no *Cancioneiro da Bahia* editado naquele ano. Aloysio de Oliveira precisava de uma canção forte para ser lançada depois de *Maracangalha*. Não podiam deixar a peteca cair, argumentava o produtor com Caymmi. Quando este confidenciou ao amigo que não tinha nenhuma composição nova para oferecer, o diretor da Odeon logo se lembrou de *Saudade da Bahia*, que conhecia do seu convívio em casa do baiano. Ele resistiu o quanto pode, mas não escapou das pressões do produtor, cujo bom gosto e faro para o sucesso eram infalíveis. O artista acabou por render-se gravando o samba em 26 de fevereiro daquele ano, num 78 rpm, que trazia também a regravação de *Roda Pião*, canção sobre motivo de folclore. Em maio, saiu o tão esperado disco de Caymmi – e não decepcionou. Pelo contrário... (Caymmi, 2001, p. 346-347)

As razões para Caymmi não desejar gravar “Saudade da Bahia” eram pessoais. Sua melodia melancólica e sua letra confessional revelavam seu estado de espírito quando a compôs, ele que cultivava o otimismo. Daí sua resistência em

mostrá-la. Mas o produtor venceu. O compositor lançou, devido ao sucesso de “Maracangalha” e “Saudade da Bahia”, o LP “Eu Vou pra Maracangalha”, em que, além dos dois sambas, gravou pela primeira vez “Acontece Que Eu Sou Baiano” – até aqui só havia a gravação do conjunto Anjos do Inferno, de 1944 – e “Vatapá”, entre outras regravações. A capa do disco é uma caricatura do baiano feita pelo desenhista Lan. A *Revista do Rádio* (06.03.1957), em matéria com o título “Acontece que eu sou baiano”, mistura o artista e sua terra: “Dorival Caymmi - que é a Bahia”.

Claribalte Passos<sup>2</sup>, jornalista e folclorista, escreveu, a respeito do *long play* de Dorival Caymmi, para o *Correio da Manhã*, (30.06.1957), uma crítica extensa e cuidadosa intitulada “Grande expressão da alma artística brasileira”, analisando pormenorizadamente música a música, o texto da contracapa, além dos vários elementos que compõe a gravação – como arranjos, desempenho da orquestra, acompanhamentos, interpretação –, fato incomum na imprensa da época, mas que provavelmente buscava fazer face ao novo produto:

Selecionou Dorival Caymmi composições antigas e modernas, neste seu novo disco, todas elas ornadas por expressivas vestimentas orquestrais, porém sem tirar a beleza e o lugar do seu instrumento preferido plangente violão. Assim, não é apenas o grupo homogêneo da orquestra, com particular revelo de atuação do ‘naipe’ de cordas, como a tradição contagiante do Regional e a voz personalíssima do ‘pinho’ brasileiro, tudo aqui convida a um soberbo concerto de música popular e folclórica nacional. Começa o autor, com o originalíssimo e típico ‘Maracangalha’, pintando em cores vivas um recanto modesto da sua Bahia tradicional. Nada tem o lugarejo com o ‘Shangri-La’ imaginado pelo escritor norte-americano James Hilton, conforme acentua no seu mau gosto o ex-cantor do Bando da Lua, Aloysio, nas inexpressivas notas da contracapa do disco. (...) Segue-se Caymmi, ao violão, cantando de forma soberba ‘Samba da Minha Terra’. Esta belíssima página é inspirada em sambas de roda, no qual são cantados os estribilhos concernentes ao ‘Bole-bole’, ao ‘requebrado’, sugestões oriundas, sem dúvida, do movimento ardente e sensual das ancas das pretas da Bahia, ou ainda, do remelexo característico e identificador da música negra. Temos, posteriormente, a mais recente das composições de Caymmi – ‘Saudade da Bahia’ – autêntico samba de ‘teléco-téco’, cuja letra é uma verdadeira obra-prima. Podemos dizer, sinceramente, que esta página anos oferece o mais notável instante criador do intérprete neste disco. Preciosa, igualmente, a colaboração de Léo Peracchi e sua orquestra. Encerrando este primeiro grupo musical, Caymmi aparece acompanhando-se ao violão, no maravilhoso samba ‘Acontece que eu sou baiano’. A letra de feição religiosa afro-brasileira. (...) Na segunda coletânea, encontramos de início cantiga sugestiva do folclore bahiano – ‘Fiz uma Viagem’. Aqui,

<sup>2</sup> Claribalte Passos, nascido em Caruaru, em 1923, publicou diversos títulos sobre o folclore: *Folclore e tradição* (1965), *A cana de açúcar no folclore* (1966), *Judith Cleason e o folclore do negro no Brasil* (1967), *Raízes folclóricas na música popular moderna* (1969), *Alfenim: açúcar com alma de gente* (1971), *Valdevino Felicidade – filósofo do engenho* (1972), *A arte da xilogravura na terra do açúcar* (1973).

observamos a autêntica viagem do Retirante. (...) ‘Vatapá’ é o mais saboroso e popular dos pratos baianos, aparecendo aqui como autêntico ‘hino’ à culinária da Bahia. (...) ‘Roda Pião’ faz parte de uma coletânea de canções, sobre motivos do nosso folclore. (...) Finalmente, ‘365 Igrejas’, página que imortaliza a suntuosidade e a tradição dos tempos religiosos da Bahia.

Após uma breve passagem pela Europa, para cumprir uma agenda de trabalho com a cantora Dóris Monteiro em Portugal – o *Diário de Lisboa* (06.05.1957) o considerou “o embaixador da canção brasileira” –, cuja principal motivação era representar Assis Chateaubriand na cerimônia de doutoramento de Edgar Santos, reitor da Universidade da Bahia, pela Universidade de Coimbra, Caymmi pode constatar o êxito de “Saudade da Bahia”, sucesso absoluto em todo o país. O disco era recorde de vendas em São Paulo. Só naquele ano, o samba fora gravado nove vezes, além de Caymmi: as cantoras Nora Ney e Marlene, Paulo Marquez, o conjunto Norberto Baldauf, o acordeonista Mário Gennari Filho, a Turma do Vale Tudo, Miguel Caló, Altamiro Carrilho e o Trio Nagô.

No *Diário da Noite* (01.07.1957), sob o título “Dorival Caymi está cantando como nunca”, saiu publicado: “Dorival Caymi, o intérprete de tantos e tão remarcados sucessos, depois de sua excepcional temporada na Europa, voltou ao rádio e à televisão cariocas. Ei-lo diante das câmeras da TV Tupi”. Para a revista *O Cruzeiro* (05.10.1957), o pesquisador Ary Vasconcelos voltou a escrever sobre Caymmi, com fotos de Hélio Passos, com o título “Minha terra tem Caymmi (e palmeiras)”:

“Minha Terra Tem Palmeiras” vem sendo uma das grandes atrações radiofônicas nas noites de terça-feiras, obrigando os diversos botõezinhos dos aparelhos receptores, por ventura dispersos, a girarem nessa hora para a Rádio Tupi. (...) ‘Minha Terra Tem Palmeiras’ contou, em sua última audição, com esplendidas ilustrações musicais a cargo de Dilu Melo e Dorival Caymmi (...) o que prova que nossa terra não é só rica em palmeiras, mas principalmente em música, como a que sai, por exemplo, do violão e da garganta de Caymmi.

Na coluna *O Ouvinte Desconhecido*, de *O Globo* (26.08.1957), é feita uma sugestão ao compositor:

Pelo fato de ser bom de verdade, Dorival Caymmi jamais cansa aos ouvintes e espectadores, e é sempre um prazer ouvi-lo, como na quarta-feira passada, na TV-Tupi, interpretando ‘Dora’, ‘A Lenda do Abaeté’ e ‘Rainha do Mar’. Por que o excelente compositor e intérprete não organiza um ciclo de audições dedicado inteiramente ao repertório das suas canções praieiras, que constituem uma das mais preciosas jóias do nosso cancioneiro popular?

Dorival Caymmi torna a gravar um *long play* dedicado exclusivamente às canções praieiras, com arranjos de Leo Peracchi. *Caymmi e o Mar*, lançado pela

Odeon, ainda em 1957, trazia *História dos Pescadores*, constituída de cinco canções inéditas (“Canção da Partida”, “Adeus da Esposa”, “Temporal”, “Cantiga da Noiva” e “Velório”) – que Aloysio de Oliveira insistiria em chamar de *Suíte de Pescadores*, título que o compositor não gosta por considerar pretensioso demais. No disco, o compositor representa um velho pescador que narra a vida dos pescadores com a participação das cantoras Silvia Telles, Lenita Bruno, Odaléa Sodr e Fernandes e Consuelo Sierra. O texto de apresentação, em tom poético, é assinado por Fernando Lobo que sobre Caymmi escreveu: “Cumpriu o destino que o mar lhe impôs e seguiu rumos e terras, sem deixar nem se esconder de seu mar amigo”.

Claribalte Passos volta a assinar a crítica desse novo trabalho do compositor – com o pomposo título “O Maior Intérprete de Netuno!” – para a seção *Discoteca*, do *Correio da Manhã* (1957), em que comenta detalhadamente música por música:

A composição inédita – HISTÓRIA DE PESCADORES – contada pelo próprio CAYMMI (que aliás faz uma excelente demonstração como narrador e poeta), aparece-nos no ritmo de marcha-de-rancho. Sendo a pintura viva da tragédia do pescador, no seu canto esperançoso, ao partir no romper da madrugada – rumo à perigosa tarefa da pesca em alto mar e representando o adeus de suas esposas que fazem preces para que Yemanjá não permita o mau tempo – achamos inapropriada a mudança do ritmo. Talvez, admitida no caso, por questão comercial. Todavia, no plano artístico e original, a execução de uma tão soberba página musical vem em detrimento da exuberância criadora da notável obra de Caymmi. Três são as personagens: Um velho pescador (Caymmi), a noiva (Silvia Telles) e as esposas (Lenita Bruno, Odaléa Sodr e Fernandes e Consuelo Sierra). Literária e musicalmente, ‘História de Pescadores’ está dividida pelo autor em seis partes. E o mais elevado nível, a interpretação de Caymmi, o mesmo acontecendo aos seus colaboradores artísticos – ‘CANTIGA DA NOIVA’, na voz da cantora SYLVIA TELLES, é algo excepcional. ‘Promessa de Pescador’, criação que encerra a face A, apresenta-nos CAYMMI e seu violão. É uma belíssima oração, impregnada uma extraordinária força poética, dedicada à Yemanjá. No segundo grupo musical, temos logo de início ‘DOIS DE FEVEREIRO. Inegavelmente, é um das mais lindas melodias do inspirado compositor; mas também nela observamos a mudança do ritmo para samba-batucada no estilo bem carnavalesco. Certamente, outra adaptação para fim comercial. Aos discófilos, acreditamos que tais ressalvas passem despercebidas, uma vez que mesmo justificando as restrições anteriores, a execução e interpretação convergem além da natural beleza musical. E tem ainda a valorizá-la a personalidade inconfundível do autor. Segue-se ‘O VENTO’, obra amplamente conhecida através de sucessivas gravações. “SAUDADE DE ITAPUAN’ é outra página de assinalada expressão, onde colabora, eficientemente, um coro feminino. Um dos mais atraentes momentos desta audição. Temos a salientar, igualmente, o sugestivo arranjo e uma bela introdução das cordas em ‘trêmolo’. Retorna, a seguir, o violão lamentoso de Caymmi em ‘NOITE DE TEMPORAL’. Finalmente, a tocante ‘cena baiana’ inspirada na festa tradicional da Conceição da Praia, que é levada a efeito em frente à igreja da Conceição, no dia 8 de dezembro. A ela comparecem todos os capoeiristas, os mestres de saveiros,

pais-de-santos e as ‘ymnõs’ e os ‘órgãos’. É o reinado do baticum do samba. Maravilhosos os solos realizados, numa estupenda marcação rítmica, pelo trombone em surdina. ‘O MAR’ é o fecho de ouro deste long-playing. É o retrato da obra musical e poética de CAYMMI. Tecnicamente, o nível de sonoridade das gravações é perfeito. (...) Um lançamento recomendável, não só pela alta qualidade técnica e artística das gravações como pelo seu valor musical no plano das realizações fonográficas de maior relevo no final de 1957”.

Mister Eco, na *Revista dos Espetáculos*, do *Diário Carioca* (23/03/1958), comenta acerca de Silvio Caldas, Elizete Cardoso e Dorival Caymmi, que eles “são os donos da posição e formam o grande trio dos nomes mágicos. (...) E é de se notar que, com o passar do tempo, Sílvio, Elizete e Caymmi estão cada vez melhor, confirmando o adágio do velho vinho”. Nos anos 50, Caymmi estava no ápice de sua carreira.

Em 1958, foi lançado o novo romance de Jorge Amado, *Gabriela, Cravo e Canela*, que até o final do ano venderia cinquenta mil exemplares, tornando-se o acontecimento literário do ano. No mesmo dia foi lançado conjuntamente o LP *Canto de Amor à Bahia e Quatro Acalantos de Gabriela, Cravo e Canela*, também de Jorge Amado com ilustração musical de Dorival Caymmi. O LP saiu pela gravadora Festa, de Irineu Garcia. A foto da capa era de Pierre Verger, etnólogo francês que radicou-se na Bahia. Mais uma vez, o texto da contracapa assinado por Caymmi, saiu na verdade da pena de Jorge Amado, com a simbiose costumeira. O lançamento no Rio, concorridíssimo, com ambos autografando juntos, foi na Livraria São José, prestigiado por Gilberto Freyre, Di Cavalcanti, Manuel Bandeira, Marques Rebelo, Oscar Niemeyer, além do cineasta francês Marcel Camus, entre outros.

Na *Revista Manchete* (1958), o escritor Orígenes Lessa fez uma reportagem sobre o compositor, com quem convivera quando ambos moravam no Leblon, antes de Caymmi mudar-se para Copacabana. Mencionando a praça que leva o nome do baiano em Itapoã, Lessa o chama de poeta:

Uma voz e um violão fizeram amados do Brasil inteiro coqueiros, areais, morenas de Itapoã... E saudades de Itapoã todos sentem agora, mesmo aqueles que só conheceram outros coqueiros, outras areais, outras morenas... (...) Matriz de lugarejo na beira mar é sempre poesia. Mas em Itapoã o Largo da Matriz se chama agora Praça Dorival Caymmi. Houve beleza no gesto. Humanizou-se ainda mais a velha praça. Em vez de poesia, o poeta. Poeta de Itapoã, poeta...

Em outubro daquele mesmo ano, Aloysio de Oliveira lançou o disco *Ary Caymmi - Dorival Barroso: Um Interpreta o Outro* (Odeon). Os dois artistas não chegaram a se encontrar no estúdio ao gravarem o disco – segundo Caymmi, por

causa da concorrida agenda de Ary Barroso –, entre os meses de junho e julho. O projeto foi inteiramente concebido por Oliveira. A capa é bem humorada, com o compositor mineiro de chapéu de palha, descalço, calças arregaçadas e uma vara de pescar na mão – o pescador improvisado –, e Caymmi agachado, ao lado, vestido com a camisa do Flamengo (de cujo time Ary era torcedor doente), com pinta de jogador. Este disco é uma oportunidade rara para se observar Caymmi unicamente como intérprete, uma vez que ele interpreta clássicos de Ary Barroso acompanhando-se ao violão.

#### 4.2.

#### **A Bossa Nova e Caymmi**

Caymmi estava no auge do sucesso. Compôs muito – considerando-se seu ritmo de ourives, é claro – e ao longo dos últimos dez anos teve praticamente todas as suas canções consagradas pelo público, unindo sucesso à qualidade de suas composições, fato apontado por muito dos pesquisadores e críticos que se debruçaram sobre sua obra. Como já foi ressaltado, além das canções praieiras, canções sobre motivo folclórico e seus sambas de inspiração tipicamente baiana – que por si só representam uma página importante na música brasileira –, teve fôlego e talento para lançar-se numa fase que os pesquisadores cunharam de urbana, em que compôs sambas-canção com ricas e complexas harmonias, que, junto com as demais vertentes da sua obra, colaboraram com as bases da chamada moderna música brasileira. “Saudade de Itapoã”, “A Lenda do Abaeté”, “Saudade” (em parceria com Fernando Lobo), “Nunca Mais”, “E Eu Sem Maria” (com Alcyr Pires Vermelho), “Não tem Solução” (com Carlinhos Guinle), “Nem Eu”, “Sábado em Copacabana” (com Carlinhos Guinle), “João Valentão”, “Quem Vem pra Beira do Mar”, “Maracangalha”, “Só Louco” e “Saudade da Bahia”, produções do período, embalaram toda uma geração, aí incluída a futura geração de músicos que Caymmi assistirá nascer.

A Bossa Nova surgiu no momento em que Dorival Caymmi encerrou o ciclo do seu papel inovador na música popular. E, como assinalou o poeta, tradutor e ensaísta Antônio Risério, “com Caymmi, a inovação nunca teve um caráter traumático (como aconteceu com João Gilberto...)” (Risério, 1993, p.15). Aquele

foi o momento em que Caymmi, e com ele toda uma geração que até ali dominara os cânones da música brasileira, assistiu a uma mudança sem paralelo que trazia uma nova forma de compor, cantar e tocar. Para grande parte da geração anterior à Bossa Nova, foi, sem dúvida, um momento traumático. Com “Chega de Saudade” tudo mudava inexoravelmente.

O samba fora gravado pela primeira vez, em abril daquele ano, por Elisete Cardoso, no LP *Canção do Amor Demais*, pelo selo Festa, dedicado exclusivamente ao repertório de Tom e Vinicius. Nele, “Chega de Saudade” e “Outra Vez” vêm com o decisivo e genial acompanhamento de João Gilberto ao violão, mas ainda cantado em estilo ‘operístico’, fruto da influência da escola italiana por aqui. Não haveria mais volta, como o tempo se encarregaria de demonstrar. “Chega de Saudade”, gravado pelo próprio João Gilberto, em 10 de julho de 1958, num 78 rotações (com “Bim-Bom”, de sua autoria, no lado B), da gravadora Odeon, a mesma de Caymmi, apontou uma direção para uma geração ávida de novos rumos e novas sonoridades, inaugurando oficialmente o movimento. Antes de lançar o disco, Aloysio de Oliveira, diretor artístico da Odeon, mostrou a gravação para Caymmi pedindo sua opinião:

Dorival Caymmi passou na Odeon e Aloysio de Oliveira o chamou. “Ouve isso aqui” – disse ao baiano, botando *Chega de Saudade*, que ainda não fora lançado, no toca-disco. “Aloysio olhava para a minha cara esperando que eu adivinhasse quem era o cantor” – relembra o compositor. E continua: “Eu não consegui reconhecer aquela voz, mas achei o camarada um fenômeno”. Era João Gilberto, o Joãozinho do grupo *Garotos da Lua*, que ele conhecia mas nunca escutara antes num número solo. “Aloysio, você descobriu uma mina de ouro!” – exclamou Caymmi. Sobre o disco *Canção do Amor Demais*, analisou: “O João naquele disco está fazendo de boca um som de trombone misturado a orquestra. Ninguém percebeu que ele fazia aquela picardia. Se sente o ritmo, a modificação do ritmo. Foi um ponto de partida. (Caymmi, 2001, p. 375)

No jornal *Diário Carioca* (19.11.1958), foi publicada uma foto de Caymmi e João Gilberto, acompanhada da legenda que promovia o novo disco do cantor estreante:

Caymmi e João Gilberto. O primeiro famoso; o segundo, cantor e violonista dos mais promissores, com a sua arte, brevemente conquistará a consagração popular. Artista de grandes recursos, agora contratado da Odeon, estreou de maneira magnífica com as gravações curiosas de *Bim Bom* e *Chega de Saudade*.

Para o pesquisador de música Júlio Diniz, “a Bossa Nova representa uma mudança conceitual importante na maneira de fazer e tocar música no Brasil dos

anos 50”. Diniz revela, entretanto, que há controvérsias quanto à definição da Bossa Nova:

Há três possíveis concepções para o termo *bossa nova*, nem sempre compatíveis e complementares. Os pesquisadores na área possuem visões distintas, o que demonstra a complexidade e a importância histórica e estética da bossa nova em nosso cancionário popular. A primeira possível definição refere-se a um “jeito específico de cantar e tocar”; a segunda tendência a considera um gênero musical e a última refere-se à BN como um movimento na história da MPB. (no prelo)

Caymmi não parecia ter problemas para absorver aquela novidade – o que não significa que fosse compor Bossa Nova –, como foi para muitos, presos ao formato tradicional do samba. Muitas das suas canções apresentavam dissonâncias, acordes alterados, harmonias modernas comuns àquele gênero. “Quem faz *Só Louco*, já faz bossa nova” – afirmou o compositor. Amante do jazz, desde a adolescência na Bahia, freqüentador das *jam sessions* de Carlinhos Guinle, empolgou-se com a modernidade da proposta estética, que segundo alguns autores era muito influenciada pelas novas harmonias do *cool-jazz* e do *be-bop*. Tom Jobim tanto sabia disso que não se fez de rogado em acrescentar um “Caymmi também acha” no *post scriptum* da sua apresentação de João Gilberto, na contracapa de *Chega de Saudade*, LP do jovem baiano, lançado em março de 1959 – depois do sucesso do seu segundo 78 rpm, que trazia “Desafinado”, de Tom e Newton Mendonça, e “Oba-La-Lá”, de sua autoria:

João Gilberto é um baiano ‘bossa-nova’ de 27 anos. Em pouquíssimo tempo influenciou toda uma geração de arranjadores, guitarristas, músicos e cantores. Nossa maior preocupação neste ‘long-playing’ foi que Joãozinho não fosse atrapalhado por arranjos que tirassem sua liberdade, sua natural agilidade, sua maneira pessoal e intransferível de ser, em suma, sua espontaneidade. Nos arranjos contidos neste ‘long-playing’ Joãozinho participou ativamente; seus palpites, suas idéias, estão todas aí. Quando João Gilberto se acompanha o violão é ele. Quando a orquestra o acompanha a orquestra também é ele. João Gilberto não subestima a sensibilidade do povo. Ele acredita que há sempre lugar para uma coisa nova, diferente e pura que – embora à primeira vista não pareça – pode se tornar, como dizem na linguagem especializada: altamente comercial. Porque o povo compreende o Amor, as notas, a simplicidade e a sinceridade. Eu acredito em João Gilberto, por que ele é simples, sincero e extraordinariamente musical.

P. S. : Caymmi também acha.

*Antonio Carlos Jobim*

Com o prefácio de Tom Jobim, responsável pelos arranjos do disco, ficava claro o apadrinhamento de Dorival Caymmi a João Gilberto e à Bossa Nova. Se a Bossa Nova rejeitava os padrões estéticos das gerações anteriores, promovendo uma ruptura, não parecia ser uma radicalização total, mesmo considerando o “caráter traumático” do movimento conforme assinalou Risério (1993). Prova



disso é o fato de o próprio João Gilberto gravar, em seu primeiro LP, “Morena Boca de Ouro” e “É Luxo Só”, de Ary Barroso (esta última em parceria com Luiz Peixoto); “Aos Pés da Cruz”, de Marino Pinto e Zé Gonçalves, além de “Rosa Morena”, de Caymmi; sinalizando a fonte que o abasteceu desde Juazeiro, na Bahia. Sem falar na sua admiração por Assis Valente, que ficaria evidente logo a seguir. Se a Bossa Nova fosse de fato uma ruptura radical com a Música Popular Brasileira que se fazia até então, não haveria condições no horizonte de expectativa do momento da sua produção para a sua recepção. Seria preciso esperar uma ou mais gerações para que se criassem as condições necessárias para absorvê-la. Não foi o que se viu. A inovação que a Bossa Nova trazia – e nesse sentido, ela cumpre a função que Jauss define para uma obra de efetivo valor em seu campo estético – foi responsável pela ampliação do horizonte de expectativas da música brasileira, mas ela só foi imediatamente aceita, ainda que alvo de críticas e resistência por alguns, e produziu o efeito de influenciar grande parte da geração contemporânea e futura, porque trazia em si mesma elementos pertencentes ao horizonte de expectativas da época, caso contrário seria rejeitada, como aconteceu com *Madame Bovary*, de Flaubert, exemplo clássico de Jauss.

O caráter inovador da Bossa Nova pode ser avaliado através da entrevista reveladora concedida por João Gilberto – que costumeiramente evita a imprensa – a Tárík de Souza, jornalista e crítico de música, para a seção *Páginas Amarelas*, da revista *Veja* (12/5/1971), quando o compositor menciona a influência que sofreu de “Rosa Morena”, samba de Dorival Caymmi:

Uma das músicas que despertaram, que me mostraram que podia tentar uma coisa diferente foi *Rosa Morena*, do Caymmi. Senti que aquele prolongamento de som que os cantores davam prejudicava o balanço natural da música. Encurtando o som das frases, a letra cabia certa dentro dos compassos e ficava flutuando. Eu podia mexer com toda a estrutura da música, sem precisar alterar nada. Outra coisa com que eu não concordava era as mudanças que os cantores faziam em algumas palavras, fazendo o acento do ritmo cair em cima delas para criar um balanço maior. Eu acho que as palavras devem ser pronunciadas da forma mais natural possível, como se estivesse conversando. Qualquer mudança acaba alterando o que o letrista quis dizer com seus versos. Outra vantagem dessa preocupação é que, às vezes, você pode adiantar um pouco a frase e fazer às vezes com que caibam duas ou mais num compasso fixo. Com isso, pode-se criar uma rima de ritmo. Uma frase musical rima com a outra sem que a música seja artificialmente alterada.

A respeito desta entrevista, Caymmi comentou, anos depois, que João Gilberto era “um sujeito artiloso”. E analisou a interpretação que ele fez de Rosa Morena:

(...) mas são aquelas esperas, ‘Rosa’ (canta), ele deixa a zona vazia para botar o molho. Dá para fazer vinte rotações de bunda nesse pedaço vazio. E João Gilberto é um ourives do espaço vazio, que obriga todo mundo a querer encher o tempo, essas bobagens. Ele não brinca com isso. O espaço vazio ele deixa para você. Para você construir, sentir, gozar. Ele deve ter achado a ourivesaria do negócio. Ele está atento, é perigosíssimo. O João não tem ouvidos, ele tem outros aparelhos. É um mistério. (Caymmi, 2001, p. 376)

Para os pesquisadores Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1998), o surgimento da Bossa Nova se deveu primordialmente às modificações introduzidas por João Gilberto na música popular. Ao definirem o gênero, “inovador e revolucionário”, comentaram:

(...) o canto intimista, a letra sintética, despojada, o emprego de acordes alterados e, sobretudo, um extraordinário jogo rítmico entre o violão, a bateria e a voz do cantor. Responsável por este jogo rítmico, seu intérprete, João Gilberto, assumia assim de imediato um papel destacado no trio – completado pelo compositor Tom Jobim e o poeta Vinicius de Moraes – que, criando a bossa nova, alteraria de forma irreversível o curso de nossa música popular. Apenas com Tom e Vinicius teríamos certamente uma música moderna, sofisticada, renovadora, mas que não seria o que se chamou de bossa nova”. (Severiano & Mello, 1998, v. 2, p.27-28)

Tom Jobim, em entrevista a Almir Chediak, músico e editor, para o songbook dedicado à sua obra, é da mesma opinião que Severiano e Mello: “Não fosse João Gilberto, a bossa nova jamais teria existido. Nos anos 50 vinham acontecendo grandes mudanças na música popular brasileira: harmonia, letra, melodia, etc. ... Mas João foi a espoleta, o estopim que detonou a bossa nova”. (Caymmi, 2001, p. 374).

Dorival Caymmi, ainda sobre João Gilberto, completa:

Já o João Gilberto é o homem das criações totais. O que eu posso dizer é que gostaria de ter gravado minhas músicas como ele cantou. Aquela maneira à meia-voz, quase como um instrumento. Fazia um trombone afinadíssimo. É um tipo de canto sem artificios. (Caymmi, 2001, p. 377)

Enquanto isso, a partir da matriz gerada pela tríade João Gilberto, Tom Jobim e Vinicius de Moraes, a Bossa Nova se alastrava, sobretudo nos meios urbanos, mais precisamente no Rio de Janeiro, em reuniões musicais em casas da Zona Sul carioca, com jovens talentos como Carlinhos Lyra, Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal, Nara Leão, entre outros. Sem falar em Johnny Alf, João Donato e Newton Mendonça, que já podiam ser ouvidos na noite do Rio. Eram jovens fartos da dramaticidade dos sambas-canção reinantes e do bolero, seu primo-irmão, desembarcado por aqui em meados da década de 40. Era uma geração, segundo os críticos, que não se identificava com a estética do

sentimentalismo rasgado, o culto à fossa em letras como “*afogue as saudades nos copos de um bar*”, de “Risque”, clássico de Ary Barroso, menos ainda às desventuras de amor descritas em “Ninguém me Ama”, sucesso de Antônio Maria e Fernando Lobo. Queriam algo mais leve e o baião de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, que reinava na época, com sua incrível vitalidade, não satisfazia às aspirações de uma juventude sofisticada e urbana.

Talvez se encontre aí – afora os experimentalismos de João Gilberto – uma explicação parcial da incorporação de Dorival Caymmi ao movimento. Apesar de colecionar clássicos do samba-canção, seu espírito alegre e brejeiro não o deixava compor nada excessivamente derramado. Mesmo em letras como “*Nunca mais vou querer os seus beijos*” (“Nunca Mais”) ou “*Só louco amou como eu ameí*” (“Só Louco”) é preservada uma boa dose de autocritica e não chega a exigir a total embriaguez do desesperado amante. Antônio Risério assinalou esta característica do compositor :

Caymmi, contraria uma arraigada tradição do samba: não rima amor com dor. Não tematiza a frustração amorosa. Pelo contrário, negaceia inconvincentemente diante dos acenos femininos, como em *Acontece que eu sou baiano*. Uma chinfra, no final das contas. Suas mulheres não são cruéis, nem diabólicas. Inútil procurar aqui o discurso do apaixonado infeliz dos sambas de Ataulfo Alves, Mario Lago, Lupicínio Rodrigues. Caymmi não é um sofredor. Nem buscou, à maneira do Ismael Silva de *Uma jura que eu fiz*, o sossego da solidão. (Risério, 1993, p. 83-84)

Mesmo assim Dorival Caymmi não era uma unanimidade entre os bossanovistas. Roberto Menescal, por exemplo, em depoimento ao *Jornal do Brasil* (24.04.1994), revelou o preconceito que sentia em relação a Caymmi na época do surgimento da Bossa Nova:

Aprendi violão tocando as músicas dele, mas não escutava nada de Caymmi em rádio ou em disco, porque eu só queria ouvir coisas novas. Confesso que tinha um certo preconceito em relação a ele, mas quando conheci os sambas-canção, por intermédio de Lúcio Alves e Dick Farney, descobri suas harmonias modernas e fiquei louco.

Nos anos seguintes ao aparecimento da Bossa Nova, Dorival Caymmi lançou dois LPs, *Caymmi e Seu Violão* e *Eu Não Tenho Onde Morar*, em 1959 e 1960 respectivamente, ambos pela Odeon, ainda sob a direção artística de Aloysio de Oliveira. *Caymmi e seu Violão* é considerado pela crítica especializada uma obra-prima na discografia do artista baiano. Acompanhado apenas pelo seu violão, para muitos ficou provado em definitivo o gênio do compositor, músico e intérprete. Mas o baiano recorda que não foi fácil convencer a gravadora a fazê-lo

desta forma: “Briguei muito para fazer um disco só de canto e violão, as fábricas não deixavam. Diziam: *Canto e violão puro fica muito vazio*”. As gravadoras estavam na contramão da proposta de João Gilberto, o “ourives do espaço vazio”, com bem disse Caymmi (Caymmi, 2001, p. 376).

Mas as transformações do cenário musical devido à Bossa Nova eram sentidas. Ainda que a bossa nova não tivesse virado as costas a Caymmi – muito pelo contrário, como se viu até aqui – o compositor evidentemente sentiu o baque das mudanças que se sucediam. Uma nova geração veio para tomar lugar de outra na preferência musical do público. E um artista não passa por isso sem traumas. Nem mesmo Caymmi. Como revelou Dori Caymmi, seu filho do meio, que sofreu na pele o choque de gerações musicais em conflito, já que ele próprio, como compositor, músico e arranjador, fazia parte desta mudança:

O artista, de repente, já não tem o prestígio que tinha numa determinada época. Então começa a se sentir um pouco frustrado. Teve esse lance muito claro na vida do papai e da mamãe. Ele começa a se recuperar desse susto quando o João (Gilberto) começa a gravar, começa a cantar a música dele. (Caymmi, 2001, p. 387)

Os anos seguintes provariam que os laços de Caymmi com João Gilberto, Tom e Vinicius, conhecidos como a “santíssima trindade da Bossa Nova”, só fariam se estreitar. Um breve percurso entre 1960 e 1999 será aqui esboçado para demonstrá-lo. João Gilberto volta a gravar sambas de Caymmi: “Doralice” (parceria com Antônio Almeida), em 1960, em LP e 78 rpm; “Samba da minha terra” e “Saudade da Bahia”, ambos em 1961, em LP e 78 rpm. A primeira fase da Bossa Nova, a de maior evidência, de acordo com Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello – a segunda fase, é também conhecida como a “era dos festivais” ou a “turma dos festivais” –, “esgota-se nos últimos meses de 1962, quando acontece o espetáculo “Encontro”, o único a reunir num palco o trio Jobim-Vinicius-Gilberto, e o legendário show no Carnegie Hall, em Nova York” (Severiano & Mello, 1998, p. 15).

“O Encontro” aconteceu em agosto de 1962, na boate Au Bon Gourmet, na zona sul do Rio de Janeiro. Além de Tom, Vinicius e João Gilberto, participavam do show histórico o conjunto vocal Os Cariocas e os músicos Otávio Bailly e Milton Banana. Em 21 de novembro, aconteceu o “Bossa Nova - New Brazilian Jazz”, espetáculo que reuniu no palco do Carnegie Hall, em Nova York, João Gilberto e Tom Jobim junto com Luiz Bonfá, Carlos Lira, Oscar Castro Neves,

Sérgio Mendes, entre outros. Nomes como Peggy Lee, Miles Davis, Dizzy Gillespie, presentes na platéia, ouviram João Gilberto cantar “O Samba da Minha Terra”, de Dorival Caymmi, “Corcovado e Desafinado”, ambas de Tom Jobim, sendo que a última em parceria com Newton Mendonça. Era a segunda vez que um cantor brasileiro, que ganharia projeção internacional, estreava em Nova Iorque cantando Caymmi. A primeira havia sido Carmen Miranda, em 1939, cantando “O Que é Que a Baiana Tem?”, na *Broadway*.

Em 1964, João Gilberto regravou “Doralice”, em seu disco com o saxofonista americano Stan Getz, chamado Getz/Gilberto, pela Verve, que lhe rendeu dois Grammys, como cantor e violonista. Em outubro do mesmo ano, foi lançado o LP *Caymmi Visita Tom e leva seus filhos Nana, Dori e Danilo*, pela Elenco, gravadora fundada por Aloysio de Oliveira. O disco, idealizado por Oliveira, contava ainda com três músicos de primeiríssima qualidade e com a marca Bossa Nova: os bateristas Dom Um Romão e Edison Machado, além do baixista Sérgio Barroso. Duas faixas inéditas se tornaram clássicos: “Só Tinha de Ser Com Você”, de Tom, e “...Das Rosas”, de Caymmi.

No mesmo ano, Caymmi e Vinicius Moraes dividiram o mesmo palco, da boate Zum Zum, de Paulo Soledade, para um show de enorme repercussão no Rio de Janeiro. Mais uma vez pelas mãos de Aloysio de Oliveira. Caymmi, Vinicius, as baianinhas do Quarteto em Cy – Cyva, Cinara, Cylene e Cybele – e o conjunto de Oscar Castro Neves, que fez os arranjos, ficaram cinco meses em cartaz – entre o fim do ano seguinte e o início de 1966 voltariam àquele palco para uma nova temporada. O diálogo improvisado de Vinicius com Caymmi, no meio do espetáculo, era uma atração a mais na casa lotada. Oliveira, inicialmente, pensara num show de Caymmi com as ‘baianinhas’ e o som bossa nova do conjunto de Oscar Castro Neves – formado por Ico Castro Neves, baixo, irmão gêmeo do Oscar, Alfeu, na bateria, e Hugo Marota, no vibrafone. Vinicius, recém chegado da Europa, aderiu ao projeto já em andamento, que foi reestruturado para receber o poeta. O sucesso era enorme, como lembra Cyva:

Era casa lotada todos os dias. Era só um dia de folga, segunda-feira. As pessoas ficavam enlouquecidas. Até Manuel Bandeira foi ver esse show. Na realidade, se a gente quisesse ficar o ano inteiro, podia ficar. Mas Vinicius não podia beber muito, já estava naquela fase de ter que se internar pra desintoxicar. (Caymmi, 2001, p. 405)

Em 6 de abril de 1965, Caymmi viajou para Los Angeles para participar do programa de TV *Andy Williams Show*, pela NBC, que era transmitido, em cores, para 600 estações, o chamado *coast to coast*, com uma audiência de dezesseis milhões de espectadores. A emissora era a segunda na preferência do público americano. Williams, que também era cantor, estava fazendo sucesso nos Estados Unidos com a gravação de “And Roses and Roses”, versão de Ray Gilbert para “...Das Rosas”, e resolvera mandar buscar seu autor para cantarem juntos a música no programa. Caymmi passou uma temporada na casa de Tom Jobim, que estava morando nos EUA para melhor controlar seu repertório e cuidar da versão da sua obra para o inglês. Lá recebeu um cartão de João Gilberto, Miúcha – casada com ele na época – e Sérgio Buarque de Holanda, pai da cantora, convidando-o para visitá-los em Nova Iorque. João Gilberto escreveu, com a economia de sempre: “Não posso te escrever, mas quero que tudo seja bom para você”.

Caymmi conheceu Andy Williams no dia do programa. Sérgio Cabral, em sua biografia sobre Tom Jobim, conta que Tom “foi uma espécie de padrinho de Dorival Caymmi, quando este compareceu ao programa de TV, paparicando-o até o início da gravação” (1997, p. 239), que aconteceu em 15 de abril, uma quinta-feira, no estúdio da NBC. Juntos, Caymmi ao violão, cantaram “...Das Rosas” – Williams em inglês, claro –, acompanhados do violonista Lulu (Aluísio Antunes Ferreira), do Bando da Lua, e do baterista Dom Um Romão. “Tom, João Donato, Lulu fizeram um corozinho para nós” – revelou Caymmi, em depoimento para sua biografia. O resultado foi ao ar em maio. No programa, o compositor apareceu muito à vontade ao lado de Andy Williams, revirando os olhos, sestroso, e vestido com uma camiseta listada, uma das suas marcas registradas.

De volta ao Rio de Janeiro, o compositor reuniu-se com Vinicius para gravarem o disco *Vinicius/Caymmi no Zum Zum*, pela Elenco. Na contracapa, Aloysio de Oliveira escreveu que o show “teve tal repercussão nos nossos meios artísticos” que eles não puderam “arriscar uma gravação ao vivo”. Cyva explica: “Ele não queria gravar direto na boate para não se perder com o ruído do ambiente, de copos, essas coisas todas” (Caymmi, 2001, p. 419-420). A gravação foi no estúdio Rio Som. A capa do disco foi feita por Eddie Moyna. A Elenco se destacava também pelas belas e modernas capas.

Vinicius e Caymmi voltariam a se apresentar juntos no palco outras vezes. Em 1968, juntos com Baden Powell – parceiro de Vinicius na época dos famosos

afro-sambas – e o Quarteto em Cy, fizeram o espetáculo *Sabor y Color do Brasil*, produzido por Aloysio de Oliveira, no Gran Teatro Opera, em Buenos Aires, no dia 13 agosto. O evento fazia parte de uma ofensiva de marketing do Instituto Brasileiro do Café contra o café colombiano. O IBC atacava com música brasileira, patrocinando shows de artistas nacionais.

Em 1971, Vinicius de Moraes homenageou Caymmi na letra do samba “Tarde em Itapoã” – escrita no próprio bairro de Itapuã, no final da década de 60, quando o poeta viveu em Salvador –, composta com Toquinho, seu novo parceiro:

Depois da praça Caymmi  
Sentir preguiça no corpo  
E numa esteira de vime,  
Beber uma água de coco  
É bom passar uma tarde em Itapoã

“O Samba da Minha Terra” foi regravado, com sucesso, em 1973, pelo conjunto Os Novos Baianos, uma nova geração de músicos e cantores baianos, que incorporaram Caymmi ao seu repertório via João Gilberto, que orientou o grupo no seu início de carreira. Os Novos Baianos eram um conjunto vocal formado por Paulinho Boca de Cantor, Pepeu Gomes, Moraes Moreira, Baby Consuelo (hoje *Baby do Brasil*), Luís Galvão, Jorginho Gomes, Dadi, Baixinho e Bolacha.

O próprio João Gilberto revisita o repertório de Caymmi em mais três discos. Em 1981, Caetano Veloso e Gilberto Gil se juntam a ele, para gravar Milagre, pela gravadora WEA. Em 1993, João Gilberto interpreta Samba da Minha Terra em CD, pelo selo americano JazzDoor. No ano seguinte, grava três músicas do compositor de uma só vez pela gravadora Epic/CBS: “Lá vem a baiana”, “Rosa Morena” e “Você não sabe amar”, esta última uma parceria com Carlos Guinle e Hugo Lima – curiosamente, único samba-canção da fase urbana do compositor gravada por João Gilberto.

Em 1999, quando Dorival Caymmi completou 85 anos, *O Globo* (30.04.1999) publica uma extensa entrevista com o compositor feita, pelo cantor, compositor e arranjador Mario Adnet. Na capa do *Segundo Caderno* do jornal vinha estampada uma foto de Caymmi com João Gilberto com o título da matéria, “Uma ode ao mestre”. Em destaque, um poema de João Gilberto dedicado a Caymmi, exclusivo para aquela edição:

Meu Dorival Caymmi  
Amo você desde menino  
Você é imenso, único  
Obrigada por tudo  
Agora cantamos pra Deus proteger-te  
Um beijo carinhoso,  
*João Gilberto*

No poema, João Gilberto faz uma citação à “Menino do Rio”, canção de Caetano Veloso, que diz “Eu canto pra Deus proteger-te”. Na entrevista ao jornal *O Globo*, Dorival Caymmi revela:

Quando João começou a gravar minhas músicas foi muito importante. Ele me telefonava, tão seguro e perfeccionista que era, e cantava as músicas perguntando se as letras estavam certas, se as melodias era exatamente aquelas. Um dos poucos da nossa profissão que teve o respeito, o cuidado de saber como o autor compôs, letra e música.