

5.

Dorival Caymmi - O Portador Inesperado

5.1.

O Portador Inesperado e a História Atuante

O portador inesperado, parte do título deste trabalho, foi extraído de uma frase de George Kubler, citado por Olinto (2003, p. 27), sobre a natureza da atualidade, cuja tradução é “ainda assim, este instante da atualidade é tudo que podemos conhecer de forma direta, o resto do tempo emerge apenas em sinais e vestígios trazidos até nós do passado por portadores inesperados”¹. A imagem a que esta expressão remete se adapta à idéia que a presente dissertação defende sobre Dorival Caymmi. O termo “inesperado”, aqui, contém uma ambigüidade, que vem bem a propósito. Por um lado, a inovação que a obra musical de Caymmi traz no momento da sua produção é, ela própria, inesperada. Ela emerge no tempo e surpreende. Por outro lado, a permanência e vitalidade desta obra no presente, percorrendo quase sete décadas, são igualmente inesperadas. Ainda que o compositor tenha como ponto de origem da sua carreira o ano de 1938, em plena *Época de Ouro*, momento de produção e circulação de sua obra, esta mesma obra apresenta uma permanência, uma continuidade, inesperada no presente, embora há mais de dez anos sua atividade profissional tenha cessado, tanto como compositor quanto como cantor – excetuando-se algumas participações esporádicas. Caymmi, como portador inesperado, porta e traz para o presente “sinais e vestígios” do passado. Ele impregna o presente com sua obra. Esta idéia está em sintonia com o conceito de história atuante proposto por Hans Robert Jauss. Um evento histórico – e sua atuação – não pode ser condenado a ficar circunscrito ao tempo da sua emergência. Da mesma forma, a obra de Dorival Caymmi, nem tampouco a de outro artista – que tenha valor, tal como o entende Jauss, a partir da experiência estética –, tem vigência apenas no período da sua produção.

¹ “Yet the instant of actuality is all we ever can know directly. The rest of time emerges only in signals relayed to us at this instant by innumerable stages and by unexpected bearers.”

A questão central neste trabalho é compreender a sobrevivência de Dorival Caymmi no horizonte de expectativa cultural, em geral, e da Música Popular Brasileira, em particular. O modelo historiográfico que é comumente oferecido em manuais e livros de história da Música Popular Brasileira não responde satisfatoriamente à questão da permanência da obra do compositor baiano até os dias atuais. Este modelo, em geral, se organiza em períodos, que podem eventualmente receber nomes convencionais. Um exemplo é a divisão oferecida por Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, no livro *A Canção no Tempo – 85 anos de músicas brasileiras*, publicado em dois volumes, entre 1997 e 1998. O período inicial da Música Popular Brasileira, segundo os autores, de 1901 a 1916, é caracterizado como “nossa *belle époque* musical” (p. 18, vol. 1), fase que entra em declínio com o início da I Guerra Mundial. Segue-se uma fase de transição e modernização, de 1917 a 1928, marcada pelo “advento do samba e da marchinha, iniciando o ciclo da canção carnavalesca” (p. 49, vol. 1). A *Época de Ouro* – ou a *Era do Rádio*, designação também adotada por alguns autores –, iniciada um pouco antes da Revolução de 30 e que atravessa todo o Estado Novo, uma das fases mais longas que vai de 1929 a 1945, é “uma das etapas mais férteis e estabelece padrões que vigorarão pelo resto do século” (p. 85, vol. 1) na Música Popular Brasileira. Nova fase de transição vem em seguida, de 1946 a 1957 – conhecida também como fase pré-Bossa Nova ou a fase do samba canção –, em que “as maiores novidades são as modas do baião e do samba-canção depressivo, o samba-de-fossa” (p. 241, vol. 1). O surgimento da Bossa Nova instaura uma nova etapa, entre 1958 e 1972, dividida em duas fases, em que a segunda ficou muito popularizada como a *Era dos Festivais* (1964-1972), “anos de sofisticação da música brasileira” (p. 16, vol. 2), “passando pelo tropicalismo e outras tendências” (p. 15, vol. 2). O último período estudado pelos autores vai de 1973 a 1985, cujo término coincide com a redemocratização do país, em que o melhor da produção musical se deve “às gerações pós-Bossa Nova e pós-festivais” (p. 187, vol. 2). O jornalista e pesquisador Tárík de Souza, coordenador da publicação, justificou na orelha do segundo volume de *A Canção no Tempo* o motivo da pesquisa de Severiano e Mello cobrir a Música Popular Brasileira até o ano de 1985: “Este distanciamento de mais de dez anos é considerado pelos autores para a sedimentação de um êxito, especialmente numa época como a atual, de alta ebulição midiática – e grande descartabilidade de conceitos”.

O modelo historiográfico exemplificado acima, considerando as devidas proporções, comporta as mesmas dificuldades e impasses que Jauss apontou e criticou nos modelos historiográficos da literatura de sua época, representado pelas escolas Formalista e Marxista. Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello repetem em *A Canção no Tempo* este modelo. Este é um exemplo mais recente, mas seja pelo viés formalista, seja pelo viés marxista, historiadores e pesquisadores da Música Popular Brasileira, como Mario de Andrade (*Aspectos da Música Brasileira, Ensaio sobre a Música Brasileira, Pequena História da Música etc.*), Ary Vasconcelos (*Panorama da Música Popular Brasileira, Raízes da Música Popular Brasileira etc.*), José Ramos Tinhorão (*Pequena História da Música Popular Brasileira: da Modinha à Canção de Protesto, Música Popular: do Gramofone ao Rádio e TV etc.*), Ricardo Cravo Albin (*O Livro de Ouro da MPB*), além dos já citados, entre outros, realizam uma história de cunho evolucionista, em moldes tradicionais. Esta é uma moldura teórica que tanto serve a formalistas quanto a marxistas. Por outro lado, é importante assinalar que há ensaístas, como Julio Diniz, Cláudia Neiva de Matos, Santuza Cambraia Naves, Fred Góes, Carlos Sandroni, Hermano Viana, para citar alguns, que fazem uma leitura crítica da Música Popular Brasileira, sem seguir uma historiografia com começo, meio e fim.

Da mesma forma que ambas as escolas, Formalista e Marxista, segundo o teórico alemão, não explicam o nexo entre história e literatura, tampouco o fazem os manuais de história da Música Popular Brasileira no tocante às relações entre história e música. O que se observa é que a maioria destes manuais, provavelmente por influência dos modelos historiográficos aplicados à literatura e a outros objetos da arte, se organiza cronologicamente, ao mesmo tempo em que apresenta um misto de elementos marxistas e formalistas na sua disposição. Os elementos marxistas, baseados na representação, podem ser percebidos, no exemplo de *A Canção no Tempo*, quando se verifica que o término da *Época de Ouro*, por exemplo, coincide com o fim da Era Vargas. Da mesma forma, os elementos preconizados pela Escola Formalista, que privilegia a chave estética, aparecem quando é afirmado que no mesmo período, isto é, na *Época do Ouro*, o samba e a marchinha renovaram a Música Popular Brasileira, libertando-se da herança do maxixe. Neste caso, o que se defende é a idéia de uma evolução de

sistemas, em que o gênero maxixe dá lugar aos gêneros samba e marchinha – a *autogeração dialética de novas formas* (Jauss, 1994, p. 19).

Jauss defende que está na relação entre literatura e leitor o nexo entre as obras literárias – no caso do presente trabalho, a relação entre música e leitor elucidará o nexo entre as obras musicais, pois reconhece nela, distingue nela, implicações estéticas e históricas. Este capítulo pretende também discutir a permanência e a atuação da obra de Dorival Caymmi no panorama da cultura brasileira, à luz dos conceitos propostos pela Estética da Recepção e sua adaptação ao campo da música, recorrendo também aos conceitos legados pelo historiador Fernand Braudel, conforme foi antecipado no capítulo 2 do presente trabalho.

5.2.

Recepção Inicial

A recepção da obra de Dorival Caymmi, no momento da produção, é a de compositor e cantor de canções da Bahia, do folclore e praieiras, sempre na clave regionalista. O mapeamento da recepção que se estende desde a sua estréia na Rádio Tupi, em 24 de junho de 1938, até 1947, quando acrescenta uma nova vertente ao seu repertório, demonstra a estabilização dessa imagem e classificação no horizonte de expectativas do período.

A originalidade da temática de suas canções, seja baiana, folclórica ou praieira, sobressai mais do que os aspectos musicais propriamente ditos. É preciso levar em consideração que a imprensa não tinha espaço nem crítica de música especializada que pudesse analisar as inovações da obra no cenário da Música Popular Brasileira. Apesar disso, ainda que sem maiores elaborações, essa originalidade da música também foi assinalada, com adjetivos e expressões variadas em notas e pequenas reportagens. Ademais, a reação de um profissional da imprensa como Assis Chateaubriand – *“este homem é um telúrico, é um homem da terra, um poeta”* – claramente se apóia na temática, enquanto o estranhamento causado por “Noite de Temporal” no compositor Lamartine Babo, *“Isso é meia-noite mesmo!”*, é sintomático de uma música que é percebida como diferente. Por outro lado, a mesma canção foi cantada em sua estréia na Tupi e, segundo

depoimento do compositor, chamou mais a atenção de cantores e compositores – Jorge Fernandes, Waldemar Henrique, Mara Costa Pereira, entre outros – ligados ao folclore, atraídos pelo tema em comum.

São inúmeros os exemplos encontrados no mapeamento feito no capítulo 3, que comprovam a recepção no escaninho do regionalismo ou do folclore. Sem a pretensão de esgotar o assunto, entre eles destacam-se: “Está cantando na Tupi, do Rio, produções de sua autoria, sobre a vida dos praieiros baianos” (*O Imparcial*, coluna *Radiomania*, 22.07.1938); “Dentro do folk-lore, pode-se dizer que Dorival fez uma obra tão importante quanto Jorge Amado no romance, escrevendo ‘Mar Morto’” (*O Jornal*, 19.07.1938); “Verdadeiro intérprete da música típica” (*O Radical*, 06.10.1938); “o artista do ‘folk-lore’ praieiro da Bahia de Todos os Santos” (Mister Brown, na coluna *Rádio*, de *A Nota*, 03.11.1938); “é baiano de nascimento, dedicando-se sempre ao estudo do nosso ‘folk-lore’, gênero em que triunfou como intérprete e autor” (*A Noite*, 14.11.1938); “Cantor do ‘folk-lore’ brasileiro e autor de magníficas peças regionais da Baía” (*A Noite*, coluna *Ilustrada*, 29.11.1938); “Dorival Caymmi, compositor e intérprete festejado do nosso folk-lore” (revista *Fon-Fon*, 28.01.1939); “o notável cantor e autor baiano (...) detentor de grandes sucessos de folclore brasileiro” (*A Noite*, 10.05.1940); “Dorival Caymmi, o cantor das graças de Yemanjá, desde que chegou à Fortaleza, tem recebido do nosso público as mais consagradas demonstrações de simpatia” (*Gazeta de Notícias*, 02.11.1941); “Dos compositores nacionais, Dorival Caimi aparece num plano de destaque, o que se justifica pelos seus valiosos serviços prestados à nossa música folclórica e regional” (Nino Guimarães, *Diário de Notícias*, 01.03.1944); “mal a gente começa a falar em baiana, fica feito personagem de Dorival Caimi” (crônica da escritora Rachel de Queiroz, na *Folha Carioca*, de 05.08.1944).

É interessante observar que havia a preocupação em distinguir o verdadeiro do falso folclore, como demonstra o trecho no *Jornal das Moças* que agrupa em torno de sua manifestação considerada autêntica nomes consagrados como Gustavo Barroso, Villa-Lobos e Almirante e o estreante Dorival Caymmi.

A repercussão do sucesso do samba “O que é que a baiana tem?”, desde o seu lançamento no filme *Banana da Terra*, quando “pega no carnaval”, passando pelo seu lançamento em disco em dueto com Carmen Miranda, até a estréia de Dorival Caymmi na Rádio Mayrink Veiga, permite percorrer vários momentos da

recepção que reafirmam a ênfase na temática baiana. A indicação de Alberto Ribeiro, um dos roteiristas de *Banana da Terra*, para o produtor do filme Wallace Downey – “existe uma música sobre a Bahia que é especial” é um exemplo. Outro exemplo, é o pedido que Almirante fez ao baiano, antes mesmo de ser contratado pela Rádio Mayrink Veiga, para que colaborasse com dados sobre costumes e folclore da Bahia no seu programa *Curiosidade Musicais*, na Rádio Nacional. Ou ainda, quando César Ladeira, diretor da Mayrink, o batizou primeiramente de *Colombo dos Balangandãs*, para, em seguida, chamá-lo de *O homem que mandou o samba para os Estados Unidos*.

Na imprensa não foi diferente, a recepção se repete: sobre o sucesso meteórico do compositor, foi publicado que “poucos artistas provincianos conseguiram em pouco tempo a popularidade que desfruta” (*A Nota*, 02.03.1939); opinaram que “‘Banana da Terra’ foi mais uma dolorosa etapa do cinema brasileiro. Mas aquele pedaço gostoso, ‘O que é que a bahiana tem’ pôde ser cortado e enviado pelo mundo agora para propaganda nossa” (*A Tarde*, 27.03.1939); “Está cantando para o Brasil inteiro as histórias simples, de costumes mais simples ainda” (*A Tarde*, 18.03.1939); “Dorival Caymmi é o artista do momento no rádio carioca. Trouxe da Bahia, um magnífico repertório de composições populares do gênero folclórico” (*Diário de Notícias*, coluna *Radiophonics*, 30.04.1939); “O autor de ‘O que é que a bahiana tem’ é mais um attestado da riqueza do Norte e da exuberância dessa Bahia que no mesmo anno dá petróleo e Dorival” (*A Tarde*, coluna *No Rádio*, 05.06.1939); “Seus dedos criaram pedaços sonoros da vida brasileira” (João da Antena, *A Notícia*, 29.03.1939).

O aspecto inovador da obra de Dorival Caymmi, ainda que inicialmente causasse estranheza, sem uma reflexão mais profunda, aparecia sobretudo nas canções praieiras e em algumas canções sobre motivos de folclore, canções mais difíceis, que entravam relativamente em choque com o horizonte de expectativas da época, diferente da vertente do samba baiano, como “O que é que a bahiana tem?”, que se trazia inovações na temática, na maneira de retratar a Bahia e seus costumes, nas palavras exóticas como balangandã, correspondia ao horizonte de expectativa da época, sobretudo no seu ritmo. O samba, a despeito das diferenças entre o samba carioca e o baiano, de modo algum inconciliáveis, além da melodia fácil de memorizar, se adequava plenamente ao carnaval. É preciso, entretanto,

ressaltar que a originalidade do tema Bahia na obra de Caymmi, estava na forma própria do artista em explorá-lo, na cor local que apresentava, já que, conforme já exposto no capítulo 3, o estado já fosse frequentemente tematizado na Música Popular Brasileira.

“A Preta do Acarajé”, gravada no lado B do mesmo disco que traz “O que é que a baiana tem?”, já não era tão fácil de assimilar, e se obteve recepção favorável, não gozou da mesma popularidade. Sobre a canção, foi dito que evocava o Brasil primitivo na sua música negra. De todo modo, como se pode verificar em praticamente todos os eventos selecionados no mapeamento até 1946, a ênfase da recepção do já complexo sistema musical do período recai sobre o regionalismo, traduzido em expressões que mencionam o típico, o folclórico, o exótico.

O sucesso, nos EUA, da baiana de Carmen Miranda, criada a partir do samba de Dorival Caymmi, influenciou a moda americana, invadindo as vitrines da Sacks Fifth Avenue e popularizando os balangandãs baianos nas pulseiras e colares criados pelas joalherias de lá. Os *balangandãs* não eram só exóticos para os americanos, soavam exóticos aqui mesmo no Brasil, a exceção talvez seja somente a Bahia. A imprensa traduziu esse impacto em diversas matérias, como a do *Diário da Noite* (19.11.1943). Um exemplo foi o espetáculo *Joujoux e Balangandãs*, no Teatro Municipal, propiciando uma nova composição de Lamartine Babo, de mesmo nome, além de uma exposição de exemplares do adereço no foyer do teatro.

Apesar de “O Mar”, apresentada pelo compositor no espetáculo organizado por D. Darcy Vargas, ter sido considerada a “lindíssima canção de Dorival Caymmi” (*O Globo*, 21.07.1939), a canção praieira quando gravada em disco de 78 rpm (1940) não alcançou a mesma aceitação de “O que é que a baiana tem?”, o mesmo acontecendo com seu primeiro disco solo (1939) que vinha com mais duas canções de temática praieira, “Rainha do Mar” e “Promessa de Pescador”. É o próprio Caymmi quem reconhece que já tinha dificuldades para agradar seu público “na linha do sucesso que eu vinha fazendo”. É curioso observar que “O Mar” gerou duas recepções distintas décadas depois. Caymmi foi acusado pelo jornalista e crítico de música José Ramos Tinhorão, na década de 60, de ter montado “O Mar” em cima de um tema de Grieg, o que configuraria plágio, fato negado pelo compositor em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, segundo

narra a jornalista Atenéia Feijó (*Revista Manchete*, anos 1970), em longa entrevista que fez com o baiano, embora ele reconheça a semelhança e considere o fato uma coincidência. Entretanto, para o crítico de música Luís Antônio Giron, em sua análise da obra de Caymmi nos anos 1990, as modulações de “O Mar” são “um dos marcos iniciais da liberdade harmônica na Música Popular Brasileira”, como afirma no texto “Um harmonizador por força da intuição”, escrito para o encarte da caixa de discos *Caymmi Amor e Mar* (EmiMusic, 2000, p. 8).

Como foi dito anteriormente, apesar da inovação propriamente musical da obra de Caymmi não ter sido elaborada pela comunidade de leitores no momento da produção, não há dúvidas da sua existência já na recepção primária, pelos comentários e adjetivos que ela suscitou. Destacamos alguns, a título de exemplo: “apresentou-se com um gênero, podemos dizer, novo, de folk-lore, o folk-lore exclusivamente bahiano, absolutamente bahiano, originalíssimo, sincero” (*O Radical*, 06.10.1938); “dessa música diferente que só elle, o cantor e compositor, que ‘chegou, viu e convenceu’ sabe cantar” (Mister Brown, coluna *Rádio, A Nota*, 03.11.1938); “Dorival Caymmi, uma autentica novidade para os ouvintes de todo o Brasil” (*A Noite*, 14.11.1938); “o samba da baiana representa qualquer coisa de notável, novo, expressivo” (*O Globo*, 17.02.1939); “a sua música e os seus versos são diferentes, são bizarros e de um rythmo profundamente agradável” (*A Nota*, 02.03.1939); “a originalidade marcante, a pureza quase virgem dos seus achados melódicos” (*O Globo*, 20.03.1939); “as músicas de Caimmy não são como esses sambas que até os calouros interpretam mais ou menos bem, porque não são mais do que uma questão de rythmo e de afinação. As composições de Caimmy são diferentes” (*A Nota*, 14.04.1939); “ritmos que apesar de tão nossos, tão de nossa gente, nos pareciam tão estranhos e tão novos” (*A Pátria*, 21.04.1939); “Ouvir Dorival Caymmi é assistir a um espetáculo diferente, é sentir alguma coisa de original, de diferente. É escutar o Brasil nas suas origens, na sua tradição” (*Correio do Ceará*, 29.10.1941).

Além da imprensa, essa percepção da originalidade musical de Caymmi aparece no depoimento de Mario Lago, quando afirma que ele, Alberto Ribeiro e Almirante haviam ficado fascinados com o compositor quando o ouviram pela primeira vez. É importante sublinhar que os três citados eram músicos e compositores. Outro evento que confirma esta recepção é o fato de os maestros Villa-Lobos e Radamés Gnattali serem contrários ao projeto do compositor de

estudar teoria musical alegando que ele perderia sua espontaneidade de compositor popular – uma questão discutível, em todo caso. Isso indica que para eles o estudo teórico poderia atrapalhar algo que eles entendiam como um valor, uma qualidade, uma originalidade.

5.3.

Recepção no Período de 1947-1957

O período de 1947 a 1957 é destacado neste item por três razões fundamentais, que se interpenetram. A primeira, e mais óbvia, é o reconhecimento de que o horizonte de expectativa de todo o sistema sócio-cultural desta fase sofreu profundas modificações que foram parcialmente apontadas e contextualizadas no capítulo 4. A segunda, reside no fato de que, a partir de 1947, estendendo-se por todo o período assinalado, Dorival Caymmi acrescenta uma nova vertente à sua obra, causando um impacto na sua recepção, gerando certa instabilidade, obrigando a ajustes e modificações no horizonte de expectativas da comunidade de leitores do período para absorvê-la. A terceira razão, não menos importante, é o aparecimento de um novo suporte em substituição ao disco de 78 rpm, o *long play*, que vai igualmente exigir ajustes na recepção das obras de cantores, compositores e músicos da época, tanto por parte da comunidade de ouvintes como da imprensa, passando pelos historiadores, pesquisadores e críticos de música, embora de modo incipiente, quando se compara com a sofisticação do sistema cultural nos dias atuais.

A forma como ficou conhecida entre os profissionais da imprensa e entre pesquisadores, músicos, compositores e cantores essa nova produção de Dorival Caymmi, e que perdura até hoje, foi a fase urbana ou de sambas-canção urbanos, ou ainda, em menor número, fase carioca – Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1997) são exceção, ao optarem por chamá-la de vertente dos requintados sambas-canção. Tal denominação surge da evidente necessidade de se definir esta nova obra em face da produção já conhecida, classificada como regionalista, ao mesmo tempo em que reforça às avessas a recepção já estabilizada no período anterior. É, contudo, e uma vez mais, a temática das canções que determina sua recepção primária. É o tema que chama a atenção, seja quando ele é de cunho

regionalista, seja quando é urbano e fala de amor. Fazem parte deste grupo de sambas-canção “Marina” (1947); “Saudade” (1948), em parceria com Fernando Lobo; “Nunca mais” (1949); “Nem eu” (1952); “Só louco” (1955); mais as sete feitas em parceria com Carlinhos Guinle, como “Não tem solução” (1950), “Sábado em Copacabana” (1951), “Tão só” (1953), “Valerá a pena” (1955), “Ninguém sabe” (inédita), “Você não sabe amar” (1950) e “Rua deserta” (1950), nestas duas últimas entra Hugo Lima como terceiro autor.

Aparentemente, pela dificuldade de se elaborar as duas facetas do compositor num conjunto maior, até porque é uma obra em processo, no nível da recepção, elas aparecem justapostas, sem síntese. Isto é, ora regionalista, ora urbano, ora regionalista e urbano. Parece ser uma espécie de momento de transição para a posterior fusão das duas recepções. Ainda assim, o que prevalece no período é o Caymmi praieiro, baiano, folclórico ou típico, pela força que projeta no imaginário coletivo, pela recepção inicial já consolidada, pela surpresa que e resistência causada pelas novas e inesperadas composições, e, até mesmo, pela facilidade de se cair no lugar comum a respeito de um artista, sobretudo na mídia que tem entre as suas características informar a notícia e repercutir os eventos em espaço muito curto de tempo, nem sempre com condições para uma análise mais apurada. Apesar do seu inegável sucesso junto ao público, não houve consenso da crítica na recepção desta nova safra de Dorival Caymmi. As manifestações, como se viu no mapeamento parcial da recepção à obra do compositor, variavam do aplauso à total rejeição.

É bem verdade que, ao menos até onde pode ir o mapeamento parcial da obra do compositor no período, tal rejeição se baseava, no mais das vezes, no receio de que as novas canções de Caymmi, principalmente, da produtiva parceria com o empresário Carlos Guinle – ainda que tenha-se popularizado a divertida hipótese, divulgada por Stanislaw Ponte Preta, de que ele “tenha entrado com o uísque” nas parcerias, sem falar que o próprio Caymmi já afirmou em entrevista que compôs praticamente sozinho as canções –, fossem indicativas da decadência do compositor, corrompido pela fama e pela boemia. Como foi dito no capítulo anterior, apesar da recepção da crítica ter sido parcial, não representando a totalidade da crítica do período – até onde se pode falar em crítica musical na época –, ela é bastante representativa por indicar que àquela altura não houve consenso, como em outros momentos da carreira do compositor. Do ponto de

vista da Estética da Recepção, essa mudança da experiência estética é que vai permitir a compreensão da obra. Nessa perspectiva, é reveladora, portanto, a crítica de Arnaldo Câmara Leitão, jornalista de São Paulo, na coluna *Rádio Show*, com o título muito significativo “O Outro Caymmi”, que considera a fase urbana do compositor um sinal de acomodação e saturamento criador.

Não há dúvidas de que a crítica se dividiu em torno dos sambas urbanos de Caymmi, mostrando que a unanimidade alcançada nos anos iniciais da sua carreira acabara. Não é possível ignorar nessas manifestações, entretanto, um tom de preconceito, mas que ao mesmo tempo reflete a dificuldade em lidar com um fenômeno que contraria os horizontes de expectativas consolidados. A jornalista Isa Silveira Leal, na revista *Radar* (21.9.1950), é outro exemplo quando escreve, quase em tom de queixa, que “não é no ambiente artificial de uma boate que se criam coisas como *É Doce Morrer No Mar*”. Câmara Leitão e Silveira Leal são exemplos das dificuldades diante das transformações, não só na música, que ocorriam no Brasil e no mundo. Como o compositor fizesse muitas temporadas em casas noturnas no período, surgiu ainda a crítica de que estava se distanciando do povo, deixando de cantar nas rádios, preferindo as boates.

Entretanto, é importante observar que ao compor tantos sambas-canção de temática amorosa, Caymmi estava em plena consonância com o horizonte de expectativas da época, que levou ao auge este gênero. O que não faz da fase urbana do compositor uma obra culinária, por conter inovações na forma de fazer sambas-canção. A cantora Nana Caymmi, filha do compositor, apresenta um outro aspecto da questão quando se recorda da necessidade que o pai tinha de “compor para ter repertório para cantar nas boates”. Jauss alerta para o fato, às vezes esquecido, de que o autor é também um leitor e, portanto, participa do horizonte de expectativas da época. Há nisso um ajuste que envolve o autor(leitor)-obra-leitor que ocorre dentro de um sistema complexo de comunicação.

Outro fator importante ao longo do período foi a progressiva substituição do disco de 78 rpm pelo *long play*, inicialmente com dez polegadas e depois ganhando mais espaço, com doze polegadas. Durante a década de 1950, e entrando pelo início da década de 1960, os dois suportes conviveram no mercado fonográfico, até que o 78 rpm foi definitivamente superado, virando objeto de colecionador. O primeiro LP de Caymmi, *Canções Praieiras*, foi lançado em 1954, e, até 1960, ele fazia mais seis discos, todos pela gravadora Odeon, além das

gravações em 78 rpm: *Sambas de Caymmi* (1955); *Caymmi e o mar* (1957); *Eu vou pra Maracangalha* (1957); *Ary Caymmi – Dorival Barroso: um interpreta o outro* (1958); *Caymmi e seu violão* (1959) e *Eu não tenho onde morar* (1960). Em geral, os LPs de Caymmi do período reuniam inéditas, com músicas já gravadas em 78 rpm. Nem por isso o número de discos deixa de surpreender, em vista de uma obra pequena – cerca de 120 músicas, em aproximadamente sessenta anos de carreira – e da famosa lentidão do artista para compor.

Além disso, os LPs permitiam mais facilmente entrever o conjunto da obra de Dorival Caymmi, e neles se apresentavam, em discos separados ou no mesmo trabalho, as diversas facetas do compositor, das canções praieiras aos sambas baianos, passando pelos sambas urbanos, sem esquecer as canções sobre motivos folclóricos. Essa talvez tenha sido uma das grandes contribuições que a nova tecnologia trouxe, além da inegável qualidade de som e de gravação. Mas também foi um grande desafio, sobretudo para a imprensa, pois obrigou a um novo reajuste no horizonte de expectativas, ao exigir uma compreensão de um conjunto de músicas reunidas em um único produto e, a partir de uma discografia maior, uma visão mais abrangente da obra de um compositor. Sem mencionar os livros de história da Música Popular Brasileira, cujo impacto do LP precisaria ser investigado.

Ao permitir esta visão de conjunto, o novo suporte aumentava o universo comparativo, exigia que se fizessem relações mais complexas, classificações mais precisas, sofisticando a recepção. Naturalmente, mas não de forma imediata, e muitas vezes com avanços e recuos, este acontecimento exigiu (idealmente) mais espaço físico na imprensa para a avaliação de um LP e uma maior qualificação e, às vezes, até especialização de quem escreve sobre o tema. O que não significa que, nos dias atuais, inclusive, velhos clichês, rótulos e chavões não sejam repetidos à exaustão. Mas, inegavelmente, todos esses fatores permitiram uma (re)avaliação do artista, possibilitando que se redimensionasse a sua importância. No caso de Caymmi, que chega a este período com uma fama incontestável, pelo menos no que se refere à recepção de sua obra, o desafio, tomando as canções praieiras como exemplo, era não só analisá-las em seu conjunto, mas em face da sua obra e, até mesmo, em face da produção da Música Popular Brasileira. E assim com todas as suas vertentes, de modo que fosse possível avaliar, ou delinear, a obra do compositor.

As críticas assinadas por Lúcio Rangel (*Revista da Música Popular*, 22.01.1955) e Claribalte Passos são exemplos, ainda que raros, dessa nova postura e recepção. Rangel escreveu uma crítica de *Canções Praieiras*, *long play* de 1954, e Claribalte Passos analisou *Caymmi e o mar* (*Correio da Manhã*, 1957) e *Eu vou pra Maracangalha* (*Correio da Manhã*, 30.06.1957), os dois discos lançados no mesmo ano. O primeiro crítico ainda está muito preso à temática das canções – “esse íntimo de Iemanjá, dos mares bravios da Bahia, dos rudes pescadores e das lendas de sua terra” –, mas fica evidente a preocupação com a letra das canções, interpretação, acompanhamento do violão – “O artista está nele presente sem artificios, sem orquestras que perturbem os acordes do violão do baiano”. O segundo, um especialista em folclore, com vários livros publicados sobre o assunto, além de compositor, explora igualmente o universo temático de Dorival Caymmi, com mais riqueza inclusive que Rangel, mas demonstra um maior fôlego para a apreciação do trabalho. Passos analisa música a música, caracterizando tema, gênero e ritmo, sem esquecer aspectos relevantes como arranjos, desempenho da orquestra (quando, por exemplo, destaca o naipe de cordas no LP *Eu vou pra Maracangalha*), violão, interpretação, qualidade técnica da gravação. Igualmente, o ponto de vista literário é levado em consideração na crítica feita ao conjunto de canções inéditas contidas em *Caymmi e o mar*, quando afirma que “Literária e musicalmente, ‘História de Pescadores’ está dividida pelo autor em seis partes” ou ainda quando conclui que o disco “É o retrato da obra musical e poética de CAYMMI”. Como, ao longo deste período, além dos sambas-canção, Caymmi prosseguisse compondo vigorosamente obras importantes nas demais vertentes, como se pode verificar nos sete *long plays* gravados até 1960, a tese de decadência do artista caiu por terra.

Alguns acontecimentos no período merecem destaque. Logo em 1947, o impacto de “Marina”, que rompe com o tabu que impedia que um artista gravasse a mesma canção lançada por um colega. Era considerado anti-ético. Entretanto, três cantores importantes do período, além do próprio compositor, gravaram a canção naquele ano: Francisco Alves, *O Rei da Voz*, representante máximo da *Época de Ouro*; Nelson Gonçalves, cantor também de linha mais tradicional, e Dick Farney, um cantor diferente, moderno, da nova geração, que alcançou enorme sucesso com sua versão, a mais famosa, aliás. No registro que fez do samba-canção, Caymmi, enfrentando resistências dentro da gravadora, ousou

fazer algumas modificações no esquema fechado do regional, formação musical que imperava na época – “Não quero botar regional com flauta. Bastam dois violões, um cavaquinho, um bandolim e um pandeiro”.

É possível identificar claramente a mudança na recepção do compositor, quando é publicado o anúncio (*Folha da Manhã*, 22.12.1947) de uma apresentação do artista tratando-o como “o famoso compositor de Dora e Marina”, e não, como se costumava fazer até então, “O cantor das graças da Bahia”, “O cantor das graças de Yemanjá”, “O Cantor das Lendas Baianas”, “O Colombo dos balangandãs”, “Cantor da alma brasileira nativa”, “O cantor dos mares da Bahia”, ou mesmo “O cantor baiano”. É claro que esses clichês retornarão com frequência e variações na caracterização da obra de Caymmi, mesmo nos dias atuais, mas este dado indica o início de mudança no horizonte de expectativas da comunidade de leitores que ‘lê’ a obra do compositor.

O mapeamento da recepção parcial no período ressalta ainda as relações da intelectualidade, sobretudo na literatura, mas também na pintura, com a obra de Dorival Caymmi – suas músicas circulam dentro de um complexo sistema cultural, com inúmeras variáveis. Ademais, muitos escritores e poetas acumulavam trabalho na imprensa. E nomes como Carlos Drummond de Andrade, Orígenes Lessa, Paulo Mendes Campos, Rubem Braga, Antônio Maria escreveram sobre o compositor e sua obra. Além disso, a amizade de Jorge Amado e Caymmi tinha se aprofundando ao longo dos anos e, por diversas vezes, a carreira de ambos se cruzaram. “É doce morrer no mar” (1941) – que nasceu numa reunião na casa do escritor baiano, em que também estavam Érico Veríssimo, Moacyr Werneck de Castro, Otávio Malta e Clóvis Graciano – inaugurou uma parceria que rendeu ainda mais cinco músicas, três delas, “Cantiga de Cego”, “Retirantes” e “Canto de Obá”, compostas especialmente para a adaptação teatral de *Terras do Sem-fim* (1945/47), além do “Hino da campanha de Prestes” (1945) e “Beijos pela noite” (1939), esta última com Carlos Lacerda como terceiro parceiro. O *Cancioneiro da Bahia* – livro que reúne cerca de sessenta letras de músicas do compositor, com pequenos trechos da partitura, ilustrações e comentários –, publicado também em 1947, deve muito da sua existência ao empenho de Jorge Amado e Clóvis Graciano pela sua publicação.

O *Cancioneiro da Bahia* chamou a atenção do crítico literário Sérgio Milliet (*O Estado de S. Paulo*, 27.11.47) que considerou-o “indiscutivelmente útil”, por

preservar “momentos regionais e mestiços” que poderiam se perder. O regionalismo, como se pode verificar, prepondera. Milliet também observa na sua crítica a atração que a obra do compositor exerce sobre os intelectuais. Interessante a intuição de Flávio Cavalcanti, que, ao escrever sobre o livro (*Folha da Manhã*, coluna *Mundo Social*, 21/12/47), definiu Dorival Caymmi como “mensageiro especial” – em consonância com o título desse trabalho, “O portador inesperado” –, informando que o livro havia se esgotado em São Paulo. Edgar Calheiros (*Jornal de Notícias*, janeiro de 1948), por sua vez, dá uma idéia da recepção que o livro obteve, alinhando Caymmi a conceituados escritores da época – como Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego –, embora reconheça “que não há nada mais difícil do que falarmos daquilo que nos agrada integralmente”.

Assinado por A.C.L. (*Diário da Noite*, 20.01.1949), foi publicada uma análise mais detida da obra musical de Caymmi, pelo menos para os padrões da época, que enfatizava o fato do compositor ser um “autor publicado”, um “intelectual”.

É preciso mencionar o surgimento da televisão – embora somente na década seguinte o veículo fosse se impor definitivamente como o grande veículo de massa – e o concomitante declínio do rádio, anunciando, como explicou o pesquisador de música e escritor Sérgio Cabral, “o fim do chamado rádio *Broadcasting*”. A temática das músicas de Caymmi, principalmente as canções baianas e praieiras, caíram como uma luva para o figurino e cenário exigidos pela nova tecnologia, como bem assinalou o próprio compositor. Sem falar no comentário do jornalista Almeida Rego (*Folha Carioca*, coluna *Ondas Radiofônicas*) sobre Caymmi ser beneficiado na televisão pela aparência de “caboclo nordestino”.

Não se pode esquecer de apontar a homenagem dos pescadores de Itapuã que, através do vereador Osório Vilas Boas, deram o nome de Dorival Caymmi à praça localizada em frente à matriz do bairro. Uma etapa a mais no processo de canonização do artista, a inauguração, em 1953, contou com todos os elementos que costumam ocorrer em um evento dessa magnitude. No caso de Caymmi, além dos discursos políticos de praxe, houve a fala de Antônio Maria, a crônica de Rubem Braga, a presença dos pescadores, de amigos, parentes, fãs, políticos,

imprensa, que deu ampla cobertura, além de um espetáculo ao ar livre com a participação dos colegas de rádio.

E para finalizar, ao menos por hora, já que o período é rico em acontecimentos marcantes, em 1958, é lançado, junto com o romance *Gabriela, Cravo e Canela*, de Jorge Amado, o LP *Canto de Amor à Bahia e Quatro Acalantos de Gabriela, Cravo e Canela*, de autoria também do escritor baiano, com ilustração musical de Dorival Caymmi. Presentes ao lançamento estavam representantes da nata da intelectualidade brasileira como Gilberto Freyre, Di Cavalcanti, Manuel Bandeira, Marques Rebelo, Oscar Niemeyer, além do cineasta francês Marcel Camus, entre outros.

5.4.

Caymmi e a Bossa Nova

Em 1958, quando a Bossa Nova irrompeu no cenário da Música Popular Brasileira, Dorival Caymmi gozava de imensa popularidade, obtida em vinte anos de carreira e incrementada por dois sucessos nacionais seguidos, “Maracangalha”(1956) e “Saudade da Bahia” (1957). A Odeon, gravadora de Caymmi, era a mesma que havia lançado o primeiro disco solo de João Gilberto, o 78 rpm com “Chega de Saudade” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) e “Bim Bom”, de autoria do cantor, marco inaugural do movimento. Do triunvirato da Bossa Nova faziam parte João Gilberto, Tom e Vinicius. Caetano Veloso, cantor e compositor, em entrevista exclusiva para a biografia de Dorival Caymmi, em 26 de maio de 1995, afirmou que “João Gilberto (...) é um grande revolucionário, um inventor; no momento da Bossa Nova ele realmente partiu para uma intervenção cirúrgica na história da música brasileira”.

A Música Popular Brasileira, de fato, nunca mais seria a mesma, a ponto de o pesquisador Jairo Severiano preferir, como já mencionado anteriormente, denominar a música que se produz no país, a partir da Bossa Nova, de Moderna Música Brasileira, em contraposição àquela produzida até 1958. Uma rápida consulta no ano de 1959, na sua obra *A Canção no Tempo* (1998), escrita em conjunto com Zuza Homem de Mello, demonstra a amplitude da mudança. Das dez músicas que se destacaram naquele ano, cinco eram da nova safra de canções

da Bossa Nova e, dessas, quatro eram de Tom Jobim, com diferentes parceiros: “Desafinado” (com Newton Mendonça), “Dindi” (com Aloysio de Oliveira), “Eu sei que vou te amar” e “A felicidade” (ambas da dupla Tom e Vinicius). “Lobo Bobo”, de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli, a quinta canção da lista, junto com “Desafinado”, havia sido gravada por João Gilberto, no seu primeiro LP *Chega de Saudade* (1959), sucesso absoluto no período. Os autores assinalam ainda, sob o título “Outros Sucessos”, as canções “Brigas nunca mais” (Tom e Vinicius), “Este seu olhar” (Tom Jobim), “Ho-ba-la-la” (João Gilberto), “Maria ninguém” (Carlos Lira), “Minha saudade” (João Donato e João Gilberto), junto com outras canções importantes no período, mas que não pertenciam ao movimento (Severiano & Mello, 1998, p. 27-34).

A ruptura na Música Popular Brasileira, promovida pela Bossa Nova, decretou a obsolescência de grande parte da produção que vinha antes dela, que “envelheceu” rapidamente. O que chama a atenção é que não o fez com Caymmi, embora no primeiro LP de João Gilberto, de 1959, ele tenha gravado ao lado das canções da Bossa Nova, canções de outros compositores tradicionais, como “Morena Boca de Ouro”, de Ary Barroso; “Aos pés da cruz”, de Marino Pinto e Zé da Zilda (José Gonçalves); e “É luxo só”, também de Ary Barroso e Luiz Peixoto, além de “Rosa Morena”, do compositor baiano.

“Rosa Morena”, surpreendentemente, parece ter sido a música ativadora de toda essa revolução, como se viu, no capítulo 3, na entrevista que João Gilberto concedeu ao jornalista e crítico de música Tárík de Souza (*Veja*, 1971). A entrevista, que evidencia a importância de “Rosa Morena” para João Gilberto, é comentada, posteriormente, por Caetano Veloso, em depoimento gravado para a biografia de Dorival Caymmi:

Essa canção [Rosa Morena] foi a base, foi a canção que ele trabalhou para criar o estilo, a batida, o jeito, tudo. O que eu estou dizendo é o seguinte: João Gilberto diz que esse samba moderno, que os sambas-canções modernos tinham uma coisa, estavam à frente, eram como a modernização, muito mais à frente e muito mais brasileiro do que os outros modernizadores e que eram melhores. Ninguém fez igual ao Dorival Caymmi. E que contribuiu para a modernização geral. E quando ele próprio, João, chegou a querer fundar a batida, ele foi para os sambas tradicionais de Caymmi. Porque as canções da Bossa Nova são sobretudo sambas. E o próprio João Gilberto quase que só gravou sambas. Os três primeiros long plays do João são de samba. Na Odeon, os três primeiros: *Chega de Saudade*, *O Amor*, *o Sorriso e a Flor*, João Gilberto. São os três discos com orquestração do Tom Jobim e são um deslumbramento. Ele, aliás, gravou Rosa Morena no primeiro disco logo.

A respeito das relações de Caymmi com a Bossa Nova, Chico Buarque, também em depoimento para a mesma biografia, fez uma afirmação que se tornou uma das principais forças motivadoras da presente investigação:

Por ser um movimento revolucionário, a Bossa Nova recusou muita coisa. Recusou Noel, Ataulfo Alves, os grandes da música brasileira. E não podia recusar Caymmi. E quando Caymmi gravou com Tom, pronto, ficou evidente o porquê. E em *Chega de Saudade*, naquele prefácio em que Tom escreve ‘Caymmi também acha’, é um pedido de aval de Caymmi para o que tava sendo feito ali. (Caymmi, 2001, p. 379)

Chico refere-se a dois LPs, *Chega de Saudade*, de João Gilberto, e *Caymmi visita Tom e leva seus filhos Nana, Dori e Danilo* (Elenco, 1964). Na contracapa do primeiro está o famoso prefácio de Tom Jobim apresentando João Gilberto e a Bossa Nova, citado no capítulo 4, com o “P. S.: Caymmi também acha”. O segundo, o LP da Elenco – que reúne Tom Jobim, Caymmi e seus filhos, os três iniciando carreira na música popular, além dos bateristas Dom Um Romão e Edison Machado, e o contrabaixista Sérgio Barroso, músicos comprometidos com a Bossa Nova – é, na opinião de Chico Buarque, a prova indiscutível da afinidade entre a obra de Dorival Caymmi e de Tom Jobim e, por conseguinte, da afinidade do compositor baiano com a Bossa Nova.

O caráter moderno dos acordes de Caymmi é revelado por Tom Jobim: “Caymmi passou a empregar notas de sexta e sétima maiores nos acordes menores, imprevisíveis modulações de meio-tom, coisas que ninguém usava na época” (Chediak, 1994, p. 24). Essas modulações já estavam presentes em “O mar” (1940), que, segundo o jornalista e crítico de música Luís Antônio Giron, “é um dos marcos iniciais da liberdade harmônica na MPB”, o que “não chega a ser um atrevimento em termos de história da música (Wagner, Schumann e Liszt modulam bem mais que Caymmi), mas estabelece um novo degrau de experimentação” (Giron, 2000, p. 8).

No início desta investigação foi levantada uma hipótese para a questão alavancada pelo depoimento de Chico Buarque: por que a Bossa Nova não podia recusar Caymmi? A resposta a esta pergunta poderia esclarecer uma outra questão maior, mobilizadora deste trabalho, que busca compreender as razões da permanência da atuação de Caymmi sobre a Música Popular Brasileira até os dias atuais. Afinal, embora Chico tenha esboçado alguns argumentos prévios para a sua análise – o pedido de aval de Tom Jobim a Caymmi para a Bossa Nova e o disco *Caymmi Visita Tom* – ainda restava a dúvida: como um compositor com

uma recepção que o classifica como tradicional, folclorista, regionalista, primitivo, conservador, portanto, foi admitido e incorporado por um movimento revolucionário, cosmopolita e moderno, como a Bossa Nova? A hipótese inicial desta pesquisa foi a de que a vertente dos sambas-canção urbanos do compositor, os sambas-canção modernos e requintados, como “Só Louco”, teriam feito a mediação entre Caymmi e a Bossa Nova. Entretanto, as considerações de Tom Jobim e Luís Antônio Giron a propósito dos acordes modernos e da liberdade harmônica presentes já nas primeiras composições do compositor baiano contrariavam, ao menos parcialmente, esta suposição. Parcialmente, porque, além da fase urbana ser igualmente moderna na sua estrutura harmônica, havia elementos nela que a aproximavam da Bossa Nova: simplicidade, letras enxutas e coloquiais – sem a carga de dramaticidade e sentimentalismo que imperava nos sambas-canção da época –, a temática urbana e cosmopolita (como em “Sábado em Copacabana”). Esta explicação, porém, não era suficiente porque, excetuando-se a temática urbana, os demais elementos já existiam nas primeiras composições de Caymmi. Ou seja, as inovações que ele introduziu são anteriores a esta vertente. Ele já era moderno antes.

A entrevista de João Gilberto, publicada na revista *Veja* (12.5.1971), sobre a importância de “Rosa Morena” para suas pesquisas musicais foi um fator importante para afastar a hipótese da fase urbana de Caymmi ser a responsável pela aproximação do veterano compositor com a Bossa Nova. Mas o que é decisivo é o fato de João Gilberto ter gravado os sambas de Caymmi. Ele não gravou nenhuma canção praieira em toda a sua carreira e só tardiamente o fez com um samba-canção urbano, “Você não sabe amar” (Dorival Caymmi, Carlos Guinle e Hugo Lima), no cd *Eu sei que vou te amar*, pelo selo Epic/CBS, em 1994. No mesmo disco, interpretou “Lá vem a baiana” e “Rosa Morena”, esta última pela quarta vez. Além de “Rosa Morena” no LP *Chega de Saudade* (Odeon, 1959), João Gilberto gravou os seguintes sambas do compositor: “Doralice” (*O amor, o sorriso e a flor*, Odeon, 1960), em parceria com Antônio Almeida, “Samba da minha terra” e “Saudade da Bahia” (*João Gilberto*, Odeon, 1961); “Doralice” (*Getz/Gilberto*, Verve/Odeon, 1964); “Samba da minha terra” e “Rosa Morena” (*Getz/Gilberto 2*, Verve/Copacabana, 1965); “Samba da minha terra” e “Rosa Morena” (Herbie Mann & João Gilberto, Atlantic, 1965) e “Milagre” (*Brasil – João Gilberto, Caetano Veloso e Gilberto Gil*, WEA, 1981).

Em outra das suas raras entrevistas, dessa vez ao jornalista Carlos Alberto Silva (*Jornal do Brasil*, 31.10.1979), explica que Bossa Nova é samba:

Meu trabalho foi sempre com a música brasileira. Com o samba, nossa música infinita. Aquilo que as pessoas chamam de bossa nova e que eu chamo de samba, de música brasileira - ampla, rica, infinita, sobre a qual o artista pode criar o seu fraseado pessoal. Fazer essa música lá fora é fácil: eles nos respeitam. Vêm e vão gerações, e o amor e a admiração aumentam pela nossa música. Muito mais do que aqui, no Brasil. Esta é a verdade: o respeito maior é deles e não nosso. O Brasil ainda não se apercebeu da importância que lhe é dada lá fora, em termos de música. É por isso que eu não penso em bossa nova. Penso em samba. Música brasileira.

A razão de tanta veemência em marcar que Bossa Nova é samba, tanto da parte de João Gilberto quanto da parte de Caetano Veloso, declarações separadas por mais de quinze anos, mas que se fundem no horizonte de expectativa atual sobre o assunto, é em função do fato de que alguns defendem a idéia de que o *jazz* modernizou a Música Popular Brasileira e que a Bossa Nova é o resultado dessa modernização. Caetano Veloso explicita bem isso em seu depoimento gravado para a biografia de Caymmi:

Porque justamente a aparição do João Gilberto é uma coisa mais brasileira. Na verdade é uma volta de uma radicalidade brasileira, na inspiração, na forma, na ligação com a tradição. Embora seja uma ultra modernização, maior do que qualquer um tivesse feito antes. Porque o que se estava fazendo até então era uma americanização. O Dick Farney, o Johnny Alf, até os nomes que eles escolheram já dizem tudo. Mas mesmo o Lúcio Alves, Os Cariocas, a própria Dóris Monteiro, tudo isso era uma coisa meio americanizada. É bom, é interessante, mas não dá para comparar. O João trouxe uma coisa brasileira, é uma ligação, a coisa do João, a tríade fundamental do João é Dorival Caymmi, Orlando Silva (esse é o grande inspirador do João como cantor) – Orlando Silva, que foi o maior cantor do Brasil. Dorival Caymmi, Orlando Silva e Ciro Monteiro, esse é o tripé do João Gilberto. Aí está tudo de onde João Gilberto tirou o negócio dele. Agora, o conhecimento do *be-bop*, das harmonias impressionistas usadas pelo *be-bop*, pelo cool jazz, foram importantes. E o conhecimento da tradição da grande canção americana, de Gershwin, Cole Porter foi importante para Tom Jobim, Carlos Lyra, para os compositores da bossa nova. Entendeu? Mas o João reuniu esses elementos todos com o modo dele tocar e cantar e possibilitou uma coisa... E com um instrumento muito nosso e usado de uma maneira totalmente nossa, inventada, moderna, mas saída daqui, que não tinha em lugar nenhum, que ninguém saberia fazer. É um negócio incrível.

Em entrevista a Almir Chediak, para o seu *songbook*, Tom Jobim argumenta contra a suposta americanização da música brasileira pela Bossa Nova e relata a recepção difícil das modernas harmonias que compunha no início da sua produção:

Quando esse pessoal dizia que a harmonia da Bossa Nova era americana, eu achava engraçado, porque essa mesma harmonia já estava em Debussy. Não era americana

coisa nenhuma. Chamar o acorde de nona invenção americana é um absurdo. Esses acordes de décima primeira, décima terceira, alterada com tensões, com adendos, com notas acrescentadas, isso aí você não pode chamar de americano. É americano do Norte, mas é americano do Sul também. O norte-americano pegou a Bossa Nova porque achou interessante. Se fosse cópia do *jazz*, não interessaria. Cópia do *jazz* eles estão cansados de conhecer. Tem *jazz* sueco, *jazz* francês, *jazz* alemão – alemão tá cheio de *jazz*. Depois, passou-se a chamar de *jazz* tudo o que balança. Ora, o que balança está nos Estados Unidos, em Cuba e no Brasil. Isso é que balança. (...) é a essência que nós temos – um negócio negro com um negócio branco. É um problema de nomenclatura. É *Latin jazz*, *Brazilian Jazz*; daqui a pouco a gente não sabe do que está falando. Se *jazz* fosse tudo que balança, a música brasileira seria puro *jazz*. É preciso livrar o Brasil desses esquemas que acabaram inventando. Eu enfrentei preconceitos enormes. Tocava uma nona e diziam ‘o Tom toca *be-pop*’. Diziam que o [João] Donato era *be-bopeiro*, veja só. A gente tocava uma quarta aumentada, uma décima primeira e aparecia logo o cara pra dizer: ‘Olha aí, é *be-bopeiro*’. Isso naturalmente vem do fato de o Brasil ser um país de poucos pianos. A pessoa tinha poucas chances de tocar esses acordes, até porque no violão você precisa completar esses acordes com o cavaquinho. Se você quiser complicar ou ter muitas segundas juntas na parte harmônica, vai ter que fazer com dois violões. (Chediak, 1990, p. 4)

É possível que o sucesso alcançado pela Bossa Nova no exterior, uma recepção extraordinária não só do público, mas dos músicos estrangeiros, sobretudo nos Estados Unidos e também na Europa – sem mencionar a atualidade do fenômeno no Japão de hoje, cujo mercado fonográfico adotou o movimento, uma verdadeira febre por lá –, tenha reforçado no Brasil a recepção de que se tratava de uma americanização ou uma “jazzificação” da música brasileira. Mas uma consulta à *Encyclopedia of Jazz in the sixties*² poderia alimentar com novos dados a questão, forçando um arejamento do horizonte de expectativas da época. Leonard Feather, no verbete dedicado a João Gilberto, corrobora o argumento de Tom Jobim: “Apesar de Gilberto não ser estritamente um artista de *jazz*, sua influência foi sentida profundamente nos círculos do *jazz* americano, particularmente quando ele veio para os Estados Unidos e gravou um álbum com Stan Getz, que foi *best seller* por vários anos”. O maestro Julio Medaglia, em seu artigo “O Balanço da Bossa Nova” (*Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, 17.12.1966) analisa o impacto de João Gilberto na música americana:

E foi com o seu canto cool, com o seu violão bem articulado, com suas harmonias precisas e sua "batida" clara e inconfundível, tudo feito da maneira mais despojada e sutil, que João Gilberto, depois de revolucionar a música brasileira, pôs em xeque vários aspectos da música popular norte-americana, chegando a criticá-la

² *Though Gilberto is not strictly a jazz artist, his influence was very deeply felt in American jazz circles, particularly when he came to the U.S. and recorded an album with Stan Getz, which remained a best seller for several years.* Leonard Feather - *The Encyclopedia of Jazz in the sixties*. New York: Horizon Press, 1966, p. 124.

criativamente através de suas interpretações - e quem o afirma é a própria revista *Down Beat*, o mais credenciado e especializado periódico do jazz americano: ‘há 40 anos ninguém influenciara a música americana como hoje o faz João Gilberto’.

Tárik de Souza, no texto “As marés do maestro modernista” (Chediak, 1990, p. 8-9), também inverte a equação no tocante a Tom Jobim – “Debussy & Ravel fizeram mais a cabeça do compositor que a dupla Rodgers & Hart” – e avalia sua repercussão na música americana:

A primeira anotação à margem da obra (Tom) jobiniana é a de que ela convive com alguns estereótipos martelados numa só nota pela mídia. Como o totem de papa da Bossa Nova influenciado pelo *jazz*. (...) É provável que uma auditoria comparativa do acervo do maestro com parcela do *jazz* que lhe é contemporânea ou posterior na matriz daria um resultado curiosamente inverso ao anátema. Ou seja: tomando por base a pedra inaugural – o registro de Stan Getz (sax) e Charlie Byrd (guitarra), que vendeu um milhão de cópias de *Desafinado* no princípio dos anos 60 –, a partir de um determinado momento a influência de Jobim sobre o cenário do *jazz* é proporcionalmente maior que o movimento inverso. (...)

A ocorrência dos procedimentos do *jazz* na obra jobiniana é inferior ao estigma. O mais correto seria anotar sua sincronia com a *American Song* exportada para o planeta no pós-guerra. Afinal, Gershwin, Cole Porter e Berlin já haviam filtrado do *jazz* harmonizações modernas para suas baladas encharcadas de *swing* e *torch songs* com veneno dissonante.

A propósito do violão mencionado anteriormente por Medaglia e Caetano Veloso, o instrumento de Dorival Caymmi e João Gilberto, o uso que o compositor de “Rosa Morena” fez dele, é outro aspecto importante que o aproxima do estilo da Bossa Nova. O pesquisador de música Carlos Rennó³ explica que ele

(...) alterou o acompanhamento do violão de uma maneira que ninguém havia feito até então, como um impressionista. Por isso, representou um irresistível fator de sedução para músicos sofisticados – Tom Jobim, por exemplo, relevou a precursora modernidade de seus acordes.

Rennó prossegue descrevendo a importância do instrumento na releitura que João Gilberto fez da Música Popular Brasileira, a partir da obra de Caymmi:

De fato, seu estilo violonístico se constituiu num marco histórico do uso do violão entre nós brasileiros. Principalmente entre grandes autores-cantores que se acompanham ao instrumento e que revolucionaram o modo de tocá-lo. Gente como Gilberto Gil e Jorge Benjor. Mas sobretudo João Gilberto.

João colocou-o numa nova perspectiva, na drástica seleção que fez do que era grande na tradição nacional. Ao lado das canções americanas dos anos 30, do cool jazz e do canto de Orlando Silva, a composição de Dorival Caymmi figurou na base da construção “joãogilbertiana” da bossa nova. Como afirmou Caetano Veloso, “o grande esforço de modernização de João se apoiou na modernização sem esforço de Caymmi.

³ Fonte: Dorival Caymmi: Personalidades da MPB (<http://www2.uol.com.br/dorivalcaymmi>), site criado por Carlos Rennó, com aspectos da vida, obra e trechos de letras de música do compositor.

É importante acrescentar a esta discussão as importantes observações que Luís Antônio Giron (no encarte *Amor e Mar*, p. 4) faz a respeito da unidade existente entre o violão e a poesia de Caymmi, que, segundo ele, teria atraído a atenção e admiração dos integrantes da Bossa Nova, sobretudo João Gilberto e Tom Jobim:

Não é inútil notar, que naquele ano de 1953, (...), João Gilberto ainda cantava como Lúcio Alves e Tom Jobim compunha boleros eruditos no piano-bar (aliás, muito à maneira da vertente de Caymmi, a urbana). A senha do material de Caymmi está no domínio intuitivo da harmonização ao violão, que ele põe a serviço da poesia. O artista conhece muito as duas dimensões e sabe assimilá-las num objeto íntegro, indivisível – e que tem uma dimensão mais ou menos oculta: a da cor, inspirada na pintura e traduzida em timbres.

O violão, além de tudo, dava a Dorival Caymmi uma autonomia e mobilidade que nenhum outro instrumento permitia. Com seu violão e “com sua voz de baixo profundo, forneceu argumentos para que os compositores das novas gerações assumissem o encargo de interpretar suas próprias músicas” (Giron, p. 7). De outra feita, no jornal *Gazeta Mercantil* (23.02.2000), Giron garante que “Chico Buarque, na sua convicção de cantar mal o que compõe bem, só apareceu pela benção de Caymmi”. Por outro lado, Paulo Jobim, compositor e arranjador, debruçou-se recentemente sobre a obra do compositor para compreender, reproduzir e transcrever em partituras sua forma personalíssima de tocar sem sucesso, não conseguindo desvendar o segredo deste “violonista inventivo, dono de uma verdadeira orquestra, na síntese das seis cordas convencionais” (Tárik de Souza, Editora Abril, s/d).

As inovações que Caymmi trouxe para a Música Popular Brasileira, tanto na primeira fase quanto na segunda fase, assinaladas nos itens 4.2. e 4.3. deste capítulo, quando foi feito um delineamento da recepção de cada uma, são indicadoras de uma distância estética em relação ao horizonte de expectativas do período, horizonte emoldurado pela produção e estética da chamada *Época de Ouro* e fase de transição. Tal distância estética, segundo Jauss, conforme abordado no capítulo 2, permite que se distinga a obra inovadora da obra culinária. Ao mesmo tempo, foram precisos vinte anos, de 1938 a 1958, para que se constituísse – e a recepção e incorporação da obra de Caymmi pela Bossa Nova parecem indicá-lo – um horizonte de expectativas, a partir da Bossa Nova, em condições de compreender a originalidade e modernidade do compositor. A idéia de precursor não é adequada nem para a avaliação da atuação de Caymmi sobre a

Bossa Nova e mesmo sobre outros desenvolvimentos posteriores na história da Música Popular Brasileira, tampouco o é na perspectiva da Estética da Recepção, que defende o conceito de história atuante. Ser precursor ainda aprisiona o compositor no passado e carrega consigo a idéia de superação posterior, o que não é o caso, quando se fala de um modelo que propõe olhar o fenômeno estético como algo que atravessa o tempo, atuando sobre ele.

Por tudo que foi dito acima, pode-se concluir que o vínculo existente entre Caymmi e os criadores da Bossa Nova, sobretudo João Gilberto, está ligado profundamente ao samba brasileiro e à forma de compô-lo. Isso fica claro quando João Gilberto afirma que a Bossa Nova é samba. A prova disso é que ele grava, entre outros, sambas de Caymmi, que como se viu é o samba baiano, completamente diferente do modo carioca de fazer samba. Entretanto, Caymmi é considerado moderno com um gênero que, em princípio, é tradicional e conservador, o que é um aparente paradoxo. A sofisticação reside nesse paradoxo. É nele que parece estar a chave da questão evidenciada pela sensação de João Gilberto e Caetano Veloso de que não é necessário ir ao *jazz* ou ao *be-bop*, porque a expressão da modernidade musical brasileira já está presente na obra de Caymmi, que a Bossa Nova vem consolidar. Assim, o vínculo com a modernidade musical brasileira propiciou um diálogo estético, que permitiu a releitura e o reprocessamento da obra de Caymmi pelo movimento. A partir da recepção que a Bossa Nova faz de Caymmi, as novas gerações têm acesso à sua obra, ou melhor dizendo, os horizontes de expectativas sucessivos passam a incorporar sua obra nesta nova perspectiva. A Bossa Nova traduziu Caymmi, possibilitando esse diálogo com as novas gerações. Arnaldo Antunes, representante da nova geração, escreveu sobre Caymmi um artigo (*O Globo*, 24.4.94) que traz uma frase esclarecedora – chave importante para esta discussão: “Me vejo ante a eternidade da sua obra, que vem antes de mim e continua depois de mim mantendo intacta sua delicada beleza”. Para a formação das gerações que vieram após a Bossa Nova, a tradução de Caymmi feita por João Gilberto – e as sucessivas traduções de outros intérpretes – foi fundamental.

5.5.

Jauss e Braudel: a Questão da Permanência

Não há dúvida quanto ao lugar canônico reservado a Dorival Caymmi na história da Música Popular Brasileira – como, de resto, não há dúvidas quanto ao de Noel Rosa, Ary Barroso, Tom Jobim, entre outros. Entretanto, à luz da Estética da Recepção, a questão do cânone é redimensionada, como foi demonstrado no capítulo 2. Inicialmente, Hans Robert Jauss argumentará que nenhuma obra é canônica no momento da sua produção. Para ele, na medida em que uma obra desafia os padrões estéticos consolidados no horizonte de expectativas da comunidade de leitores obrigando-a a reestruturá-lo ou ampliá-lo, seu valor é evidenciado. A questão que se coloca é: como fica a condição da obra inovadora, depois que sua contribuição foi incorporada ao horizonte de expectativas e se tornou rotina? Ela deixa de ser canônica e fica relegada à função de uma obra culinária ou ligeira? Jauss vai apresentar, dentro do seu modelo, uma saída plausível para este embaraço, ao propor que se faça sobre ela uma leitura ‘a contrapelo’ – conceito emprestado de Adorno – da obra canônica que se tornou um hábito. Em outras palavras, novas e interessantes perguntas deverão ser feitas à obra clássica, de modo que ela saia do seu isolamento e recupere sua atualidade no presente. O lugar da obra na série literária não é fixo e estará sempre na dependência, portanto, da relação dialógica entre texto e leitor, que condicionarão novas recepções. Uma nova recepção reordenará a série literária, obrigando a história da literatura a estar em constante movimento.

Na sexta tese da Estética da Recepção, em que discute as implicações da sincronia, para além do corte diacrônico habitual na história da literatura, Jauss abre uma janela para que se possa investigar, na área da música, a permanência de Dorival Caymmi na história da Música Popular Brasileira até os dias atuais. Assim como os tradicionais livros de história da literatura, as histórias da Música Popular Brasileira utilizam um modelo que não atende à complexidade de seus objetos. Tais modelos os enclausuram em períodos convencionalmente delimitados, agrupados em torno de temas, gêneros, estilos e ritmos comuns, sem atender para as diferenças entre eles. A obra de Caymmi, mais rica e mais variada do que se supôs, não se encaixa, com exatidão, na homogeneidade que se quis dar a ela. É necessário, à semelhança do que aconteceu na literatura, repensar os

modelos historiográficos que vêm sendo aplicados à música. A Estética da Recepção é um modelo plausível para dar visibilidade ao sistema musical dentro do qual Dorival Caymmi atua.

Por trás da unidade aparente e confortável, contida no que se convencionou chamar de *Época de Ouro*, *Bossa Nova* ou *Era dos Festivais*, há uma heterogeneidade que se tornou invisível – é possível que a dificuldade dos historiadores e críticos em nomear os períodos que vieram a seguir se deva a uma percepção maior desta heterogeneidade. O conceito de história atuante implica compreender a história em movimento, envolvendo um processo que se estende para além dessas compartimentações estanques. Dorival Caymmi é um autêntico exemplo da história atuante. Ele atua nas três fases investigadas aqui e continua atuando até os dias de hoje, seja ao nível da produção, seja ao da recepção, embora com ênfases desiguais. Tais fases são vistas como homogêneas, mas o fato mesmo de Caymmi atuar na *Época de Ouro*, na fase de transição para a Bossa Nova e na Bossa Nova demonstra, por si só, que esses períodos não são de modo algum homogêneos.

Como foi dito anteriormente, toda a produção musical, atual ou não, que chega à comunidade de leitores é encarada como simultânea, embora as obras pertençam a períodos diversos. Isso se deve ao fato de que essa

(...) multiplicidade dos fenômenos literários [no caso, fenômenos musicais], de algum modo, criava uma unidade a partir de um horizonte comum de expectativas, memórias e antecipações, fazendo com que o público leitor percebesse as obras como se estas fossem do seu presente. (Olinto, 2003, p. 26).

Quando João Gilberto gravou “Rosa Morena”, em 1959, no calor da novidade representada pela Bossa Nova, o público passou a conhecer Caymmi na atualidade, no contexto daquele movimento. A Bossa Nova configurou um novo horizonte de expectativa, que naquele instante pareceu tomar todo o espaço musical do período, decretando o desaparecimento das formas que a antecediam. O público estava contagiado pela nova forma. Entretanto, Dorival Caymmi é o portador inesperado, na imagem de George Kubler, que se localiza no “então”, mas é ouvido no “agora”, está atuante nesse “agora”. Ele é um portador do passado que viaja para o presente:

A natureza dos signos implica que a sua mensagem não existe aqui e agora, mas lá e então (*there and then*). Se for signo, trata-se de uma ação passada, afastada do agora do presente. A percepção de um signo ocorre *now*, mas os impulsos e sua

transmissão se localizam no *then*. Em todos os eventos, o instante presente é o pano de fundo sobre o qual os signos serão projetados. (Olinto, 2003, p. 27)

Resta ainda investigar uma última questão propiciada pelo depoimento de Chico Buarque, já citado acima, quando descreve que “Por ser um movimento revolucionário, a Bossa Nova recusou muita coisa. Recusou Noel, Ataulfo Alves, os grandes da música brasileira. E não podia recusar Caymmi” (Caymmi, 2001, p. 379). Foram considerados aqui os fatores que levaram a Bossa Nova a incorporar Caymmi, mas ainda parecem estar suficientemente claras as razões para o movimento recusar a produção anterior, aquela contemporânea de Caymmi. Isto é, as razões para a “drástica seleção”, como define Carlos Rennó, efetivada por João Gilberto na Música Popular Brasileira. Antes, porém, é preciso fazer um reparo, pois embora a Bossa Nova tenha recusado Noel Rosa, ele foi amplamente atualizado pelas mãos de Chico Buarque, nas décadas seguintes. Rosa, de forma alguma, ficou pra trás.

Para aclarar a questão acima, é necessário voltar à sexta tese de Jauss. O teórico alemão, em apoio à sua argumentação, recorre à “factual não-simultaneidade do simultâneo” defendida por Siegfried Kracauer, baseado no livro *The Shape of Time*, de George Kubler:

O projeto de Jauss, ao questionar a consideração diacrônica única nas histórias da literatura pela consideração do corte sincrônico, encontrava, na década de 1960, apoio declarado em considerações de Siegfried Kracauer, quando este criticava precisamente a primazia daquele modelo, responsabilizando o historiador pela destruição artificial da simultaneidade do heterogêneo por causa de sua tendência de impor, retrospectivamente, uma visão homogeneizadora à história. Esta concepção, fundada sobre a idéia de que eventos de todas as esferas da vida que emergem em momentos cronológicos simultâneos representam processos consistentes e unitários, exibindo, portanto, marcas similares, é questionada pelo autor, no ensaio “Time and History”, de 1966. (Olinto, 2003, p. 25)

A simples constatação da coexistência de uma multiplicidade de eventos no mesmo período de tempo não faz deles um fenômeno único e homogêneo. Ao contrário, tais eventos pertencem a curvas temporais distintas que são determinadas pelas “leis da sua própria história específica” (Olinto, 2003, p. 26) e não permitem síntese. A partir dessa constatação, é possível formular a hipótese de que a obra de Dorival Caymmi pertence a uma temporalidade distinta daqueles contemporâneos do compositor, cuja música envelheceu, e que desapareceram. O fato de a sua obra ter sobrevivido até os dias atuais, enquanto a de parte de seus contemporâneos ter desapareceu a partir do advento da Bossa Nova, parece

comprovar esta hipótese. A saber, a de que sua temporalidade tem maior duração, dado que sua atuação não se esgotou, nem dá sinais de esgotamento, mantendo sua vitalidade.

O historiador Fernand Braudel oferece um modelo, muito oportuno para o trabalho desenvolvido nesta dissertação, que vai conjugar três temporalidades – mas que permitem outras durações, quando afirma que “A história estabelece, no sentido vertical, múltiplas ligações de um ‘patamar’ temporal para outro” (Braudel, 1983, p. 29): o tempo de curta duração, do evento, factual, também chamado breve ou nervoso, da história tradicional; o tempo social, de ritmo lento, da história econômica e social ou conjuntural; e, finalmente, o tempo quase imóvel ou tempo geográfico, das lentas transformações, da história de longa e longuíssima duração. Ele propõe que “seja um escalonamento de histórias, a serem vistas obrigatoriamente todas juntas, pois que juntas vivem” (Braudel, 1992, p. 355). Todas essas temporalidades são perceptíveis pelas pessoas, pois ocorrem no nível empírico. Braudel, em oposição à idéia defendida por Marc Bloch, de que só há história quando há mudança, vai propor a dialética da mudança e da permanência (permanência compreendida como longa duração):

O importante é que a mudança deve compor necessariamente com a não-mudança. Como a água de um rio condenado a correr entre duas margens, muitas vezes mesmo entre ilhas, bancos de areia, obstáculos... A mudança é como que pega de antemão numa cilada e, se consegue suprimir um pedaço considerável do passado, é preciso que esse pedaço já não tenha uma resistência excessiva, que já tenha desgastado por si mesmo. Na verdade a mudança adere à não-mudança, segue as fraquezas desta, utiliza suas linhas de menor resistência. [grifo meu] (Braudel, 1992, p. 357)

O fato de a mudança aderir à não-mudança, utilizando suas linhas de menor resistência, significa dizer que quando algo muda é porque já se encontrava fragilizado, corroído ou decadente. Ou seja, muda o que é mais fraco, o que perdeu o seu vigor, ou esgotou a sua curva temporal. Aplicando esta definição à história da Música Popular Brasileira, pode-se formular a hipótese de que a mudança representada pela Bossa Nova só ocorreu porque uma grande parcela da música que se produzia no período entrou em decadência, já tinha esgotado sua força. E mais: se Caymmi sobreviveu a essa mudança, isso pode significar que sua obra pertence a uma temporalidade maior do que aquela de seus contemporâneos que desapareceram. Diante da atualidade, vigor e fôlego de sua obra tudo indica que essa temporalidade ainda não se esgotou – a modernidade de Caymmi, entre

elas as inovações harmônicas de que falava Tom Jobim, ainda fazem parte do horizonte de expectativa atual. É uma obra que mantém sua vitalidade, oferecendo respostas e suscitando novas perguntas ao leitor.

5.6.

Considerações Finais

Depois de quase quatro décadas, a Estética da Recepção já se encontra no altar das teorias canonizadas, já foi (auto)criticada e parcialmente superada. Seus conceitos se popularizaram, instrumentalizando pesquisadores de diversas áreas das chamadas ciências humanas, um guarda-chuva de vários setores da epistemologia. Inúmeras teorias literárias vieram depois dela e, entre elas, “assinalam-se nitidamente tentativas de construir, ou adaptar, modelos complexos para o fenômeno literário compreendido como sistema social de múltiplas dimensões” (Olinto, 1996, p. 29).

Apesar disso, a Estética da Recepção parece conservar o seu frescor e sua validade. Embora de forma mais restrita e com todos os reparos e limitações necessários, ela configura ainda um corpo teórico muito útil para investigação de diversos objetos. No campo da música – e em outros campos – a revolução epistemológica que promoveu, ao colocar o leitor socializado (a comunidade de leitores ou, para facilitar, simplesmente o público) no centro da experiência estética, permitiu análises e respostas inesperadas acerca de seus objetos, que outras teorias não permitiam entrever. Entender o fenômeno literário, ou o fenômeno musical, no caso deste estudo específico, como um processo dialógico que envolve o autor-obra-leitor, e não somente autor e obra, é, além de um grande passo, uma proposta para se olhar o fenômeno estético de maneira mais ampla, com contribuições enriquecedoras e surpreendentes, que descortinaram relações até então invisíveis nos processos investigativos. É bem verdade que substituir o autor ou a obra pelo leitor não respondeu e não resolveu o problema da historiografia, mas trouxe uma contribuição inestimável para os estudos em literatura. O desenvolvimento posterior de novas e complexas teorias literárias a partir da Estética da Recepção comprova a qualidade e amplitude do seu projeto.

Com relação ao fenômeno da Música Popular Brasileira, fenômeno, aliás, com pouco mais de um século de existência, o recorte que se fez sobre ela através da obra de Dorival Caymmi, suas implicações e repercussões estéticas, à luz da teoria de Jauss, permitiu uma nova abordagem da sua história e deu visibilidade à comunidade de leitores de uma obra musical em sucessivas recepções. A incorporação do leitor ao jogo interpretativo ampliou as possibilidades de compreensão do fenômeno. À semelhança dos produtos utilizados pela perícia para tornar visíveis os sinais da cena do crime, antes invisíveis a olho nu, com o objetivo de desvendá-lo, uma nova moldura teórica renova a maneira de se investigar o mesmo objeto, traz à tona novos dados, possibilitando ângulos insuspeitos na forma de compreendê-lo. Todos saem ganhando, ainda que o preço seja a perda de algumas “certezas”, além do desconforto de não se ter todas as respostas.

O percurso deste trabalho se desenvolveu em seis etapas: a percepção de que grande parte dos livros, manuais, ensaios de história e críticas da Música Popular Brasileira estão em descompasso em relação à complexidade do seu objeto e que, portanto, precisariam instrumentalizar-se com novas molduras teóricas, que poderiam ser buscadas ou inspiradas nas renovações ocorridas nas ciências da história e da literatura no século XX; a partir dos conceitos da Estética da Recepção, de Hans Robert Jauss, e da História das Mentalidades, de Fernand Braudel, adaptados ao campo da música, discutiu-se a atuação e permanência da obra de Dorival Caymmi na Música Popular Brasileira, em vista da insuficiência dos modelos existentes em oferecer uma resposta satisfatória a esta questão; a realização do mapeamento parcial da recepção da crítica estética e cultural a esta mesma obra, abrangendo vinte anos da carreira do compositor (1938-1958); a verificação, a partir daquele mapeamento, de que a Bossa Nova, vinte anos depois das inovações introduzidas por Dorival Caymmi na Música Popular Brasileira, constituiu o horizonte de expectativas inicial propício para a compreensão de sua obra; a constatação de que a incorporação da obra de Caymmi ao universo da Bossa Nova se deveu ao fato de que as modernizações introduzidas pelo compositor, dentro do samba tradicional, foram adotadas, desenvolvidas e consolidadas pelo movimento; o entendimento de que o fato de Dorival Caymmi prosseguir atuando sobre a Música Popular Brasileira, quando uma grande parcela

de seus contemporâneos cessou sua contribuição, indica que o compositor e sua obra pertencem a uma temporalidade distinta, de maior duração.

Parece legítimo também concluir que a busca de uma nova compreensão sobre os objetos do campo da Música Popular sinaliza, por sua vez, que o horizonte de expectativa dentro do qual ocorriam estas investigações modificou-se também, produzindo novas abordagens e molduras teóricas. Por fim, para além da aridez dos conceitos e teorias fica o conselho de João Ubaldo, em “Esfinge Benigna”⁴:

Escutai Caymmi: ele não quer que decifreis nada, a não ser vós mesmos, como é a empresa sagrada dos grandes poetas. E Caymmi, para nós, seus afortunados compatriotas, é também Orfeu: dedilha a nossa lira, poeta a nossa vida, canta pra nós a existência que não vemos e precisamos ver, decifra-nos com a mais doce das ternuras. Em verdade vos digo, sou melhor, ou menos ruim, por causa dele, sois melhores por causa dele.

⁴ Texto do encarte do CD *Dorival Caymmi*, coletânea da gravadora Columbia com vários artistas, lançado em 1994.