



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

**GLAUBER BARRETO LUNA**

**“A ONDA DO MAR LEVA, A ONDA DO MAR TRAZ”: A POÉTICA PRAIANA DE  
DORIVAL CAYMMI COMO EMBLEMA DA IDENTIDADE NACIONAL**

**FORTALEZA**

**2021**

GLAUBER BARRETO LUNA

“A ONDA DO MAR LEVA, A ONDA DO MAR TRAZ”: A POÉTICA PRAIANA DE  
DORIVAL CAYMMI COMO EMBLEMA DA IDENTIDADE NACIONAL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Sociologia. Área de Concentração: Pensamento social, imaginário e religião.

Orientadora: Profa. Dra. Mariana Mont’Alverne Barreto Lima.

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

L983” Luna, Glauber Barreto.

“A onda do mar leva, a onda do mar traz” : a poética praiana de Dorival Caymmi como emblema da identidade nacional / Glauber Barreto Luna. – 2021.

242 f. : il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 2021.

Orientação: Profa. Dra. Mariana Mont’Alverne Barreto Lima.

1. Dorival Caymmi. 2. Identidade nacional. 3. Poética praiana. I. Título.

CDD 301

---

GLAUBER BARRETO LUNA

“A ONDA DO MAR LEVA, A ONDA DO MAR TRAZ”: A POÉTICA PRAIANA DE  
DORIVAL CAYMMI COMO EMBLEMA DA IDENTIDADE NACIONAL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de doutor em Sociologia. Área de concentração: Pensamento social, imaginário e religião.

Aprovada em: 28/07/2021.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Mariana Mont’Alverne Barreto Lima (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Andréa Borges Leão  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Irapuan Peixoto Lima Filho  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Michel Nicolau Netto  
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

---

Profa. Dra. Kadma Marques Rodrigues  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

A meus pais, Cristóvão Silva Luna e Iracy Barreto Luna.

À Ana Paula, “morena do mar” que me acompanha em dias de calmaria e em noites de temporal.

## AGRADECIMENTOS

Embora a escrita de um trabalho acadêmico geralmente promova situações de solidão, creio ser mais coerente percebê-lo como resultante de diversos diálogos, contatos e generosas contribuições. Ao longo dos mais de quatro anos de pesquisa e produção deste estudo, foram inúmeras as situações em que pude contar com o apoio, as orientações e os conselhos de pessoas que se mostraram fundamentais neste processo. Por isso, devo, de antemão, agradecer à Profa. Dra. Mariana Mont'Alverne Barreto Lima, pela escuta atenciosa e pela orientação paciente, precisa e enriquecedora; bem como aos professores participantes da banca examinadora, Profa. Dra. Andréa Borges Leão, Prof. Dr. Michel Nicolau Netto, Prof. Dr. Irapuã Peixoto e Profa. Dra. Kadma Marques Rodrigues, pela disponibilidade e pelas valiosas contribuições ao trabalho.

Não desejando incorrer na indelicadeza de deixar de citar algum nome, gostaria de agradecer a todos(as) os(as) colegas da turma de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, pelos gestos de afeto e incentivo nos momentos de angústia e pelo ambiente intelectualmente estimulante dos nossos encontros dentro e fora da universidade.

Muito do mérito que possivelmente este trabalho possui devo aos queridíssimos amigos Gleison Maia Lopes, Genilria Marques e Daniel Iris Goiana, pelas valorosas e imprescindíveis contribuições à discussão aqui travada, além claro, de todo afeto e amparo que sempre me ofertaram.

Não poderia me esquivar de agradecer aos colegas de profissão e amigos generosos, Hídalyn de Souza, Álvaro Sobrinho, José Flávio Júnior, Clawsio de Sousa, Ricardo Melo e Shirlene Carmo pelo incentivo para que eu finalizasse essa importante etapa da minha trajetória acadêmico-profissional.

Durante o mês de julho de 2019, permaneci por uma semana na cidade do Rio de Janeiro, para realizar pesquisas junto à Biblioteca Nacional e ao Museu da Imagem e do Som. A minha estadia na “cidade maravilhosa” foi, em grande medida, viabilizada pelos amigos Leonardo Rangel e Ivan Matos que, muito generosamente, me acolheram em sua residência. A vocês, os meus sinceros agradecimentos.

Devo ainda agradecer a Delano Barbosa pela gentileza de ter me encaminhado sua dissertação de mestrado – um importante estudo sobre a obra do pintor cearense Raimundo Cela –, e por ter me auxiliado com a referência de uma fonte de pesquisa.

Por fim, é preciso agradecer imensamente ao cantor, compositor e músico Dori Caymmi, por ter me concedido uma parte do seu tempo para a realização de uma entrevista, em 2018. Aproveito e estendo meus votos de agradecimento a outros dois membros da família Caymmi, Gabriel e Stella Caymmi, netos do grande Dorival. Foi Gabriel que viabilizou a realização da supracitada entrevista, ao passar-me o contato do seu tio, Dori. Já Stella, para além do fato dos seus trabalhos sobre o avô se constituírem importantes fontes de pesquisa – algo que o(a) leitor(a) poderá notar ao longo de presente texto –, indicou-me, por meio de uma conversa via Whatsapp, outros materiais de pesquisa.

Os orixás cumularam de talento e dignidade esse filho da grande mistura de raças que nas terras brasileiras se processou e se processa, criando uma cultura e uma civilização mestiça que são nossa contribuição para o tesouro do humanismo. Baiano de picardia e invenção, Dorival Caymmi povoou o Brasil de ritmos e de beleza. (AMADO apud CAYMMI, 1978, p. 8).



## RESUMO

O presente trabalho analisa os processos sociais que possibilitaram a Dorival Caymmi e sua poética praiana serem consagrados como emblemas da identidade nacional. Partindo-se da hipótese de que, por um lado, Caymmi encontrou durante a primeira metade do século XX, uma conjuntura sociocultural propícia à boa recepção das suas “canções praieiras”; por outro, houve investimentos (material e simbólico) por parte do próprio artista e de outros agentes (pertencentes aos campos artístico, intelectual, econômico e político a ele relacionados) no que tange à consolidação da sua imagem como símbolo de “brasilidade”, investiga-se como, de um modo, a temática praiana vai conformando a identidade nacional e, de outro modo, quais foram as condições sociais conquistadas e ofertadas a Caymmi e sua obra, para que ambos se tornassem representantes dessa temática. Por meio de uma pesquisa qualitativa realizada por intermédio da análise de um amplo material empírico – entrevista, canções, capas de discos, fotografias (pessoais e profissionais), periódicos (jornais e revistas), documentários fílmicos, depoimento etc., buscou-se apreender, sob a perspectiva freyreana da identidade nacional, a conversão do Caymmi de “Cantor dos mares da Bahia” para “cantor dos mares do Brasil”.

**Palavras-chave:** Dorival Caymmi; identidade nacional; poética praiana.

## **ABSTRACT**

This work analyzes the social processes that enabled Dorival Caymmi and her beach poetics to be consecrated as emblems of national identity. Assuming that, on the one hand, Caymmi found, during the first half of the 20th century, a sociocultural situation favorable to the good reception of his “praiieras songs”; on the other, there were investments (material and symbolic) by the artist himself and other agents (belonging to the artistic, intellectual, economic and political fields related to him) regarding the consolidation of his image as a symbol of "Brazilianness", it investigates how, in one way, the beach theme is shaping the national identity and, in another way, what were the social conditions conquered and offered to Caymmi and his work, so that both could become representatives of this theme. Through a qualitative research carried out through the analysis of a broad empirical material - interviews, songs, album covers, photographs (personal and professional), periodicals (newspapers and magazines), film documentaries, testimonials, etc., we sought to apprehend , from the Freyrean perspective of national identity, the conversion of Caymmi as “Singer of the seas of Bahia” to “singer of the seas of Brazil”.

**Keywords:** Dorival Caymmi; national identity; beach poetics.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Rua do Bângala (atual Rua Luiz Gama), local de nascimento de Dorival Caymmi .....	30
Figura 2 – Panorâmica 1 da cidade de Salvador - Marc Ferrez (P&B).....	46
Figura 3 – Panorâmica 2 da cidade de Salvador - Marc Ferrez (P&B).....	47
Figura 4 – Tela Festa de Rua, ilustrando o Calendário Cancioneiro da Bahia, Grupo Halles, 1971 (em detalhe). ....	57
Figura 5 – O jangadeiro (aquarela e nanquim sobre papel).....	61
Figura 6 – Puxando rede (óleo sobre tela).....	62
Figura 7 – Caymmi sendo carregado pelo irmão Deraldo e amigos em Itapuã.....	70
Figura 8 – Dorival e Zezinho nas areias de Itapuã. ....	71
Figura 9 – Caymmi e Zezinho em rua de Itapuã. ....	72
Figura 10 – Caymmi, Zezinho e amigos em Itapuã em 1935.....	73
Figura 11 – Pano de boca (grav.: litografia P&B).....	104
Figura 12 – O Barco, Anita Malfatti, 1915 (óleo sobre tela, 41 x 46 cm).....	144
Figura 13 – Praia, Tarsila do Amaral, 1947 (óleo sobre tela, 75 x 100 cm).....	144
Figura 14 – O Remador, Di Cavalcanti, 1927/1928 (óleo sobre tela, 71 x 60 cm). ....	145
Figura 15 – Consertando a Rede, Raimundo Cella, 1947 (óleo sobre tela, 59,90 x 81,10 cm). .....	146
Figura 16 – Figuras na Praia, Carybé, 1955 (Têmpera sobre cartão sobre madeira, 48,5 x 68,5 cm).....	148
Figura 17 – Marinha - série Bahia – Musa da Paz, José Pancetti, 1950 (óleo sobre tela, 36 x 55 cm). ....	148
Figura 18 – Puxada do Xaréu, Alice Brill, 1953. ....	151
Figura 19 – Procissão do Nosso Senhor dos Navegantes, Marcel Gautherot, 1940.....	151
Figura 20 – Capoeira (Salvador, Ba), Pierre Fatumbi Verger, 1955. ....	152
Figura 21 – Dorival Caymmi e Bethsaida (filha de um pescador de Fortaleza), contracenam diante da câmera de Rui Santos. ....	197
Figura 22 – Dorival Caymmi canta para o diretor norte-americano Orson Welles, em 1942. .....	201
Figura 23 – Capa do discos Canções Praieiras (1954). ....	210

Figura 24 – Capa do disco "Sambas de Caymmi" (1955). .....	211
Figura 25 – Capa do álbum "Caymmi e o Mar" (1957). .....	211
Figura 26 – Capa do álbum "Eu vou pra Maracangalha" (1957). .....	212
Figura 27 – Caymmi e “pescadores” se apresentam na TV Tupi, em 1952. ....	213
Figura 28 – Caymmi se apresentando, ao lado de personagens saídas das suas canções, em programa da TV Tupi, em 1957. ....	214
Figura 29 – Caymmi caracterizado de pescador na locação onde foi filmado Estrela da Manhã. ....	219
Figura 30 – Caymmi contracena com Dulce Bressane e Paulo Gracindo (ao fundo) no filme Estrela da Manhã. ....	220

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
BBM	Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin
CFC	Conselho Federal de Cultura
CIAA	Coordinator of International American Affairs
CPDOC-FGV	Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas
DEIP	Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
DNP	Departamento Nacional de Propaganda
ENBA	Escola Nacional de Bellas Artes
IACJ	Instituto Antônio Carlos Jobim
IFOCS	Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas
IMMuB	Instituto Memória Musical Brasileira
MIS-RJ	Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
2	<b>UMA “SOCIOLOGIA SENTIMENTAL DA BAHIA”</b> .....	26
2.1	<b>Origens: raízes, moradas, memórias e afetos</b> .....	29
2.2	<b>Contrastes entre a Salvador real e a “São Salvador” de Caymmi</b> .....	44
2.3	<b>“Coqueiro de Itapoã...Coqueiro! Areia de Itapoã...Areia!”</b> .....	59
2.4	<b>As rádios na Bahia e as primeiras incursões artísticas de Dorival Caymmi</b>	73
3	<b>O LUGAR DO LITORAL NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL BRASILEIRA</b> .....	84
3.1	<b>É possível falarmos de “O” povo brasileiro?</b> .....	86
3.2	<b>A praia: do incognoscível ao esplendor</b> .....	91
3.3	<b>O imenso território de exuberante natureza: eis a face da nova Nação</b> .....	99
3.4	<b>O Litoral e o Sertão: antinomias</b> .....	112
3.5	<b>As representações do litoral na primeira metade do século XX</b> .....	125
3.6	<b>O litoral brasileiro nas artes e na literatura do início do séc. XX</b> .....	131
3.6.1	<i>A poética caymmiana e o(s) modernismo(s) brasileiro(s): consonâncias e dissonâncias</i> .....	132
4	<b>REDES DE RELAÇÕES: APOIO A CONSAGRAÇÃO DA POÉTICA PRAIANA DE CAYMMI</b> .....	155
4.1	<b>O filme <i>Banana da Terra</i> e o reconhecimento artístico de Dorival Caymmi</b>	156
4.2	<b>Tornando-se um “cartaz dos mais apreciados”</b> .....	173
4.2.1	<i>O “cantor dos mares” do Brasil de Getúlio Vargas</i> .....	183
4.3	<b>Dorival Caymmi: um “homem bem relacionado”</b> .....	204
5	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	229
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	235

## 1 INTRODUÇÃO

Não veria com surpresa se acaso o(a) leitor(a) desta tese já tivesse, em algum momento da sua vida, escutado os versos daquela canção que diz: “Minha jangada vai sair pro mar / Vou trabalhar, meu bem-querer. / Se Deus quiser, quando eu voltar do mar / um peixe bom eu vou trazer / Meus companheiros também vão voltar / E a Deus do céu vamos agradecer”.<sup>1</sup> É até provável que já tenha ouvido a pergunta “O que é que a baiana tem?”, realizada, repetidas vezes, em outra antiga composição musical.<sup>2</sup> Mas, certamente, já deve ter escutado o conhecido refrão que afirma: “Quem não gosta de samba / Bom sujeito não é: / É ruim da cabeça / Ou doente do pé”.<sup>3</sup>

Celebrado por críticos e músicos (entres os quais, alguns luminares da música popular brasileira), como “gênio universal” e “gênio da raça”<sup>4</sup>, o compositor dos versos acima, o baiano Dorival Caymmi (1914-2008), é considerado, ao menos, desde finais dos anos 1950, uma referência fundamental da nossa música popular,<sup>5</sup> “um dos pontos cardeais de uma MPB atemporal”, nas palavras de Tárík de Souza.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Versos da “Canção da Partida”, primeira parte da canção “História de Pescadores”, lançada por Dorival Caymmi em disco (LP) intitulado *Caymmi e o Mar* (Odeon, MOFB-3011), de 1957. A maioria das informações sobre as músicas compostas e gravadas por Dorival Caymmi foi consultada em: (CAYMMI, 2001), em especial, “Discografia essencial da obra de Dorival Caymmi”, p. 579-605.

<sup>2</sup> A pergunta é parte central da letra de “O que é que a baiana tem?”, canção de Dorival Caymmi, interpretada por Carmen Miranda no filme-musical *Banana da Terra*, de 1939, no qual a cantora luso-brasileira aparece trajando um vestido estilizado de baiana. A indumentária, com direito a um cestinho de frutas na cabeça, tornou-se uma das marcas mais representativas da artista, bem como a referida canção.

<sup>3</sup> Trecho de “O samba da minha terra”, composição de Dorival Caymmi lançada pelo Bando da Lua em disco (78 rpm) da Columbia (55245-A) em 1940. O compositor só veio a gravar a canção em 1957, em disco (LP) da Odeon (MOEB-3000), intitulado *Eu Vou Pra Maracangalha*.

<sup>4</sup> A expressão se encontra no texto “Tom visita Caymmi”, assinado pelo próprio Tom Jobim (1927-1994). De acordo com o maestro, “Dorival é gênio universal. É universal, é gênio baiano, é carioca, é pedra noventa, é pedra sem jaça, canção praieira, é gênio do Brasil e do mundo” (JOBIM, 1994, p. 8). Em depoimento contido no LP *Caymmi* (produzido pela Fundação Emílio Odebrecht e lançado em 1985, conjuntamente com a biografia *Caymmi, Som, Imagem e Magia*, escrita por Marília T. Barboza e Vera de Alencar), Caetano Veloso declara: “O João Gilberto fala sempre que o Caymmi é que é o gênio da raça. [...] O João Gilberto diz que aprendeu tudo com Caymmi, que a gente deve estar sempre aprendendo com Caymmi”. O referido disco pode ser acessado no site do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB). Disponível em: <https://immub.org/album/caymmi-som-imagem-magia>. Acesso em: 19 out. 2019.

<sup>5</sup> Em 1959 foi lançado o álbum *Chega de Saudade*, do músico baiano João Gilberto (1931-2019). Considerado como o disco inaugural da Bossa Nova, seu encarte traz um texto de apresentação assinado por Tom Jobim, que o finaliza com a seguinte observação: “P.S. O Caymmi também acha!” A frase evidencia o prestígio que o já consagrado compositor baiano tinha entre parte dos músicos bossa-novistas.

<sup>6</sup> No trecho de onde retirei a frase, Tárík de Souza afirma: “Todas as musas e músicas levam ao estuário Dorival Caymmi. Ele é um dos pontos cardeais de uma MPB atemporal, esculpida pelos elementos básicos. [...] Divindade de homem simples, *deus ex machina* em seu trono de cirandeiro do requinte, Caymmi usa o cinzel ao contrário, para despir os ornamentos. Seu triunfo é a beleza nua, o canto confidente. Tão tribal que soa criação de domínio público” (1994, p. 24).

Embora o relativamente pequeno conjunto das canções compostas pelo baiano<sup>7</sup> seja saudado como obra primorosa, Bosco (2006) defende que “a série das canções praieiras perfaz o conjunto mais impressionante, não apenas em relação ao todo da obra de Caymmi, como, talvez, no sentido de sua espantosa originalidade, em relação a toda a tradição da canção brasileira” (p. 48).

Geralmente, a crítica especializada e os pesquisadores costumam dividir o universo composicional de Dorival Caymmi conforme as seguintes classificações: “Canções do Mar”, “Sambas” e “Canções sobre motivos do folclore” (CAYMMI, 1978) ou “Sambas Sacudidos”, “Canções Praieiras” e “Sambas-canção” (BOSCO, 2006), ou ainda, “Canções Praieiras”, “Sambas de remelexo”, “Canções desenvolvidas sobre motivos folclóricos” e “Sambas-canção” (SEVERIANO, 2013). De todo modo, essas classificações devem ser relativizadas, pois é notório que Caymmi misturava diferentes gêneros musicais em suas composições.<sup>8</sup>

Nesse sentido, ao considerar como canções praieiras as composições caymmianas que tematizam sobre o mar (em específico) e sobre o/a litoral/praias (em geral) e as práticas socioculturais atinentes a esse espaço social, temos, assim, um conjunto formado por 24 músicas.<sup>9</sup>

Bem, como um bom aficionado por música e alguém que se interessa – inclusive sociologicamente – pela história da música popular brasileira, é evidente que eu já conhecia parte da obra musical de Dorival Caymmi, sobretudo, as músicas anteriormente citadas.

No entanto, o interesse por pesquisá-la só me surgiu quando assisti, em novembro de 2012, a uma palestra-musicada ministrada pelo pesquisador e músico José Miguel Wisnik,

<sup>7</sup> O pesquisador André Domingues (2009) informa que foram 109 as canções que Caymmi “compôs e gravou ou editou durante a vida toda” (p. 25). Já Stella Caymmi (2001, p. 575-605), elenca 120 canções compostas por Dorival Caymmi, dentre as quais 101 foram gravadas e lançadas em discos. No entanto, é preciso observar que a referida autora considera as seis partes que compõem “História de Pescadores” como canções autônomas.

<sup>8</sup> É difícil apontar com precisão quem, quando e os reais interesses que motivaram a produção das referidas classificações. No entanto, sabe-se que, quando ainda se apresentava nas rádios de Salvador, no início dos anos 1930, Dorival Caymmi cantou em um programa intitulado “Um quarto de hora de canções praieiras”, dedicado às suas composições. Também é conhecido o fato do livro *Cancioneiro da Bahia*, obra conjunta de Dorival Caymmi e de Jorge Amado, publicada em 1947, ter contribuído para a percepção da obra musical caymmiana, conforme as classificações acima expostas.

<sup>9</sup> Para efeito de contagem, consideramos “História de Pescadores” como uma única canção. Sendo assim, o conjunto das chamadas “canções praieiras” é composto pelas seguintes músicas: “A Jangada Voltou Só” (1941); “A Lenda do Abaeté” (1948); “A Mãe d’água e a Menina” (1985); “Balada do Rei das Sereias” (1987); “Caminhos do Mar” (2001); “Dois de Fevereiro” (1957); “É Doce Morrer no Mar” (1941); “Eu Não Tenho Onde Morar” (1960); “Festa de Rua” (1949); “História de Pescadores” (1957); “Itapoã” (1972); “João Valentão” (1953); “Milagre” (1977); “Morena do Mar” (1965); “Noite de Temporal” (1940); “O Bem do Mar” (1954); “O Vento” (1949); “Pescaria” (1944); “Promessa de Pescador” (1939); “Quem Vem Pra Beiro do Mar” (1954); “Rainha do Mar” (1939); “Sargaço Mar” (1985) e “Saudade de Itapoã” (1948).



cujo título era “Luiz Gonzaga e a construção da canção de massas”. O evento fazia parte das comemorações pelo centenário de nascimento do “Rei do Baião”.<sup>10</sup>

Em determinado momento da conferência, Wisnik comentou sobre o cenário dos campos musical e radiofônico no Brasil das décadas de 1930 e 1940, que impôs a convergência, no Rio de Janeiro – então centro cultural e político do País –, de artistas principiantes advindos das diferentes regiões brasileiras. Somadas ao sonho de uma vida melhor e ao talento artístico-musical, esses atores levavam consigo as tradições de suas terras. Foi nesse momento que o palestrante afirmou que, devido ao referido contexto, Luiz Gonzaga havia levado o sertão para a música popular brasileira, na mesma medida que Dorival Caymmi teria contribuído com o litoral.

A afirmação pareceu-me, a princípio, evidente, porém, ela colocava mais questões do que certezas. Passei, então, a refletir sobre o que significava, sob o prisma sociológico, “levar o litoral” à música brasileira? De qual litoral falava Caymmi, em suas composições? Teria sido ele, dentre os compositores brasileiros, o que primeiro fez do litoral tema de canção popular? Se sim, qual a implicação que esse possível vanguardismo teve para a carreira do compositor baiano?

Embora preliminar, esse conjunto de questões serviu para orientar-me nas leituras de trabalhos (dos diferentes gêneros) que tiveram por objetos a vida e a obra do compositor baiano. Alguns desses trabalhos se mostraram de grande relevância para o desenvolvimento deste estudo, em especial, nos momentos em que analisamos a trajetória pessoal e artística de Caymmi.<sup>11</sup>

Chamou-me atenção, ainda, outro ponto da observação de Wisnik: o fato do período em que a confluência daqueles músicos que discursavam sobre diferentes regiões do Brasil coincidir com a época em que o tema da identidade nacional brasileira, balizado pelas

---

<sup>10</sup> A referida palestra ocorreu no dia 21 de novembro de 2012, no anfiteatro do Centro Cultural do Dragão do Mar (importante equipamento cultural de Fortaleza, capital cearense), como parte da programação do evento III Simpósio Mídia Nordeste. Como é de amplo conhecimento, o cantor, compositor e músico pernambucano Luiz Gonzaga do Nascimento (1912-1989) era também chamado de “Rei do Baião”.

<sup>11</sup> A título de exemplo, citemos: as biografias *Caymmi Som, Imagem e Magia*, escrita por Marília Barboza e Vera Alencar, e *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*, de autoria da pesquisadora (e também neta do biografado) Stella Caymmi. Outras importantes fontes foram os livros: *Cancioneiro da Bahia*, do próprio Dorival Caymmi; *Caymmi: uma utopia de lugar*, de Antônio Risério (livro considerado fundamental para os estudos sobre o artista baiano); *Dorival Caymmi*, de Francisco Bosco; de André Domingues, *Caymmi sem folclore; Acontece que sou baiano: identidade e memória cultural no cancionário de Dorival Caymmi* e *Caymmianos*, ambos do pesquisador Marielson Carvalho. É preciso também citar a interessante tese de Vitor Teixeira, *A Pedra que Ronca no Meio do Mar: baianidade, silêncio e experiência racial na obra de Dorival Caymmi*. As demais fontes consultadas para a produção desta tese encontram-se relacionadas na seção destinada às referências bibliográficas.

noções de cultura popular e mestiçagem racial, mobilizava os debates intelectuais e políticos. Tal constatação, óbvia talvez, me trouxe à mente trechos de dois textos que eu já havia lido. Em um deles, Renato Ortiz (2009, p.12) afirmava que: “Nos anos 30, 40 e 50, a busca da identidade nacional reflete-se no universo musical”. No outro, Francisco de Oliveira (2004, p. 125) dizia: “a música popular e seus músicos são, também, demiurgos do mesmo quilate que um Gilberto Freyre, um Sérgio Buarque, um Celso Furtado, um Darcy Ribeiro [...] Eles também criaram o Brasil”.<sup>12</sup>

Considerando que por criar, Francisco de Oliveira tinha em mente a noção de interpretar, ou seja, tal qual os pensadores citados, os músicos populares elaboraram interpretações do Brasil, a partir desta ideia, somada às duas precedentes – explicitadas por Wisnik (de que Caymmi levou o litoral para a música popular) e Ortiz (de que a música produzida no Brasil ao longo dos anos 30, 40 e 50 sofria influência das discussões sobre identidade nacional) –, ocorreu-me que as canções praieiras de Dorival Caymmi pudessem ter também contribuído para a conformação da identidade nacional brasileira.

O que antes era apenas uma ideia tornou-se o propósito da minha pesquisa de doutoramento. Assim, o presente trabalho tem por objetivo evidenciar os processos sociais que possibilitaram que o artista baiano Dorival Caymmi e a sua poética praiana fossem simbolicamente convertidos em emblemas da nacionalidade brasileira.

É preciso fazer aqui uma ressalva: não pretendo, com o presente trabalho, corroborar com as análises essencialistas da identidade nacional que, equivocadamente, tendem a concebê-la como uma substância onipresente (ou universal) e imutável.<sup>13</sup> Ao dialogar com a noção de identidade nacional, tenho claro que toda identidade é, antes, uma construção simbólica resultante das relações sociais de poder e, conseqüentemente, de conflitos que se estabelecem tanto no interior do grupo – gerados pela escolha e imposição de produções simbólicas de grupos restritos, como representativas da totalidade – quanto no exterior – a partir da necessidade de se diferenciar dos outros grupos. Nesse sentido, a identidade se efetiva na relação ambígua entre uma suposta igualdade e uma alteridade pretendida.

---

<sup>12</sup> Francisco de Oliveira (2004) explica que essa percepção acerca dos músicos e da música popular brasileira lhe foi passada, como uma “pista”, por seu amigo Luiz Werneck Vianna, enquanto conversavam sobre o tema.

<sup>13</sup> As perspectivas sobre identidade e identidade nacional aqui adotadas estão embasadas nas leituras de alguns trabalhos, em especial, em dois livros do pesquisador da cultura, Renato Ortiz, *Cultura brasileira e identidade nacional* e *A moderna tradição brasileira*; e no trabalho do sociólogo Michel Nicolau Netto, *Música brasileira e identidade nacional na mundialização*.

Esta constatação ainda revela o caráter histórico das identidades, pois, apesar de se estabelecerem por meio de processos sociais (históricos, portanto), as identidades – e mesmo a identidade nacional – emergem com a aparência (ilusória, no fim das contas) de fenômenos naturais (logo, a-históricos). Em vista disso, Renato Ortiz (2012) assinala que a identidade nacional é uma construção de segunda ordem, assemelhando-se à ideologia.

Em se tratando da identidade nacional, o parâmetro (ou o referencial) passa do grupo para a nação. No caso da identidade nacional brasileira, como bem mostrou Ortiz (2012), são antigas as relações entre uma suposta “brasilidade” e a cultura (em especial, devido ao seu caráter integrador). O referido autor ainda evidenciou a dimensão política que subjaz às definições de cultura e de identidade nacional, pois, em verdade, tais definições encontram-se atreladas à legitimidade que determinados grupos sociais – quase sempre, mas não exclusivamente, representados por atores das elites econômica e cultural (os intelectuais) e do Estado – possuem na determinação da autenticidade da cultura, do popular e do nacional.

Uma observação é ainda necessária: ao me aprofundar nas leituras sobre a vida e a obra de Dorival Caymmi pude constatar que a temática praiana era central na estética do artista, que incluía, para além das suas composições musicais, quadros de sua autoria. Além disso, parte significativa das capas dos discos lançados por Caymmi estampavam imagens que, direta ou indiretamente, aludiam a cenários praianos. Nesse sentido, para mim, pareceu óbvio que eu não podia me restringir somente às canções praieiras, tendo em vista que os quadros e capas de discos também atuavam como suportes produtores de sentido. Por essa razão, optei por fazer dessa poética praiana de Dorival Caymmi (que se expressa em suas canções, telas e capas de discos) objeto de pesquisa. Porém, como veremos mais adiante, o avanço da pesquisa mostrou a necessidade de ampliar um pouco mais o material de análise.

O exame da poética praiana do supracitado artista ainda mostraria, algo muito cristalino até, que o litoral por ele representado (em versos e imagens) era, na maioria das vezes, a praia de Itapuã, localizada em Salvador, capital baiana. Os veraneios passados no local, nos anos 1930, quando Itapuã era ainda um simples vilarejo, inspirou Caymmi a compor as canções que falam da beleza do “mar, quando quebra na praia” ou do vento que “faz cantigas, nas folhas, no alto do coqueiral”.<sup>14</sup> O universo tradicional, quase idílico, que emerge na poética praiana do artista refere-se, portanto, a um microcosmo “itapuanzeiro”.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Referências às canções praieiras “O Mar” e “Saudade de Itapoã”. Note-se que, na última canção, o nome da praia aparece diferente. Não se trata de erro de grafia, mas de variações da mesma palavra. No período em que Dorival Caymmi veraneava no vilarejo, na década de 1930, seu nome era escrito como na citada canção praieira,

Em verdade, parte considerável da obra caymmiana (pensada, uma vez mais, por meio de suas canções e seus quadros) versa sobre personagens, práticas e expressões culturais específicas aos cenários litorâneos e urbanos da antiga “São Salvador” e da tradicional Bahia. E quando se considera as representações que emergem da poética praiana do artista, é possível notar a relação simbiótica entre a praia, o mar e o sagrado. No litoral caymmiano, natureza e religiosidade (seja de origem afro-baiana ou católica) desempenham funções regulatórias das dinâmicas sociais. Assim, se o vento forte anuncia um temporal se aproximando da costa, é sinal que não haverá pesca. E se por acaso a tormenta surpreender alguns pescadores em noite de pescaria, é a Deus, Nossa Senhora e/ou Yemanjá que eles rogarão proteção; mas também, é para tais divindades (indistintamente) que os pescadores e sua família ofertarão graças pela pesca farta. Sinal de que haverá comida na mesa e algum dinheiro no bolso. Por isso, nesse microcosmo artisticamente representado por Caymmi, nada ocorre se não for dos desígnios do natural e do sobrenatural.

Estas constatações, no entanto, impuseram uma problemática que se mostrou crucial para a pesquisa: Como perceber como emblemas da nacionalidade brasileira uma obra artística que claramente tematizava sobre realidades (ainda que idealizadas) tão específicas, circunscritas a um local (Bahia) e, mais ainda, a uma região deste local (Itapuã)?

Antes do mais, devo esclarecer dois pontos relevantes: primeiro, não pretendo com este estudo, atestar que a poética praiana de Caymmi atuou como o *fiat lux* da dimensão litorânea da identidade nacional brasileira. E se acaso pretendesse afirmar o contrário, uma rápida conferida na produção de alguns artistas e intelectuais brasileiros da segunda metade do século XIX e início do XX, bastaria para pôr por terra meu ponto de vista. Por fim, tendo em vista que o “cantor dos mares da Bahia”<sup>16</sup> não tinha pretensões de atuar como intelectual – pensado aqui no sentido empregado por Ortiz (2012), de mediador cultural –, creio que as definições de porta-voz, emblema ou representante se adequem melhor ao compositor, que o de artífice.

Como condição para a compreensão da problemática acima exposta, tornou-se necessário responder à algumas questões que, por consequência, nortearam as reflexões

---

com “o” (Itapoã). Atualmente, o nome do antigo vilarejo, hoje um bairro de Salvador, escreve-se com “u” (Itapuã); porém, ainda pode ser escrito com as letras “o” e “an”, as últimas em substituição ao “ã” (Itapoan).

<sup>15</sup> Tomo emprestado um termo utilizado pelos próprios moradores do bairro de Itapuã. Cf., (GANDON, 2018).

<sup>16</sup> No material empírico analisado, encontramos, por diversas vezes, os “títulos” de “Cantor dos mares da Bahia”, e em menor número, “poeta da Bahia” e “Cantor dos mares do Brasil”, sendo atribuídos a Dorival Caymmi. Por isso, em determinados trechos do presente trabalho, essas classificações serão utilizadas para se referirem ao compositor baiano.

apresentadas nesta tese: a) Quais os processos sociais que possibilitaram que o cenário litorâneo se tornasse parte de um imaginário nacional? b) Quais as condições sociais dispostas a Caymmi, ou por ele construídas, para que se convertesse (ou fosse convertido) em um porta-voz da “brasilidade”? Esse questionamento pode ser reescrito sem prejuízo semântico da seguinte forma: como Dorival Caymmi se constituiu como a voz que imprimiu na música popular a poética praiana como elemento de registro de identidade nacional? c) De que maneira o capital cultural acumulado por Caymmi o permitiu galvanizar algo que, *per si*, não foi ele que criou (a dimensão litorânea da identidade nacional brasileira), mas foi ele que firmou artisticamente?

Nesse sentido, para dar conta dessas questões foi preciso investigar a trajetória pessoal e artística de Dorival Caymmi, o que significa dizer que precisei me debruçar sobre a biografia do artista. Ademais, tonou-se indispensável apreender as práticas (de trabalho e de lazer) atreladas à região costeira do país, não como dados apriorísticos, mas como resultante de processos sociais e históricos. Por fim, e não menos importante, foi fundamental perceber o processo de consagração emblemática de Dorival Caymmi e de sua poética praiana como efeito da soma de ações desenvolvidas pelo próprio artista e por outros atores pertencentes aos campos artístico, intelectual e político que lhes eram próximos, em vez de tomá-lo como obra do esforço solitário do artista.

Deste modo, como meio de materializar os objetivos aqui propostos, utilizei – para além das canções, quadros, capas de discos, biografias e outros trabalhos produzidos por e sobre Dorival Caymmi, e de publicações que refletiram sobre a identidade nacional –, de ampla bibliografia sobre temas correlatos ao que aqui é discutido (música popular brasileira, Governo Vargas, entre outros) e de considerável conjunto de documentos como material empírico. Desse modo, consultei periódicos (jornais e revistas) da época<sup>17</sup>, documentários fílmicos, fotografias pessoais e promocionais de Dorival Caymmi, entre outros tipos de fontes.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> De modo geral, é possível determinar que Dorival Caymmi atuou profissionalmente entre os anos 1930 e 1980, embora já demonstrasse ter desacelerado das atividades profissionais desde a década de 1970. Com isso em mente, concentramos as consultas aos periódicos nas edições produzidas entre as décadas de 1930 e 1980, mas não exclusivamente. Quando necessário, e foram algumas as ocasiões, utilizei informações obtidas em edições produzidas nas décadas subsequentes. Os jornais e revistas consultados estão discriminados nas notas de rodapé e nas referências bibliográficas.

<sup>18</sup> Entre os “outros tipos de documentos” consultados, destaco o depoimento gravado por Dorival Caymmi, em 24/11/1966, como parte do acervo intitulado “Depoimento para Posteridade”, produzido pelo Museu de Imagem e Som do Estado do Rio de Janeiro (MIS-RJ). A escuta do referido depoimento me foi possível quando visitei o MIS nos dias 15, 17 e 19 de julho de 2019; os depoimentos gravados por artistas/amigos do compositor baiano

Importa assinalar que a maior parte das consultas aos periódicos foram realizadas por intermédio das páginas virtuais da Biblioteca Nacional (BN Digital) e do Instituto Antônio Carlos Jobim (IACJ).<sup>19</sup> Porém, quando o periódico visado não compunha a base de dados das duas instituições citadas, a exemplo dos jornais *O Globo* (RJ) e *A Tarde* (BA), a solução encontrada foi acessar o site oficial do jornal (no caso do “impresso” carioca) e promover visitas à Biblioteca Central do Estado da Bahia, localizada na cidade de Salvador, que disponibiliza um terminal (um computador) contendo as antigas edições do periódico baiano, em formato digital.

Objetivando uma maior diversidade e, conseqüentemente, amplitude do material empírico à disposição da análise, realizei uma entrevista semiestruturada com um dos filhos de Dorival Caymmi, o também músico, Dorival Tostes Caymmi, mais conhecido por Dori Caymmi.<sup>20</sup>

A partir do exame do material empírico foi possível perceber a recorrência de certos discursos que vinculavam determinadas qualidades como intrínsecas a Caymmi e à sua obra artística, em especial, à sua poética praiana. Assim, por diversas vezes encontrei textos, notas, críticas etc. que promoviam a imagem do referido compositor como construtor de uma obra musical autêntica e original ou como fidedigno porta-voz da cultura e do povo da Bahia. Também foram notórios os relatos que atribuíam a Caymmi o papel de legítimo representante da mestiçagem racial e da mistura cultural brasileiras. Ademais, o artista baiano ainda foi descrito como importante mediador da cultura popular, em especial, do folclore, em suas expressões baiana, nordestina e brasileira. Ainda foi possível notar perfis de Caymmi que acentuavam a temporalidade alongada que o músico cultivava (por preguiça, devido a um

---

para o álbum duplo *Caymmi*, de 1985. Disponível em: <https://immub.org/album/caymmi-som-imagem-magia>. Acesso em: 19 out. 2019; o catálogo da exposição *Aprendendo com Dorival Caymmi: civilização praieira*. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/aprendendo-com-dorival-daymmi-1>. Acesso em 20 mar. 2019.

<sup>19</sup> Entre os mais de 4.000 itens catalogados pelo Instituto Antônio Carlos Jobim relacionados a Dorival Caymmi e disponíveis para consulta, encontram-se áudios, imagens de desenhos, documentos (pessoais e profissionais), fotografias e pinturas. Constam, também, vídeos com depoimentos do artista baiano. Cabe aqui, no entanto, o registro de pesar pela indisponibilidade à consulta das correspondências trocadas pelo compositor. Certamente, este material seria de grande valia para os objetivos da pesquisa. Cf.: <<http://portal.jobim.org/>>. Daqui por diante, toda vez que me referir ao instituto, usarei a sigla IACJ.

<sup>20</sup> A entrevista com Dori Caymmi foi realizada no saguão do hotel onde o artista encontrava-se hospedado, na cidade de Fortaleza, capital cearense, no dia 16/2/2018, um dia após a sua apresentação no Cineteatro São Luiz (importante equipamento cultural, localizado no centro da cidade). O show de Dori Caymmi integrava a programação do 19º Festival de Jazz e Blues do Ceará. Vale mencionar que durante a apresentação, por vezes, Dori fez referências ao seu pai e, como de costume, cantou algumas canções compostas por Dorival, entre essas, “História de Pescador”, com a qual finalizou a apresentação. Durante a realização da entrevista, Dori Caymmi esteve acompanhado por Helena (sua esposa) e por Guto Burgos, um velho amigo da família Caymmi.

peculiar método composicional ou ainda por conta do forte traço de “baianidade”). Obviamente, muitas dessas representações retratavam Caymmi como um autêntico jangadeiro, homem do mar. Essa imagem era constantemente reiterada por meio do “título” atribuído ao compositor de “Cantor dos mares da Bahia”.

Dessa forma, mais do que questionar a pertinência ou não dessas “marcas”, dessas imagens, importava analisar os discursos que lhes eram atinentes, pois compreendo que foram justamente tais discursos que auxiliaram na pavimentação da trajetória de Dorival Caymmi até a sua consagração como porta-voz privilegiado da dimensão litorânea da identidade nacional.

Para dar conta do objetivo que me propus com este estudo, parti da hipótese de que, por um lado, Dorival Caymmi encontrou, na primeira metade do século XX, uma conjuntura propícia à boa recepção das suas canções praieiras e, por outro, que houve, por parte tanto do compositor quanto de outros agentes pertencentes aos campos artístico, econômico, intelectual e político a ele ligados, o investimento na consolidação da figura de Caymmi e da sua poética praiana como emblemas da identidade nacional.

É preciso ainda fazer duas ponderações, uma de natureza metodológica e uma de cunho estilístico: embora grande parte da obra artística de Dorival Caymmi tenha sido produzida entre as décadas de 1930 e 1960, das 24 canções que direta ou indiretamente tematizaram sobre o universo litorâneo, seis foram gravadas (pelo próprio compositor ou por outros intérpretes) após aquele período, uma, inclusive, em 2001. Apesar da constatação de que desde os anos 1960, 1970 já havia se efetivado a consagração da poética praiana caymmiana como “marca” de uma “brasilidade”, os discursos que denotam a íntima relação do artista com o mar continuam, ainda hoje, a serem produzidos.<sup>21</sup> Nesse sentido, optei por não focalizar as análises em um período específico da carreira de Caymmi. Mais do que o tempo, o que guiou meu olhar foi a própria poética praiana do artista. Por fim, quanto à citação de excertos de documentos e periódicos (jornais e revistas) antigos, optei por manter a grafia original.

Isto posto, a presente tese está organizada em três capítulos:

No primeiro capítulo, intitulado *Uma sociologia sentimental da Bahia*, analiso parte da trajetória pessoal e artística de Dorival Caymmi, construída durante a infância e a juventude do compositor, vividas em Salvador, sua cidade natal. Assim, o foco do capítulo

---

<sup>21</sup> Isto se evidencia, por exemplo, no nome de um dos documentários lançados em 2019 que tratam da vida e obra do referido artista: *Dorivando Saravá: o preto que virou mar*, dirigido por Henrique Dantas.

incide sobre o período que se estendeu de 1914 (ano de nascimento de Caymmi) a 1938 (ano que o compositor se transfere para o Rio de Janeiro). O propósito subjacente à exposição da trajetória do artista é evidenciar os contextos e as condições sociais que proporcionaram ao artista baiano a aquisição de capital simbólico, em especial, capital cultural, indispensáveis para que, assim, pudesse perceber os “espaços dos possíveis” (BOURDIEU, 2011) dispostos pelo campo musical (baiano e brasileiro) da primeira metade do século XX e, com isso, orientasse suas ações e suas escolhas estéticas, no sentido de conquistar uma posição de destaque no referido campo.

Também tratei das experiências vivenciadas por Caymmi em meio à cidade de Salvador e no distante e tranquilo vilarejo praiano de Itapuã. Como poderá ser visto, tais experiências serviram de substância para a criação de uma poética da qual emergem imagens de uma Bahia tradicional, mestiça e sincrética. Porém, a obra artística do baiano permite notar que, ao contrário de uma visão panorâmica da sua terra, o compositor focalizou nos elementos simbólicos que atestassem a antiguidade da “velha São Salvador” e, portanto, cerrou os olhos para tudo que pudesse denotar uma imagem moderna da Bahia.

No segundo capítulo, trato do lugar (material e simbólico) que o litoral brasileiro ocupou na conformação da identidade nacional. Para tanto, parto de duas observações sobre a obra de Caymmi, feitas por Risério (2011), para considerar que Dorival Caymmi encontrou, durante a primeira metade do século XX, um campo cultural receptivo à sua poética praiana em função da valorização da cultura popular (operada pelo Modernismo de 1922 e pelo Regionalismo Nordestino), devido à centralidade que a mestiçagem racial (e suas expressões, como o sincretismo religioso) passou a ter nos debates sobre a identidade nacional e, por fim, por conta do projeto de unificação do Estado pretendido pelo governo Vargas que, para tanto, demandava a subsunção das regiões do País ao todo nacional.

Ciente de que toda identidade, inclusive a nacional, é uma construção simbólica e que as práticas à beira-mar – como as observadas na poética praiana de Caymmi –, são também produtos de um processo histórico e discursivo de transformação da percepção e da sensibilidade dos atores sociais quanto às regiões litorâneas, promovo uma discussão sobre as representações do litoral e da sua população, que emergem das interpretações da nacionalidade de alguns autores. Finalmente, examino as representações do litoral brasileiro desenvolvidas pelas artes e pela literatura ao longo da primeira metade do século XX.

No terceiro e último capítulo, analiso as contribuições de diferentes agentes, pertencentes aos campos artístico, econômico, intelectual e político, na consagração de



Dorival Caymmi e da sua poética praiana como porta-vozes da identidade nacional. Destaco, porém, que parte desses agentes era ligada ao compositor baiano por relações de afeto. Tal fato se mostra relevante na medida que, como amigos e admiradores do artista baiano, estes geralmente atuavam como mediadores na promoção e consolidação da imagem de Caymmi como um artista ímpar, como um autêntico representante da “brasilidade”. É bem verdade que nem todos que produziram discursos valorativos do compositor baiano integravam seu círculo de amizade. Acontece que Caymmi foi um sujeito muito bem relacionado, possuindo amigos importantes e poderosos, pessoas, por exemplo, ligadas à intelectualidade e à imprensa, e, nesse sentido, estes puderam colaborar de forma decisiva no processo de conversão do “Cantor dos mares da Bahia”, em “Cantor de todo o Brasil”.

Assim, focalizo em alguns eventos fundamentais na consagração artística do compositor baiano, entre os quais, a gravação e lançamento do filme *Banana da Terra*, no qual a maior estrela do rádio brasileiro nos anos 1930, Carmen Miranda, interpreta “O que é que a baiana tem?” (canção de Caymmi), vestida de “baiana”. Outro acontecimento importante para o referido artista foi sua participação em *Joujoux e Balangandans*, evento beneficente organizado pela primeira dama do país, Dona Darcy Vargas. No espetáculo, Caymmi se vestiu de pescador para interpretar a canção “O Mar”. O compositor ainda voltaria a interpretar um pescador em outras produções artísticas, como no *short* produzido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em filmes inspirados na obra literária de Jorge Amado e em programas da TV Tupi.

Por último, finalizo este estudo apresentando as minhas considerações finais, nas quais argumento que, quando vistas sob a perspectiva freyreana da identidade nacional – balizada, portanto, pela valorização da cultura popular, da mestiçagem, do sincretismo e dos elementos regionais –, torna-se coerente apreender como emblemas da “brasilidade” uma poética (praiana) que atesta uma clara dimensão local (Itapuã e Salvador, na Bahia). No entanto, essa conversão só foi possível devido às representações e aos discursos elaborados pelo próprio Dorival Caymmi, bem como por aqueles que lhe foram vinculados.

## 2 UMA “SOCIOLOGIA SENTIMENTAL DA BAHIA”<sup>22</sup>

Ao estudar a vida e obra do musicista vienense Wolfgang Amadeus Mozart, o sociólogo alemão Norbert Elias (1995) atentou para a importância da influência de fatores intra e extra estéticos na produção musical do artista. Ademais, destacou o referido autor, tais fatores também contribuíram para os sabores e dissabores vivenciados por Mozart em duas importantes esferas da sua breve vida: a afetiva e a artística.

Assim, seguindo as pistas deixadas pelo referido sociólogo, acreditamos ser coerente com os objetivos deste trabalho – compreender o processo de transformação de Dorival Caymmi e da sua produção poética praiana em legítimos representantes da dimensão litorânea da identidade nacional – a exposição da trajetória artístico-profissional e pessoal do referido compositor. Afinal, a apreensão sociológica de uma produção artística perpassa, também, pelo entendimento das vivências do sujeito criador.

Importa assinalar que a concepção de trajetória aqui adotada está em consonância com a perspectiva de Pierre Bourdieu (2011) acerca do tema. Objetivando driblar os limites das análises internalistas e externalistas das obras artísticas, Bourdieu defendeu que a compreensão sociológica das produções artísticas deve ser norteada pelas interconexões entre capital simbólico (em especial, o cultural), campo artístico e escolhas estéticas dispostas aos produtores culturais. Assim, o sociólogo francês observa que a estética adotada pelos artistas está, por um lado, “orientada” pelo “espaço dos possíveis” a eles disposto, e por outro, sua adoção será norteada pela necessidade de afirmação da posição de destaque no interior do campo artístico.<sup>23</sup> Portanto, por meio do exame da trajetória do(a) artista que torna possível a emergência das marcas deixadas por este(a) no interior do campo em questão.<sup>24</sup>

A proposição bourdieusiana pelo uso da trajetória dos produtores como recurso aos estudos dos bens culturais, sobretudo, das produções artísticas, ainda cumpre uma outra tarefa: escapar dos relatos biográficos que, comumente, tendem a evidenciar os fatos atrelados ao sujeito objeto do texto, como que dar a entender que nada se passa como se já não estivesse

---

<sup>22</sup> Em matéria do jornal soteropolitano *O Imparcial*, datada de 5/12/1941, um jornalista identificado apenas pelas iniciais W.L. afirmou que Caymmi “fazia uma sociologia sentimental da Bahia” (CAYMMI, 2014, p 190).

<sup>23</sup> Nunca é demais lembrar que, de acordo com a teoria sociológica de Pierre Bourdieu (2011), tanto o campo cultural como os demais campos que compõem a realidade social se constituem como arenas de disputas.

<sup>24</sup> Segundo Bourdieu (2011), “[...] cada produtor, escritor, artista, sábio constrói seu próprio projeto criador em função de sua percepção das possibilidades disponíveis, oferecidas pelas categorias de percepção e de apreciação, inscritas em seu *habitus* por uma certa trajetória e também em função da propensão a escolher ou recusar tal ou qual desses possíveis, que os interesses associados a sua posição no jogo lhe inspiram” (p. 64).

de alguma forma predeterminado desde o início da jornada do(a) biografado(a).<sup>25</sup> Algo muito próximo do velho adágio que afirma que “o rio só corre para o mar”.

Assim, o presente capítulo cumprirá a tarefa de expor uma breve trajetória de Dorival Caymmi, focalizando no contexto que, ao longo da sua infância e juventude, lhe foi possibilitada a aquisição do capital cultural que, certamente, contribuiu para as suas escolhas estéticas dentre aquelas ofertadas pelo “espaço dos possíveis” (BOURDIEU, 2011) próprio aos campos musicais baiano (no primeiro momento) e brasileiro (posteriormente) da década de 1930. Logo, interessa-nos a exposição dos eventos que realcem o enredamento entre as dimensões pessoal/afetiva e profissional das vivências do artista.

A exposição da trajetória de Caymmi ainda possibilita evidenciar que o artista não se encontra absorto em um mundo que lhe é próprio, alheio aos fenômenos da realidade social, dotado de uma capacidade única de criação. Inúmeros e variados são os fenômenos sociais e artísticos que lhe influenciaram ao longo da vida. Desde elementos da tradição ou do novo que irrompe no horizonte, experiências vividas ou imaginadas, o perto ou distante, além de tudo o mais que há nos interstícios entre os referidos extremos, puderam atuar no processo criativo do artista. Por isso, tais relatos ajudam-nos a compreender que ele fora praia onde alguns o querem como ilha, pois até a ideia do “gênio” é uma construção simbólica e histórica na qual é possível enxergarmos as marcas do contexto (ELIAS, 1995).

É preciso, antes, um alerta: não há pretensões de uma exposição exaustiva da biografia de Dorival Caymmi. Para tanto, há trabalhos que já se dispuseram a realizar essa árdua tarefa.<sup>26</sup> No entanto, fizemos uso de grande parte desses trabalhos e deles, em muitos casos, foram possíveis observar construções discursivas que sistematicamente (re)afirmavam a ligação íntima e profunda de Caymmi com o mar. Como não poderia deixar de ser, tendo em vista os objetivos deste estudo, tais discursos demandaram acurada atenção e acreditamos ser pertinente que estes emerjam, aqui e ali, ao longo do referido capítulo (e no todo do texto). Afinal, foi graças a esses discursos que se efetuou a conversão simbólica do referido artista que na maior parte da sua infância e adolescência residiu no centro da capital baiana e que,

---

<sup>25</sup> Cf., Bourdieu (2011), em especial o texto *A ilusão biográfica*, p. 74-82.

<sup>26</sup> Não raros os textos (acadêmicos e jornalísticos) sobre Dorival Caymmi destinam poucas ou longas páginas à biografia do artista. Entretanto, no que se refere a trabalhos de cunho exclusivamente biográficos, podem ser citados os livros *Caymmi Som Imagem e Magia* (1985) das autoras Marília T. Barbosa e Vera de Alencar e *Dorival Caymmi: o mar e o tempo* (2001; 2014) escrito pela pesquisadora Stella Caymmi. Há, no entanto, outros textos dedicados ao artista baiano que, sem pretensões de uma exposição exclusiva e demorada, também dedicaram algumas linhas aos fatos mais notórios da sua vida. Consta, nas referências bibliográficas deste trabalho, os títulos de alguns desses textos.

ainda por cima, não sabia nadar, em um “legítimo pescador”.<sup>27</sup> Como o próprio artista, certa vez, salientou ao narrar a novidade que foi conhecer o vilarejo de Itapuã na adolescência: “Eu desconhecía tudo isso até meus 17 anos, essa vida rústica. Tudo que vivia fora dali era urbano” (CAIMMY, 2014, p. 82).

Porém, antes que tornemos manifesto importantes fatos da trajetória pessoal e artística de Dorival Caymmi, cremos ser impreterível a exposição de um bilhete redigido pelo próprio “cantor dos mares da Bahia”, destinado ao seu grande amigo Jorge Amado.<sup>28</sup> É preciso destacar que são longas as linhas, porém nada nos pareceu tão rico e ilustrativamente representativo do tipo de discurso atrelado à imagem (real ou imaginada) de Caymmi e, considerando-se que o bilhete é, ele também, produto e produtor de discursos, justifica-se que o reproduzamos em sua inteireza. Assim, escreveu Caymmi:

Jorge, meu irmão, são onze e trinta da manhã e terminei de compor uma linda canção para Iemanjá, pois o reflexo do sol desenha seu manto em nosso mar, aqui na Pedra da Sereia. Quantas canções compus para Janaína, nem eu mesmo sei, é minha mãe, dela nasci. Talvez Stela saiba, ela sabe tudo, que mulher, duas iguais não existem, que foi que eu fiz de bom para merecê-la? Ela te manda um beijo, outro para Zélia, e eu morro de saudades de vocês. Quando vierem, me tragam um pano africano para eu fazer uma túnica e ficar irresistível. Ontem saí com Carybé, fomos buscar Camafeu na Rampa do Mercado, andámos por aí trocando pernas, sentidos os cheiros, tantos, um perfume de vida ao sol, vendo as cores, só de azuis contámos mais de quinze e havia um ocre na parede de uma casa, nem te digo. Então, ao voltar, pintei um quadro tão bonito, irmão, de causar inveja a Graciano. De inveja, Carybé quase morreu e Jenner, imagine!, se fartou de elogiar, te juro. Um quadro simples: uma baiana, o tabuleiro com abarás e acarajés e gente em volta. Se eu tivesse tempo, ia ser pintor, ganhava uma fortuna. O que me falta é tempo para pintar, compor vou compondo devagar e sempre, tu sabes como é, música com pressa é aquela droga que tem às pampas sobrando por aí. O tempo que tenho mal chega para viver; visitar Dona Menininha, saudar Xangô, conversar com Mirabeau, me aconselhar com Celestino sobre como investir o dinheiro que não tenho e nunca terei, graças a Deus, ouvir Carybé mentir, andar nas ruas, olhar o mar, não fazer nada e tantas outras obrigações que me ocupam o dia inteiro. Cadê tempo pra pintar? Quero te dizer uma coisa que já te disse uma vez, há mais de vinte anos, quando te deu de viver na Europa e nunca mais voltavas: a Bahia está viva, ainda lá, cada dia mais bonita, o firmamento azul, esse mar tão verde e o povaréu. Por falar nisso,

---

<sup>27</sup> Na legenda de duas fotografias de Caymmi a bordo do veleiro *Laffite*, de Carlos Guinle Filho, expostas na biografia do artista, é possível lermos: “Os mares de Caymmi: no barco do amigo Carlinhos Guinle, em plena Baía da Guanabara, Dorival, que nunca aprendeu a nadar, dava livre curso à sua paixão pelo mar e a navegação” (CAYMMI, 2014, p. 291). Carlinhos Guinle pertencia a uma rica e tradicional família de empresários, da qual, alguns de seus membros tiveram relações com os universos esportivo e cultural do Rio de Janeiro. A título de exemplo, um dos tios de Carlinho, Arnaldo Guinle, financiou a excursão brasileira e francesa dos Oito Batutas, em 1922 (VIANNA, 2012, p. 116); e outro tio seu, Octávio Guinle, fundou, em 1923, o Copacabana Palace Hotel. Dorival Caymmi e Carlinhos Guinle se conheceram em 1944, na época que Caymmi realizava o espetáculo *Jangadeiros* – inspirado nas canções praieiras do artista –, no *grill-room* do Copacabana Palace. Nas palavras de Stella Caymmi, “um verdadeiro templo da elegância do Rio de Janeiro” (2014, p. 218).

<sup>28</sup> Dorival Caymmi remeteu o bilhete para Jorge Amado quando este se encontrava, juntamente com sua esposa, a também escritora Zélia Gattai, residindo em Londres. O referido bilhete encontra-se reproduzido no livro *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*, de autoria de Jorge Amado.

Stela de Oxóssi é a nova ialorixá do Axé e, na festa de consagração, ikedes e iaôs, todos na roça perguntavam onde Obá Arolu, que não veio ver sua irmã subir ao trono de rainha? Pois ontem, às quatro da tarde, um pouco mais ou menos, saí com Carybé e Camafeu a te procurar e, não te encontrando, indagámos: que faz ele que não está aqui, se aqui é seu lugar? A lua de Londres, já dizia um poeta lusitano que li numa antologia de meu tempo de menino, é merencória. A daqui é aquela lua. Por que foi ele para a Inglaterra? Não é inglês, nem nada, que faz em Londres? Um bom filho-da-puta, é o que ele é, nosso irmãozinho. Sabes que vendi a casa da Pedra da Sereia? Pois vendi. Fizeram um edifício medonho bem em cima dela e anunciaram nos jornais: venha ser vizinho de Dorival Caymmi. Então fiquei retado e vendi a casa, comprei um apartamento na Pituba, vou ser vizinho de James e João Ubaldo, daquelas duas línguas viperinas, veja que irresponsabilidade a minha. Mas hoje, antes de me mudar, fiz essa canção para Iemanjá que fala em peixes e em vento, em saveiro e no mestre do saveiro, no mar da Bahia. Nunca soube falar de outras coisas. Dessas e de mulher. Dora, Marina, Adalgisa, Anália, Rosa morena, como vais morena Rosa, quantas outras e todas, como sabes, são a minha Stela, com quem um dia me casei te tendo de padrinho. A bênção, meu padrinho, Oxóssi te proteja nessas Inglaterras, um beijo para Zélia, não esqueçam de trazer meu pano africano, volte logo, tua casa é aqui e eu sou teu irmão Caymmi (CAYMMI apud AMADO, 1986, p. 186-187).

Ao bilhete caberia uma análise pormenorizada. Em verdade, quantas análises seriam possíveis tendo as palavras acima como objeto? Elas brotam numa espécie de profusão sintética (por mais contraditório que isso pareça) como que a dar a ver, de uma só vez, todos (ou quase todos) os elementos atinentes aos mundos – físico e espiritual – do artista. Os temas preferidos representados em sua produção poética (e não somente as denominadas de “praiana”); as relações afetivas; as narrativas de abnegação econômica e de uma temporalidade alongada, não determinada pela racionalidade produtiva; a ligação com as religiões de matriz africana; a sensibilidade artística que extrapola a produção musical e evade as criações pictóricas e, obviamente, o amor pela sua terra, pelas cores, cheiros, sabores de Salvador. As ruas, becos e ladeiras, o céu e o mar da cidade de “São Salvador” revestem-se, no artista, em afeto. Está tudo ali naquelas palavras. Mas contrariando a emergência da demanda imposta, o exame de tais assuntos será realizado não agora, mas ao longo deste capítulo e dos demais que compõem o texto. Por ora, passemos então a expor a trajetória do artista Dorival Caymmi.

## **2.1 Origens: raízes, moradas, memórias e afetos**

Nascido numa quinta-feira, 30 de abril de 1914, na casa de número 77 da Rua do Bângala, hoje rua Luiz Gama, pertencente ao Distrito da Palma, em Salvador (ver figura 1), Dorival Caymmi foi o segundo dos quatro filhos do casal Durval Caymmi (conhecido por Ioiô) e Aurelina Cândida Soares (chamada de Sinhá). Ele, funcionário público que atuava na

Alfândega da Bahia, localizada defronte ao cais nas proximidades do Elevador Lacerda; ela, dona de casa.

Figura 1 - Rua do Bângala (atual Rua Luiz Gama), local de nascimento de Dorival Caymmi



Fonte: acervo virtual do IACJ.

Os Caymmi foram, por assim dizer, representantes de uma típica classe média baixa urbana de Salvador. Dorival nasceu e cresceu em um ambiente doméstico que passou ao largo da pobreza. A economia familiar era apertada, vivia-se com o necessário a uma vida relativamente confortável, mas sem sobras que lhes possibilitassem desfrutar de uma vivência faustosa. Condição esta que em nada os impediram de possuir algumas comodidades vedadas à boa parte da população mais empobrecida da cidade. Como meio de ilustrar, cabe mencionarmos que, durante a década de 1930, os Caymmi costumavam se entreter com a programação radiofônica por intermédio do “American Bausch, aparelho receptor recém-comprado por Durval” (CAYMMI, 2014, p. 93), e há de se imaginar que apesar da crescente

popularização do rádio no Brasil, um “aparelho receptor” não era, na época, um objeto acessível a todos.<sup>29</sup>

Não fazia muito tempo que o rádio havia surgido no Brasil e sua implantação só se mostrou viável após transformações nas estruturas social, econômica, política e cultural do país, iniciadas ainda em finais do século XIX.<sup>30</sup> Durante esse período, o Estado monárquico, majoritariamente agrário e pautado na economia escravista, cedeu lugar (não sem disputas políticas) a um país republicano, em processo de industrialização e de aprofundamento do capitalismo (ainda que incipiente), da qual emerge uma nova classe social (o trabalhador assalariado) e onde grande parte da população passa, então, paulatinamente, a residir nos centros urbanos.

Também contribuíram para o advento e desenvolvimento da radiofonia no Brasil o surgimento de novas tecnologias<sup>31</sup> e da indústria fonográfica no País. Em seu livro *O que é que a baiana tem? Dorival Caymmi na Era do Rádio*, Stella Caymmi nos lembra que a primeira gravação de um disco em solo brasileiro ocorreu em 1902 e neste constava o lundu “Isto é bom” de autoria do ator, cantor e compositor Xisto de Paula Bahia e interpretado por Manuel Pedro dos Santos (ou Baiano, como era conhecido). O referido disco fora gravado pela Casa Edison, que até o ano de 1928 foi a maior gravadora do País.<sup>32</sup>

Cabe assinalar que até a primeira metade da década de 1920 os discos eram gravados por meio do sistema mecânico, fato que prejudicava a qualidade sonora das

---

<sup>29</sup> Em seu livro *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e identidade nacional*, Renato Ortiz evidencia os obstáculos impostos pelo subdesenvolvimento do capitalismo brasileiro ao pleno desenvolvimento das empresas de bens simbólicos durante a primeira metade do século XX. Acerca da implementação de uma indústria radiofônica nacional, Ortiz (2006) aponta que, para além do caráter de experimentação, a radiodifusão encontrou, durante a década de 1920, dificuldades em ampliar sua atuação devido ao parco número de aparelhos receptores nos lares do país. Tal situação só encontrou uma acanhada alteração na década seguinte, com o surgimento do rádio à válvula, técnica que, em contraste com os aparelhos de galena, possibilitou o barateamento dos custos de produção. Ainda assim, destaca o autor, que “Em 1952 o Brasil possuía dois milhões e quinhentos mil aparelhos, número que sobe para quatro milhões e 700 mil receptores em 1962. Porém, considerando-se a população total, tem-se, para 1962, uma razão de 6,6 aparelhos para cada 100 habitantes, o que colocava o Brasil no 13º lugar dos países da América Latina” (p. 47).

<sup>30</sup> O pesquisador Magno Bissoli Siqueira (2012) informa-nos, a partir de textos de José Ramos Tinhorão e Ernani Fornari, da existência de “relatos de experiências com transmissão por ondas eletromagnéticas no Brasil, desde o século XIX” (p. 181). No entanto, oficialmente, a primeira transmissão radiofônica realizada no Brasil se deu no dia 7 de setembro de 1922, por ocasião das comemorações do Centenário da Independência do País (Ibid.).

<sup>31</sup> Entre as tecnologias surgidas ao longo do século XIX e início do XX que contribuíram decisivamente para o advento da radiodifusão no mundo, estão: o fonógrafo (1877); o gramofone (1888) e o sistema elétrico de gravação (1925). Magno Siqueira (2012) observa que “A primeira demonstração do fonógrafo no Brasil se deu em julho de 1878, no Rio de Janeiro, durante uma ‘Conferência da Glória’. Estas, criadas em agosto de 1872, eram conferências pedagógicas de interesse público que aconteciam nas manhãs de domingo, na Escola da Freguesia da Glória. A elas comparecia o imperador D. Pedro II e sua família” (p. 178).

<sup>32</sup> O pesquisador Jairo Severiano (2013) destaca o papel empreendedor de Fred Figner, empresário tcheco radicado no Brasil desde 1892, que fundou a Casa Edison em 1900. Segundo o autor, Figner teria sido “o primeiro indivíduo a acreditar no potencial de venda de gravações da música brasileira” (p. 58).

gravações. Durante o referido período, além da já citada Casa Edison, existiram, no Brasil, as seguintes gravadoras: Disco Gaúcho, Discos Phoenix, Favorite Record e a Grand Record Brasil. Porém, em 1925, a Columbia (gravadora norte-americana) inaugurou o sistema elétrico de gravações, técnica que promoveu a melhoria da qualidade sonora dos discos. Dois anos depois, em julho de 1927, a Odeon importava a novidade para o Brasil. Nos anos que se sucederam, outras gravadoras começaram a operar no País, a exemplo da Parlophon – em 1928, no Rio de Janeiro e, posteriormente, em São Paulo –, da Columbia Phonograph – em 1929 em São Paulo –, da Victor Record – também em 1929, no Rio de Janeiro – e a Brunswick – em finais de 1929, também no Rio –, (CAYMMI, 2013, p. 32-33).<sup>33</sup>

Embora a instalação das gravadoras multinacionais no Brasil indicasse as potencialidades do mercado fonográfico nacional, a realidade é que no início da década de 1930 as vendas de discos no país ainda não apresentavam números expressivos, quando comparadas com as vendagens do mercado fonográfico norte-americano de finais da década precedente.<sup>34</sup> A explicação para tal fato estava, provavelmente, na incipiência do capitalismo brasileiro, que acarretava, entre outras consequências, na dificuldade de ampliação de um público interno consumidor de bens culturais, estando boa parte deste, à época, concentrado na cidade do Rio de Janeiro.

A princípio, o rádio tornou-se uma atividade diletante, restrita a entusiastas pertencentes a famílias abastadas da capital da República. Logo surgiram os primeiros clubes e as primeiras associações de radiouvintes, inicialmente na cidade do Rio de Janeiro, posteriormente em outras capitais do País. Data, portanto, desse período a fundação das Rádio Sociedade (1923), Rádio Clube de Pernambuco (1923), Rádio Sociedade da Bahia (1924), Rádio Sociedade Rio-Grandense (1924) e Sociedade Rádio Mineira (1927).<sup>35</sup> Sem fins

---

<sup>33</sup> Para uma compreensão mais detalhada do contexto de surgimento da indústria fonográfica e do rádio no Brasil, consultar, para além dos já referidos trabalhos de Caymmy (2013), Severiano (2013) e Siqueira (2012), Michel Nicolau Netto (2009).

<sup>34</sup> Ao argumentar sobre a discrepância de oportunidades ofertadas aos músicos negros norte-americanos e brasileiros durante as primeiras décadas do século XX, em seus respectivos países, Michel Nicolau Netto (2009) expõe que, diferentemente da situação do mercado fonográfico brasileiro do período que estamos considerando, no qual “um disco de muita procura na época do Carnaval vendia até 5 mil exemplares” (CALDEIRA, 2007, p. 34 apud NICOLAU NETTO, 2009, p. 55), no seu vizinho do norte, “em 1927 as vendas de discos ultrapassavam 100 milhões de cópias, muito embora após a crise de 1929 as vendas tenham caído drasticamente” (GIOIA, 1997, p. 135 apud NICOLAU NETTO, 2009, p. 55).

<sup>35</sup> Outras importantes emissoras radiofônicas criadas no Brasil, nas décadas de 1920 e 1930, foram: A Estação Sumaré (responsável pela primeira transmissão radiofônica do Brasil, ocorrida em 7 de setembro de 1922 e, por isso, alguns pesquisadores do assunto consideram-na a primeira emissora do País); a Sociedade Rádio Educadora Paulista (inaugurada em 30 de novembro de 1923); a Mayrink Veiga (criada em 20 de janeiro de 1926); a Rádio Educadora (inaugurada em 11 de junho de 1927) e, por fim, a Rádio Philips (criada em março de 1930) (CAYMMI, 2013).



lucrativos, o funcionamento dessas primeiras emissoras dependia da colaboração financeira dos ouvintes, e suas programações se concentravam na transmissão de um conteúdo “erudito e lítero-musical” (FEDERICO, 1982 apud ORTIZ, 2006, p. 39).

Havia uma intenção educadora, moralizadora, em outras palavras, “civilizadora”, subjacente à programação dos clubes e das associações de rádio daqueles anos de 1920. Nesse sentido, os fundadores da Rádio Sociedade (PRA-2), Edgar Roquette-Pinto e Henrique Morize, foram pioneiros na utilização pedagógica da tecnologia de radiodifusão. Os objetivos de ambos os professores/radialistas estavam, assim, assentados na constatação do expressivo índice de analfabetismo da população brasileira do período em questão.<sup>36</sup>

Porém, Ortiz (2006) assinala a incipiência das condições técnicas dispostas aos produtores e aos ouvintes das primeiras emissoras nacionais de rádio. Em suas palavras, “A década de 20 é ainda uma fase de experimentação do novo veículo [...] O espaço de irradiação sofria contínuas interrupções e não havia uma programação que cobrisse inteiramente os horários diurnos e noturnos” (p. 39). Os limites da radiodifusão no Brasil dos anos 1920 podem ser ainda verificados quando se observa que ao longo da referida década, “surgem apenas 19 emissoras em todo o país, e seu raio de ação, devido à falta de aparelhamento adequado, se reduzia aos limites das cidades onde operavam” (ORTIZ, 2006, p. 39).

Os elevados preços dos aparelhos receptores também representavam um obstáculo à expansão da radiodifusão no Brasil. Muito embora houvesse os rádios de galena<sup>37</sup>, o quadro só se altera na década de 1930, com o surgimento dos rádios de válvula, tecnologia que permitiu o barateamento dos “custos de produção dos aparelhos”, possibilitando, assim, “sua difusão junto a um público ouvinte mais amplo”, assevera Ortiz (2006, p. 39).

---

<sup>36</sup> Renato Ortiz (2006) evidencia que o “índice de analfabetismo da população” brasileira era de 84% em 1890, 75% em 1920 e 57% em 1940 (p. 28). Em entrevista concedida ao pesquisador Magno Bissoli Siqueira (2012), o professor de jornalismo João Batista Torres Rocha comenta sobre a intenção educadora que impeliu Roquette-Pinto a fundar a Rádio Sociedade: “O Roquette-Pinto quando viu o rádio, pela experiência em outros países, viu a possibilidade do Brasil ser educado através da palavra falada, já que era um país de analfabetos. As pessoas tinham dificuldade de leitura e levar a palavra através das ondas era mais fácil para educar a população. [...] Ele e o professor Moritze. Eles usavam o rádio para leitura de jornais, tocar música clássica, ler textos diversos, poesias, contos, novidades tecnológicas, curiosidades, tudo que pudesse ser absorvido de maneira fácil” (ROCHA apud SIQUEIRA, 2012, p. 183-184).

<sup>37</sup> De fabricação relativamente simples, os rádios de galena eram, segundo José Ramos Tinhorão, “montados em casa, quase sempre pelos próprios candidatos a ouvintes, usando normalmente caixas de charuto. Isso se tornava possível pelo fato de os aparelhos de galena serem compostos, fundamentalmente, de apenas cinco pequenas peças (cristal de galena; regulador de contato da galena; indutor; condensador variável de sintonia e fones de ouvido), e que para funcionar pediam apenas uma antena externa – geralmente esticadas entre duas varas de bambu – e uma tomada de terra, invariavelmente a torneira da pia mais próxima” (TINHORÃO, 1981, p. 36-37 apud SIQUEIRA, 2012, p. 183).

Foi ainda nos anos 1920 que surgiram as primeiras iniciativas, embora acanhadas, das mídias impressas (jornais e revistas) de noticiarem assuntos relativos ao mundo do rádio. Como exemplo, podem ser citados o jornal *O País* e as revistas *O Cruzeiro* e *Phono Arte*, esta última, como o próprio nome deixa antever, era especializada no tema. Já na década seguinte, diante da cada vez maior importância do rádio no cotidiano dos brasileiros, diversos impressos passaram a promover concursos para a escolha dos reis e rainhas da música popular brasileira (CAYMMI, 2013, p. 33). Nota-se, portanto, que a partir de então, esses impressos atuam como importantes instâncias de consagração cultural para compositores, músicos e, acima de tudo, intérpretes de música popular.

Não demorou e o modelo de funcionamento das sociedades de radiouvintes sem fins lucrativos sofreu alterações substantivas. Getúlio Vargas, que havia chegado ao poder do País após a Revolução de 30 e objetivava promover a modernização do Estado brasileiro, percebia nos novos meios de comunicação – em especial o rádio e o cinema –, a potencialidade de servirem como vetores do projeto de integração nacional por meio da difusão das ideologias nacionalista e trabalhista, sobretudo, a partir da instituição do Estado Novo em 1937 e da criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em 1939. Desta forma, imaginava-se que o rádio, mas também o cinema, poderiam cumprir a tarefa que era parcialmente vedada às mídias impressas, em um país cujo grosso da população ainda era, como já mencionado, analfabeta.

Como meio de materializar o objetivo traçado, Vargas assinou, em 1º de março de 1932, o decreto nº 21.111, que permitia às rádios realizarem anúncios pagos em meio às suas programações. Já em 1937, o chefe do Estado promulgou outro decreto cujo objetivo era facilitar “a abertura de estações de rádio no país inteiro” e estimular “a instalação de serviços de alto-falantes nas praças de cidades que não tivessem uma emissora” (CASTRO, 2005, p. 138 apud NICOLAU NETTO, 2009, P. 71).

Embora as ações do governo Vargas tenham representado um passo adiante no desenvolvimento da radiodifusão no País, o projeto de promoção da unificação cultural – uma das condições necessárias para a elevação do Estado nacional –, por meio do rádio esbarrou na impossibilidade de efetivação de um sistema radiofônico nacional, logo, integrado. De acordo com Renato Ortiz (2006), fatores conjunturais, econômicos e políticos explicariam a

“timidez do governo Vargas ao procurar implementar esta política em relação aos meios de comunicação de massa” (p. 51).<sup>38</sup>

Após essa breve digressão, voltemos então a abordar fatos ligados à trajetória de Caymmi. Entre as décadas de 1910 e 1930, Durval, Aurelina e os quatro filhos moraram em diferentes endereços, em todas as ocasiões, em residências alugadas – afinal, era o que os rendimentos de Durval possibilitavam –, e quase sempre em localidades próximas ao centro da capital baiana.<sup>39</sup>

Interessante notar que a despeito do fato de que parte significativa da cidade de Salvador ter sido erigida às margens do oceano, nenhum dos bairros onde Dorival Caymmi residiu enquanto permaneceu em sua cidade natal é localizado à beira-mar de Salvador. É evidente que *per si* tal fato se quer diminui quanto mais invalida a relação do artista baiano com o cenário litorâneo. Entretanto, apesar das experiências vivenciadas em Itapuã (algumas serão posteriormente explicitadas), Dorival Caymmi não se constituiu, ao contrário do que algumas representações desejaram evidenciar, em um autêntico pescador, marítimo, homem de cais ou qualquer outro adjetivo correlato.

Como amostra daquilo que acabamos de afirmar, vale a menção de trechos de dois textos sobre o artista baiano, ambos escritos em 1947. O primeiro de autoria do amigo Odorico Tavares, e o segundo assinado pelo próprio Caymmi, mas que contou com a intensiva colaboração de Jorge Amado.<sup>40</sup> Na edição de 17 de maio de 1947 da revista *O Cruzeiro*, o jornalista pernambucano Odorico Tavares dedicou ao compositor, que à época já

---

<sup>38</sup> Segundo Ortiz (2006), a “timidez” nos investimentos do Estado varguista nos meios de comunicação de massa se explicava pela incipiência do capitalismo brasileiro, que obstaculizava a emergência de um público nacional de bens simbólicos, pela opção do governo Vargas de beneficiar-se do poder publicitário do rádio – coordenando o conteúdo que poderia ser irradiado – sem, no entanto, investir vultosos valores em seu desenvolvimento, e, por fim, pelo fato de que, “apesar de sua tendência centralizadora [o governo de Getúlio Vargas] tinha que compor com as forças sociais existentes (neste caso, o capital privado, que possuía interesses concretos no setor de radiodifusão)” (p. 53).

<sup>39</sup> Durante a infância e juventude Dorival Caymmi residiu, juntamente com sua família, nas seguintes localidades: Campo da Pólvora, nº. 6 (área pertencente ao bairro Nazaré); na rua Direita da Saúde, nº. 29, e na Ladeira do Carmo, nº. 35. Após a separação dos pais em 1927, Dorival e os irmãos ficaram sob a guarda do pai e juntos, em 1931, foram morar na rua Nova do Silva, no bairro do Barbalho. De acordo com site da Companhia de Desenvolvimento Urbano do Estado da Bahia (CONDER), o Centro Antigo de Salvador corresponde a uma área de 7 km<sup>2</sup>, que engloba onze bairros da capital baiana além do Centro e Centro Histórico: Barris, Tororó, Nazaré, Saúde, Barbalho, Macaúbas, parte da Liberdade, Santo Antônio Além do Carmo e Comércio. Disponível em: [http://www.conder.ba.gov.br/area\\_atuacao?tid=435](http://www.conder.ba.gov.br/area_atuacao?tid=435). Acesso em 10 abr. 2020.

<sup>40</sup> Quanto à autoria de um dos textos acima mencionados, torna-se premente expormos um importante esclarecimento evidenciado pela biógrafa Stella Caymmi. Segundo a autora, os comentários constantes em *Cancioneiro da Bahia* foram, em verdade, escritos por Jorge Amado a partir de “depoimentos de Caymmi e da sua própria imaginação” (CAYMMI, 2014, p. 257). Por isso ressaltamos a participação de Amado na elaboração do texto utilizado como fonte, ainda que por conta da forma e conteúdo das linhas escritas, o texto “soe” mais amadiano do que caymmiano.

era consolidado no campo artístico brasileiro, a matéria intitulada *Caymmi na Bahia*.<sup>41</sup> Segundo a “pena” de Tavares,

Em 1924, dizia Mario de Andrade: “É possível que um dia os compositores nacionais, conscientes de sua nacionalidade e destino, queiram surpreender a melodia mais bela e original de seu povo”. Naquele ano, um garoto de dez anos era senhor absoluto do distrito de Penha, na península de Itapagipe, livre como poderia ser livre um menino criado à beira desta Bahia de Todos os Santos, sem nenhuma ideia de que confirmaria no futuro, a suposição do grande Mário. “A melodia mais bela e mais original do povo” baiano seria surpreendida pelo compositor, que ninguém suspeitaria no garoto de 1924. Dorival Caymmi daria ao Brasil páginas musicais das mais belas, as mais deliciosas canções saídas do povo da Bahia (TAVARES, 1947, p. 39).

Por sua vez, em *Cancioneiro da Bahia*, livro publicado pela primeira vez em 1947, e que trazia todas as composições do baiano produzidas até então, acompanhadas por comentários, fragmentos das partituras e ilustrações de Clóvis Graciano, ao referir-se às “canções do mar e dos pescadores”, Caymmi teria escrito: “Tratei desses motivos porque nada mais sou que um homem do cais da Bahia, devoto eu também de Yemanjá, certo eu também que estamos todos nós nas suas mãos, rogando-lhes que não envie os ventos da tempestade, que seja de bonança o mar da minha vida” (CAYMMI, 1978, p. 11).

É bem verdade que nem todas as narrativas sobre Dorival Caymmi afirmavam a imagem acima aludida. Houve quem escrevesse perfis do compositor que acentuavam a distância entre a realidade e a representação e evidenciavam que a relação do artista com o mar era, digamos, mais espiritual do que propriamente física. Na edição de 12 de maio de 1962 de *O Cruzeiro*, Antônio Maria – outro importante amigo de Caymmi – traçou, com pitadas de ironia, um breve perfil do baiano:

Dorival Caymmi, “homem do mar”, não sabe nadar e jamais pescou. Enjoa, em viagem de saveiro. ‘O mar é para se olhar...’ e, justiça se lhe faça, sempre o olhou, com a maior simpatia. [...] Aos 12 anos, suas canções narravam a vida aventureira de bonecos que ele mesmo desenhava. Sempre homens e mulheres do cais (MARIA, 1962, p. 99).

Algumas décadas depois, ao ser questionado, em entrevista para a revista *Bravo!*, sobre a influência do *jazz* na sua produção musical, o próprio Caymmi, consciente da sua relação com o mar, aponta:

---

<sup>41</sup> Dado interessante é que a referida matéria contou com o auxílio fotográfico de Pierre Verger que, posteriormente, se tornaria grande amigo de Dorival Caymmi, e, assim como ele, teve o cenário praiano e sua gente como objetos estéticos.

Não. O que vejo de influência é o seguinte: é do ambiente onde estou no momento. Muita gente pensa que eu fui pescador, filho de pescador, que nasci em Itapoã, que era barrigudo, com o umbigo de fora. Não. Na influência da vida rústica do homem, eu participava da vida dele por observação, vendo. Mas eu era um urbano, um homem do centro da cidade, residente, nascido na rua do Bângala, em Salvador. Saía e via. A minha música Itapoã não nasceu do hábito, não, nasceu da pesquisa e da observação (CAYMMI, 2001, p. 84).

O que se nota a partir das passagens anteriormente expostas é que mais do que um retrato fidedigno da realidade, os discursos que apontam uma vinculação quase orgânica de Caymmi com o cenário praiano e com o cotidiano de pescadores e demais trabalhadores(as) pertencentes a tal espaço funcionam como legitimação da posição que o compositor veio a ocupar no campo musical brasileiro como representante máximo da vertente litorânea do cancionero nacional.

Outro traço biográfico recorrentemente acentuado em textos dedicados a Dorival Caymmi diz respeito a uma possível correlação entre as raízes etnicorraciais do artista e a sua obra. Provável fruto dos elogiosos comentários de Jorge Amado sobre o amigo conterrâneo, tal perspectiva aponta para a condição genética e cultural de mestiço do compositor como definidora da sua personalidade e, por conseguinte, de sua obra. Bisneto de europeus, neto e filho de negros<sup>42</sup>, é possível captar em alguns escritos do literato a ideia de que a miscigenação cultural e racial propiciada pelos ascendentes do compositor – e que nele se fez síntese –, resultaria em uma espécie de inexorável horizonte à sua produção poética. Nas palavras de Amado,

Poeta, compositor e cantor, Dorival Caymmi é hoje a figura principal da música popular brasileira, pode-se dizer que ele é o próprio povo do Brasil em sua voz mais pura, em sua melodia mais profunda e eterna [...] Trazendo nas veias sangue negro e sangue italiano, nascido à beira do mar da Bahia – a Bahia é a célula mãe do Brasil, onde a mestiçagem determinou e determina as linhas mestras da cultura nacional – fez-se o intérprete da vida popular, o bardo cantor das graças, do drama e do mistério da terra e do homem baiano (AMADO In: CAYMMI, 1978, p. 7).

Muito mais do que um comentário fortuito sobre o amigo compositor, as palavras de Jorge Amado descortinam a sua concepção de identidade nacional. Nesta, o escritor mobiliza alguns elementos (a ideia de povo e das produções simbólicas populares e, sobretudo, a mestiçagem étnico-cultural, para ele, incontestável signo da formação da sua terra natal) como substrato de onde se erigiram a nação e a nacionalidade brasileiras. A

---

<sup>42</sup> Para maiores informações acerca da árvore genealógica de Dorival Caymmi, conferir as já citadas biografias *Caymmi som, imagem e magia* (BARBOSA; ALENCAR, 1985) e *Dorival Caymmi: o mar e o tempo* (CAYMMI, 2001; 2014).

concepção amadiana do tema encontrou, entre consonâncias e dissonâncias, apoio, sobretudo, na perspectiva de brasilidade delineada por Gilberto Freyre.<sup>43</sup> Portanto, sendo o próprio escritor baiano um dos artífices da referida perspectiva de nacionalidade,<sup>44</sup> suas considerações acerca da obra artística de Caymmi estavam balizadas por sua acepção da identidade nacional e, justamente por isso, tendia a exaltá-la como emblema daquilo que de mais autenticamente brasileiro existia.

As vivências de Dorival Caymmi em meio a esse ambiente cultural e racialmente miscigenado da capital baiana são também assinaladas pela biógrafa Stella Caymmi. Ao discorrer sobre a convivência do compositor, durante a infância, com as chamadas “mulheres de saia”, ou seja, “ex-escravas, ou filhas delas, que preferiam continuar morando com aqueles que as criaram” (CAYMMI, 2014, p. 38), a autora chama atenção para o fato de que tais mulheres despertavam fascínio no garoto Dorival que se sentia especialmente atraído pela aura que as cercavam. Aromas, vestimentas, crenças, tudo lhe despertava admiração.

A pesquisadora ainda expõe relato do avô, no qual evidencia o contato com a cultura africana mediado pelo convívio com aquelas mulheres. Segundo informa Dorival Caymmi, as “mulheres de saia” costumavam usar “galho de arruda atrás da orelha ou pano da Costa nas têmeoras para tirar dor de cabeça. Tudo isso eu conheci ao vivo na minha casa, na vivência familiar. Eu ouvia histórias infantis contadas por elas em que o linguajar era entre o português e o ioruba, o nagô” (CAYMMI, 2014, p. 38). Como se nota, o cruzamento de culturas se expressava, inclusive, no falar da gente do povo.

Antes mesmo que a juventude lhe permitisse deleitar-se com os passeios por entre as ladeiras e ruas da capital baiana, quase sempre em companhia de amigos, durante a infância, Caymmi, que possuía uma índole calma e reservada, divertia-se lendo livros (em geral de literatura) e revistas sobre astros e estrelas do cinema americano (uma de suas paixões). Segundo relato do próprio artista: “Eu passava horas lendo tudo o que podia. Eu tinha várias coleções de revistas” (CAYMMI, 2014, p. 54). Ao que tudo indica, o compositor baiano não chegou a completar o antigo ensino ginásial<sup>45</sup> e, por isso, é possível presumir que

---

<sup>43</sup> Em *As cores da revolução: a literatura de Jorge Amado nos anos 30* (2009), Luiz Gustavo Freitas Rossi evidencia as convergências entre as noções freyreana e amadiana da mestiçagem e da identidade nacional.

<sup>44</sup> Noção defendida por Ilana Goldstein em seu livro *Literatura e Identidade Nacional: o Brasil best-seller de Jorge Amado* (2009).

<sup>45</sup> Receoso com os possíveis desdobramentos que a Revolução de 30 poderia acarretar em Salvador, um delegado de polícia amigo da família Caymmi aconselhou Durval a se retirar, juntamente com seus filhos, para algum lugar distante da cidade. Pouco tempo depois, ao retornarem, pai e filhos foram surpreendidos com a notícia do fechamento da escola onde estudavam Deraldo e Dorival. Posteriormente, foi cancelada a concessão que permitiria à referida escola ser transformada em ginásio, e isso na exata época em que os irmãos iniciariam o

os conhecimentos adquiridos através do hábito da leitura tenham contribuído para que, mais tarde, se mostrasse apto a debater com certa desenvoltura temas dos mais variados. Característica, aliás, já acentuada por Almir Chediak em texto que compõe um dos volumes do *songbook* dedicados à obra do compositor.<sup>46</sup>

Em entrevista concedida a Paulo Mendes Campos, Caymmi demonstra seu amplo conhecimento em matéria de arte, e expõe, com certa dose de erudição, suas predileções nas áreas da música (erudita e popular), literatura e poesia. Ao ser questionado por Campos acerca do estilo que adotava em pintura, Caymmi responde:

Bem, eu acompanhei tôda essa querela entre abstracionismo e figurativismo. Mas não cheguei a uma posição definitiva. Sou um lírico em pintura, gosto da harmonia das côres. Por outro lado, não posso me desprender da forma. Meu ideal seria uma pintura que correspondesse em côres às harmonias de uma fuga de Bach (CAYMMI, 1955, p. 2).

Em seguida, comentando sobre seus gostos literários, o compositor baiano afirma que:

Leio pouco. Li mais quando era jovem. Do folhetim de aventuras, passei a Victor Hugo. [...] Gosto dos romances brasileiros de sentido regionalista: Jorge Amado, José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos... Gosto também do Érico Veríssimo. Entretanto, me dou melhor com a poesia, que realiza uma síntese mais próxima da expressão musical. Sou admirador de Garcia Lorca, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge Guillén, Pablo Neruda (CAYMMI, 1955, p. 2).

Seria incoerente colocarmos tudo na conta das experiências vivenciadas somente durante a infância, entretanto, se tivermos em mente a concepção de capital cultural discutida por Bourdieu (2009), cremos ser pertinente afirmarmos que parte do conhecimento sobre arte demonstrado por Dorival Caymmi se deveu ao fato que desde muito cedo ele travou contato com música (de diversos gêneros) e outras formas de expressão artística. Os pais e alguns parentes do compositor foram músicos amadores e entusiastas da poesia e, por isso, eram constantes os saraus realizados em suas residências onde podia-se apreciar “valsas, modinhas, operetas e árias de ópera” (CAYMMI, 2014, p. 41), e declamação de apreciadas poesias.<sup>47</sup>

---

ensino ginásial. De acordo com Stella Caymmi (2014), “Nos primeiros tempos da Revolução, Durval tentou sem sucesso matriculá-los em outra escola. Enquanto não decidia o que fazer, deixou Dorival no Olímpio Cruz, ajudando o professor Júlio com os alunos menores” (p. 73).

<sup>46</sup> Em texto intitulado *Caymmi: Deus da canção*, Almir Chediak (1994) tece o seguinte comentário sobre Dorival Caymmi: “Observador por excelência, tem o dom da palavra, disserta sobre qualquer assunto com criatividade e sabedoria” (p. 6).

<sup>47</sup> Conforme relata Stella Caymmi (2014): “A recitação de poesia nos saraus era um dos pontos altos. Seu pai [sr. Durval Caymmi] gostava muito de recitar Gonçalves Dias, Castro Alves, Casemiro de Abreu. Tudo em tom solene, em meio a um silêncio sepulcral” (p. 41).

Consta que Sinhá, mãe de Caymmi, possuía bela voz e seu pai demonstrava destreza no manejo do bandolim, do piano e do violão. Foi seu Durval, inclusive, que, um tanto contrariado, deu as primeiras dicas de como tocar o instrumento que anos mais tarde consagraria o filho.<sup>48</sup>

Entre as dicas do pai e as orientações de um tio materno (Alcides Soares, o Cici), que era exímio solista de chorinhos, Dorival Caymmi se aprofundava nos manejos do violão. Jamais frequentou um curso formal de música. No máximo, fez uso do método de Canhoto (como era conhecido o violonista Américo Jacomino), um guia prático elaborado pelo musicista. Entretanto, mais do que uma desvantagem, o aprendizado informal do instrumento acabou *a posteriori* se mostrando um artifício valorativo, pois a maneira peculiar que ressoava o violão de Caymmi, no qual o ato de compor era determinado pelo *feeling* e não propriamente pela técnica, tornou-se uma marca indelével do artista e ajudou a notabilizá-lo em meio ao campo musical brasileiro. Sobre o assunto, assim declarou o compositor:

Acontece que eu preferia sempre a harmonia alterada, porque descobri, depois que fiz muita coisa de orelhada, que a harmonia realmente pode ser exótica, com as sétimas, as nonas, a inversão de acordes. Deve ser instintivo, porque desde pequeno acho que o som deve ter outra beleza, além do acorde perfeito. Foi assim que tive sorte na música. Papai dizia que não estava certo, porque o meu arpejo, a maneira que eu puxava as cordas do violão, não levava os dedos certos. Eu puxava as cordas de uma raspada só, com um dedo, o que tecnicamente era considerado errado. Mas, nesse sistema embora errado, consegui tirar os acordes que sentia instintivamente (CAYMMI, 2014, p. 58).

A forma instintiva de compor com harmonias alteradas mencionada por Dorival Caymmi pode, por certo, ser compreendida sob o prisma da inspiração nos mais variados gêneros musicais de sua predileção, ainda que o próprio compositor costumasse negar, em entrevistas, alguma influência sobre sua obra musical.<sup>49</sup> É possível que, sem nunca ter se aprofundado nos conhecimentos da tradicional teoria musical, o principiante músico tenha se guiado por sonoridades que lhes eram familiares e que, aos seus ouvidos, soavam agradáveis. Numa demonstração de curioso, delicado e paciente trabalho de experimentação, Caymmi ia tateando o instrumento, escutando atentamente cada nota e, desta forma, “instintivamente”,

<sup>48</sup> A postura de Durval Caymmi refletia menos uma oposição à ideia do filho de aprender algum instrumento musical e mais os ciúmes, o demasiado zelo que nutria pelos seus bandolim e violão. Segundo informa Stella Caymmi (2014), o pai de Dorival encomendou por 18 mil-réis o violão na loja *A Guitarra de Prata*, localizada no Rio de Janeiro (p. 57).

<sup>49</sup> Ao ser questionado por Regina Porto sobre as influências musicais que teria recebido, Caymmi respondeu: “Isso é um engano. Eu nunca me baseio nas obras já feitas para fazer as minhas, eu espero sair de mim. Muita gente pensa que eu tenho influência de músicos. Eu não tenho” (CAYMMI, 2001, p. 81). É provável que a negação de possíveis influências sobre seu modo de compor funcionasse, para Caymmi, como recurso à (re)afirmação da autenticidade das suas canções, sobretudo, as praieiras.



adornou o seu violão com uma sonoridade ao mesmo tempo colorida e estranha, não recorrente na música popular brasileira de então.

A singularidade do violão caymmiano foi também notada por um dos seus filhos, o músico Dori Caymmi que, ao sabor dos exageros comuns aos comentários elogiosos, assim expôs:

Eu acho que ele domina um lado da música popular do Brasil, que ninguém consegue imitar. Baden, por exemplo, Baden Powel, ele tinha problemas [dizia]: “Eu queria tocar violão como o seu pai toca e não consigo!” Porque tinha um segredo, ele tocava, ele não escondia nada, estava na frente das pessoas. Mas era uma coisa meio maxixe, meio samba, meio, e o jeito dele tocar. Então Baden e outros violonistas ficavam intrigadíssimos com essa, até no violão, ele contribuiu para uma coisa, né! Que as pessoas, até hoje, pesquisam: “Como é que ele toca isso, né? Como é que ele faz isso?” (Entrevista concedida ao autor em 16 de fev. 2018).

Devido a maneira idiossincrática de tocar o violão e do uso de uma harmonização incomum à então música popular, as canções caymmianas, sobretudo seus sambas-canção, são apontadas por analistas e colegas de profissão como fontes de inspiração<sup>50</sup> para a modernização do cancioneiro popular brasileiro implementada pela Bossa Nova em finais da década de 1950.<sup>51</sup> Citemos, a título de exemplo, trecho do texto do jornalista e pesquisador Tárík de Souza sobre o artista baiano:

Como explicar, ao mesmo tempo, a admiração dos modernos por novidades inseridas num enredo musical aparentemente tão despojado? Tom Jobim, prisma da mudança de rumos impressa ao país do carnaval pela bossa nova, encontra explicação de admirador. “Acho o Caymmi ilimitado, como o oceano que ele canta”, definiu-me. E entrou em detalhes técnicos a respeito das inovações promovidas por esse antecipador da bossa nova. “Caymmi passou a empregar notas de sexta e sétima maiores nos acordes menores, imprevisíveis modulações de meio tom, coisa que ninguém usava na época”, elogiou. (SOUZA, 2008, p. 63-64).

Como toda unanimidade é passível de questionamento, ainda mais quando se trata de um objeto de análise científica, houve quem colocasse em xeque a visão acima referida. O pesquisador e crítico musical André Domingues (2009) defende a tese que, em verdade, o exame das partituras das composições caymmianas evidenciam que a estrutura harmônica da

---

<sup>50</sup> Em concordância com Stella Caymmi (2008) evitamos aqui o uso da ideia de precursor ao se referir à influência da obra musical de Caymmi sobre a estética sonora da Bossa Nova. Orientando-se pela Estética da Recepção desenvolvida por Hans Robert Jauss. A autora aponta que a noção de precursor “[...] ainda aprisiona o compositor [Dorival Caymmi] no passado e carrega consigo a ideia 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” (p. 132).

<sup>51</sup> Esta perspectiva é, a saber, defendida tanto por Stella Caymmi (2001; 2008) quanto por Francisco Bosco em livro dedicado à obra musical de Dorival Caymmi. Nas palavras de Bosco (2006), “da perspectiva da construção harmônica, os sambas-canção apresentam criações extremamente ousadas para o padrão da época, sendo por isso apontados como verdadeiros precursores das harmonias sofisticadas da bossa nova” (p. 22).

maior parte dos sambas-canção de autoria do artista não dispõe de grandes inovações, preservando assim, “um padrão melódico bastante tradicional, basicamente diatônico e com casuais acidentes que, salvo raríssimas exceções, sugerem, apenas, modulações para tons próximos” (p. 80).

Não obstante André Domingues (2009) e Stella Caymmi (2008) terem, cada um sob um ponto de vista específico, evidenciado o que consideram as causas para a vinculação das (supostas ou reais) inovações harmônicas apresentadas pelos sambas-canção de Caymmi com a revolucionária sonoridade promovida pela Bossa Nova,<sup>52</sup> é fato notório que ao adotarem parte da obra caymmiana como referência, mesmo quando aparentemente rompiam com a tradição da música popular, os músicos bossa-novistas, entre os quais João Gilberto e Tom Jobim, acabaram ressignificando simbolicamente as canções do compositor baiano que, a partir de então, foram também tomadas como medida do que soava moderno e, assim, possibilitaram às novas gerações de artistas, uma audição mediada daquelas “velhas canções”; e mais, a constante reafirmação de certa filiação da musicalidade bossa-novista às canções caymmianas promoveu a ampliação da legitimidade da qual Dorival Caymmi já gozava no campo musical brasileiro.

É preciso ainda pontuar mais uma observação acerca das possíveis inovações harmônicas legadas por Caymmi à música popular brasileira. Importa lembrar, uma vez mais, que a vivência em meio a uma família que cultivava o gosto eclético pela música produziu, em Caymmi, a familiaridade com sonoridades e estilos pertencentes tanto à música popular brasileira quanto às composições eruditas, mesmo aquelas que demandavam por significativas modificações na forma composicional da tradicional música do Ocidente.

Os séculos XIX e XX foram musicalmente marcados pela ampliação do horizonte de possibilidades estético-sonoras dispostas à forma erudita da música ocidental. O espírito da modernidade influiu também sobre os músicos (sobretudo, mas não exclusivamente, nos europeus) e, conseqüentemente, em suas produções. Foi o período marcado pelo

---

<sup>52</sup> Para André Domingues (2009), a explicação da “eleição do Caymmi dos sambas-canção como desbravador das trilhas da bossa” torna-se evidente ao observarmos os intérpretes de tais canções. O autor refere-se aos músicos Dick Farney e Lúcio Alves, que eram “artistas que almejavam fazer música brasileira com padrões jazzísticos de acabamento” e, por isso, “os sambas-canção de Caymmi receberam arranjos e interpretações diferenciados que se tornaram uma característica sua – com posterior endosso do autor, vale dizer” (p. 80). Já para Stella Caymmi (2008), a estreita ligação entre parte da obra musical do avô e a Bossa Nova reside na opinião de que em essência a Bossa Nova é samba. Nas palavras da autora, “[...] 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” (p. 132).

questionamento das possibilidades composicionais impostas pela escala tonal e, por conseguinte, inúmeros compositores enveredaram pelo experimentalismo com a dissonância e com as escalas exóticas caracterizadas pelos fragmentos de tons.

Este não é o local ideal para uma exposição mais complexa e demorada do tema, por isso, iremos nos ater ao que realmente nos interessa que é atestar que se somarmos as atentas audições da miríade de formas estético-sonoras com as quais Dorival Caymmi travou contato ao longo da vida, com as tradições artístico-musicais por ele “pescadas” em meio às experiências vivenciadas nas festas populares e no cotidiano de Salvador e, em especial, de Itapuã das primeiras décadas do século XX, é presumível imaginarmos que tal amálgama rendeu ao artista um material composicional em estado de potência que posteriormente foi materializado em canções que carregam em si as marcas de temporalidades dispares. Constatação, por sinal, já notada por Antônio Risério em seu célebre ensaio *Caymmi: uma utopia de lugar* (2011). Para o antropólogo e ensaísta, na obra musical caymmiana (referindo-se tanto à sonoridade quanto à poesia) é perceptível a síntese entre símbolos que remetem ao passado colonial e que, concomitantemente, apontam para a modernidade.<sup>53</sup>

À medida que o gosto e a desenvoltura no violão aumentavam, o desejo de escrever suas próprias canções se solidificava no jovem Dorival Caymmi. Assim, já no princípio dos anos 1930, deu vida às suas primeiras criações musicais. É bem verdade que estas pareceram-lhe demasiadamente banais, soando como as canções românticas que brotavam aos montes nas rádios da época. Talvez por isso, apesar da memória privilegiada que possuía, o compositor não se recordava detalhadamente de tais criações.<sup>54</sup> Por certo, dessa safra “juvenil” de composições, ao menos uma é digna de nota, pois diferentemente do cenário litorâneo ao qual tanto fora vinculado, tal canção teve por inspiração o Sertão, outro ambiente típico do Nordeste brasileiro e, notadamente, muito em voga nos escritos de intelectuais e literatos brasileiros desde a segunda metade do século XIX. “No Sertão”, título

---

<sup>53</sup> Nas palavras de Risério (2011), “Caymmi nunca se recusou a sondagens musicais. Coexistem em sua obra a tradição e a invenção. O samba da Bahia e o impressionismo europeu. ‘Fico de Debussy, Ravel, até chegar a Leonard Berntein’, disse. [...] Caymmi traz para o samba da Bahia a dissonância e outras conquistas do impressionismo europeu. [...] O arcaico e o moderno coexistem também na poesia de Caymmi” (p. 14-15).

<sup>54</sup> Em 24 de novembro de 1966 Dorival Caymmi concedeu entrevista para os jornalistas Ary Vasconcelos, Ricardo Cravo Albin e Mário Cabral como parte integrante da Coleção Depoimentos Música Popular Brasileira do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ). Na ocasião, o artista relatou que costumava escutar “tudo que era disco que tocava no rádio, aprendia e colocava versos” nas melodias, e que compôs a sua primeira canção em 1932. Recordou também que havia composto uma canção chamada “Meu Romance”, porém, não havia retido maiores lembranças desta, exceto que “ficou parecida com música de filme de Jan Kiepura e Marta Eggerth”, famosos atores da época.

da referida composição, era uma toada de simplórias rimas, próprias à imaturidade composicional e poética do jovem pretenso artista.<sup>55</sup>

Lá no sertão nasce a vida e a alegria no coração<sup>56</sup>  
 Lá no sertão nasce a vida e a alegria no coração  
 Nosso amor nasceu pelo São João,  
 Na roda brejeira, na fogueira ao soluçar de um violão  
 Lá no sertão nasce a vida e a alegria no coração  
 Nosso amor morreu, com ingratidão,  
 Cinzas de amor e de fogueira, tristezas no meu coração  
 Lá no sertão nasce a vida e a alegria no coração  
 Lá no sertão nasce a vida e a alegria no coração

Uma rápida observação da letra da canção acima é suficiente para atestar o descompasso da temática ali trabalhada com aquele que foi um dos temas privilegiados da poética caymmiana: a sua tão devotada e inspiradora Bahia. Fato certamente evidente para os iniciados na obra do compositor. Quando Dorival Caymmi decanta seu estado natal, em verdade ele retrata, sobremaneira, a cidade de Salvador.<sup>57</sup> Desta forma, a Bahia é metonimicamente representada pela sua capital.

Nesse sentido, torna-se relevante perscrutarmos as vivências de Caymmi em meio à sua terra-musa. Nosso percurso, no entanto, será guiado pelos questionamentos sobre as consonâncias e dissonâncias entre a Salvador real das primeiras décadas do século XX (em suas dimensões sociocultural e econômica) e a representação que dela produz o artista em questão.

## 2.2 Contrastes entre a Salvador real e a “São Salvador” de Caymmi<sup>58</sup>

Construída beirando o mar, a cidade de Salvador foi fundada em 29 de março de 1549, fato que a torna uma das cidades mais antigas do Brasil.<sup>59</sup> Devido a sua privilegiada

<sup>55</sup> A nossa avaliação da letra de “No Sertão” está em uníssono com a opinião da sua neta e biógrafa Stella Caymmi (2014, p. 58).

<sup>56</sup> (CAYMMI, 2014, p. 58). É preciso salientar que a maioria das letras das canções expostas nesse trabalho foram obtidas a partir da biografia *Dorival Caymmi: o mar e o tempo* (2001; 2014), dos *songbooks* produzidos por Almir Chediak (1994; 2010) e do livro *Cancioneiro da Bahia* (1978).

<sup>57</sup> Fato incomum na obra do artista baiano, para além de Salvador, outras cidades brasileiras também inspiraram Dorival Caymmi a compor canções. Foram os casos, por exemplo, de Belém do Pará, Recife e Rio de Janeiro.

<sup>58</sup> Título de canção composta por Dorival Caymmi e gravada em 1960 em disco 78 rpm (n. 14583) da gravadora Odeon. A letra desta canção assim nos diz: “Ô Bahia / Bahia, cidade de São Salvador / São Salvador / Bahia de São Salvador / A terra do Nosso Senhor / Pedaco de terra que é meu / São Salvador / Bahia de São Salvador / A terra do branco mulato / A terra do preto doutor / São Salvador / Bahia de São Salvador / A terra do Nosso Senhor / Do Nosso senhor do Bonfim / Ô Bahia / Bahia, cidade de São Salvador” (CHEDIAK, 2010, p. 110).

posição geográfica<sup>60</sup>, a “Cidade do Salvador” foi, ao longo dos três primeiros séculos de colonização portuguesa, uma das principais cidades portuárias das Américas. Do seu porto partiu boa parte da produção açucareira do Nordeste colonial. No referido período, a cidade também foi o centro administrativo, econômico, político e religioso da principal possessão ultramarina da Coroa lusitana.<sup>61</sup> Segundo informações de Donald Pierson, expostas em seu livro *Branços e pretos na Bahia: estudo de contacto racial*, Salvador havia sido fundada

[...] como posto avançado da civilização portuguesa, cinquenta e oito anos antes de Jamestown e cinco anos antes de St. Augustine – os primeiros núcleos de população europeia dos Estados Unidos – foi um dos mais ricos portos do mundo muito antes que Nova York saísse da infância (1945, p. 54).

Ao longo dos anos que sucederam à sua fundação, Salvador foi se expandindo tanto no sentido do litoral quanto em direção ao interior da costa. Devido a sua topografia acidentada, fato que demandou um projeto urbanístico que superasse as dificuldades naturalmente impostas à sua expansão, a cidade foi inicialmente construída em dois pavimentos, constituindo, assim, a Cidade Baixa (localizada à beira mar), e por contraste, a Cidade Alta (fixada metros acima da Bahia de Todos os Santos). Entre as duas, ligando-as, íngremes e sinuosas ruas que somadas às fortificações e às igrejas concebiam à cidade a feição de um grande burgo europeu.

Em verdade, muito maior que a altitude que separava a Cidade Alta da Cidade Baixa era a realidade socioeconômica observada em ambas. Segundo informa a historiadora Olívia Biasin (2011), grande parte do comércio da Salvador oitocentista se concentrava na região da Cidade Baixa, mais especificamente, “nas freguesias de Nossa Senhora do Pilar e, sobretudo, na de Nossa Senhora da Conceição da Praia, área portuária” (p. 31). Era, portanto, na parte baixa da cidade que se efetivava a intensa entrada e saída de mercadorias e de gente, muitas delas, inclusive, também tornadas mercadorias<sup>62</sup> e que eram encontrados toda espécie de trabalhadores (a maioria negros escravizados ou libertos) a ofertar seus serviços. Como consequência do abundante fluxo de gente, da natureza das atividades ali praticadas e dos

---

<sup>59</sup> Durante séculos Salvador também foi chamada de São Salvador, Cidade da Bahia ou simplesmente Bahia, e ademais, recebeu o epíteto de Roma Negra, em virtude da sua população ser majoritariamente negra e mestiça.

<sup>60</sup> Segundo Donald Pierson (1945), “Situada a cerca de 1.100 quilômetros acima do Rio de Janeiro e a 640 quilômetros de Pernambuco, o antigo centro açucareiro, a Bahia marca aproximadamente o ponto central da costa brasileira, que se estende desde o temperado Uruguai até as tórridas Guianas” (p. 54).

<sup>61</sup> Devido à função estratégica que possuía junto à organização socioeconômica da colônia, Salvador foi a primeira capital do Brasil até 1763, quando o governo fora transferido para a cidade do Rio de Janeiro.

<sup>62</sup> Biasin (2011) nos lembra que “Em Salvador, funcionava o maior mercado de escravos do Norte. Negros recém-chegados da África eram expostos nas portas dos armazéns para serem vendidos ou alugados, cena que deixou muitos estrangeiros perplexos” (p. 32).

exíguos hábitos de higiene entre residentes e comerciantes (nativos e estrangeiros), os “odores, a insalubridade, o descuido das vias públicas, a irregularidade das ruas e a presença dos escravos na dinâmica citadina eram aspectos da Cidade Baixa que despertavam a atenção e causavam repulsa nos viajantes”, assevera Biasin (2011, p. 34).

Cenário bastante distinto poderia ser visto por quem percorresse as íngremes vias de acesso à Cidade Alta. Diferentemente da sua contraparte, a região da Cidade Alta era majoritariamente residencial, o que não significa que não houvesse estabelecimentos comerciais, pequenos e poucos, é bem verdade. Ainda de acordo com Biasin (2011), “A maioria dos habitantes de Salvador residia nessa área, sendo a freguesia da Sé o centro jurídico, administrativo e eclesiástico” (p. 34). Além das imponentes edificações ligadas à administração pública e ao clero, o local também contava com “bonitos chafarizes e fontes públicas” (BIASIN, 2011, p. 36), equipamentos que, além de atender a demandas da ordem prática, embelezavam o lugar. Por tudo isso, “a Cidade Alta era considerada elegante, limpa e tranquila, local onde era possível observar belas casas, carruagens e pessoas trajadas à moda europeia” (BIASIN, 2011, p. 34).

Como se pode ver nas figuras 2 e 3, as panorâmicas realizadas por Marc Ferrez (1843-1923) no ano de 1875 ilustram, de forma clara, a paisagem urbanística de Salvador dividida em dois pavimentos.

Figura 2 - Panorâmica 1 da cidade de Salvador - Marc Ferrez (P&B).



Fonte: acervo virtual da Brasileira Fotográfica.

Figura 3 - Panorâmica 2 da cidade de Salvador - Marc Ferrez (P&B).



Fonte: acervo virtual da Brasileira Fotográfica.

Como em grande parte das cidades brasileiras, as desigualdades econômica, racial e social também se expressavam nos tipos e nas localizações das habitações. Com a crescente presença de negras e negros pobres habitando a região da Sé e freguesias circunvizinhas, paulatinamente a população mais abastada do local se deslocou, sobretudo, para a Vitória que era, nas palavras de Biasin (2011, p. 37), “uma elegante periferia ao sul da cidade, que passou a ser mais habitada a partir de 1850”, e até hoje é um bairro eminentemente aristocrático da capital baiana.

Desta forma, sem pretender atribuir uma qualidade que talvez não possua, torna-se claro que ao representar artisticamente Salvador por intermédio de suas canções e telas, Dorival Caymmi apreende localidades da cidade onde a presença de uma população, em sua maioria despossuída, se faz notar, muito embora os temas atrelados às desigualdades historicamente observadas na cidade sejam contornados em sua obra.

Por volta da segunda metade do século XVII, a “Cidade da Bahia” já se firmava como uma rica e povoada cidade.<sup>63</sup> Ademais, deve-se ter em mente que entre os séculos XVI

---

<sup>63</sup> Donald Pierson (1945) nos informa que “Por volta de 1670, era a Bahia uma opulenta capital, ufanando-se de ser sua bandeira conhecida sobre os sete mares. Navios vindos do império português do Oriente ali aportavam regularmente, de volta para Portugal. Pelos princípios do século XVIII, a Bahia tinha-se desenvolvido numa cidade de 70.000 habitantes, tendo seu comércio protegido pelo fogo cruzado de quatorze fortes. Edifícios de

e XVII a Bahia se constituiu em importante polo produtor de açúcar e tabaco (entre outros gêneros agrícolas) e se considerarmos a importância logística de seu porto, constatar-se-á que a referida cidade foi durante anos a principal porta de entrada de milhares de africanos que, em condições de cativos, se viram obrigados ao trabalho nas plantações de cana-de-açúcar.<sup>64</sup>

No entanto, a grande “Cidade da Bahia” viu chegar ao fim o seu tempo de esplendor devido, entre outros motivos que não nos cabe explicar aqui, ao esgotamento do sistema produtivo fundamentado na monocultura açucareira e à transferência da capital da colônia para a cidade do Rio de Janeiro, em 1763. Porém, tais fatos não significaram o enfraquecimento, em absoluto, da influência da antiga capital sob o campo de decisão política da colônia e mesmo após a Independência em 1822.<sup>65</sup>

Desta forma, a cidade que Dorival Caymmi encontrou em sua infância e juventude estava, ao menos em termos econômicos e em matéria de importância estrutural para o país, significativamente distante do posto que ocupou no século XVIII. Bem, se por um lado os tempos áureos não eram mais uma realidade no alvorecer do século XX, por outro, Salvador parecia preservar muitas particularidades (arquitetônicas e culturais, por exemplo) pertencentes aos seus anos gloriosos.<sup>66</sup> Foram estas, inclusive, abundantes fontes de inspiração para a poética caymmiana.

Um texto de Gilberto Freyre publicado em edição da década de 1920 do jornal *Diário de Pernambuco* transmite a clara percepção que o jovem intelectual pernambucano teve ao visitar a cidade de Salvador:

Ainda sob o sol das 3 horas da tarde, a Bahia nos aparece. Casas e igrejas trepadas umas por cima das outras [...] Ao longo da cidade o verde da água do mar todo se sarapinta do amarelo dos botes de laranja madura. E o ar parece tornar-se molle e

---

seis e de sete andares eram comuns; a posse de mobiliário de ébano esculpido tornára-se símbolo de posição social; sedas, palanquins e as mais finas porcelanas eram importadas da China. Nas plantações de cana de açúcar que a circundavam, labutava, segundo se calcula, dez vezes o número de escravos da Virginia dessa época. Um século mais tarde, o contrabandista inglês Lindley, depois de admirar a abundância de joias de ouro usadas pelas mulheres bahianas, observou as embarcações no porto e referiu-se a ‘um grau de riqueza desconhecido na Europa’” (p. 57).

<sup>64</sup> Acerca do papel da Bahia na produção açucareira durante período colonial, Pierson (1945) afirma: “No século XVI e princípios do XVII, a Bahia se tornou um dos centros açucareiros mundiais, alcançando grande riqueza, como até hoje atestam os edifícios daquela época ainda de pé. Já em 1587 havia, na Bahia e em seus arredores, quarenta e sete engenhos de açúcar, que em grande parte supriam, juntamente com Pernambuco, as mesas europeias” (p. 56-57).

<sup>65</sup> Cf., Donald Pierson (1945), em especial o capítulo intitulado “O porto da Bahia”.

<sup>66</sup> Segundo a historiadora Edilece Souza Couto (2011), para agentes ligados à intelectualidade e à política republicanas baiana de finais do século XIX e início do XX, desejosos por mudanças que promovessem a modernização de Salvador, era preciso suprimir ou regulamentar práticas culturais populares por aqueles consideradas por demais incivilizadas. Expõe a autora que a despeito de todas as investidas daqueles, muitas das práticas combatidas resistiram e permanecem, ainda hoje, presentes no cotidiano da cidade.



oleoso e lubrico. Os vultos das velhas igrejas se alargam em vultos enormes. São igrejas gordas. Igrejas abbaciaes. Igrejas matriarchaes. A cidade – mãe, a cidade – ama de leite das cidades do Brasil, é ainda uma cidade de sugestões de fecundidade. Cidade gorda, de gordos montes, de gordas igrejas, de casas gordas. Cidade de montes que se empinam como ventres de mulher no 7º mês de gravidez. E como a prometteram outras cidades ao Brasil. Cidade de contrastes deliciosamente grotescos, esta de São Salvador. Por entre o casario irregular, velho, todo de reminiscencias manuelinas, o asfalto se estira branco e alvo e novo como uma dentadura postiça em boca de velha. E pelo ventre impinado das ladeiras, feito para o andar penitente das alpercatas de frades, os Fords sobem pulando como cabritos agrestes. Às esquinas, pretalhonas immensas, das que, a gente imagina desaparecidas do Brasil, escancaram o x dos seus taboleiros de angú, mingau, beijú, manga, laranja [...] Cá fora, as primeiras luzes da noite. E os vultos das gordas igrejas da velha cidade arredondada pela incansavel fecundidade tropical começam a parecer maiores (FREYRE, 1926, p. 1).

A descrição que Gilberto Freyre fez da capital baiana suscita comentários a respeito de alguns pontos que se destacam. Antes de tudo, nota-se que a topografia acidentada da cidade, a arquitetura colonial de seus casarões e igrejas, bem como, a proximidade com o mar, não escaparam ao olhar do jovem intelectual. A caracterização que Freyre fez de Salvador como cidade-mãe das demais cidades brasileiras é também digna de nota, pois em razão do sentido que aquele juízo carrega, traz à lembrança as palavras de Jorge Amado em relação à Bahia que é “a célula-mater do Brasil” (AMADO In: CAYMMI, 1978, p. 7). Fica evidente, assim, a filiação da perspectiva do literato baiano com o pensamento do estudioso pernambucano quanto ao tema da identidade nacional brasileira.

É possível ainda notar nas palavras de Gilberto Freyre as marcas de temporalidades dessemelhantes, presentes na Salvador do início do século XX. Na cidade testemunhada pelo referido autor, coexistiam símbolos que remetiam ao imediato presente e ao passado colonial não tão distante.

Em texto intitulado “*A Bahia não se desnacionaliza*”: *modernidade, civilidade e permanência dos costumes na Salvador republicana* (2011), a historiadora Edilece Souza Couto demonstra, por meio da análise de documentos oficiais e matérias jornalísticas, as ações implementadas, entre finais do século XIX e início do seguinte, por intelectuais e políticos republicanos com intuito de dirimir alguns dos problemas estruturais que afetavam a capital baiana, bem como de prover à antiga sede do governo colonial, aparência moderna, digna das aspirações em voga à época. Para tanto, era preciso promover reformas tanto no âmbito urbanístico quanto na esfera dos costumes, e as inspirações para o projeto vinham de Paris, Rio de Janeiro e São Paulo.

A Salvador republicana agonizava com diversos problemas. Couto (2011) aponta que “Eram deficientes o saneamento básico, o abastecimento de água, os serviços de esgoto e

coleta de lixo, e precárias as condições de higiene e saúde da população” (p. 68), demandas que se tornaram metas durante os dois mandatos de José Joaquim Seabra à frente do governo do estado da Bahia, entre 1912 e 1916 e de 1920 até 1924. Vivia-se a época da abertura das avenidas como símbolo da modernidade. Afinal, as estreitas ruas de calçamento de pedra, marcas indeléveis de um tempo que se pretendia superado, eram incompatíveis com o fluxo dos automóveis que despontavam nas maiores cidades brasileiras.

A exemplo das avenidas Central no Rio de Janeiro e Paulista em São Paulo, J. J. Seabra estabeleceu como importante plano de seu governo a “construção de uma avenida que percorresse toda a cidade, estendendo-se da Sé ao Rio Vermelho, e que viesse a se constituir em cartão-postal” (COUTO, 2011, p. 72). O projeto inicial da nova avenida, batizada de Avenida Sete de Setembro, previa a demolição de diversas edificações pertencentes à administração pública e ao clero. Fato que gerou intensas “manifestações contrárias às demolições e desapropriações dos edifícios que faziam parte do patrimônio histórico e religioso da cidade” (COUTO, 2011, p. 73). No entanto, as referidas manifestações não foram suficientes para evitar que algumas edificações fossem postas a baixo<sup>67</sup> e, depois de tudo, a avenida foi inaugurada no exato dia que lhe empresta o nome.

Retomando, então, o comentário de Freyre acima exposto, é possível agora imaginarmos, com um pouco mais de detalhes, a Salvador com a qual ele se deparou. Porém, é preciso lançar luz sobre o fato de que, ao narrar a coexistência entre elementos do passado e do presente avistados na cidade, o autor claramente sinaliza sua predileção pelas expressões do período colonial. Isso se torna evidente quando se percebe que, diferentemente do que ocorre com “o casario irregular, velho, todo de reminiscências manuelinas” ou com as ladeiras feitas para serem transpostas em “andar penitente das alpercatas de frades”, os símbolos da modernidade são jocosamente descritos de tal modo que se assemelhem a coisas artificiais, como “dentadura postiça em boca de velha” ou incongruentes, tal qual os *Fords* a subir as íngremes ladeiras da capital baiana “pulando como cabritos agrestes” (FREYRE, 1926, p. 1).

À exemplo de Gilberto Freyre, Dorival Caymmi também manifesta seu encanto pelo passado (ainda que próximo) ao produzir um recorte tempo-espacial quando representa artisticamente sua terra. Muito embora Risério (2011) tenha afirmado que as canções de Caymmi que versam sobre a Bahia e sobre o mar não resultam de anacronismo, mas antes,

---

<sup>67</sup> Entre as edificações destruídas para a construção da Avenida Sete de Setembro estava a Igreja da Sé, demolida para dar espaço à passagem do bonde elétrico (COUTO, 2011, p. 73).

são criações estéticas pautadas em realidades próximas ao compositor,<sup>68</sup> é perceptível que ao cantar “Nas sacadas dos sobrados / Da velha São Salvador / Há lembranças de donzelas / Do tempo do Imperador”, conhecidos versos da canção “Você já foi à Bahia?”, o artista baiano seleciona trechos significativamente específicos da cidade. A Salvador da primeira metade do século XX (coetânea, portanto, do músico), que se pretende moderna, antenada com as novidades presentes na capital federal e nas principais cidades do mundo, escapa à poética caymmiana.

Por isso, não é difícil concluir que a Salvador que inspirava Caymmi era aquela que preservava os traços arquitetônicos e culturais de um período pré-moderno e não a que mirava o futuro. E isso tornar-se ainda mais claro quando assistimos e ouvimos os relatos que o compositor concedeu para o documentário *Um certo Dorival Caymmi*, no qual narra as lembranças dos ambientes em que viveu e das caminhadas pelas ruas da sua tão amada cidade natal. Nas palavras do compositor:

Minha paixão pela Bahia é São Salvador, minha cidade, e que quanto mais eu acho que ela é São Salvador mais eu encontro ela no passado, pelas ruas sem automóveis, ouço ruídos das carroças, [sic] aquela visão bonita pra cima [sic] tudo que havia de mais alto, era igreja, era convento. Os pontos de referências eram torres de igreja. Essas ladeiras me apaixonaram sempre, em caminhadas que eu dava garoto assim. Tinha capacidade de caminhar de criança, de menino, de adolescente. Depois é que vim, mas eu andava tudo isto aqui de graça, e as vezes quando estou por lá, quando o trânsito deixa, faço uma caminha a pé pela saudade né, procurando encontros com meu passado. (UM CERTO Dorival Caymmi, 2000).

Nesse sentido, este período da biografia de Caymmi é recorrentemente descrito de maneira a acentuar suas vivências por entre as estreitas ruas e íngremes ladeiras localizadas nas regiões da capital baiana onde se conservavam, incólumes, as marcas de um passado ainda fresco na memória coletiva dos baianos. Esses pedaços da “velha cidade” mostravam-se convidativos ao jovem Dorival. No centro histórico de Salvador, nenhum detalhe escapava aos seus olhos atentos. Naquelas ruas calçadas de pedra, contemplava os velhos sobrados, as antigas igrejas (gordas nas palavras de Freyre; 365, segundo a canção do próprio Caymmi)<sup>69</sup>,

<sup>68</sup> Antônio Risério (2011) assevera que “Caymmi estetiza realidades que vivenciou de forma integral e imediata. [...] Caymmi idealiza a Bahia, mas não estetiza mundos insólitos. Não é um ‘turista erudito’, para usar a fórmula de Melville que encantou Oswald de Andrade. Antes que da evasão romântica no tempo histórico ou no espaço geográfico, a obra caymmiana fala de realidades familiares” (p. 12-13).

<sup>69</sup> Aludimos aqui ao já citado texto de Gilberto Freyre (1926) e à canção intitulada “365 Igrejas”, lançada em 1946 pela Odeon em disco 78 rpm (n. 12685-B), de onde se pode ouvir os versos: “Trezentas e sessenta e cinco igrejas / Na Bahia Tem / Numa eu me batizei / Na segunda eu me crismei / Na terceira eu vou casar / Com a mulher que eu quero bem”. Acerca desta canção, o próprio Dorival Caymmi expõe interessante relato: “As 365 Igrejas da Bahia – talvez não sejam realmente 365 igrejas. Com certeza não são 365. Mas o povo diz que na Bahia há uma igreja para cada dia do ano. São, em verdade, quase oitenta, umas de rara beleza, como a de São

o mercar das vistosas baianas e suas vestimentas típicas e seus famosos quitutes. Os cheiros, sabores e sons da cidade inculuiu-lhe na memória lembranças jamais esquecidas e, posteriormente, transmutadas em composições musicais e pictóricas.

É comum os relatos sobre a capital baiana que atentem, para além da sua paisagem natural e sua arquitetura colonial, para a pluralidade da sua cultura. Esta é geralmente pensada como resultante da mistura de raças, de crenças religiosas e, obviamente, de *ethos*. Nas palavras de autores como Jorge Amado – reconhecidamente, um dos mais ardorosos divulgadores de um modelo de cultura baiana –, a mestiçagem racial e o sincretismo religioso estão na base constitutiva de um povo e de uma cultura singulares, o povo e a cultura da Bahia. Nos dizeres de próprio romancista baiano,

O povo é mais forte do que a miséria. Impávido, resiste às provocações, vence as dificuldades. De tão difícil e cruel, a vida parece impossível e no entanto o povo vive, luta, ri, não se entrega. Faz suas festas, dança suas danças, canta suas canções, solta sua livre gargalhada, jamais vencido. Mesmo o trabalho mais árduo, como a pesca do xaréu, vira festa. Em tendo ocasião, o povo canta e dança. Em terra ou no mar, nos saveiros e jangadas, nas canoas. Por isso mesmo a Bahia é rica de festas populares. Festas de rua, de igreja, de candomblé. Guardam todas elas nossa marca original de miscigenação, de nossa civilização mestiça (AMADO, 1986, p. 18)

Alguns estudiosos atestam que a natureza peculiar da cultura da “Cidade da Bahia” reside, não somente na miscigenação étnica e cultural da sua gente, como ademais, no relativo isolamento pelo qual passou a cidade ao longo de anos. Donald Pierson (1945), um dos defensores dessa tese, assim afirmou:

Também na cidade, a ordem social ainda é relativamente estável. Pouca mudança tem havido. Salvador, como vimos, é uma cidade relativamente velha, bem consciente e orgulhosa de suas antigas tradições. O comportamento costumeiro, originalmente desenvolvido em respostas às necessidades da vida colonial, ainda persiste e orienta a vida, quasi pelos mesmos velhos e familiares caminhos. Salvador tem sido, há muito tempo, uma cidade relativamente isolada; o isolamento intensificou as relações pessoais e, assim, promoveu o desenvolvimento de costumes locais, em resposta a circunstâncias e condições particulares (p. 61).

O professor Pierson chega mesmo a afirmar que as condições socioculturais por ele encontradas na Salvador da década de 1930<sup>70</sup> se assemelhavam àquelas vistas na Europa durante o medievo. Segundo o pesquisador, em determinados aspectos Salvador era,

---

Francisco, outras célebres pelos seus milagres como a de Sinhô do Bonfim, outras mais modestas, igrejas de devoção dos negros e mulatos, igrejas de pescadores. Igreja de pescadores é a de Conceição da Praia, com sua festa a 8 de dezembro; a festa dos capoeiras é na igreja do Mont’ Serrat, tão antiga e tão bonita, as palmeiras ao lado, o mar em frente. Igrejas onde se pratica aquela religião baiana tão misturada de superstição negra. 365 igrejas sem contar as macumbas, uma macumba para cada dia do ano, também” (CAYMMI, 1978, p. 93).

<sup>70</sup> Como parte integrante da sua pesquisa de doutoramento que posteriormente originaria o livro *Negroes in*

[...] uma cidade medieval. Em cada ponto eminente da cidade domina uma catedral ou uma igreja; e até há pouco tempo não havia prédios modernos de escritórios, nem edifícios industriais, que obscurecessem ou suplantassem êstes símbolos de uma ordem sagrada. Os edifícios desta natureza, erigidos nos últimos anos, apenas acentuam o domínio dos edifícios religiosos (1945, p. 62).

Não se pode afirmar o pioneirismo das análises de Donald Pierson sobre o tema. Entretanto, é bem provável que a perspectiva que aponta o isolamento da Bahia como fator preponderante no desenvolvimento de sua cultura “pitoresca” (como era de costume falar à época) tenha encontrado ressonância em incontáveis textos produzidos desde então.<sup>71</sup>

Em *A Bahia neste livro*<sup>72</sup>, o historiador Pedro Calmon reforça as perspectivas acima afirmadas ao se referir, assim, à capital baiana:

A mais tranquila e mestiça, a mais antiga e hospitaleira, a mais autêntica e generosa das paisagens tropicais, entre o mar que lhe beija as praias e os palmares que ao longo delas palpitam e flamejam ao sol. Feita de graça natural, de passado valoroso, de candura popular. Onde a fraternidade multi-racial produziu a gente conciliadora e risonha; e as dimensões da Pátria cabem, como as da criança no berço, no quadrilátero de uma fortaleza ou na remota nave de uma igreja. Tão amável na baianidade que aí se formou, acumulando em quatro séculos as rijas qualidades e os defeitos sedutores da nação criada no aconchego do seu carinho e na força dos seus braços, que nos parece única no colorido, na tradição, no espírito. Sem igual na variedade de seus aspectos. Morena, suave, musical, familiar e despreziosa. [...] Essa Bahia gostosa (é o adjetivo que sensualmente lhe compete) [...] é fidalga nos sobrados de antanho, e é mulata subindo com a sandália sonora as ladeiras melancólicas; tem a formosura que Deus lhe deu, e mais a opulência que a História lhe regalou, no melhor clima do mundo; é a manhã cálida e a noite fresca temperadas pela brisa em que se casam os alísios idos e vindos, trazendo ao porto, ou levando para o recôncavo, velas enfunadas e perfil de caravelas, os saveiros preguiçosos (CALMON, 1985, p. 9).<sup>73</sup>

É válido destacar que a miscigenação em Salvador remonta ao período que antecede a chegada dos negros em terras de Vera Cruz. De acordo com Thales de Azevedo (1955), era já comum, na primeira metade do século XVI, a presença de mestiços baianos,

---

*Brazil: a study of race contact at Bahia*, Donald Pierson realizou, entre os anos de 1935 e 1937, pesquisas de campo na cidade de Salvador e na região do recôncavo baiano.

<sup>71</sup> Um bom exemplo do que afirmamos é o trecho da biografia de Dorival Caymmi, na qual se pode ler: “Salvador levou muito tempo vivendo intimamente sua própria vida. O processo de urbanização demorou a chegar, o que permitiu à cidade, como numa incubadora, amalgamar e absorver tradições desembocadas ali, que em outras cidades do Brasil se perderam, ou não se fixaram com tanta força no imaginário do povo” (CAYMMI, 2014, p. 38-39).

<sup>72</sup> Trata-se de texto destinado à apresentação do livro *Salvador da Bahia de Todos os Santos no Século XIX*, obra que reproduz as pinturas históricas do arquiteto, artista plástico e professor Diógenes Rebouças que retratam as linhas arquitetônicas e urbanísticas em meio às paisagens naturais da Salvador do século XIX.

<sup>73</sup> Pretendendo defender-se de uma possível acusação de bairrismo, o próprio autor argumenta em sua defesa: “Não se diga que exageramos a apologia filial ao torrão querido. Estamos a explica-lo como se vê, e refulge, no pincel, exato do paisagista que a retratou com escrupulosa minúcia” (CALMON, 1985, p. 9). Evidentemente, a menção ao pincel e ao paisagista refere-se a Diógenes Rebouças.

frutos da miscigenação entre franceses (que aportavam na Baía de Todos os Santos objetivando o tráfico de pau-brasil e outras mercadorias) e índias tupinambás. Tais mestiços eram, segundo descreve o autor, alvos e louros na cor da pele e dos cabelos e indígena nos modos. Azevedo (1955) ainda expõe interessante trecho de obra do memorialista e historiador Gabriel Soares de Souza, na qual se pode ler:

Ainda que pareça fora de propósito o que se contém neste capítulo, pareceu decente escrever aqui o que nêle se contém, para se melhor entender a natureza e condição dos Tupinambás, com os quais os Francêses, alguns anos antes que se povoasse a Bahia, tinham comércio; e quando se iam para a França com suas náus carregadas de páu de tinta, algodão e pimenta, deixavam entre os gentios alguns mancebos para aprenderem a língua e poderem servir na terra, quando tornassem de França, para lhes fazer seus resgates; os quais se amancebaram na terra, onde morreram sem se quererem tornar para a França, e viveram como gentios com muitas mulheres, dos quais, e dos que vinham todos os anos à Bahia e ao rio de Sergipe em náus de França, se inçou a terra de mamelucos, que nasceram, viveram e morreram como gentios; dos quais há hoje muitos seus descendentes, que são louros, alvos e sardos, e havidos por índios Tupinambás e são mais bárbaros que êles. E não é de espantar serem estes descendentes dos Francêses alvos e louros, pois que saem a seus avós (SOUZA, 1587, cap. CLXXVII apud AZEVEDO, 1955, p. 72-73).

Ainda que o memorialista ressalte a predominância francesa dos mestiços baianos, o sociólogo levanta a hipótese, ainda que sem a presença de documentos que o comprove, que “os primeiros mamelucos bahianos foram filhos dos jovens portugueses que Cabral ali deixou para aprender a língua e tomar conhecimento da maneira de vida dos aborígenes” (AZEVEDO, 1955, p. 73).<sup>74</sup>

Outro traço cultural significativamente vinculado à Bahia (e ressaltado nas palavras de Jorge Amado anteriormente expostas) são os festejos de rua onde sagrado e profano se misturam, numa relação quase dialética, produzindo uma síntese que é, ao mesmo tempo, devoção ao espírito e ao corpo. Para além dos festejos juninos, comuns à região Nordeste (e os favoritos de Dorival) e da tradicional celebração em homenagem ao Senhor do Bonfim,<sup>75</sup> três daqueles festejos merecem destaque: a homenagem ao Nosso Senhor dos

<sup>74</sup> Donald Pierson, em obra já referida, defende a concepção semelhante à de Thales de Azevedo, porém, substitui o elemento francês pelo lusitano na “equação”. Assim, de acordo com o sociólogo estadunidense, “Esta leva de população européia vinda para o Brasil entrou em contacto com os índios nativos, aos quais afinal absorveu ou expulsou da costa. Eram os Tupinambá e Tupiniquim, que constituíram uma parte da primeira expansão Tupi do sul e que possuíam cultura muito simples. Os soldados e outros colonos solteiros tomaram mulheres índias, primeiro como amásias, depois como esposas legítimas; e logo surgiu uma numerosa população mestiça, que foi gradativamente absorvida pelos brancos dominantes” (PIERSON, 1945, p. 55).

<sup>75</sup> A lavagem do Bonfim teve início no século XVIII em decorrência da devoção à imagem do Senhor Bom Jesus do Bonfim e tradicionalmente ocorre em Salvador, na segunda quinta-feira do mês de janeiro. Como parte das homenagens ao Senhor do Bonfim, é realizada uma procissão que se inicia na Igreja da Conceição da Praia e segue até a Igreja do Bonfim (ambas localizadas na Cidade Baixa), culminando na lavagem do adro e da escadaria do último templo, por adeptos das religiões de matriz africana.

Navegantes; a festa à padroeira da Bahia (Nossa Senhora da Conceição) e a celebração em honraria à Yemanjá. Em livro dedicado às representações artísticas que tematizam o mar da Bahia, realizadas pelo artista plástico argentino Carybé, pelo etnólogo e fotógrafo francês Pierre Verger e por Caymmi, lemos:

Ao nascer de cada ano, o baiano costuma reverenciar o mar. Veste-se de branco e, com a família, vira a noite na praia, acendendo velas na areia, depositando flores nas ondas, molhando os pés e banhando a cabeça com as águas salgadas, sagradas, agradecendo e fazendo pedidos às divindades, confraternizando-se, festejando o pulsar, o vaivém da vida que se renova e segue. Na orla é comum se ver o chamado ‘povo-de-santo’, adeptos dos terreiros de candomblé, em trajes litúrgicos, fazendo rituais e oferendas a Yemanjá, a ‘mãe das águas’.

Na manhã do dia primeiro acontece na Baía de Todos-os-Santos a procissão do Senhor Bom Jesus dos Navegantes, um cortejo marítimo com mais de centena de embarcações de todo formato e tamanho que acompanham a centenária galeota levando a imagem do Crucificado. O préstito de tradição católica sai do cais próximo a Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, localizada na parte baixa do centro antigo da cidade, em direção à enseada da Boa Viagem, na península de Itapagipe, onde o povo, entre barracas na praça e ao longo da praia, festeja, com preces, pratos e brincadeiras por todo o dia e noite afora (JESUS, 2012, p. 107).

Sobre a festa de Nossa Senhora da Conceição da Praia, o próprio Dorival Caymmi evidencia em *Cancioneiro da Bahia* (1978),

A “cena baiana” que leva esse nome (Festa de Rua) teve sua música e sua letra inspiradas pela festa da Conceição da Praia, que se realiza em frente à igreja da Conceição, ao lado do Mercado Modelo, a 8 de dezembro. É a grande festa dos pescadores. A Igreja é muito bela, toda de mármore vindo de Portugal. A festa de rua, com suas barracas, suas baianas vendendo comida e doces, seus sambas, seus pais-de-santo, tem a particularizá-la os “capoeiras”. É a festa dos capoeiras. Reúnem-se todos, desde os mais famosos aos principiantes, em frente à igreja em demonstração de sua arte, os berimbaus tocando. Vêm mestre Bimba, Juvenal, Samuel, Querido-de-Deus, vêm todos os capoeiristas, todos os mestres de saveiros, todos os pais-de-santo, as **yawôs** e os **ogãs**. E de toda parte vem um baticum de samba... Inspiradas na festa da Conceição e na maravilhosa procissão marítima de Bom Jesus dos Navegantes que parte da Conceição, percorre o golfo e termina na folgança da Boa Viagem, revoada de saveiros, acompanhando a galeota do santo (p. 20, grifo do autor).

Não obstante, Caymmi ter assinalado a maciça presença popular nos festejos em homenagens à Nossa Senhora da Conceição da Praia – ideia reforçada pela afirmação de ser esta uma “grande festa dos pescadores”, “festa dos capoeiras” –, o que a atualidade das celebrações encobre é sua origem aristocrática. De acordo com Edilece Couto (2011), uma das mais antigas celebrações em veneração a um(a) santo(a) do País, o culto a Conceição da Praia foi introduzido por Tomé de Souza que “trouxe a imagem, mandou erguer uma capela à beira da praia e a Virgem, que era padroeira do Império Português, seria também padroeira do Brasil até 1930” (p. 72). A autora ainda informa que a igreja em devoção a imagem da santa

“tinha um culto mais aristocrático; afinal, foi organizado por uma irmandade de portugueses e só começou a admitir irmãos nascidos em território nacional a partir da República, mas continuava sendo exclusiva de homens brancos” (COUTO, 2011, p. 72).

A canção à qual o compositor faz referência intitula-se “Festa de Rua”<sup>76</sup> e sua letra (que pode ser conferida logo abaixo) descreve a ocasião dos festejos em homenagem ao Senhor Bom Jesus dos Navegantes. Como já mencionado por Jesus (2012), faz parte das celebrações a procissão marítima que conduz a imagem de Bom Jesus dos Navegantes, a bordo da Galeota Gratidão do Povo, pelas verdes águas da Baía de Todos os Santos, da Igreja da Conceição da Praia até a Igreja da Boa Viagem. Por isso, narra Caymmi:

Cem barquinhos brancos  
Nas ondas do mar...  
Uma galeota  
A Jesus levar

Meu Senhor dos Navegantes  
Venha me valê!  
Meu Senhor dos Navegantes  
Venha me valê!

A Conceição da Praia  
Está embandeirada  
De tudo quanto é canto  
Muita gente vem.  
De toda parte vem um baticum de samba

Batuque, capoeira e também candomblé  
O sol está queimando  
Mas ninguém da fé

O tema dos festejos em louvação a Bom Jesus dos Navegantes e a Nossa Senhora da Conceição da Praia se desdobra, sob o olhar de Dorival Caymmi, em outras representações e em outras linguagens. A música e a poesia cedem espaço ao imagético, à expressão pictórica. A tela convida o expectador a conhecer os referidos festejos sob uma outra perspectiva, a que desvia o olhar da movimentação que se efetiva no mar, e que passa a focalizar na agitação que se desenrola na costa. A cena retratada dar-nos a conhecer a esfera

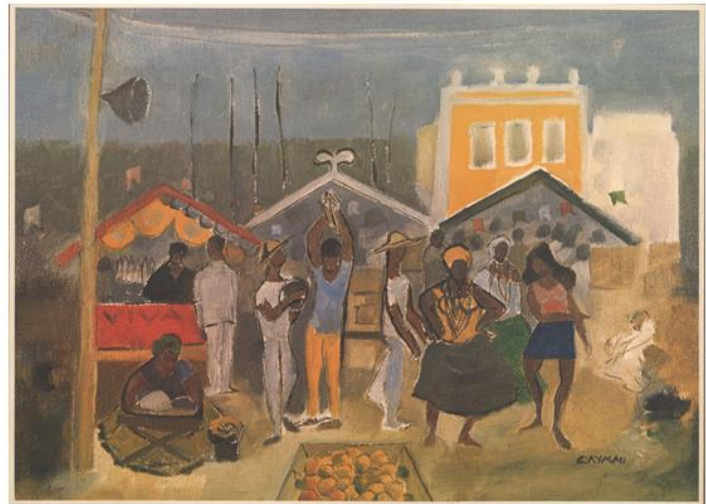
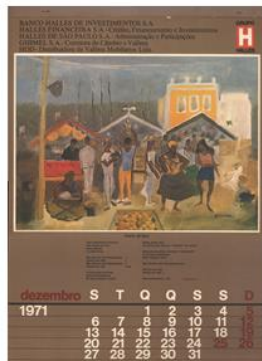
---

<sup>76</sup> Gravada pela primeira vez em 1949 pelo próprio compositor, Dorival Caymmi, em disco 78 rpm (n. 80.0596-B) pela RCA-Victor, “Festa de Rua” seria posteriormente regravaada por Caymmi como uma das faixas que compõe o LP “Caymmi e o Mar”, lançado em 1957 pela gravadora Odeon.



profana da festa, em detrimento da dimensão sagrada, a excitante diversão ao invés do litúrgico.

Figura 4 - Tela Festa de Rua, ilustrando o Calendário Cancioneiro da Bahia, Grupo Halles, 1971 (em detalhe).



Fonte: acervo virtual do IACJ (imagem recortada pelo autor).

Todavia, o que não é possível apreendermos nas palavras de Amado (1986), Jesus (2012) e Caymmi (1978) anteriormente expostas, muito menos na letra da canção e na tela produzidas por aquele último, é que nem todos os baianos viam com bons olhos a sincretização entre crenças e cultos católicos com os demais cultos de origem africana e indígena. Diante da vastidão e complexidade do assunto nos restringiremos a evidenciar, novamente com o auxílio do texto de Edilece Couto (2011), que os anseios de setores da elite econômica e política soteropolitana por modernizar urbanisticamente Salvador, deixando para trás símbolos do seu passado colonial, também encontrava expressão na esfera das práticas cotidianas por aqueles consideradas incompatíveis com os ideais civilizatórios e modernizantes. Desta forma, manifestações das culturas populares de origem africana e indígenas tornaram-se alvos das ações do poder público e do clero. Ações estas endossadas por parte da imprensa local por intermédio de matérias jornalísticas.

Assim, evidencia Couto (2011) que as práticas religiosas que não aquelas atreladas ao catolicismo mais conservador foram feitas de objeto de constantes críticas. Nesse sentido, julgava-se que o protestantismo, o espiritismo, o islamismo, mas sobretudo, os cultos

de origem africana e indígena eram “prejudiciais à sociedade baiana” (p. 74). Por isso, era preciso combatê-los, constringendo e punindo seus adeptos.<sup>77</sup>

Nada que remetesse ao período anterior à República e à cultura dos subalternizados escapava à sanha dos civilizadores. Nem mesmo os festejos dos negros africanos e baianos pobres e a venda de alimentos pelas quituteiras baianas, nas ruas e avenidas remodeladas de Salvador. De acordo com autoridades civis e religiosas, era preciso moralizar hábitos e normatizar os usos dos espaços públicos. Como exemplo, citemos a interdição imposta pelo Arcebispado em 1889, da lavagem da Igreja pelas baianas durante o dia de celebrações em homenagem ao Senhor do Bonfim. Como se sabe, a proibição não foi capaz de coibir a participação dos adeptos das religiões afro-baianas dos festejos ao santo católico, pois, no ano seguinte à interdição, ao serem impedidas “de lavar o interior do templo, as baianas passaram a lavar apenas a escadaria, suficiente para garantir as benções do Senhor do Bonfim e Oxalá” (COUTO, 2011, p. 77-78).

No que tange à venda de alimentos nas ruas e avenidas da capital baiana, sobretudo as que foram remodeladas durante os primeiros anos do período republicano, evidencia Couto (2011) que os pequenos comerciantes, em especial as mulheres negras que mercavam nos espaços públicos da cidade, foram objetos de diversas formas de constrangimentos por parte de agentes do poder público. Condenavam-lhes as iguarias feitas e comercializadas por elas e suas vestimentas típicas. Sem falar no preconceito contra o candomblé, do qual muitas daquelas baianas eram adeptas. De acordo com a referida autora, a venda dos quitutes representava “um meio das filhas-de-santo obterem dinheiro para a realização das suas obrigações rituais”, e tal fato potencializava ainda mais as tentativas de regulação da presença da “mulher de saião”, como eram pejorativamente chamadas as vendedoras de rua, em matérias de jornais locais (COUTO, 2011, p. 77).

É possível que agora o(a) leitor(a) tenha em mente, ainda que de forma panorâmica, o aspecto real da Salvador dos tempos de infância e juventude de Dorival Caymmi e o cenário da cidade idealizado pelo compositor em canções e quadros de sua autoria. No entanto, é importante lembrar que das experiências vivenciadas pelo compositor em meio à sua amada “São Salvador da Bahia” e que lhe serviram de substrato à produção

---

<sup>77</sup> Edilece Couto (2011) assim escreve: “Os jornais *Diário de Notícias* e *A Tarde* fizeram acirradas campanhas contra o Candomblé e os costumes afro-baianos, que os civilizadores identificavam como ‘feitiçaria’ e ‘medicina oculta’. Criticavam a polícia por considerar que, dos soldados ao alto escalão, encontravam-se pessoas vinculadas às casas de culto e por isso, apesar das ‘batidas’ policiais, não tomavam atitudes mais enérgicas para reprimir os ‘centros fetichistas’” (p. 75).

artística, parte significativa daquelas ocorreram na praia de Itapuã. Por isso, e por conta dos objetivos desta pesquisa, é preciso discorrermos sobre a referida localidade, atentando para o fato de que a poética praiana de Caymmi, grosso modo, se apoia em três dimensões que, embora autônomas, se enredam no cotidiano da gente do mar: o folclore, as práticas laborais e a religiosidade (seja ela católica ou de matriz afro-baiana).

Assim, se considerarmos que o folclore, as práticas laborais e religiosas assumem configurações específicas conforme o local onde se realizam, então devemos tomar o próprio cenário litorâneo como mais um dos importantes componentes da poética praiana elaborada por Dorival Caymmi.

### 2.3 “Coqueiro de Itapoã...Coqueiro! Areia de Itapoã...Areia!”<sup>78</sup>

São raras, para não dizer inexistentes, as narrativas que expõem a trajetória do homem e do artista Dorival Caymmi que se furtam em correlacioná-los àquela que foi uma das principais fontes inspiradoras do compositor: a praia de Itapuã, localizada na capital baiana.

O breve exame das origens do atual bairro de Itapuã revela a existência de uma vila de pescadores indígenas (Tupis) antes mesmo da ocupação daquela região pelos colonizadores portugueses, no século XVI. A aldeia compunha uma ampla região costeira que se estendia “das antigas armações de pesca, no litoral de mar aberto de Salvador, englobando outras pequenas vilas na direção norte” (GANDON, 2018, p. 34). Toda aquela extensa região havia sido concedida por Tomé de Souza a Garcia d’Ávila, que logo a ocupou. Posteriormente, além das demais concessões, a região também fora destinada “às missões religiosas” (TEIXEIRA, 1978a apud GANDON, 2018, p. 34).

Houve quem apontasse que o termo tupi (Itapoã) que deu origem ao nome do vilarejo significa “pedra que ronca” em referência a uma,

[...] loca enorme que tem sua abertura na ponta dos arrecifes que se estendem da praia, mar a dentro, onde se destaca sobre o azul uma pedra de ponta mais alta [...] Quando a maré enche e vaza, as ondas batem nas pedras da loca, provocando um ronco, um barulho que era claramente audível em terra (JESUS, 2012, p. 83).

---

<sup>78</sup> Trecho da canção “Saudade de Itapoã”, gravada pela primeira vez por Dorival Caymmi, em 1948, em disco de 78 rpm (n. 80.0576-B) da gravadora RCA-Victor.

Entretanto, José Barreto de Jesus (2012) alerta-nos para o fato que especialistas em línguas nativas determinaram que o termo, em verdade, faz alusão à “pedra da ponta dos arrecifes que fica acima da linha da maré cheia, a uns 500 metros da praia”, e por isso, significaria “cabo de pedra, ponta de pedra ou pedra erguida” (p.83). Curiosidade etimológica à parte, importa-nos a relevância que o vilarejo teve na poética praiana de Caymmi.

Historicamente, a pesca desempenhou papel de máxima importância no desenvolvimento de Itapuã. Posteriormente à exploração do mar da referida praia pelos Tupis, pescadores de baleia passaram a se aventurar em suas águas, sobretudo a partir do século XVII, com a chegada do especialista Pedro Urecha, e assim, o então vilarejo passou a contar com armações de pesca. De acordo com Tânia Gandon (2018), as armações pesqueiras localizadas naquele trecho do litoral baiano desempenharam importante função econômica para o estado ao contribuir com a “economia de subsistência de Salvador e seus arredores durante vários séculos” (p. 38)<sup>79</sup>, e por ter se tornado uma “atividade complementar à agricultura e à exportação açucareiras implantadas pelo sistema colonial na Bahia” (GANDON, 2018, p. 173).

Como mencionado, a pesca da baleia desempenhou importante papel na economia baiana do período colonial. Com apoio do governo, surgiram, no século XVII, os primeiros empreendimentos destinados à pesca e produção do óleo extraído da baleia, “produto de exportação utilizado nos arsenais portugueses e, mais tarde, em usinas têxteis e refinarias da Inglaterra e da França” (GANDON, 2018, p. 174).

Consta que na primeira metade do século XVIII o sr. Manoel Ignacio da Cunha Menezes (1779-1850) fez prosperar as empresas pesqueiras a partir da posse da “Armação do Saraiva” (que lhe foi legada por herança) e da “compra dos ‘contratos’ de Itapuã, da Pituba e de Manguinhos, este na ilha de Itaparica” (GANDON, 2018, p. 39).

A lida diária com a pesca e, por conseguinte, com todas as demais atividades que se desdobravam daquela, demandava uma numerosa e especializada força de trabalho e, por isso, um significativo contingente de negros escravizados foi “empregado” nas atividades supracitadas.<sup>80</sup> Desta forma, não tardou para que a forte presença de negros, negros e mestiços

---

<sup>79</sup> Ainda de acordo com Gandon (2018), muitas das armações pesqueiras localizadas naquelas antigas aldeias litorâneas “abasteciam Salvador com produtos da pesca, carvão vegetal e farinha de mandioca. Em algumas, como na de Itapuã, produzia-se óleo de baleia, essencial para a iluminação da cidade durante muito tempo; noutras produzia-se sal, de largo consumo” (p. 50).

<sup>80</sup> Segundo Tânia Gandon (2018), o advento, em Salvador e na Ilha de Itaparica, das “casas de armação” e dos

se fizesse sentir em Itapuã (GANDON, 2018). Não é de se espantar, portanto, que os pescadores retratados por Dorival Caymmi em suas canções e telas sejam, em sua maioria, negros e mestiços.<sup>81</sup>

Uma amostra do que afirmamos pode ser observada em duas produções pictóricas do artista. Na primeira delas, uma aquarela produzida em outubro de 1952 e intitulada *O jangadeiro*, é possível contemplarmos um solitário pescador em riste sobre a jangada que bordeja sobre as águas de um mar azul-esmeraldino. Um samburá repousa sobre a proa da rudimentar embarcação, enquanto o jangadeiro parece observar o movimento das águas e refletir sobre o momento exato em que se dará a pesca.

Figura 5 - O jangadeiro (aquarela e nanquim sobre papel).



Fonte: Acervo virtual do IACJ.

A segunda, uma tela de mármore de 1974 intitulada *Puxando rede*, como o próprio título revela, retrata em traços modernistas e em cores vivas um pescador no instante em que puxa do mar a rede de pesca, fazendo lembrar dos versos da canção praieira “Milagre”<sup>82</sup>, que diz “Era só jogar a rede e puxar”. Comum a ambas as pinturas, a pesca solitária e o tom

---

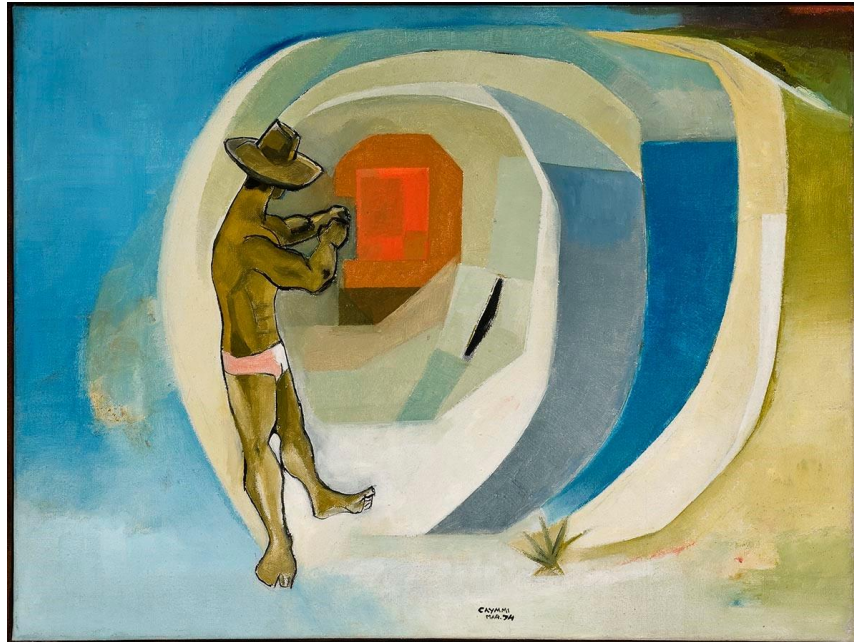
“contratos de baleia”, como eram chamados os estabelecimentos responsáveis pela pesca e fabricação do óleo de baleia, demandou uma mão-de-obra especializada. Desta forma, tendo em vista que “[...] os índios do litoral baiano, exímios na arte de pescar, resistiam a afastar-se da costa, escravos africanos e crioulos foram arregimentados como pescadores de alto-mar. Muitos desses escravos se tornaram hábeis pescadores, talvez mais hábeis do que indígenas na utilização de técnicas sofisticadas e no conhecimento da pesca em embarcações de maior porte” (BRANDÃO, 1977 apud GANDON, 2018, p. 174).

<sup>81</sup> O pesquisador Marielson Carvalho, em livro intitulado *Caymmianos: personagens das canções de Dorival Caymmi* (2015), já havia atentado para a negritude dos pescadores presentes nas obras do compositor baiano.

<sup>82</sup> “Milagre” foi composta por Caymmi e gravada pela primeira vez em 1977 pela filha do compositor, a cantora Nana Caymmi em parceria com seu pai, e lançada no disco *Nana*, produzido pela RCA-Victor (n. 103.0224).

terroso com o qual os pescadores foram representados, elemento que não deixa dúvida quanto a negritude dos “praianos” caymmianos.

Figura 6 - Puxando rede (óleo sobre tela).



Fonte: acervo virtual do IACJ.

Diferentemente da ação representada nas pinturas anteriormente expostas, a pescaria na canção “Milagre” ocorre graças aos esforços conjunto de Maurino, Dadá e Zeca, três das personagens caymmianas que, assim como a maioria daquelas atreladas ao espaço social da Itapuã idealizado pelo compositor, são masculinos, conforme aponta Carvalho (2015, p. 19). Este autor chama-nos atenção ainda para a evidente divisão sexual do trabalho representada nas canções praieiras de Caymmi. Segundo informa, “As mulheres tinham um papel social na comunidade como agente de outra atividade em torno da pesca” (CARVALHO, 2015, p. 19). Às “ganhadeiras”, com eram conhecidas as mulheres que mercavam nas ruas e feiras de Salvador, destinava-se à tarefa de revender “nas feiras e mercados do Centro os peixes já tratados e salgados. Quando entravam na cidade com seus balaios e se misturavam com outras vendedoras de comidas de rua, elas formavam um imenso mercado informal de alimentação” (CARVALHO, 2015, p. 19).

Há ainda outro interessante dado sobre a referida canção. Esta, conforme comentário de Caymmi exposto no já citado *Cancioneiro da Bahia*, baseou-se

[...] em certos fatos que acontecem habitualmente durante a Semana Santa, na Bahia, quando os açambarcadores da venda do peixe – exploradores do povo e dos pescadores – escondem os estoques, alardeiam a falta da mercadoria para aumentar os preços. É nessas ocasiões que se repete o milagre: é só jogar a rede e puxar o peixe farto, abundante, em dia de pescar e de pescador. Pesca milagrosa, derrotando a ganância dos açambarcadores (CAYMMI, 1978, p. 62).

O teor de denúncia do trecho acima pode bem ser colocado na conta de Jorge Amado. Não que faltasse a Caymmi qualquer espírito contestatário, apesar de ter-se mantido, sempre que possível, um tanto alheio aos posicionamentos políticos, mesmo quando em companhia de intelectuais e artistas comunistas durante os anos de 1930 e 1940; mas pelo fato, já anteriormente narrado, que os comentários do livro foram escritos por Amado a partir das explicações de Caymmi. De todo modo, a compreensão plena do significado da canção não se efetiva sem conhecimento de sua poesia, por isso, torna-se indeclinável a exposição da letra de “Milagre” que, como nos lembra Marielson Carvalho (2015, p. 58), remete à passagem bíblica que narra a multiplicação dos peixes:

Maurino, Dadá e Zeca – ô  
Embarcaram de manhã  
Era Quarta-Feira Santa  
Dia de pescar e de pescador

Se sabe que muda o tempo,  
Se sabe que o tempo vira,  
Aí, o tempo virou  
Maurino que é de güentá, güentou.  
Dadá que é de labutá, labutou.  
Zeca, esse nem falou – ô...

Era só jogar a rede e puxar  
Era só jogar a rede e puxar

Vale ainda mencionarmos que Itapuã e regiões circunvizinhas serviram como palcos para diversos levantes de escravos. Citando o livro *Revolta dos Malês*, do historiador João Reis, Tânia Gandon informa-nos que,

a 28 de fevereiro de 1814, os escravos da armação de Manuel Ignacio da Cunha incendiaram as instalações de pesca onde trabalhavam e destruíram duas ou três outras armações no caminho até a aldeia de Itapuã. O grupo foi vencido pela milícia do Governo da Bahia após uma batalha sangrenta às margens do Rio Joanes, nas imediações de Santo Amaro de Ipitanga. 58 escravos foram mortos nesse afrontamento; os rebeldes, por sua vez, mataram 14 pessoas entre as quais outros escravos que se recusaram a aderir ao movimento. Os prisioneiros foram severamente punidos, quatro dentre eles tendo sido condenados à morte e, segundo o

relatório da polícia, vários se suicidaram (REIS, 1986, p. 70 apud GANDON, 2018, p. 41).

Até finais do século XIX Itapuã ainda pertencia ao município de Abrantes. Foi somente em 1911 que a localidade passou à condição de distrito da cidade de Salvador. Excetuando-se a presença da mão-de-obra escrava nas atividades pesqueiras ali desenvolvidas, pouca coisa se alterou com o passar dos anos, ao menos, em termos estruturais. Tânia Gandon (2018) afirma que com o fim das guerras pela Independência da Bahia, em 2 de julho de 1823, Itapuã regressa ao isolamento, fato corroborado pela “progressiva decadência econômica do litoral norte da Bahia” (p. 47).

O fato é que a expansão de Salvador não foi capaz de diminuir a distância entre Itapuã e o centro da capital baiana<sup>83</sup> e também que a zona litorânea após a Barra (praia e bairro de Salvador) permaneceu pouco habitada até a década de 1930. Contribuía para o semi-isolamento de Itapuã o dificultoso acesso ao local<sup>84</sup>, situação que permaneceu inalterada por séculos até a abertura, na década de 1920, da primeira estrada para automóveis ligando Salvador a Itapuã e, posteriormente, já na década de 1950, durante o governo de Otávio Mangabeira<sup>85</sup>, a construção da avenida litorânea. Portanto, quando Caymmi passa a frequentar Itapuã nos idos dos anos 1930, a região ainda conservava as características de um rústico e edênico vilarejo, afastado do desassossegado cotidiano da capital baiana e, por isso, convidativo a temporadas de veraneio por famílias da classe média baixa de Salvador.

Difícil precisar o exato momento em que se efetivou a ascensão de Itapuã como espaço convidativo ao veraneio de sujeitos residentes em Salvador e regiões próximas. Podemos, isso sim, afirmar, com base nos relatos do próprio Dorival Caymmi, que o vilarejo de pescadores das primeiras décadas do século passado possuía uma paisagem encantadora e possibilitava aos que para lá se dirigissem, diversas possibilidades de deleite e descanso, a maior parte despreziosas, é verdade. Evidentemente, essa realidade não se aplicava a todos de forma abrangente e equânime. Sabe-se, por exemplo, que o cotidiano dos trabalhadores do

---

<sup>83</sup> Segundo informações, Itapuã localiza-se a 30 km do centro de Salvador (GANDON, 2018, p. 33).

<sup>84</sup> O difícil acesso a Itapuã durante a década de 1930 também foi assinalado por Stella Caymmi (2014). Conforme aponta a pesquisadora, só se chegava à vila de Itapuã a pé pela areia da praia, margeando o mar; com auxílio de cavalos ou por meio do “caminhão de Seu Lisboa, um português que fazia o abastecimento das únicas casas comerciais da região, um do Seu Pio e outra do Seu Chico” (CAYMMI, 2014, p. 77).

<sup>85</sup> Nascido em Salvador em 1886, Otávio Mangabeira foi engenheiro civil de formação e iniciou carreira política em 1908, quando foi eleito vereador da capital baiana. Após assumir outros postos políticos – Ministro das Relações Exteriores no governo de Washington Luís, Deputado Federal – elegeu-se governador da Bahia em 1947. Para maiores informações, cf. site do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (FGV CPDOC), no qual consta breve biografia do político baiano. Disponível em: [https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/biografias/otavio\\_mangabeira](https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/biografias/otavio_mangabeira). Acesso em 19 abr. 2020.



mar, para além de uma visão romaneada, era, e continua sendo, árduo. Todavia, aqui estamos sublinhando a percepção dos veranistas e não a dos habitantes de Itapuã, não por acreditarmos ser irrelevante, mas antes, porque a poética praiana de Dorival Caymmi se fundamentava no olhar do visitante, embora se verifique a tendência a transparecer a visão do morador local.

Para jovens veranistas como Caymmi, a Itapuã do período aqui tratado despontou como o lugar onde passeios despreocupados à beira-mar eram abrilhantados pelo lumiar da lua e a brisa marítima abrandava o calor diurno. Stella Caymmi (2014) nos conta que Dorival e seu irmão mais velho, Deraldo, iam para o vilarejo a convite de amigos que costumavam alugar as casas simples dos pescadores residentes na vila para veraneiar (p. 77). De acordo com relato do próprio Caymmi concedido a sua biógrafa,

Fui pela primeira vez a Itapuã no caminhão de Seu Lisboa. Era aquele paraíso, andava de canoa, via cardume. Aquele coqueiral e aquela quantidade de coco imensa. Você dizia assim: “Vamos no Justiniano”. Chegava lá, entrava naquela roça de coqueiral, dizia assim: “Arranja um coco aí pra gente”. Ele subia no coqueiral, jogava lá de cima meia-dúzia de cocos de primeira. Vinha logo cortando o coco, abrindo e a gente virando na cara. Então, o veraneio aí passou a ser encantador. Eu passei a amar o mar. Via a gente de lá com roupas simples, chapéu de palha, aquelas agulhas de tecer rede, tudo feito por eles mesmos. Fui me acostumando e vendo a poesia do mar, aquele processo de puxar rede, comer o peixe da hora, muito xaréu, porque o peixe congelado era considerado abominável na época (CAYMMI, 2014, p. 78).

Caymmi tinha 17 anos quando visitou pela primeira vez o bucólico vilarejo de Itapuã, fato ocorrido no início dos anos 1930. Encantou-se pela praia, pelos coqueirais e pelo cotidiano simples dos moradores locais; em especial, observava com admiração a lida diária dos pescadores. Alguns destes chamou-lhe atenção pela coragem e destreza com que encaravam os perigos do mar em noites de pescaria, outros por participarem ativamente das atividades culturais de Itapuã. Devido às impressões causadas no jovem Caymmi, alguns foram posteriormente transformados em personagens de destaque das suas canções praieiras. Segundo Marielson Carvalho (2015), as personagens, reais ou imaginadas, representadas pelo compositor, funcionam como uma espécie de centro gravitacional de onde partem as histórias narradas em suas composições.<sup>86</sup> Estes foram os casos dos pescadores Carapeba, Chico Ferreira e Bento.

---

<sup>86</sup> Segundo o pesquisador, em meio às 120 composições de Dorival Caymmi, “os personagens são, não raro, a própria representação da letra. Ou seja, a motivação para criar a canção tem como principal elemento simbólico ou material a figuração de um personagem masculino ou feminino, individual ou coletivo, real ou imaginário, mas, em sua maioria, caracterizado por referências etnicorraciais negras que compõem um cenário afro-baiano reinventado por Dorival Caymmi a partir de sua experiência pessoal e afetiva com Salvador” (CARVALHO, 2015, p. 13).

O primeiro deles, Carapeba, como era conhecido o pescador Cirilo, inspirou Caymmi a compor “João Valentão”.<sup>87</sup> Os relatos do compositor atestam que Carapeba era um hábil pescador, possuidor da fama de valentão, daí o adjetivo incorporado ao nome da personagem-título da canção. Um detalhe sobre o referido título é digno de nota: diferentemente dos nomes das personagens femininas que designam várias das canções caymmianas, João Valentão e Severo (personagem da canção “Severo do Pão”) são os únicos personagens masculinos que emprestam seus nomes a títulos de composições de Caymmi (CARVALHO, 2015).<sup>88</sup>

João Valentão  
é brigão.  
Pra dar bofetão,  
Não presta atenção  
e nem pensa na vida.  
A todos João intimida;  
Faz coisa que até Deus duvida;  
mas... tem seu momento na vida...

É quando o sol vai quebrando,  
lá pro fim do mundo,  
pra noite chegar.  
É quando se ouve mais forte  
o ronco das ondas na beira do mar.  
É quando o cansaço da lida da vida  
obriga João se sentar.  
É quando a morena se encolhe,  
Se chega pro lado querendo agradar.

Se a noite é de lua  
a vontade é contar mentira  
é se espreguiçar...  
Deitar na areia da praia  
que acaba onde a vista não pode alcançar...  
E assim adormece esse homem  
que nunca precisa dormir  
pra sonhar,  
porque não há sonho mais lindo  
do que sua terra,  
não há.

---

<sup>87</sup> Embora tenha sido classificada como “samba” no livro *Cancioneiro da Bahia* (1978), acreditamos que a canção “João Valentão” pode facilmente ser considerada como canção praieira, devido ao cenário litorâneo apresentado em seus versos. A referida composição foi lançada em 1953 por Dorival Caymmi em disco 78 rpm (n. 13478-B) pela gravadora Odeon.

<sup>88</sup> Carvalho (2015) expõe: “É evidente a preferência de Caymmi em compor canções com nomes de personagens femininos, como ‘Dora’, ‘Adalgisa’, ‘Rosa Morena’, ‘Francisca Santos das Flores’, ‘Marina’, etc.” (p. 19).

É possível notar na letra de “João Valentão” uma concepção anti-maniqueísta, pois reflete – mesmo sem qualquer pretensão psicológica –, sobre a inconsistência da percepção dos indivíduos como inteiramente bons ou plenamente ruins, em meio às suas vivências. Em linguagem weberiana poderíamos então afirmar que, assim como a personagem-título da canção caymmiana, os agentes sociais são passíveis de gestos virtuosos ou ações ignominiosas, dependendo das relações sociais às quais estão implicados. João Valentão é, portanto, o mesmo sujeito que em determinado momento intimida a todos com as suas atitudes coléricas e em circunstância distinta, expõe suas fraquezas e seus desejos mais ternos.<sup>89</sup>

Já em “A Jangada Voltou Só”<sup>90</sup>, Dorival Caymmi narra as desventuras de Chico Ferreira e Bento em noite de pescaria com mau tempo. Ao rememorar antigos fatos sobre Itapuã, os Itapuanzeiros (como são chamados os moradores daquele bairro soteropolitano) advertem sobre a existência de dois importantes artistas do antigo vilarejo. Bentinho de Ouro, o Bento da canção, e Chico Ferreira. Segundo apontam, Bentinho de Ouro era um pescador dotado do poder de improvisação que animava as noites de cantoria no antigo vilarejo, enquanto que Chico Ferreira, como bem expõe a letra da referida canção, “desempenhava o papel do boi nos Ranchos do ciclo natalino” (GANDON, 2018, p. 415). Ainda que a história narrada na canção seja contestada pelos velhos moradores de Itapuã<sup>91</sup>, Caymmi assim a imortalizou:

A jangada saiu  
Com Chico Ferreira e Bento  
A jangada voltou só...

Com certeza foi, lá fora,  
Algum pé-de-vento.  
A jangada voltou só...

---

<sup>89</sup> Sobre a estrutura composicional de “João Valentão”, Carvalho (2015) destaca que a canção está dividida em dois tempos claramente distintos. Na parte inicial, constituída pela primeira estrofe, os versos terminados em “ão” acentuam a inquietude da personagem central, consigo e com a realidade, por isso, o referido autor assinala: “São os gestos do fazer” (p. 22). Já no segundo momento da canção, à qual pertencem as segunda e terceira estrofes, revela-se o momento em que os elementos (naturais e humanos) atinentes àquele lugar (a praia), “invadem seus sentidos e o aquietam, dando lugar ao gesto do ‘ser’” (CARVALHO, 2015, p. 22).

<sup>90</sup> Lançada em 1941 por Dorival Caymmi, em disco 78 rpm (n. 55304-B), pela gravadora Columbia.

<sup>91</sup> Segundo relatos de Seu Vivi e Dona Francisquinha, antigos moradores de Itapuã, em verdade, o pescador Chico Ferreira teria sofrido um mal súbito em alto mar enquanto pescava com seu amigo Bentinho de Ouro. Como meio de socorrer o amigo, Bentinho de Ouro precisou amarrar Chico Ferreira à sua embarcação e o trouxe para a praia (GANDON, 2018, p. 418). Não é possível atestar qual das duas versões (a do compositor ou a dos moradores de Itapuã) é mais fidedigna, porém, é presumível supor que Caymmi tenha alterado a narrativa do fato com objetivo de imprimir um efeito dramático à canção.

Chico era o boi do rancho,  
 Nas festas de Natá  
 Não se ensaiava o rancho  
 Sem o Chico se conta.

Agora que não tem Chico  
 Que graça que pode tê?...  
 Se Chico foi na jangada...  
 E a jangada voltou só...

A jangada saiu...etc.

Bento cantando modas,  
 Muita figura fez.  
 Bento tinha bom peito  
 E pra cantar não tinha vez.

As moças de Jaguaripe  
 Choraram de fazê dó  
 Seu Bento foi na jangada  
 E a jangada voltou só...

A jangada saiu...etc.

Outro fato que merece menção é que se encontrava ali nas proximidades do vilarejo o misterioso e turvo cenário do Abaeté, contrastando com o ambiente solar da praia de Itapuã. Sobre a lagoa do Abaeté pairava lendas contadas, sobretudo, pelas lavadeiras locais, que informavam sobre a ocorrência de sombrios batuques e pessoas que eram tragadas pelas águas escuras e nebulosas da lagoa. Nas palavras de Caymmi:

Conta a lenda que a lagoa do Abaeté, em Itapoã, é mal-assombrada. Essa lagoa é uma das moradas preferidas de Yemanjá. Muita gente tem morrido nas águas dessa lagoa, afogada, desaparecida na lama do fundo da lagoa. Dizem na Bahia que na lagoa do Abaeté, no mistério das suas águas, batem os espíritos dos pescadores macumba em honra da mãe-d'água. Que pelas noites se ouve o batuque saudando a sereia. E que os homens ali afogados são aqueles por quem Yemanjá se apaixonou. Foram lá tomar banho, a sereia os viu e levou-os consigo pro fundo da lagoa escura. É a lenda que corre na boca das lavadeiras que durante o dia estão estendendo a roupa lavada na areia da lagoa, tão alva que parece açúcar refinado, dunas que cercam a morada de Janaína (CAYMMI, 1978, p. 14).

Como resultado das suas vivências mediadas pelo processo criativo, Dorival Caymmi compôs “A Lenda do Abaeté”<sup>92</sup>, cujos versos vertem-se em imagens que dão a certa

<sup>92</sup> “A lenda do Abaeté” foi primeiramente lançada pelo próprio compositor, em 1947, em um 78 rpm da RCA-Victor e ainda foi posteriormente gravada por diversos artistas, tais como, o grupo Anjos do Inferno, Jacob do

medida da dimensão um tanto soturna da famosa lagoa e da apreensão e respeito que ela inspirava nos habitantes do vilarejo de Itapuã.

No Abaeté tem uma lagoa escura  
Arrodeada de areia branca  
Ô de areia branca  
Ô de areia branca

De manhã cedo  
Se uma lavadeira  
Vai lavar roupa no Abaeté  
Vai se benzendo  
Porque diz que ouve  
Ouve a zuada  
Do batucajé  
Do batucajé  
Ô do batucajé-é

O pescador  
Deixa que seu filhinho  
Tome jangada  
Faça o que quis é  
Mas dá pancada se o filhinho brinca  
Perto da lagoa  
Do Abaeté  
Ô do Abaeté  
Ô do Abaeté

A noite tá quente que é um dia  
(diz alguém olhando a lua)  
Pela praia as criancinhas  
Brincam à luz do luar  
O luar prateia tudo  
Coqueiral  
Areia e mar  
(A gente imagina  
Quanto a lagoa linda é)  
A lua se namorando  
Nas águas do Abaeté  
- Credo! Cruz!  
- Te disconjuro  
Quem falou de Abaeté!  
No Abaeté tem uma lagoa escura...

Nesse sentido, Itapuã e o Abaeté eram, para Caymmi e seus amigos, contemplação, deleite, regozijo e refúgio. O vilarejo era o lugar da esteira de vime disposta na varanda da casa de algum pescador amigo, convidando-os ao descanso. À época, década de 1930, o local não dispunha de luz elétrica e nem de água encanada. Nestas condições é fácil supor que em Itapuã, “a lua prateia tudo”, como bem cantou Caymmi em sua canção. Esse microcosmo “itapuanzeiro” se apresentava, assim, como um contraponto à antiga “Cidade da Bahia”, cidade avolumada em proporções e, até certo ponto, fortificada. Por isso, aos olhos de Caymmi, a rusticidade de Itapuã representava o avesso da urbanicidade de Salvador (CAYMMI, 2014, p. 82). Assim, como meio de ilustrar o recreativo e idílico cotidiano vivenciado por Caymmi, familiares e amigos nas ruas e à beira mar de Itapuã, expomos algumas imagens.

Figura 7 - Caymmi sendo carregado pelo irmão Deraldo e amigos em Itapuã.



Fonte: acervo virtual do IACJ.

Nas imagens abaixo (figuras 8 e 9), podemos visualizar Dorival Caymmi em companhia de José Rodrigues de Oliveira (Zezinho) em dois momentos distintos, ambos em Itapuã. Em uma das fotografias, vemos os amigos em trajes de banho típicos da década de 1930. Entre a objetiva e o estirâncio, ambos posam – Zezinho em postura mais altiva enquanto que Caymmi com feição brejeira –, pés na areia e tendo ao fundo as águas do mar de Itapuã.

Figura 8 - Dorival e Zezinho nas areias de Itapuã.



Fonte: acervo virtual do IACJ.

Já na segunda imagem, em fotografia registrada em 1934, sob os curiosos olhares de uma observadora, surgem Caymmi e Zezinho em uma das ruas do vilarejo. Ambos trajam pijamas, algo incomum ao cenário, sobretudo, pelo sol que as sombras no chão denotam. Seria uma ocasião em especial, quem sabe uma brincadeira?

Em primeiro plano, vemos Caymmi sentado em uma cadeira de madeira, violão sobre as pernas cruzadas, no exato momento em que o dedilha. Zezinho, por sua vez, posta-se ao lado do amigo tocador, postura de trovador, parece declamar um poema, ou mais condizente com a ocasião, cantarolar uma canção digna dos noturnos seresteiros. “Férias”, o sucinto título com o qual é nomeada a imagem junto ao acervo do IACJ, capta o clima descompromissado daquele momento.

Figura 9 - Caymmi e Zezinho em rua de Itapuã.



Fonte: acervo virtual do IACJ

A observação acerca da rusticidade de Itapuã quando posta em contraste com a cidade de Salvador traz à lembrança as discussões sobre a relação entre o Campo e a Cidade, mais especificamente, a oposição entre os centros urbanos – percebidos sob a ótica do desenvolvimento e da modernidade –, e o campo (interior) – considerado o espaço do retrógrado. Como veremos no próximo capítulo, para alguns autores que refletiram sobre a identidade nacional brasileira, o interior do País, diferentemente do litoral, representaria o *locus* da nacionalidade devido ao seu isolamento, fator que teria desviado a região das influências estrangeiras e conseqüentemente preservado naquele torrão, incólumes, as tradições culturais mais “autenticamente brasileiras”.

Para Dorival, seu irmão Deraldo e amigos, as temporadas de veraneio em Itapuã serviam como um chamado aos banhos de mar e de sol, às brincadeiras na praia, às rodas descompromissadas de conversa e de samba. A música, aliás, era um componente imprescindível à diversão dos jovens, como é possível perceber na fotografia exposta abaixo.



Assim, como quem nada deseja além de festejar a vida e as amizades, Caymmi aprimorava seus dotes musicais.

Figura 10 - Caymmi, Zezinho e amigos em Itapuã em 1935.



Fonte: acervo virtual do IACJ.

Como evidenciado, o cenário quase edênico e o cotidiano simples de Itapuã dos anos 1930 contrastavam, em parte, com a Salvador que, embora preservasse muito dos seus traços arquitetônicos e culturais coloniais, passava por um processo de modernização da sua estrutura urbana (ainda pontual, é verdade), e já contava com a presença de símbolos desses novos tempos, como os automóveis – como vimos, tratados de forma irônica por Freyre. Porém, essa mesma Salvador ainda reservaria o primeiro encontro de Caymmi com outro símbolo dos “tempos modernos”, uma emissora radiofônica. Não se tratava de uma grande rádio, mas ao que consta, tinha o tamanho necessário para deixar maravilhado o jovem aprendiz de músico. Não pretendemos acelerar o passo, este e outros acontecimentos atrelados ao início da trajetória artística de Caymmi serão melhor explorados a seguir.

#### **2.4 As rádios na Bahia e as primeiras incursões artísticas de Dorival Caymmi**

Como anteriormente exposto, ao menos no campo cultural, os anos 1920 foram marcados pelo advento da radiodifusão no Brasil. Uma das emissoras radiofônicas surgidas no período foi a Rádio Clube da Bahia, então localizada na avenida Sete de Setembro, na capital baiana. Foi lá que Dorival Caymmi teve a experiência de cantar pela primeira vez em uma rádio.

Segundo Dorival Caymmi, ele e o amigo Zezinho caminhavam pela avenida Sete, região central de Salvador, quando avistaram em um sobrado, uma placa que informava: “Rádio Clube da Bahia”. Impetuosamente, subiram as escadas do imóvel e encontraram Vivi, o proprietário da rádio. Questionados por este sobre se cantavam ou faziam algo relacionado a música, Zezinho hesitou mas sugeriu a Caymmi que cantasse. E assim ele fez. Não havia tecnologia de gravação, portanto, Caymmi não ouviu sua voz ao microfone, fato que o levou a indagar, ao fim da cantoria, se o companheiro de aventura havia gostado do que ouvira. Zezinho, como bom amigo que era, respondeu-o categoricamente: “Sua voz é igual à do Francisco Alves” (CAYMMI, 2014, p. 87).

Chama atenção no relato do compositor o caráter de ocasionalidade do acontecimento. A maneira despretensiosa, um tanto “sem querer”, como tudo ocorreu, assemelha-se a muitos outros depoimentos de profissionais ligados ao teatro, ao rádio, ao cinema e à televisão, que contam como iniciaram “acidentalmente” suas carreiras no campo artístico brasileiro, durante os anos 1940, 1950. Ortiz (2006) observa que aquilo que era geralmente descrito como fortuito nas histórias de vida de tais profissionais era, em verdade, “situações”, “oportunidades” que atestam que a “sociedade do período é caracterizada por uma plasticidade que permite uma grande mobilidade dos atores sociais” (p. 82).

As instalações da Rádio Clube da Bahia eram modestas e operavam graças ao empenho e a engenhosidade de seu dono. Uma realidade comum às emissoras radiofônicas em início de atividades e que não dispunham de adequado orçamento para seu funcionamento. Caymmi nos lembra que “A emissora tinha um único anúncio comercial, o do remédio Urodonal” (CAYMMI, 2014, p. 87). Apesar das dificuldades financeiras e estruturais, o compositor ainda frequentaria a emissora por mais três anos.

Inspirados por conjuntos instrumentais e vocais, como o Bando da Lua, do qual fazia parte Aloysio de Oliveira<sup>93</sup>, Dorival, seu irmão Deraldo, e os irmãos Zezinho e Luiz decidiram montar o grupo Os Três e Meio. A intenção dos jovens era, sobretudo, se divertir no período momesco e esse descompromisso se materializava, inclusive, na maleabilidade da formação do grupo que constantemente contava com a participação de outros amigos. Porém, pouco tempo depois da sua criação, o grupo já se apresentava em festas e nas poucas rádios de

---

<sup>93</sup> Aloysio de Oliveira marcou seu nome na história da música popular brasileira tanto por sua atividade como músico – tendo acompanhado por anos a carreira internacional de Carmen Miranda – quanto por seu papel como produtor musical responsável pelo desenvolvimento da Bossa Nova em finais da década de 1950. O referido músico tornar-se-ia mais tarde um grande amigo de Caymmi e desempenharia, a partir da década de 1960, importante papel na carreira musical do compositor baiano.

Salvador. Assim, tornou-se recorrente a participação do grupo musical na programação das rádios Clube da Bahia, Comercial e Sociedade da Bahia, e tudo de maneira informal, como de costume na época de incipiência da radiodifusão no Brasil e, em específico, na Bahia. Ao que tudo indica, as apresentações d'Os Três e Meio agradaram à audiência a ponto de serem dignas de notas nos impressos soteropolitanos.

Por exemplo, em 22 de dezembro de 1936, o jornal *A Tarde* noticiou a apresentação beneficente do grupo e ressaltou que seus componentes, entre os quais Dorival Caymmi, Renato Braga e Carlos Danilo, já eram conhecidos das emissoras de rádio da cidade. Já na edição de 29/1/1937 do mesmo diário, os leitores eram informados que Os Três e Meio estavam organizando repertório para o carnaval daquele ano e, dias antes, na edição do dia 17/9/1936, era noticiada a festa em comemoração à inauguração do novo estúdio emissor e dos novos estúdios da Rádio Clube da Bahia (prefixo PRF 6) que, a partir de então, passaria a contar com o patrocínio do jornal *O Imparcial*. Artistas exclusivos da Rádio Clube, entre eles Dorival Caymmi, se apresentariam na referida festa.

Também encontramos referências ao compositor em edições do jornal baiano *O Imparcial*, principalmente, na coluna “Rádio, Discos e Vitrolas”, destinada a informar aos leitores a programação radiofônica das emissoras locais e notícias sobre o mundo da música. Foi possível, então, constatar, em algumas edições do ano de 1935, o nome de Dorival Caymmi entre os artistas que se apresentaram no “Programa da Cidade”, irradiado pela Rádio Comercial (PRF-8) e dirigido pelo compositor baiano Humberto Porto.

As notas da referida coluna dão conta de que, por vezes, Caymmi apresentou-se ao violão, realizando o acompanhamento instrumental para cantores e cantoras do *cast* da emissora. Em outras ocasiões, ele não somente tocou, como cantou, só ou acompanhado, canções de variados gêneros como *fox* e *marcha*.

Desta forma, a seção “Rádio, Discos e Vitrolas” da edição de *O Imparcial* de 20/6/1935 informava que entre os “numeros exclusivamente bahianos” que iria ao ar, por meio do “Programa da Cidade” daquele dia, constava “Canto – fox – ‘S. João, S. João’ – Marcha de Dorival Caymmi. [...] Canto – Maltez – Caymmi – ‘Deixei tua amizade’ – Samba. [...] ‘Vou deixar tua amizade’ – Samba por Antonio Maltez e D. Caymmi”.<sup>94</sup> Na edição de 5/8/1935 do mesmo impresso, é noticiado: “Dorival Caymmi, a voz bonita da PRF8, compôz

---

<sup>94</sup> **O Imparcial**, Salvador, ano 13, n. 1367, 20 jun. 1935. Rádio, Discos e Vitrolas, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=720933&pagfis=533>. Acesso em 10 out. 2020.

o lindo fox-canção que a cidade ouve com muito prazer – ‘Cantor do Luar’<sup>95</sup>. Logo após, o texto evidencia a letra da referida canção.

Si porventura  
Neste luar  
Ouvir alguém  
Ao longe cantar  
Guarde a canção  
No coração  
É seu amado a chorar.

Se ouvir gemendo  
Um violão  
Dentro da noite  
Na escuridão  
A sua imagem  
Louca miragem  
É lua em meu coração.

Luz  
Luz azulada  
Beija a minha amada  
Bella adormecida  
De mim esquecida  
No entanto tão lembrada.

Canto hoje toda a illusão  
Que foi minha grande paixão  
E eu não sei se ella a me escutar  
Leva a serio o meu pensar

Na semana seguinte, na edição de 12/8/1935 do supracitado jornal, o leitor era advertido: “Dorival Caymmi é dos elementos de maior relevo do nosso ‘broadcasting’. Cantor magnífico e compositor elegante. A sua última composição: o samba Creio ter um coração<sup>96</sup>. Em seguida é apresentada a letra da referida canção.

Te arreponderás de dizer  
- Eu te deixei com prazer –

<sup>95</sup> **O Imparcial**, Salvador, ano 13, n. 1412, 5 ago. 1935. Rádio, Discos e Vitrolas, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=720933&Pesq=%22Dorival%22&pagfis=654>. Acesso em 10 out. 2020.

<sup>96</sup> **O Imparcial**, Salvador, ano 13, n. 1419, 12 ago. 1935. Rádio, Discos e Vitrolas, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=720933&Pesq=%22Dorival%22&pagfis=684>. Acesso em 10 out. 2020.

Não te consolará outro amor  
 Quando soffreres a dôr...  
 ...então eu espero e sei quê...  
 Has de arrepender-te e chorar.  
 Talvez que te dê perdão (bis)  
 Apesar de que tu ainda falas de mim,  
 Creio ter um coração...

E tu...  
 ...Te arrependerás, etc.

Nessa mesma edição de *O Imparcial*, em espaço destinado à exposição de cartas enviadas pelos radiouvintes, contendo comentários sobre a radiofonia baiana, o senhor J. Ferreira Salles escreveu, segundo seu próprio julgamento, “minha fraca opinião sobre o movimento artístico-radiophonico da cidade” (SALLES, 1935, p. 4). Entre as muitas críticas mordazes e os poucos comentários elogiosos direcionados a diversos profissionais do rádio soteropolitano – *speakers* (como eram então chamados os apresentadores), músicos e intérpretes –, o sr. Ferreiras Salles destina as seguintes palavras a Caymmi:

Na Radio Comercial só ha um artista que impressione: - Dorival Caymmi. Desde os tempos d’Os três e meio com Maltez, Gonzaga e Rodrigo de Oliveira, este ultimo: compositor e bandolinista, não obstante estar afastado do Radio, em treinos particulares mostra o seu espirito authentico de um formidavel “centro” no seu cavaquinho. O Caymmi se impõe pela sua maneira de sentir nas suas felizes interpretações. Bahiano de quatro costados, canta o que compõe e com o sentimento expressivo do nosso povo. [...] E para terminar, porque se eu fosse falar como sinto sobre Aurinha, Dorival Caymmi, Jorge Abreu, o “excelente humorista” e Baby Soares, talvez que enchesse todo o vosso jornal; deixo porém uma ligeira impressão sobre o nosso rádio. Desde já sinceramente agradecido. – (a.) João Ferreira Salles. – Em tempo: Lamento immensamente o Rodrigo estar afastado, pois com o Caymmi fazia uma dupla assombrosa, talvez que, superior a dupla com o Maltez. Por conseguinte, faço votos que o Rodrigo volte á companhia do Caymmi (SALLES, 1935, p. 4).

Como se nota, o nome de Dorival Caymmi passa a circular na imprensa baiana vinculado ao grupo musical Os Três e Meio ou de maneira independente. É também possível observar que até então os temas baianos e praieiros ainda não haviam emergido na poética do compositor. De fato, os gêneros e as letras das músicas anteriormente expostas atestam a discrepância entre estas e as canções que, posteriormente, ajudariam a consagrá-lo como importante figura da música popular brasileira. Aquelas composições soavam demasiadamente semelhantes ao que se ouvia comumente nas programações das emissoras radiofônicas do período. Tal assimetria entre as estéticas musicais nos leva a hipótese que, por alguma razão que nos escapa, os motivos baianos e praieiros ainda não figuravam, ao menos

para Caymmi, como “espaço dos possíveis” disposto pelo campo musical da época (BOURDIEU, 2011).

Uma observação pertinente sobre as composições do período anterior à profissionalização de Dorival Caymmi, em especial, as canções acima referidas: estas geralmente não são listadas em textos acadêmicos ou jornalísticos que versam sobre a vida e a obra do artista baiano. Esse esquecimento, intencional ou não, pode ser interpretado como mais um recurso em prol do discurso de originalidade estética da obra caymmiana.

Sabe-se, no entanto, que Dorival Caymmi compôs a sua primeira canção praieira, “Noite de Temporal”, em 1935. A intenção do compositor com as “praieiras” era, segundo depoimento do próprio concedido a jornalistas nos anos 1960, escapar à estética romântica das canções em voga nos anos 1930. Assim, após as suas primeiras experiências composicionais, “suspendi essas atividades românticas (sic) porque achei que empatava com os outros [...] e fui me encontrar nas canções praieiras, assim muito original, muito diferente”, afirmou Caymmi. O compositor ainda mencionou que chegou a realizar um programa na rádio soteropolitana chamado “Um quarto de hora canções praieiras de Caymmi”, no ano de 1936.<sup>97</sup>

Interessante notar que o ano em que o referido programa foi irradiado (1936), foi também o ano de publicação de *Mar Morto*, quinto romance de Jorge Amado. Foi justamente desta obra que, anos mais tarde, Caymmi e Amado retirariam frases inteiras e as empregariam na letra da canção praieira “É doce morrer no mar”.

Embora houvesse conquistado certa notoriedade junto aos críticos e público soteropolitanos da década de 1930, para Caymmi, a música permanecia uma atividade amadora. Esse cenário não resultava do desejo do jovem compositor, mas antes, por condições impostas pelo campo radiofônico local. Vale mencionar que quase sempre os integrantes do grupo Os Três e Meio se apresentavam gratuitamente nas emissoras da cidade. Caymmi, que desde os dezoito anos frequentava as rádios da capital baiana, só recebeu seu primeiro cachê quando já contava vinte e um anos de idade e, ainda assim, o parco cachê precisou ser repartido entre os membros do referido grupo musical.<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> As passagens acima citadas foram obtidas do depoimento concedido por Dorival Caymmi, em 24/11/1966, aos jornalistas Ary Vasconcelos, Mário Cabral e Ricardo Cravo Albin, como parte da Coleção Depoimentos Música Popular Brasileira do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ).

<sup>98</sup> De acordo com Stella Caymmi (2014, p. 92) o cachê de 40 mil-réis fora pago aos integrantes d’Os Três e Meio pela Rádio Sociedade da Bahia.

A informalidade nas relações institucionais das rádios baianas durante a década de 1930 foi lembrada por Dorival Caymmi em sua biografia. Conforme o artista, foi somente com a chegada do violonista carioca Gilberto Martins que a Rádio Comercial passou a dispor de uma organização, um modelo de funcionamento mais moderno. Foi Martins que instituiu na emissora a prática do pagamento de cachê para os artistas que nela se apresentassem. Anos mais tarde, Gilberto Martins assumiria cargos em importantes agências de propaganda e em rádios como a Tupi, do Rio de Janeiro (CAYMMI, 2014, p. 93).

A despeito das contribuições de Martins para o rádio baiano do período, o cenário não era dos mais alentadores para quem desejasse estabilidade econômica. Soma-se a isso, o fato que desde finais do século XIX a economia baiana convivia com ciclos que alternavam momentos de desenvolvimento e de retração.<sup>99</sup> Por tudo isso, Caymmi buscou refúgio em atividades comerciais mais conservadoras sem, no entanto, interromper suas apresentações musicais nas rádios locais. Entre uma ida e outra às emissoras, o artista atuou como vendedor praticista de bebidas alcóolicas e fios de barbante. Ele também trabalhou na repartição do jornal *O Imparcial*, e lá conheceu o repórter policial Dermival Costa Lima que, mais tarde, desempenharia importantes funções no rádio e na nascente televisão de São Paulo.<sup>100</sup>

No início de 1936 o diário *O Imparcial* promoveu, em parceria com a Rádio Comercial, um concurso de sambas e marchinhas carnavalescas intitulado “Ouça e Julgue”. Organizado por Dermival Costa Lima. O certame adotou o modelo dos seus congêneres cariocas e contou com patrocínio das empresas Ao Dedal de Ouro, Fruto G. Dias, Byington e Cia. e Casa Milano. Esse tipo de atividade efetivou-se como mecanismo de autopromoção de empresas comerciais e veículos de informação da época, atestando, assim, a existência de redes de colaboração entre as instituições.

Dorival Caymmi participou do concurso com duas canções de sua autoria “A Bahia também dá” e “Lucila” e ambas foram premiadas, respectivamente, com o 1º e 3º lugares. De acordo com o compositor, a canção campeã possuía uma letra claramente

---

<sup>99</sup> Segundo a historiadora Kátia Matoso, a economia baiana apresentou, durante o período da primeira República, três estágios bastante claros: “O período de 1889 a 1897 foi de recuperação econômica em decorrência da alta nos preços dos produtos agrícolas e a consolidação do cacau, da borracha e dos carbonados como produtos de exportação. Os anos entre 1897 e 1905 foram de depressão, causada pela crise da economia europeia, dificuldades para a produção e comercialização do açúcar, flutuação do preço do cacau e secas que atingiram até mesmo o litoral. Entre 1906 e 1928, veio novamente a recuperação, motivada pelo restabelecimento dos preços dos produtos agrícolas e novas transações comerciais” (MATTOSO, 1978, p. 350-351 apud COUTO, 2011, p. 66)

<sup>100</sup> Stella Caymmi nos lembra que em 1927, portanto, anos antes da chegada de Caymmi ao jornal, o escritor Jorge Amado havia trabalhado na redação d’*O Imparcial*, porém, o encontro entre os futuros amigos só ocorreria mais de uma década depois, já no Rio de Janeiro (CAYMMI, 2014, p. 74).

inspirada na estilística carioca de composição da época.<sup>101</sup> Como prêmio pela conquista do concurso, Caymmi recebeu um abajur de cetim lilás (CAYMMI, 2014, p. 95-97).

A premiação pelo concurso deixa transparecer a justa medida daquilo que já mencionamos, ou seja, da falta de garantias econômicas para quem enveredasse pela carreira musical na Bahia dos anos de 1930. Assim, diante das incertezas proporcionadas tanto pelo campo musical quanto pela economia soteropolitana do período, parentes encorajaram Caymmi a prestar, em 1936, outro concurso, mas agora, o concurso público para “escrivão da coletoria de impostos em Irecê” (CAYMMI, 2014, p. 95). Apesar da segunda colocação conquistada pelo jovem, a nomeação nunca ocorreu. Diante das inseguranças econômicas, Caymmi decidiu partir para a capital federal, o Rio de Janeiro, em busca de trabalho e melhores condições de vida. Atitude, aliás, repetida por incontáveis “nortistas” no período em que a capital acenava como o lugar onde as oportunidades de emprego não eram escassas.

Lembremos que até as primeiras décadas do século XX a região Nordeste inexistia como área geopolítica. Produto de uma intensa elaboração discursiva e política, o Nordeste passa a ter um espaço geográfico delineado com o advento das obras de combate à seca e por intermédio da SUDENE.<sup>102</sup> Desta forma, durante a década de 1930, ainda era comum chamar a região que hoje é o Nordeste brasileiro simplesmente de Norte, daí o emprego do termo “nortista” acima.

O ano era 1938 e Dorival Caymmi estava prestes a completar 24 anos de idade quando, no primeiro dia do mês de abril, embarcou no navio Itapé, com destino ao Rio de Janeiro. A decisão pela partida fora alicerçada não somente na carência de oportunidades de emprego em Salvador, como também, no desejo de dar continuidade aos estudos interrompidos anos antes e, conseqüentemente, fazer o curso preparatório para a admissão na Faculdade de Direito.

O traslado entre a antiga sede administrativa da colônia e a atual capital do País durou três dias. Consigo, além da saudade e de uma mala com roupas, Caymmi levava, disfarçado em papel de embrulho, o violão que lhe havia sido dado de presente pelo amigo

---

<sup>101</sup> Letra do samba “A Bahia também dá”: Tá chegando o carnaval / E a macacada tem / Tem que se alistar / Jacaré e Liberdade / Curva Grande, Pau Miúdo / Tá na hora de enfezar / Já formei o meu cordão / E tá cheinho de mulata / A cadência é violão / E a ba... / E a bateria é lata / Pra formar o meu cordão / Mandei vir gente lá do Curuzu / Tem morena do Japão / E até... / E até lá do Matatu / Bem na frente do cordão / Tem um nego de beijola a batucá / Escrevi no Estandarte: / A Ba... / A Bahia também dá. Como nota Stella Caymmi (2014, p. 95-97), o samba contém gírias cariocas (“macacada” e “enfezar”) e referências a bairros soteropolitanos (Liberdade, Curva Grande, Pau Miúdo, Curuzu, Matatu etc.).

<sup>102</sup> Para maiores informações ver Albuquerque Júnior (2001; 2011) e Oliveira (2004).



Zezinho. Afinal, sobre o instrumento ainda insidia a imagem de símbolo da malandragem. O baiano também levou a recomendação de procurar, em solo carioca, o parente José Brito Pitanga, assim, não estaria desamparado nos primeiros dias no Rio de Janeiro.

Os sentimentos de quem partia e deixava amigos, familiares e a terra querida serviram a Caymmi de inspiração para compor “Peguei um Ita no Norte”, uma toada que narra, de forma poética, a realidade de inúmeros “nortistas” que migraram para o “Sul” em busca de um mundo de promessas.<sup>103</sup>

Peguei um Ita no Norte  
Pra vim pro Rio morá  
Adeus, meu pai, minha mãe,  
Adeus, Belém do Pará.

Vendi meus troços que eu tinha,  
O resto eu dei pra guardá  
Talvez eu volte pro ano...  
Talvez eu fique por lá!

Mamãe me deu uns conselho  
Na hora de eu embarcá:  
“Meu filho, ande direito  
Que é pra Deus lhe ajudá.”

Tou há bem tempo no Rio  
Nunca mais voltei por lá.  
Pro mês intera dez anos...  
Adeus, Belém do Pará...

É possível confrontar a representação do migrante na canção caymmiana com a personagem do retirante das músicas de Luiz Gonzaga. Muito embora ambos deixem suas terras de origem e dirijam-se, com a dor da saudade e a euforia da esperança no peito, para as cidades do Rio de Janeiro ou de São Paulo em busca de emprego e de uma vida mais digna, eles partem de espaços geográficos distintos e, por isso, utilizam meios de transportes também dessemelhantes – do litoral, zarpa o navio que leva o migrante caymmiano; do sertão, segue o

---

<sup>103</sup> De acordo com comentário de Caymmi em seu *Cancioneiro da Bahia* (1978), “Não me recordo qual foi o escritor que inventou a pilhéria do ‘Exército do Pará’, os nordestinos que vêm ‘conquistar’ o Sul. Peguei um Ita no Norte podia ser o hino do Exército do Pará. Todo Ita traz uma leva de nordestinos que vêm tentar a vida no Sul. Esta toada está cheia de saudade desses nordestinos, cheia de certa nostalgia que só aqueles que um dia tomaram um Ita e nele navegaram pro Rio podem sentir e compreender. É engraçada e faz rir. A mim ela infunde certa tristeza, a lembrança da terra que se abandonou” (p. 136). “Peguei um Ita no Norte” foi gravada pela primeira vez por Dorival Caymmi em 1945, em disco 78 rpm (n. 12606-B) da gravadora Odeon.

caminhão (o conhecido Pau de Arara) a transportar os retirantes das canções do “Rei do Baião”. São latentes os motivos que levaram a personagem da canção do compositor baiano a migrar, porém, é certo que não foi devido a dificuldades ocasionadas pelas longas estiagens, como recorrentemente representadas nas composições do pernambucano.

Por fim, podemos ainda elencar que o desejo pelo regresso ao “torrão natal” não se mostra evidente e teleológico para o eu lírico de “Peguei um Ita no Norte”, com é, por exemplo, para o sertanejo de “A triste partida” e de “Asa Branca”.<sup>104</sup>

Tratamos neste capítulo de parte da trajetória pessoal e artística – relacionada à infância e juventude – de Dorival Caymmi. O propósito, se bem realizado, era evidenciar as vivências de Caymmi em meio à sua cidade natal (Salvador) e, em especial, durante as temporadas de veraneio em Itapuã, à época, aurora dos anos 1930, um simples e paradisíaco vilarejo praiano distante do centro da capital baiana. As reminiscências dessas vivências funcionariam por longos anos como substância para a produção de parte significativa da obra caymmiana, considerada tanto em sua dimensão musical quanto pictórica.

Objetivamos, também, assinalar os passos iniciais de Caymmi na atividade musical, quando, ainda na Bahia, passou a se apresentar publicamente, em companhia dos demais membros do grupo Os Três e Meio ou desacompanhado, em festas e a frequentar as emissoras de rádio de Salvador, na primeira metade da década de 1930. O músico, mesmo um iniciante, chegou a conquistar o reconhecimento do público e da crítica especializada da capital baiana.

No entanto, não se tratou apenas de um resgate histórico da infância e juventude do artista. Se optamos por apresentar a sua trajetória pessoal e artística foi por acreditar que desta forma seria mais coerente com a exposição do contexto de incorporação do capital cultural, sem o qual, provavelmente, Caymmi perceberia de maneira distinta o campo musical brasileiro do período e admitiria uma estética dissonante àquela que o consagrou como importante nome da música popular brasileira.

É preciso somar a essas observações a constatação de que o objetivo central deste trabalho – compreender os processos sociais de legitimação de Dorival Caymmi e da sua poética praiana como emblemas da identidade nacional, em especial, da sua dimensão litorânea –, coloca-nos a tarefa de pensar o litoral sob a perspectiva sociocultural, não como

---

<sup>104</sup> Composta por Patativa do Assaré, “A triste partida” foi gravada por Luiz Gonzaga em disco *long play* RCA-Victor de 1965. “Asa Branca”, composição de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, foi gravada pela primeira vez pelo próprio Gonzaga em 1947, em disco 78 rpm (n. 80-0510) da RCA-Victor.

mero dado apriorístico, mas como espaço social resultante da interação dos indivíduos com o meio, e mais, como produto de uma construção histórica e discursiva que influi sobre a sensibilidade daqueles que, a partir de então, passam a perceber a região costeira como abrigo para diversas práticas socioculturais específicas.

Para enfrentar a tarefa demandada, buscamos apoio no trabalho do historiador francês Alain Corbin (1989), o qual analisa as transformações da percepção dos europeus acerca do mar (de modo geral) e da praia (em específico), ocorridas no transcurso dos séculos XVII e XVIII. Vale destacar que o autor demonstra o importante papel das representações literárias e artísticas no processo histórico de positivação do imaginário coletivo dos habitantes daquele continente a respeito dos habitats acima mencionados, antes apreendidos como locais produtores de repulsa e medo.

É, portanto, com base nessa perspectiva que discutiremos, no próximo capítulo, o lugar atribuído ao litoral e aos seus habitantes pelos artífices dos projetos de identidade nacional brasileira.

### 3 O LUGAR DO LITORAL NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL BRASILEIRA

Em crônica intitulada *O Mar*, publicada em finais de 1961, o jornalista e compositor pernambucano Antônio Maria escreveu:

Banho de mar no Recife era “banho salgado”, e só se tomava com ordem médica, das cinco às sete da manhã. Antes do sol.

As roupas de banho das mulheres começavam numa touca, seguindo-se um casaco-sunga escuro (com aplicações róseas ou azuis) até o joelhos e sapatos de borracha.

Não devia confessar, mas sou do tempo do “banho salgado”. Acordávamos com a noite fechada, entrávamos em nossas roupas de banho e partíamos, de carro, para a Boa Viagem. Em jejum. Ai de quem tomasse café e caísse no mar. Contavam-se casos de pessoas que envesgaram ou ficaram com a boca torta. Tinha que ser em jejum como o da comunhão. Nem água.

A família só descia do automóvel depois que o chofer, pessoa de confiança, fizesse um reconhecimento da área e garantisse que não havia ninguém (homem) ali perto.

Na praia, a pessoa mais velha mandava que todos fizessem o “pelo sinal” e tirava uma ave-maria, a que todos respondiam, encomendando a alma a Deus, no caso de afogamento ou congestão.

— Botaram algodão nos ouvidos?

— Botamos.

Davam-se as mãos, moços e crianças, entravam no mar, até a cintura.

— Um, dois, três... e já!

E mergulhavam, agonizados, de mãos dadas, olhos, ouvidos, boca e nariz tapados.

Essas minhas lembranças vêm de 1928. Apenas 33 anos. Mas o mar era uma novidade. Um desconhecido. Fazia-se cerimônia com ele. Tinha-se medo dele. O mar de 1928 era ainda o mar de Castro Alves. Soleníssimo: “Estamos em pleno mar!” Fazia Medo. O mar de hoje é o de Caymmi. Abrandou. Tornou-se íntimo. Ninguém respeita.

“É doce morrer no mar

Nas ondas verdes do mar...” (MARIA, 1961, p. 52-53).

O texto/depoimento de Antônio Maria pode ser lido como um documento que atesta as mudanças de percepção, se não dos brasileiros, ao menos dos recifenses, quanto às experiências relativas à praia e ao mar. É bem verdade que o relato do autor deixa transparecer um contexto no qual as práticas terapêuticas e de vilegiatura litorâneas são, no melhor das hipóteses, acessíveis a uma nascente classe média urbana. Afinal, no Brasil, automóvel e chofer eram (e ainda continuam sendo) privilégios para bem poucos nos idos dos anos 1920. Porém, mais do que salientar a dimensão classista no escrito de Maria, é preciso notar, primeiro, que a despeito do que se possa hoje imaginar, o “banho salgado” não era, no início do século XX, uma prática comum no litoral brasileiro; e segundo, a influência das produções literárias e artísticas – representadas na crônica pela alusão ao poema de Castro

Alves e à canção de Caymmi – na transformação da sensibilidade dos atores quanto ao cenário praiano.

Desde as primeiras apresentações em emissoras de rádio do Rio de Janeiro, em finais da década de 1930, cantando suas canções sobre temas praianos, passando pela gravação e lançamento do primeiro disco “solo”, em 1939, composto por dois exemplares daquelas canções, até sua consagração como artista ao longo dos anos 1940 e 1950, Dorival Caymmi teve sua imagem e parte significativa da sua obra atreladas ao cenário litorâneo.

Embora o artista baiano seja celebrado por críticos e colegas de profissão pelo conjunto da sua obra musical, há quem aponte a originalidade das suas canções praieiras quando confrontadas com a tradição da música popular comercial brasileira.<sup>105</sup> No entanto, Antônio Risério (2011) nos lembra que as composições de Dorival Caymmi são devedoras da tradição. De acordo com o autor, é possível notar a vinculação da poesia praieira do compositor baiano com as expressões da cultura soteropolitana que é, segundo este, intimamente associada ao mar.<sup>106</sup> Ainda que tais expressões culturais não sejam objetos da nossa análise, a menção da referida vinculação importa na medida em que sugere que a originalidade estética das canções praieiras não pode ser confundida com desenraizamento.<sup>107</sup>

Ainda segundo o supracitado autor, devido às pretensões dos Modernistas de 22 de promover uma arte genuinamente brasileira, ancorada nas tradições populares e na “valorização estética e intelectual do ‘primitivo’ e do ‘exótico’ brasileiros”, Caymmi teria encontrado, em finais da década de 1930, um contexto cultural propenso à boa recepção das suas composições elaboradas ao sabor da “tradição da poesia do samba-de-roda do Recôncavo da Bahia” (RISÉRIO, 2011, p. 16).

---

<sup>105</sup> Em prefácio ao livro de Stella Caymmi sobre o avô, Jairo Severiano assim se refere à obra de Dorival Caymmi: “Sem imitar ninguém, reelaborou todas essas influências e criou o seu estilo original e único. Não tendo antecessores, nem sucessores, imprimiu sua marca inconfundível em tudo que fez” (SEVERIANO, 2001 apud CAYMMI, 2001, p. 14).

<sup>106</sup> Ao advertir sobre a forte presença do mar na cultura soteropolitana, Antônio Risério (2011) afirma: “Como gostava de dizer Gilberto Freyre, Salvador é uma cidade talássica. Uma cidade que desenvolveu intensamente, em todos os sentidos e nos seus diversos estratos sociais, o gosto e o hábito das coisas do mar. A Bahia antiga exhibe construções batidas pela maresia. Casas recobertas pela cal dos mariscos, com óleo de baleia na argamassa e nas quais há tempos luziram candeias de azeite de peixe. Mar que vem até a mesa baiana, com seus peixes e frutos, e vai às mais variadas manifestações do texto criativo na Bahia. Está presente nos cânticos de Janaína no candomblé de caboclo; nas fórmulas da medicina popular mágica; nos cantos do ‘encantado’ Martim Pescador; na literatura de Xavier Marques; nas celebrações de Iemanjá; na poesia das rodas de capoeira; no canto da missa de São Pedro (um pescador) em Itapuã (‘eu vou ver minha jangada / o meu barquinho sem par / que vem velejando / lá pelas ondas do mar’); nos cantos de trabalho da pesca do xaréu em redes de coroa” (p. 69-70).

<sup>107</sup> “Caymmi pertence a uma tradição e faz parte de um contexto”, afirma Risério (2011, p. 51), que em seguida ainda sentencia: “Caymmi não é um objeto não-identificado brilhando inesperadamente no céu da poesia brasileira” (p. 52-53).

A partir da perspectiva de Risério podemos, então, considerar, sob uma ótica mais ampla, que Dorival Caymmi encontrou um campo cultural receptivo à sua poética praiana durante a primeira metade do século XX, em função não somente da valorização das expressões da cultura popular pelos movimentos modernista paulista e regionalista nordestino, como também, pela centralidade que a mestiçagem racial e cultural passou a ocupar no debate sobre a identidade nacional, promovido nos anos 1930, sobretudo com os trabalhos de Gilberto Freyre e, por fim, com o projeto de unificação do Estado pretendido pelo governo Vargas que, para tanto, demandava a subsunção das regiões do País ao todo nacional. Por conseguinte, propomos, no presente capítulo, promover uma discussão sobre o papel conferido à região costeira do País e, conseqüentemente, aos seus habitantes e à sua cultura, pelos artífices da identidade nacional brasileira. Nesse sentido, nossa análise será balizada pela hipótese acima referida.

Antes, porém, é preciso deixar claro que não pretendemos realizar uma historiografia dos projetos de identidade nacional brasileira. Concordamos com Ruben Oliven (2002) quando afirma que essa tarefa é demasiadamente complexa.

Ainda assim, a observação de categorias e temas como: identidade; Estado-nação; nacionalidade; oposição entre *tradição* e *modernidade*; influência do *meio* e da *raça* na conformação do “ser nacional” etc., mostram-se imprescindíveis para a compreensão do tema aqui proposto. Daí a importância da questão que segue.

### **3.1 É possível falarmos de “O” povo brasileiro?**

Não são poucos nem recentes os questionamentos sobre quais características mais verdadeiramente representariam o “ser brasileiro”, a “brasilidade”, ou, em outras palavras, os elementos culturais que singularizariam, como povo, os nascidos no País e, por contraste, os distinguiriam dos “outros” povos. Trata-se, portanto, de uma questão de alteridade e por isso, deve ser apreendida por meio da dimensão da identidade, ressaltando-se os mecanismos pelos quais ela se forma e se amalgama.

De acordo com Renato Ortiz (2012), todas as discussões em torno do tema da cultura brasileira e da identidade nacional constituem-se como arcabouços para a definição do que se pensa nacional. Toda identidade, explica o autor, é definida mediante relação com o outro, ou antes, na relação com o que lhe é exterior. Assim, Ortiz (2012, p. 7) expõe dois pertinentes argumentos acerca do tema: primeiro, defende que a incessante busca pelos

elementos que nos torna singulares, ou seja, as características que demarcariam a nacionalidade brasileira, resulta da posição subalterna que o País ocupava no sistema econômico e geopolítico internacional.<sup>108</sup> Em seguida, destaca o fato de que para além da dimensão daquilo que nos distingue dos “Outros”, logo, dos não-brasileiros, a identidade possui uma dimensão interna, isto é, ela também é formada pelos elementos culturais que nos unem e com os quais reconhecemo-nos como semelhantes. Assim, afirma o autor, “Dizer que somos diferentes não basta, é necessário mostrar em que nos identificamos” (ORTIZ, 2012, p. 7). E é neste ponto que reside as divergências entre os autores que se debruçaram sobre o tema.

Porém, nem todos os estudiosos do tema concordam com o sentido com o qual o conceito de identidade vem sendo comumente tomado pelas ciências sociais e também pelo senso comum. Dentre aqueles, destacamos as argumentações do pesquisador Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes (2008, 2009).

A crítica que o autor elabora incide justamente sobre aquilo que o conceito tem de imobilidade, de cristalização. Menezes (2008) é categórico ao evidenciar que a realidade social é constituída por intermédio de processos históricos. Nesse sentido, estabelecer “a identidade de um povo” seria o mesmo que cristalizar algo que, em verdade, é fluidez e tem na mudança sua natureza. Nesse sentido, escreve o autor que,

[...] transplantar este conceito, que implica a **mesmidade** temporal e espacial, para o território das realidades **in fieri**, dos processos culturais radicalmente mergulhados na incessante transformação histórica, é no mínimo problemático, e distorce a perspectiva epistemológica própria de nossos estudos (MENEZES, 2008, p. 11, grifo do autor).

A perspectiva de Menezes (2008) corrobora com a de Renato Ortiz (2012), quando este afirma que toda identidade é um constructo simbólico, logo, não é possível estabelecer a univocidade e autenticidade de uma identidade, pois o que efetivamente ocorre é “uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos” (p. 8).

Evidenciada a crítica, vejamos alguns pontos que fundamentam a perspectiva de Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes. Para o autor (2008, 2009), o uso habitual da noção de

---

<sup>108</sup> A afirmação do autor ainda se mostra atual mesmo após mais de três décadas (o texto foi originalmente escrito em 1984). Embora o Brasil tenha vivenciado um período de desenvolvimento econômico e ampliação do seu papel na geopolítica global durante o primeiro decênio do século XXI, jamais rompeu completamente a dependência com os países centrais do capitalismo, ao conservar sua posição de fornecedor de *commodities* para os países mais industrializados.

identidade pelas ciências sociais é recente, e, como meio de certificar sua assertiva, ele recorre a uma ampla literatura de caráter multidisciplinar para evidenciar que até a primeira metade do século XX não havia, entre as diversas ciências analisadas, indícios do uso do conceito.<sup>109</sup> Segundo expõe, entre as décadas de 1930 e 1950 eram recorrentemente utilizados termos como “psicologia dos povos”, “caráter nacional”, “personalidade básica” ou “personalidade modal” em estudos que objetivavam “dar conta da problemática das características diferenciais de povos e culturas, ou nações” (MENEZES, 2008, p. 16). O autor também evidencia a pertinência no Brasil dos anos 1920, 1930 e 1940 de ensaios que visavam elaborar “Retratos do Brasil”. Esses textos pretendiam realizar uma interpretação de conjunto, fundamentando-se “numa perspectiva psicológica, histórica, cultural e econômica, de nossa índole como povo e nação” (MENEZES, 2008, p. 16).

Outro ponto levantado pelo supracitado autor refere-se ao fato de que a concepção de identidade pertencia, *a priori*, ao domínio da metafísica e da lógica e, por isso, era empregada nos estudos filosóficos e matemáticos, fato que torna manifesto a natureza abstrata e formal do conceito. Assim, se considerarmos que originalmente a noção de identidade se referia a tudo aquilo que era idêntico, então é possível presumir que o referido conceito é mais representativo das coisas que não apresentam diversidade.

Segundo Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes (2008), a noção de identidade surge nos textos antropológicos e etnológicos por meio de temas que lhes são correlatos, por exemplo, “etnicidade, à pertinência a linhagens, à pessoa, aos ritos de passagem que marcam os ciclos ou as crises da vida” (p. 26). Esse autor ainda expõe que baseando-se naqueles dois campos de pesquisa a ideia de identidade se desdobra em dois conjuntos de questões: I- aquelas que buscam compreender a “identidade das coisas”, ou seja, as formas que cada sociedade faz uso das relações de identidade vinculada às pessoas e coisas que constituem o seu mundo social; II- e as que objetivam analisar a “identidade pessoal” e “coletiva”, enfatizando o processo necessário para que um indivíduo ou uma coletividade se reconheçam a partir de traços que lhes distinguem ou com base em elementos que lhes são comuns. “Noutros termos”, destaca Menezes, “reconhecer de um ou vários seres a sua identidade a outros implica distingui-los de tudo o que eles não são; e, inversamente, apreender a sua singularidade implica supor a sua ‘identidade histórica’” (2008, p. 26).

---

<sup>109</sup> Como meio de substanciar sua crítica ao conceito de identidade, Menezes (2008; 2009) recorreu, entre outros dados empíricos, a trabalhos de cunho antropológico, historiográfico, psicanalítico e sociológico, além de fazer uso de dicionários de ciências sociais e sociologia.



Ao elaborar uma crítica à noção de identidade cultural, o autor evidencia as conexões existentes entre os dispositivos de poder e a elaboração de uma identidade cultural ou nacional. Assim, põe-se a mostra os mecanismos de “enculturação e de construção, transmissão e preservação de uma memória compartilhada [que] projeta no imaginário coletivo a ilusão ou, melhor, a invenção de uma realidade ‘permanente’, de onde decorreria o equívoco ou ilusão da identidade” (MENEZES, 2008, p. 27).

Torna-se, portanto, evidente que as noções de “identidade” e, por conseguinte, “identidade nacional” quando instrumentalizadas sob o imperativo da imobilidade mostram-se problemáticas na medida em que pretendem cristalizar algo que, como já dito, é fluxo, é histórico e, por isso, está constantemente se inventando e reinventando. Nesse sentido, ao tomar as artes como parâmetro, poderíamos afirmar que a identidade se propõe atuar como fotografia, focalizando fenômenos que, pela própria natureza dinâmica que possuem, se assemelham a filmes cinematográficos.<sup>110</sup>

A evidência da incoerência do termo identidade e de sua pretensão epistemológica exposta nas críticas de Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes (2008; 2009) e Renato Ortiz (2012) nos coloca diante da reflexão de que não somente a noção de identidade, mas como decerto, qualquer outra que objetivar circunscrever um complexo histórico e um fenômeno multicultural, cometerá o mesmo equívoco se, no entanto, não tornar óbvio a multiplicidade e a transitoriedade dos elementos culturais.

De acordo com o Michaelis, o verbete “definir” significa: 1- indicar o significado preciso de; dar a definição de; 2- estabelecer com precisão; determinar; 3- fixar os limites, delimitar, demarcar, etc.<sup>111</sup> Ora, por tudo que já foi exposto, nota-se a impossibilidade de “indicar o significado preciso” ou de “fixar os limites” de um fenômeno que não apresenta regularidade ou “mesmidade”, como apontou Menezes (2008). No entanto, a inviabilidade de definição de ambas as noções – identidade e identidade nacional – em nada denega a efetivação destas junto às imagens atreladas, dentro e fora do País, ao Brasil e ao brasileiro.

---

<sup>110</sup> A analogia remete-nos à comparação realizada por Renato Ortiz (1992), sob inspiração bourdieuseana, ao evidenciar as semelhanças entre o folclore e a fotografia, ambas consideradas “artes menores” nos campos científico e artístico respectivamente e, por conseguinte, as atividades dos folcloristas e dos fotógrafos quanto à descontinuidade do real que tanto os primeiros quanto os segundos operam. De acordo com Ortiz (1992): “Diferente do cinema, que traz a sensação de movimento, ela [a fotografia] é estática, retratando pedaços de mundo – uma árvore, um automóvel, uma criança, o pôr do sol. O viajante folclorista age igualmente, ele admite a descontinuidade da vida, que os fatos folclóricos são autônomos, independentes, não possuem nenhuma função, e podem ser retratados na sua inteireza, no seu isolamento” (p. 56).

<sup>111</sup> Cf., verbete “definir” no Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=definir>. Acesso em 23 abr. 2020.

Como construções simbólicas que são, esses discursos e representações acerca das características essenciais do “ser nacional”, ainda que redutoras e inverídicas, agenciam percepções e autopercepções e, por isso mesmo, não são tomadas aqui como meras ficções.<sup>112</sup>

Já é conhecida a crítica que aponta a existência de diferentes “brasis” ante a tendência à percepção una e monolítica do Brasil. Tal crítica geralmente se fundamenta tanto na dimensão de transitoriedade da ideia de identidade e de identidade nacional, como na clara constatação da diversidade étnica e cultural da gente brasílica. No entanto, se não mais se julga procedente a apreensão do Brasil e de seu povo sob o prisma da univocidade e da homogeneidade, de outro modo, parece incontestável o fato de que alguns elementos, há muito estabelecidos como signos de brasilidade, ainda hoje aparentam ter validade, ao menos, no imaginário coletivo. Referimo-nos, por exemplo, às ideias de que o brasileiro é um povo caloroso e receptivo; ou então, de que o samba, o futebol e o carnaval são expressões da nossa identidade como povo. Se traçarmos um paralelo com a temática abordada neste trabalho, ainda se pode citar o pensamento de que o Brasil é, em sua inteireza, um país tropical, “abençoado por Deus e bonito por natureza” como afirma a canção.<sup>113</sup>

Porém, mais importante que saber se tais representações possuem sustentação empírica e validade teórica, é buscar compreender as circunstâncias que subjaz à escolha por estas e não outras construções simbólicas, sobretudo, aquelas atreladas à dimensão litorânea no esboço da identidade nacional brasileira.

Antes mesmo de adentrarmos no cerne da discussão proposta pelo capítulo, uma ressalva se faz assaz pertinente: é preciso ter em conta que apesar de há muito compor o cenário cotidiano de incontáveis brasileiros (e estrangeiros que por aqui passam ou residem), a praia, pensada como espaço de “socialidade” – como bem definiu o sociólogo Thales de Azevedo (1988) –, resulta da mudança histórica de sensibilidade e de percepção acerca desse espaço geográfico. Essa concepção servirá de guia para as exposições que seguirão.

---

<sup>112</sup> Em seu livro *A pátria geográfica: sertão e litoral no pensamento social brasileiro*, a antropóloga Candice Vidal e Souza assim argumenta sobre os papéis da identidade e da identidade nacional na construção da nacionalidade brasileira: “A coerência do espírito etnográfico de trabalho com o pensamento social pede que se abandone o simplismo dessas classificações, que bem só fazem em disputas pelo poder de falar sobre a realidade brasileira. Para aqueles que anunciam uma nova era na pesquisa dos problemas nacionais, é oportuno politicamente desqualificar tanto as temáticas quanto o procedimento explicativo que identificam os intelectuais a serem superados. Esse projeto em tudo se afasta da perspectiva ora lançada sobre aqueles que declaradamente se empenham na construção da Nação. Desde o início, estabeleceu-se que a representação da brasilidade é um ato ficcional, o que é bastante diferente de tomar as suas proposições como declarações fictícias, como falseamentos sem poder de avaliação da ‘realidade’” (VIDAL e SOUZA, 2015, p. 34).

<sup>113</sup> A referência é da canção “País Tropical” de autoria do cantor e compositor Jorge Bem Jor.

### 3.2 A praia: do incognoscível ao esplendor

Quem narra deseja ir ao encontro do outro. Parte, como é de se esperar, de um ponto já conhecido, um porto, a transmitir segurança a quem se propõe a tarefa do convencimento. O ponto de chegada é desejado, porém, incerto. Assim, para se atingir o destino é preciso, invariavelmente, de uma bússola a orientar o trajeto. Por isso, o trabalho do historiador Alain Corbin (1989) acerca das transformações da percepção da praia no imaginário ocidental emergirá aqui como um norte a guiar nossa exposição.

Como meio de atestar a tese de que o desejo da beira-mar é fenômeno histórico e relativamente recente – Corbin (1989) chega mesmo a informar que tal processo teve como apogeu o período que se estende de 1750 a 1840 –, o historiador francês expõe que durante o período clássico, na maioria dos casos, o mar e as práticas de lazer dele derivadas eram ignoradas com base na imagem repulsiva que até então aquela região inspirava no imaginário coletivo. Entretanto, a repulsa é também um produto histórico, um sentimento decorrente de práticas discursivas. Assim, o referido autor reporta-se aos textos bíblicos para evidenciar que o mar ali descrito, sobremaneira no Gênese, nos Salmos e no Livro de Jó, constituía-se como espaço onde impera o mistério, o incognoscível. Desta forma, surgem os temores quando diante daquilo que não se dá a conhecer, pois a ignorância e o medo são estados de espírito correlatos.

Ainda se atendo à Bíblia, o historiador destaca que não se nota a presença do mar no cenário do Éden. O espaço fechado do sagrado (ou mítico) Jardim não comportava o mar em sua imensidão e plenitude, por isso, almejar “penetrar os mistérios do oceano é resvalar no sacrilégio, assim como querer abarcar a insondável natureza divina” (CORBIN, 1989, p. 12). Esse autor ainda chama atenção para a crença na incompatibilidade entre as águas oceânicas e o processo da Criação Divina, pois a natureza líquida escapa a qualquer tipo de controle e forma, daí o oceano ser percebido como espaço do inacabado, do caos e da desordem. É preciso, ainda, ter em mente que o oceano é descrito como fator de punição em meio ao relato bíblico do dilúvio. Nesse sentido, o caos novamente emerge por meio da narrativa diluviana e, ao longo da Renascença, o referido acontecimento veio a inspirar diversas representações pictóricas e poéticas.<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> Segundo Corbin (1989), “A invasão das águas constitui um tema pictórico maior, cuja evolução podemos acompanhar do teto da capela Sistina à evocação do oceano hibernal por Nicholas Poussin. Os poetas franceses do fim do século XIV, particularmente Du Bartas, em sua *Semaine* [Semana], detêm-se com complacência no

À região litorânea ainda se atrelavam diversas imagens depreciativas que oscilavam entre o pavoroso e o escatológico. Alain Corbin (1989) expõe que no imaginário antigo, o oceano já fora percebido como o receptáculo de detritos; morada de abomináveis monstros marinhos e até mesmo como local colérico e, por isso, instigador da loucura.<sup>115</sup> É preciso, ainda, assinalar que as imagens repulsivas anteriormente descritas não se restringiam apenas ao cenário marítimo, mas estendia-se, também, à faixa costeiras e aos seus habitantes.<sup>116</sup>

De acordo com o historiador francês, foi por meio dos literatos e poetas renascentistas dos séculos XVI e XVII, ao reinterpretarem as artes da Antiguidade, e, com isso, reduzirem as antigas imagens sobre o mar àquelas repletas de cólera e horror,<sup>117</sup> que se espalhou a visão aterradora do mar.

Já no que diz respeito à antiga representação da praia como recipiente do indesejável, havia a compreensão de que o mar volvia às areias da praia os seus excrementos. Para tanto, Alain Corbin (1989) alude aos escritos de Sêneca e Estrabão para atestar que o estirâncio era assim compreendido, como espécie de cemitério dos monstros marinhos.

Interessante notar a discrepância entre aquele mar bíblico, o mar dos poetas renascentistas e o mar caymmiano. A marinha representada na poética praiana de Dorival Caymmi não é promotora de desordem e punição. Até mesmo o mar revoltado que traga o pescador em noites de tormenta não simboliza, nas canções praieiras, o castigo sobre a alma pecadora, mas antes, um fato, embora trágico, suscetível de ocorrer na própria atividade da pesca; e a morte, embora sentida por todos da comunidade, não altera sua dinâmica cotidiana.

Isso fica evidente na canção “História de Pescadores”. Dividida em seis partes,<sup>118</sup> a referida canção é iniciada expondo o diálogo entre o pescador que, em vistas de partir rumo ao mar, despede-se da sua amada. Em “Canção da partida”, título dado a essa parte da canção,

---

relato da catástrofe” (p. 13).

<sup>115</sup> Nas palavras de Corbin (1989): “O oceano caótico, avesso desordenado do mundo, morada dos monstros, agitado por poderes demoníacos, apresenta-se como uma das figuras insistentes da desrazão; a violência imprevisível de suas tempestades hibernais atesta sua demência” (p.17).

<sup>116</sup> Escreve Corbin (1989): “As costas do mar e as populações que as habitam participam de todas as imagens repulsivas anteriormente evocadas. A linha de contato dos elementos constitutivos do mundo é também a de seu enfretamento e de sua loucura; [...] É nessa beira, mais do que em qualquer outro lugar, que o cristão pode vir contemplar os traços do dilúvio, meditar sobre a antiga punição, experimentar os sinais da cólera divina. Somente o porto, palco do desejo, da nostalgia e do júbilo coletivo, escapa a esse esquema repulsivo” (p. 19).

<sup>117</sup> Segundo Corbin (1989): “Os autores dos séculos XVI e XVII cujas obras constituem nossas fontes, só muito raramente tomam emprestado dos antigos a descrição do espetáculo das ondas e da praia; parecem insensíveis à emoção que transparece nas marinhas das Geórgicas e nos refinamentos dos alexandrinos” (p. 20).

<sup>118</sup> História de Pescadores é composta pelas seguintes partes: Canção da partida; Adeus da Esposa; Temporal; Cantiga de Noiva; Velório e Na manhã seguinte.

Caymmi canta: Minha jangada vai sair pro mar / Vou trabalhar, meu bem-querer. / Se Deus quiser, quando eu voltar do mar / Um peixe bom eu vou trazer / Meus companheiros também vão voltar / E a Deus do céu vamos agradecer. Após narrar o “adeus da esposa”, a morte e o velório dos pescadores, a canção é encerrada com os mesmos versos com os quais foi iniciada, mas agora com o título “Na manhã seguinte”. E assim, Caymmi retoma a estrofe: “Minha jangada vai sair pro mar...”

É preciso, ainda, assinalar que o mesmo belo mar que quebra na praia<sup>119</sup> caymmiana jamais se converteria em “receptáculo de detritos”. Território da labuta diária do pescador, espaço da contemplação, morada de divindades, o litoral que emerge na poesia do artista baiano jamais seria tratado de forma degradante.

No entanto, é bem verdade que os pescadores (e seus familiares) retratados nas canções e telas do compositor baiano temem o mar revoltoso em “noites de temporal”. Porém, o temor daqueles reside no real e no conhecido, ou seja, na impotência dos homens quando estão diante da força irrefreável da natureza, e não na fantasia de seres grotescos e horripilantes que devoram as embarcações de navegantes desavisados e incrédulos. O litoral, na obra de Caymmi, não é habitado por essas espécies de seres míticos, mas por Iemanjá e sereias, belas e morenas, maliciosas, mas também protetoras, como vistas e ouvidas nas canções “Morena do Mar”, “Promessa de Pescador” etc.<sup>120</sup>

Antônio Risério (2011) já havia chamado atenção para o fato. Ao ler, impresso em panfleto de uma igreja protestante, um cântico cuja letra mencionava um mar enfurecido, o ensaísta constatou a grande diferença entre o mar dos puritanos e aquele fruto da poética caymmiana. Nas palavras do autor:

Caymmi não está em guerra com o que os protestantes chamam “o mundo”. O sagrado, para os puritanos, é a negação radical do mundano. Assepsia hospitalar. Caymmi, ao contrário, é ‘do mundo’. O misticismo baiano não tira do chão os pés de ninguém. E religião é linguagem. Conversão religiosa = migração semiótica. A culpa é essência da antropologia puritana. Mas Caymmi nunca traz o lábio contraído. É a diferença entre o pecador e o pescador. [...] Caymmi fala da dor e da morte, sim. Mas ele não é de modo algum o poeta do terror náutico. Ou do “seio mal” (RISÉRIO, 2011, p. 72-73).

<sup>119</sup> Referência à canção praieira “O Mar”, gravada por Caymmi em 1940, em um 78 rpm (Columbia – 55247-A/B).

<sup>120</sup> A canção “Morena do Mar” foi gravada pela primeira vez pela cantora Nara Leão, em 1965. Caymmi só viria a gravá-la, em 1972, em LP intitulado *Caymmi* (Odeon – SMOAB-6007). “Promessa de Pescador” foi gravada em 1939, em um 78 rpm (Odeon – 11760-B).

Na maior parte da poética praiana de Caymmi, as paisagens ali descritas são retratadas em tons claros, luminosos. Única exceção, talvez seja, a Lagoa do Abaeté que, como anteriormente assinalado, foi representada sob uma atmosfera soturna.

Fica, assim, evidente que a percepção da região litorânea por Dorival Caymmi resulta de uma sensibilidade de todo modo diferente daquela percebida em parte significativa dos europeus da antiguidade e do renascimento. Essa constatação *em si* é importante, porém, é ainda necessário compreender os processos de conversão de uma visão anteriormente amedrontadora e repulsiva para uma concepção aprazível do mar e da zona costeira.

É preciso destacar o fato de que a transformação da sensibilidade ocidental quanto ao mar e ao cenário praiano não se efetivou de forma repentina, mecânica diríamos, mas antes, conforme uma série de processos históricos de redefinições dos discursos e das representações, agora positivadas, acerca daquele espaço geográfico. Inclusive, ao nosso ver, reside aí a grande contribuição da obra de Alain Corbin (1989).

Esse autor retoma um período histórico anterior àquele por ele focalizado em seu estudo, para evidenciar as contribuições da Teologia Natural e dos Físicos-Teólogos na ressignificação da sensibilidade ocidental acerca do cenário litorâneo. Para ele, aqueles sábios religiosos promoveram a consciência de que a natureza, bela obra do Criador, mais do que temida ou tratada com indiferença, deveria ser apreciada e apreendida em sua plenitude. Deus teria concedido à sua criação mais perfeita o poder da razão para que, mediante a compreensão da grandeza da obra divina, se conscientizasse do poder dele (o Criador).

Essa nova percepção da natureza (em geral) e das regiões litorâneas (em especial) concebida pelos pensadores religiosos suscitou “uma abordagem científica que visa ao inventário da Criação”, afirma Corbin (1989, p. 35). O historiador ainda atesta que a nova forma de apreensão da natureza estará na base “das motivações profundas da viagem turística” (CORBIN, 1989, p. 35). Como veremos mais adiante, essa modalidade de viagem resultou em uma das causas da remodelagem da percepção da praia.

Foi durante o Iluminismo que se efetivou a valorização do mar e compete aos poetas franceses, classificados como barrocos, o mérito do empreendimento.<sup>121</sup> Os elementos que atestam a eterna mobilidade de boa parte da paisagem praiana incidem no âmago da predileção estética dos barrocos pelo movimento. Assim, aponta Corbin (1989) que a

---

<sup>121</sup> Afirma Corbin que “Théophile, Tristan e, sobretudo, Saint-Amant, habituado desde a infância a percorrer o litoral de Caux, celebraram o prazer de postar-se sobre a falésia, passear pelas praias, contemplar as variações do mar” (1989, p. 30).

Agitação perpétua das águas e o espelhamento da luz solar compõem a seus olhos um ambiente feérico, um “manancial perpétuo de criações imaginárias”. A incessante metamorfose, a magia dos reflexos, a refração do meio aéreo pelo meio aquático, que sugere a reversibilidade do universo, satisfazem as expectativas de indivíduos capazes de perceber no espetáculo da natureza o que o mundo dispõe como um jogo de ilusões (p. 31).

Foram inúmeros e diversos os exemplos elencados por Alain Corbin (1989) como dados que atestam a conversão do olhar acerca da paisagem litorânea e, com isso, o estabelecimento de um sistema de códigos de apreciação daquele espaço. Não seria pertinente reproduzi-los, todos, aqui. Todavia, algumas das representações evidenciadas pelo referido historiador não devem escapar à menção, pelo simples fato que, de alguma maneira, afluem na direção dos objetivos propostos neste estudo.

Uma delas assegurava a fecundidade do mar. Perspectiva esta ainda atinente à visão teológica do litoral que, como exposto, passa a descrever as belezas da natureza como criação divina. Assim, tudo que compõe o cenário marítimo tem um propósito. “Deus, em sua infinita bondade, dispôs o oceano e as praias tendo em vista o bem-estar do homem”, nos lembra Corbin (1989, p. 38). Tanto a salinidade das águas oceânicas, que possui a propriedade de manutenção da vida marinha ao passo que auxilia na conservação dos alimentos, quanto a infinita fecundidade do mar são percebidas como obra da magnificência do Criador. O mar é prenhe de vida e as criaturas que nele vivem servem de alimentos aos homens que sentem fome. Bastava recolher à beira d’água o ofertório do mar.

É preciso ainda lembrar do fundamental papel dos holandeses no cultivo do desejo pelo mar. Os nascidos na Holanda se identificavam com o mar, e para tanto, convergiram discursos de cunho religioso e político/econômico. Por um lado, eles souberam domar o ímpeto das águas oceânicas, inclusive, em termos de engenharia civil e naval; por outro, foram eficientes na utilização dos mares como recurso às atividades comerciais. Uma prova disso foi o importante papel econômico desempenhado pelos portos holandeses (Amsterdã e Rotterdã) no período do capitalismo mercantil. E todas estas conquistas (técnicas e econômicas) foram “abençoadas pelo Deus protestante”.

A relação de proximidade entre o povo holandês e o mar também foi celebrada por intermédio da pintura. De acordo com Alain Corbin (1989), as *Pinturas de Marinha* foram utilizadas politicamente pela oligarquia holandesa como meio de difundir seus ideais nacionalistas. Segundo o autor,

A “marinha” holandesa, enquanto gênero pictórico, resulta do projeto de celebrar a energia de uma classe social. Através de seus mecanismos de comando, o Estado provincial ou as companhias procuram exaltar sua frota, da mesma forma que os poderes municipais exaltam a prosperidade dessas cidades, vistas do largo, parecem saídas do mar (CORBIN, 1989, p. 44).

Os traços urbanísticos daquele país também foram notados por olhares estrangeiros. Para os visitantes, as cidades holandesas representavam a mais audaciosa tentativa de domínio sobre as potencialidades destrutivas das águas oceânicas. Assim, as belezas e riquezas de tais cidades portuárias passaram a atrair, já em meados do século XVII, incontáveis turistas de diversas partes da Europa, em especial, da Inglaterra e da França. Desta forma, tanto a arquitetura urbana das cidades portuárias holandesas quanto as *Pinturas de Marinha* passaram, então, a influir sobre os desejos de visitantes por presenciar o “[...] espetáculo de um povo em luta com o mar” (CORBIN, 1989, p. 45).

É bem verdade que tais pinturas não estavam limitadas à representação temática da cólera oceânica e das batalhas navais, esta última, como meio de exaltar a esquadra naval holandesa. Elas também celebraram a graciosidade do território praiano. Somados, prática turística e o referido gênero pictórico, “contribuíram, no entanto, para a aprendizagem do olhar dirigido às praias do mar” (CORBIN, 1989, p. 46).

A exposição do excerto acima nos lembra que a poética praiana de Dorival Caymmi direciona o olhar para o trecho que engloba a faixa marítima propícia à navegação de cabotagem e a região costeira, locais onde se desenrolam a vida social da comunidade pesqueira. Isso não quer dizer, porém, que o mar alto, o mar aberto escapulisse à poesia do compositor. Não. Este quando emerge nas canções praieiras quase sempre (se não todas as vezes), prenuncia alguma desgraça ocorrida com os pescadores ou serve de alerta para que estes não se aventurem na pesca.

Canções como “A jangada voltou só”, “O Mar” e “Saudade de Itapoã” evidenciam que o eu lírico narra os acontecimentos a partir da ótica de quem permanece em terra, na praia, observando e, as vezes, participando dos sabores e dissabores da vida dos jangadeiros/pescadores e de seus familiares.

Local outrora repulsivo e indesejável, as crenças e discursos valorativos de literatos, poetas, pensadores e pintores europeus, sobremaneira dos holandeses, possibilitaram vir à luz, durante o século XVII, as práticas de vilegiatura litorâneas. A praia passa, então, a figurar como cenário dileto para passeios galantes de indivíduos pertencentes a uma elite



ociosa e, posteriormente, pela burguesia, que costumava se inspirar nas práticas de distinção social próprias à aristocracia.

É preciso destacar que a prática da vilegiatura litorânea que se estabelece nas praias europeias a partir do século XVII deve, em parte, seu desenvolvimento às percepções terapêuticas dos elementos marinhos. Tornaram-se recorrentes, durante o século XVIII, as narrativas que atestavam as potencialidades medicinais do banho de mar ou do agradável descanso em meio à paisagem litorânea.

Surge, neste contexto, toda uma literatura médica que prescreve os banhos salgados e gélidos como tratamento às enfermidades provenientes da modernidade e que acometiam, em sua maioria, indivíduos pertencentes às classes dominantes. Não à toa, passou-se a acreditar que a imersão nas águas oceânicas daria fim a inúmeras patologias como a melancolia, os males precedentes de um ambiente urbano insalubre (como o encontrado na Londres do século XVIII), e as diversas expressões de neuroses.

Escamoteados sob o discurso terapêutico, alguns imperativos morais passam então a operar. Eram os casos, por exemplo, dos banhos gelados indicados como terapia para aplacar as fervorosas paixões. Ademais, vem a se somar aos banhos salgados como método de cura, os exercícios realizados ao ar livre – no caso aqui específico, na faixa de areia na praia – , e a exposição ao ar puro, ar não contaminado pelos odores nauseabundos das cidades.<sup>122</sup>

Decorre das demandas impostas pelas novas práticas terapêuticas e de vilegiatura o surgimento de um aparato estrutural (as estâncias litorâneas) e da codificação dos comportamentos à beira-mar. Institui-se, portanto, uma economia dos gestos, o ajustamento dos corpos quando expostos na praia. Ainda que o recato seja a tônica das práticas costeiras de então, nessas, eram evidentes as distinções de gênero. Ainda assim, Alain Corbin (1989, p. 89) aponta que, para as mulheres burguesas, o banho de mar representava um momento de liberdade.

Eram perceptíveis não somente as distinções de gênero, como também as distinções de classe no que se referia aos modos de fruição da região litorânea. Todas as diretrizes atinentes ao “manual de refinamento e compostura” à beira-mar, próprias aos indivíduos das classes dominantes, não eram comumente adotadas entre os atores das classes

---

<sup>122</sup> Segundo Corbin (1989), “Ao mesmo tempo se faz mais arraigada também a intenção moralizadora. O curista, longe dos miasmas da cidade, respirando o mais puro dos ares, desfrutando diariamente do espetáculo da imensidão marinha, sentindo o choque das repetidas imersões e entregando-se a exercícios tonificantes, dispensa facilmente os prazeres ilícitos, abandona sem queixas sua vida irregular. A praia, dirá o doutor Le Coeur, é o lugar do ‘retorno a ocupações inocentes’” (p. 84).

populares, ainda que houvesse, entre as classes em questão, intercâmbio entre as referidas práticas.<sup>123</sup>

Em tempo, é preciso, ainda, mencionarmos a considerável contribuição dos românticos, em finais do século XVIII, para a cristalização das práticas de fruição do litoral e da ampliação do desejo da beira-mar. É bem verdade que as práticas terapêuticas e de vilegiatura litorâneas já eram, há muito, notadas no cotidiano dos europeus. Todavia, ainda que não tenham sido obras dos românticos, estes foram “os primeiros a formular um discurso coerente sobre o mar” (CORBIN, 1989, p. 176).

É mérito dos românticos a redefinição dos modelos de contemplação do litoral e das maneiras de estar-se na praia. Passa então a vigorar, a partir das representações românticas, a imagem da praia como espaço privilegiado para a efetivação de uma busca introspectiva, autorreflexiva do “Eu”. É preciso, ainda, observar que o desejo romântico pelo litoral não mais se prende à busca pela contemplação das maravilhosas criações de Deus, mas antes, objetiva-se agora o encontro ou reencontro consigo. Simbolicamente, a costa transmuta-se em região propícia ao autoconhecimento.

A estética romântica expressa por pintores e poetas sintetiza esse novo olhar sobre a região litorânea. Sob a ótica dos artistas românticos, fundem-se os elementos que compõe o cenário em destaque (areia, céu e mar); borra-se, no horizonte, a linha que divisa os reinos celestiais e marítimos. Nas páginas ou nas telas, o mar é representado sob o prisma da infinitude e da perpétua agitação. Os pintores românticos, sob inspiração dos holandeses, miram o estirâncio. Os poetas, diante da imensidão e da vacuidade do mar, põem-se a conversar com os elementos (CORBIN, 1989).

É inequívoco que as análises realizadas por Alain Corbin (1989) se referem a um tempo-espaço situados. Seu estudo centra-se, mormente, nas representações acerca das regiões litorâneas da Europa, produzidas ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII. Nesse

---

<sup>123</sup> Acerca das distinções entre os banhos de mar próprios às classes populares, aristocráticas ou burguesas, aponta o historiador francês que: “A maioria das mulheres do povo desconhece esse insistente pudor, e a prolixa literatura dedicada ao ‘banho de onda’ tende a perder de vista os comportamentos vulgares, bastante enraizados. Ao longo das costas do Báltico, do mar do Norte, da Mancha e do Atlântico, detectam-se, com efeito, sinais de um banho popular, muitas vezes opostos à rigorosa terapêutica que entusiasma as classes dominantes. Percebe-se rapidamente, também, que entre os dois sistemas se opera uma insidiosa circulação das práticas. Esse modelo de banho popular, que qualificarei de setentrional, atende a finalidades bem diversas das do ‘banho de onda’ estritamente codificado. É um prolongamento dos folguedos da infância e da adolescência; às vezes faz parte dos exercícios ou disputas que serviram de modelo para os *rural sports* da pequena nobreza. Desenvolve-se no quadro das atividades coletivas, festivas ou lúdicas, sempre ruidosas, que os povos litorâneos apreciam. Menos preocupado com o medo da violação ocular, menos penetrado pelo sentimento da *privacy*, o banho popular autoriza a mistura dos sexos” (CORBIN, 1989, p. 94).

sentido, em um claro exercício imaginativo, poderíamos indagar, ao traçarmos paralelos entre as análises do historiador francês com a realidade histórica brasileira, como se constituíram os processos de fruição da faixa costeira do território nacional por brasileiros e visitantes?

O questionamento não é de simples resolução, por isso mesmo não temos pretensão de respondê-lo. No entanto, podemos, isso sim, apontar que, diante das evidências de tribos indígenas habitando o litoral brasileiro antes mesmo da chegada dos colonizadores europeus, é de se presumir que entre as práticas que lhes eram corriqueiras, algumas deveriam se desenrolar em meio ao cenário praiano.

Realizando um salto temporal de um pouco mais de três séculos, era possível observar que as praias da região central da cidade do Rio de Janeiro, então capital do País, eram redutos de escravos, trabalhadores e demais sujeitos considerados como de segunda categoria por frações da elite econômica. Decerto, realidade homóloga poderia ser vista em demais cidades brasileiras.<sup>124</sup>

Por fim, é possível que a prática dos banhos terapêuticos em águas salgadas tenha se tornado comum no Brasil a partir da chegada da Família Real no País, no século XIX. Farias (2000) informa que devido a uma enfermidade de pele que acometia Don João VI, este que havia chegado da Europa onde a prática já era recorrente, passa a tratar do mal com os banhos salgados. Para tanto, é instalada “uma construção na Praia do Caju, em 1817” (p. 127).

Muito mais se poderia assinalar acerca da obra de Corbin (1989), mas, por ora, cremos que as linhas anteriormente expostas se mostram suficientes à tarefa de contribuir com o nosso estudo ao fornecer importantes informações acerca do processo de construção simbólica do desejo da beira-mar. No entanto, é preciso ir adiante e seguir o curso das águas até os mares brasileiros, os mesmos mares que banham as praias que tanto encantaram Dorival Caymmi e que serviram de inspiração à sua obra.

### **3.3 O imenso território de exuberante natureza: eis a face da nova Nação**

O que realmente subjaz por trás de uma afirmação de nacionalidade? O que representa, em verdade, afirmarmos que somos brasileiros diante do questionamento sobre o nosso país de origem? Grosso modo, como se sabe, a nacionalidade pressupõe um conjunto de

---

<sup>124</sup> Posteriormente, ainda no âmbito deste trabalho, retomaremos ao referido assunto.

elementos materiais e simbólicos partilhados por todos aqueles nascidos em um mesmo território ou nação.

Invenção recente na história humana, segundo propõe Anderson (2019), a nação deve ser apreendida como sendo “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (p. 32).<sup>125</sup> Renato Ortiz corrobora com a concepção acerca da “jovialidade” do Estado-nação. Apoiando-se nas análises do historiador britânico Eric Hobsbawm, Ortiz (2015) informa: “a nação é uma novidade histórica; para falarmos como Hobsbawm, pode-se dizer que o Estado é um feito da Antiguidade, mas o Estado-nação é uma instituição recente na história humana” (p. 140). Recente, porém, já notada pelos autores do século XIX que se empenharam em demonstrar as suas especificidades. No entanto, o surgimento dos Estados-nação se vincula à consolidação das sociedades industriais modernas. Relação que deve ter motivado os autores daquele período a definir bem poucos países como nação.<sup>126</sup>

Embora não haja uma definição inequívoca do conceito de nação, o enunciado apresentado por Mauss nos parece adequado. Assim, pode-se conceber a nação como sendo “uma sociedade material e moralmente integrada a um poder central permanentemente estabelecido, com fronteiras determinadas, uma relativa unidade moral, mental e cultural dos habitantes que conscientemente aderem ao Estado e às suas leis” (MAUSS, 1969, p. 584 apud ORTIZ, 2015, p.140).

Das definições acima expostas emerge o entendimento de que a nação é um constructo amparado, a princípio, na possibilidade da existência de um espaço territorial circunscrito e de uma cultura homogênea. Como bem demonstra Renato Ortiz (2015),<sup>127</sup> é parte imprescindível à gênese de uma nação a agregação dos indivíduos que, em realidade, se encontram dispersos. Nesse sentido, a cultura atua como o elo que une os distantes e distintos ao passo que os homogeneízam, pois que a palavra unir traz em suas raízes o sentido de “tornar uno”.

---

<sup>125</sup> Reafirmando a definição de nação que propõe, Anderson (2019) explica: “Ela é imaginada porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (p. 32).

<sup>126</sup> Assevera Ortiz (2015): “Renan procura distingui-la da raça e da língua, Otto Bauer a diferencia da comunidade natural, pois existia uma confusão entre nação e etnia, e Marcel Mauss a considera um tipo de sociedade diferente das tribos, cidades-estado e impérios. A nação nos remete à consolidação e à expansão da modernidade industrial. É comum encontrarmos nos escritos dos pensadores dessa época a ideia de que existem poucas nações no mundo, somente alguns países poderiam ser classificados de tal forma (as sociedades asiáticas em sua maioria, as africanas, boa parte do leste europeu, o Brasil estariam excluídos)” (p. 140).

<sup>127</sup> Assim expõe Ortiz (2015): “A cultura é a consciência coletiva que vincula uns aos outros” (p. 142).

O rápido exame de algumas das inúmeras narrativas produzidas por viajantes, exploradores, artistas, literatos e pesquisadores (naturalistas) que empreenderam a complexa tarefa de compreender, descrever e/ou informar as peculiaridades do Brasil, torna inquestionável a pertinência daqueles caracteres (território/natureza e cultura) na elaboração de tais representações. Se somarmos, então, a variável “raça/etnia” aos fatores dito causais anteriormente referidos, perceberemos a recorrência com que território/natureza, cultura e raça foram elencados, muitas vezes de maneira até conjunta, na condição de substâncias à constituição da nação brasileira e do seu povo.

É preciso ter claro que, em termos historiográficos, não há consenso entre os pesquisadores acerca do período que demarcaria o princípio das tentativas de delineamento da identidade nacional brasileira. Há, no entanto, autores e autoras que defendem que antes mesmo que o Brasil conquistasse autonomia frente ao controle político português, em 1822,<sup>128</sup> já se percebia na colônia lusitana nas Américas, o florescer de um arcabouço de nação e nacionalidade.<sup>129</sup> Esta é, inclusive, a perspectiva apontada por Lúcia Lippi Oliveira (1990). Fundamentando-se em argumentos de Afonso Arinos de Melo Franco (1905-1990), a historiadora expõe que a ideia de nação já se fazia presente em período anterior à independência, portanto, antes da formação do Estado brasileiro.

Ainda de acordo com Oliveira (1990), houve elementos que potencializaram o sentimento de nacionalidade à época, entre os quais estavam: a crescente definição do território; a constituição da mentalidade luso-brasileira e, por fim, o sentimento de independência política instaurada no País após a decadência da mineração. Ainda se reportando ao ponto de vista de Afonso Arinos, a referida autora afirma que o processo de independência pouco contribuiu para o aumento do sentimento nacional.<sup>130</sup>

---

<sup>128</sup> Destaca Sylvie Debs (2010), que diferentemente do que ocorreu nas colônias americanas do reino espanhol, a independência brasileira não somente se deu sem conflitos com a metrópole portuguesa, como também, Dom Pedro I, membro da casa real portuguesa, içou-se ao posto de primeiro Imperador do nascente país. Isto posto, atesta a autora que, em verdade, não se efetivou “ruptura brutal entre o ex-colonizador e o novo país, entre a época colonial e nacional” (p 23).

<sup>129</sup> Para melhor compreensão dos projetos de construção da identidade nacional no período colonial brasileiro conferir: Eduardo Diatahy B. de Menezes (2009); Lília Moritz Schwarcz (2009) e Lúcia Lippi Oliveira (1990). No tocante à percepção de que as ideias acerca de nação e da nacionalidade brasileira ganharam vida como resultante da independência brasileira ver: Roberto Ventura (1991).

<sup>130</sup> Como correlatas à afirmação de Afonso Arinos de Melo Franco, Lúcia Lippi expõe as perspectivas de Antônio Cândido e de Afrânio Coutinho acerca do marco inaugural da literatura brasileira. De acordo com Antônio Cândido, a história da literatura brasileira se iniciou no século XVIII com os chamados árcades mineiros; no entanto, conforme aponta Coutinho, a história da nossa literatura deve voltar-se aos anos iniciais da ocupação portuguesa das terras brasileiras (OLIVEIRA, 1990, p. 77-78).

Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes (2009) apresenta uma visão próxima à de Lúcia Lippi quando informa que a “questão da brasilidade, como se convencionou chamá-la, tem preocupado permanentemente a *inteligência* do País, pelo menos desde que certo grau de unidade e de consciência nacionais começou a despontar na Colônia” (p. 126). Entretanto, em discordância com o pensamento de Afonso Arinos anteriormente exposto, o referido sociólogo assevera que, ao menos sob a forma de projeto político e intelectual, a dimensão da “brasilidade” ergueu-se tenazmente após a Independência.<sup>131</sup> Esta última afirmação encontra ecos nos textos de Roberto Ventura (1991) e Lilia Schwarcz (2009).

Em verdade, o país que há pouco havia sido gestado ainda não apresentava, na primeira metade do século XIX, caracteres que indubitavelmente representassem a nacionalidade demandada. Diferentemente do tipo de nação pretendida, o Brasil que se apresentava em 1822 (e ainda hoje se apresenta) era cultural e etnicamente multifacetado e, ademais, não possuía sequer uma unidade idiomática, embora o português fosse a língua oficial e hegemônica.<sup>132</sup> Além disso, durante o referido período, o País não ofertava nem mesmo “um passado histórico remoto, exemplificada na ausência de catedrais góticas” (OLIVEIRA, 1998, p. 196), que consubstanciasse a elaboração de uma narrativa acerca da nacionalidade.

Como resultado, deu-se a procura por “raízes em passados mitológicos ou em traços culturais primeiros do português, do índio e do negro” (OLIVEIRA, 1998, p. 196). Porém, tal subterfúgio malogrou diante do fato de que ao promover as expressões culturais de brancos, índios e negros como elementos estruturantes do projeto de nação, ao contrário do desejado, não produziu integração, mas antes, a clareza das desigualdades reinantes entre as raças.

Para os cultores do projeto de identidade nacional restava, ainda, lançar mão da imponência territorial e das riquezas da sua fauna e flora como símbolos de originalidade e distinção do jovem reino; e mais: a valorização da natureza exuberante do País surgia como um contraponto, uma compensação à “debilidade da cultura no Brasil” (OLIVEIRA, 1998, p. 196). Ganhava corpo, assim, uma espécie de ufanismo naturalista tropical.

---

<sup>131</sup> Menezes (2009) supõe ter sido José Bonifácio de Andrada e Silva um dos primeiros intelectuais a argumentar sobre o “caráter geral dos Brasileiros” (p. 126).

<sup>132</sup> Sylvie Debs (2010) nos lembra que a imposição da língua portuguesa como idioma oficial do Brasil se deu pelos éditos de 1756 e 1758 sob inspiração do Marques de Pombal. Antes disso, no cotidiano da colônia, conviviam com maior frequência o português e o tupi e, em menor grau, o nheengatu (p. 22). Devemos somar aos idiomas listados pela pesquisadora os diversos dialetos africanos e/ou afro-brasileiros presentes no Brasil à época.

No entanto, nem todas as representações acerca do território brasileiro e sua natureza tendiam a enaltecer suas virtudes ao apresentar imagens edênicas. Algumas, tão antigas quanto aquelas, expunham os perigos e horrores de uma natureza tropical e selvagem.<sup>133</sup>

Isto posto, devemos lembrar que em 1808, diante da iminência de um conflito bélico com o tão temido exército napoleônico, a família real portuguesa retirou-se em fuga para a sua mais extensa e principal colônia. Esse fato implicou no traslado da sede política do Império Português para o Brasil. Como era de se esperar, a presença da Coroa portuguesa em solos brasileiros resultou não somente em diversas melhorias infraestruturais da cidade do Rio de Janeiro (então capital), como também, na eclosão de demandas pela criação de equipamentos e instituições promotoras de bens culturais. Apenas como efeito de ilustração, citemos que remonta à primeira metade do século XIX a instauração da Imprensa Régia (13/5/1808); a fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (21/10/1838) e a construção da Academia Imperial de Belas Artes (12/8/1816).

No que se refere à música de concerto, vale a menção da inauguração do Real Teatro São João em 1813, da Capela Real criada em 1808 por Dom João e, por fim, um pouco após a metade do oitocentos, da fundação, em 1857, da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. A criação de tais instituições evidencia a necessidade de erigir um Império português ao estilo europeu em terras tropicais.

O novo estatuto de império conferido à ex-colônia incorria na exigência de uma narrativa de fundação, uma espécie de relato mitológico que informasse acerca da gênese daquela nova nação “europeia” em meio aos trópicos. É neste sentido que aponta a antropóloga e historiadora Lilia Schwarcz quando afirma que:

A construção de uma identidade ao mesmo tempo europeia e tropical não foi tarefa original do Segundo Reinado. Logo após a independência política, em 1822, tratou-se de desenhar e moldar uma nova cultura imperial pautada em dois elementos constitutivos da nacionalidade: o Estado monárquico, que aparecia como centro da nova civilização, e a natureza territorial com suas gentes e frutas, como base material do Estado. Ou seja, era preciso convencer que esse era um Império não só particular mas também universal. Particular, pois encravado nos trópicos americanos, com suas gentes, frutos e animais estranhos e considerados exóticos.

---

<sup>133</sup> Comenta Lúcia L. Oliveira que: “A versão da terra como natureza paradisíaca está presente desde sua ‘certidão de nascimento’ com a carta de Pero Vaz de Caminha [...] A versão oposta, a que fala dos perigos da natureza tropical, pode ser encontrada também desde os primórdios da colonização no discurso dos ‘soldados de Cristo’, ou seja, dos jesuítas no Brasil. As novas terras são apresentadas como tendo uma natureza ainda intocada que parece ter sido abandonada por Deus após a criação. A natureza parece rica mas é natureza bruta, não transformada pela mão do homem e necessitando da ação purificadora dos súditos de Cristo” (1998, p. 196).

Universal, pois nossa realeza era oriunda das casas reais tradicionais da Europa (2009, p. 13).

Sob os imperativos de tal intuito, eis que se mostrou conveniente a chegada ao Brasil, já sob o reinado de Dom João VI, de uma comitiva de artistas franceses com o objetivo de ofertar seus talentos à família real, bem como de produzir a representação desse novo “reino tropical”.<sup>134</sup> Desta forma, foi encomendada a Jean Baptiste Debret (1768-1848), pintor neoclássico francês que aportou na costa brasileira em 1816, a produção da primeira pintura oficial do país recém independente. A obra intitulada *Pano de boca*, de 1834, serviu à “apresentação teatral que celebrava a coroação de d. Pedro I como primeiro imperador do Brasil” (SCHWARCZ, 2009, p. 14), e apresentava uma verdadeira alegoria enaltecedora da fundação do Estado monárquico português em solo brasileiro. Ainda, a representação pictórica tinha por função promover o ideal de nacionalidade almejado pelo Estado.

Figura 11 - Pano de boca (grav.: litografia P&B).



Fonte: acervo digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM).

Creemos que a descrição da obra nos auxilia a dimensionar as intenções (do produtor e daqueles que encomendaram a obra) que se materializam na tela. Por isso, nada mais ilustrativo que as palavras de Lilia Schwarcz acerca da pintura em questão. De acordo com a autora,

<sup>134</sup> Tomamos de empréstimo fragmento do título da obra de Lilia M. Schwarcz (2009).



Tendo passado pela inspeção e aprovação do imperador e de José Bonifácio, a pintura sintetiza e celebrizava a originalidade da nova nação. No centro, o governo imperial surge representado por uma mulher, a qual, ornada por um fundo verde, traz num dos braços as armas do Império e no outro a Constituição. Adornam a imagem as frutas do país, o café e a cana-de-açúcar. Ao lado dos “produtos da terra”, desfilam as suas “gentes” exóticas: uma família negra demonstra sua fidelidade, enquanto uma indígena branca se ajoelha ao pé do trono. Além do mais, conforme esmiúça Debret, “paulistas, mineiros e caboclos mostram com sua atitude respeitosa o primeiro grau de civilização que os aproxima do soberano”. Por fim, vemos as vagas do mar, que se quebravam ao pé do trono e revelavam a posição geográfica e longínqua do Império. Estamos, portanto, diante de uma grande representação; de uma espécie de teatro de inauguração [...] Mas o desenho de Debret funcionava também como uma visão condensada da “brasileidade” que se queria destacar: a natureza exótica dominada por uma monarquia de origem divina, por conta da herança europeia pesada que carregava. Por outro lado, apesar de ser uma monarquia constitucional, a exemplo de todas as que surgiram após a Revolução Francesa de 1789, não se abria mão do local idealizado conferido ao rei: disposto bem no centro da representação e recebendo o beneplácito de alegorias clássicas também devidamente idealizadas. (SCHWARCZ, 2009, p. 14-16).

Do trecho acima exposto, gostaríamos de focalizar, ainda que rapidamente, dois aspectos: o primeiro diz respeito à ideia, já explicitada naquela imagem, da mestiçagem como arcabouço da nacionalidade brasileira.<sup>135</sup> O segundo ponto refere-se à imagem do mar representada em *Pano de boca* e referida por Schwarcz (2009) como signo da posição geográfica do novo Império. Acreditamos que mais do que demarcar as distâncias entre o velho e o novo mundo, o mar cumpre uma função primordial na referida obra: é uma alegoria que assinala a porta (ou porto) de entrada da nova ordem política e civilizacional – representadas pela monarquia e pela Família Real Portuguesa – naquele vasto território de frutas e gentes pitorescas.

Acontecimento marcante na história do País, devemos uma vez mais lembrar que foi por meio do mar que se deu o encontro dos europeus com as terras de Pindorama.<sup>136</sup> Foram, portanto, as águas do Atlântico e as praias da costa brasileira que possibilitaram aos portugueses principiar a colonização e exploração do País.

Outro dado que salienta o vultoso papel desempenhado pelo mar (e pelo litoral, se ampliarmos o cenário para incluir a costa) na conformação do País, relaciona-se, em certa medida, com a origem e o sentido que possui a palavra com a qual se batizou a terra recém-achada (Brasil) e com o gentílico empregado aos que aqui nascem (brasileiro). É de amplo conhecimento que o sufixo “eiro” carrega a semântica do labor, ou seja, determina o sujeito

<sup>135</sup> Segundo Lilia Schwarcz (2009): “Por fim, não se pode esquecer que a realeza nasceu elevando a importância da mestiçagem existente no país. Negros (sempre leais), indígenas, bandeirantes... todos juntos vêm legitimar a nova monarquia tropical” (p. 16).

<sup>136</sup> Antes da chegada dos portugueses nas terras que viriam a constituir o Brasil, a etnia indígena dos Tupis-guaranis chamava-a de Pindorama, cujo significado é “Terra das Palmeiras” (MENEZES, 2009).

que desempenha dada atividade laboral. Afirma Menezes (2009) que, “em bom português, **ser brasileiro** é como ser pedreiro, porteiro, sapateiro, bodegueiro: um meio de vida” (p. 123, grifo do autor).

De acordo com esse autor, brasileiros eram os marinheiros portugueses que vinham explorar a nobre madeira extraída das árvores do Pau-Brasil e também os produtos da terra e que, por meio de tais atividades, enriqueciam e regressavam à metrópole. Posteriormente, a coroa portuguesa estendeu o adjetivo pátrio para os que permaneciam em terra *brasilis* e aos seus descendentes. Ora, por tudo que até aqui fora exposto, é notório a percepção de que as águas atlânticas que banham a costa brasileira não podem ser, em hipótese alguma, ignoradas nos relatos e representações que visem comunicar as origens do País.

Os séculos XVIII e XIX presenciaram o surgimento de uma quantidade volumosa de teorias de diferentes matizes epistemológicas que atestavam a cabal influência do meio físico (sobretudo o clima e a geografia) sobre a constituição psíquica dos indivíduos. Os autores de tais teorias davam por fé que os fatores climáticos e geográficos predominantes em dado país – temperatura e umidade por exemplo –, atuariam como elementos determinantes no comportamento e nos costumes de seu povo (na cultura local), fato que promoveria a distinção categórica entre povos e nações.

Algumas dessas análises afirmavam as qualidades atinentes à cultura (e às instituições sociais) de nações onde imperava o clima temperado ao passo que apontavam a corrupção dos espíritos dos habitantes de países onde as glaciais ou tórridas temperaturas se faziam mais presentes, a exemplo dos trópicos, neste último caso. Desta forma, emergiram percepções que tendiam ora para uma visão depreciativa, ora para uma vertente enaltecida do continente americano e, em especial, do Brasil.

A título de exemplo, Charles-Louis de Secondat, ou simplesmente, Montesquieu (1689-1755), em sua teoria que aponta a ação das “leis naturais” (estas determinadas pelo meio físico) sobre as “leis políticas e civis”, expôs a ideia de que a “escravidão, a poligamia e o despotismo resultam, na sua visão, da apatia geral dos habitantes dos climas quentes, em que o calor traria o ‘relaxamento’ das fibras nervosas” (VENTURA, 1991, p. 20). Assim, indolentes, preguiçosos e acovardados devido à exposição às altas temperaturas, aqueles habitantes tornar-se-iam resignados diante da servidão.

Outro exemplo, agora tratando de questões relativas à estética, George-Louis Leclerc, o Conde de Buffon (1707-1788), em discurso proferido em 1753, por ocasião da

recepção à Academia Francesa, alegou que estilo (arte de bem escrever e pensar) era atributo de indivíduos pertencentes às nações civilizadas. Nesse sentido, segundo o filósofo naturalista francês, o estilo só se desenvolve quando diante do “pensamento, da linguagem e da razão, faculdades próprias ao homem dos climas temperados” (VENTURA, 1991, p. 22).

Entretanto, não havia somente visões negativas das zonas tropicais. Em contraponto às duas visões acima apresentadas, o naturalista alemão Alexander Von Humboldt (1769-1859) pretendeu escapar às visões estéticas ou filosóficas acerca da natureza tropical das Américas ao desenvolver perspectiva científica que invertia o polo valorativo sobre as representações daquela região e de sua população.

Em verdade, parte considerável daquelas teorias expunha a noção eurocêntrica de seus autores (muito provavelmente, em consonância com o imaginário corrente na Europa à época) e funcionavam como discursos legitimadores das políticas colonialistas do velho continente, à medida que, em nome da modernidade e do progresso, acreditavam ser preciso estabelecer a civilidade naqueles países onde imperava a barbárie resultante das ações de uma gente (raça) degenerada.<sup>137</sup>

Vale, por fim, mencionarmos que as influências do meio físico também foram consideradas como motes nos trabalhos historiográficos, seja de cunho mais genéricos, seja sob a rubrica da história da literatura. Para o viajante e historiador francês Jean-Ferdinand Denis (1798-1890), que escreveu dois livros quando visitou as terras brasileiras durante os anos de 1816 e 1820,<sup>138</sup> a natureza tropical se mostrou convidativa à reclusão, uma espécie de autoexílio diante da injusta sociedade escravocrata brasileira. Esse autor ainda defendeu a criação de uma literatura brasileira, na qual a natureza tropical e a cultura indígena deveriam ser “tomados como fonte de originalidade e de inspiração poética” (VENTURA, 1991, p. 30). Assim, juntamente com os naturalistas alemães Johann Baptist von Spix (1781-1826), Carl Friedrich von Martius (1794-1868) e com o estudioso austríaco Ferdinand Wolf (1796-1895), Denis contribuiu com a historiografia brasileira ao promover, por meio dos seus escritos, o olhar naturalista que tinha nos caracteres *raça e meio* seu foco principal.

Mais do que a exposição pormenorizada desses relatos, o que nos interessa aqui, de fato, é assinalar dois pontos: primeiramente, a influência daqueles trabalhos sobre a literatura brasileira do século XIX e início do XX (sejam os escritos ficcionais ou os de

<sup>137</sup> Para uma análise mais detalhada das visões acerca do Novo Mundo sob o prisma do determinismo geográfico, consultar Ventura (1991).

<sup>138</sup> Segundo Ventura (1991), os referidos livros são: *Scènes de la nature sous les tropiques* (1824) e *Résumé de l'histoire littéraire du Brésil* (1826).

caráter mais pretensamente científicos, como os ensaios) que, com propósito de inscrever a gênese da civilização brasileira, inspiraram-se no território e na sua população – ressaltando ora as virtudes ora os vícios desta –, como fundamentos de singularidade e distinção. E por fim, que tais relatos, assim como a obra pintada por Debret em homenagem à coroação de D. Pedro I, produzem uma representação da nacionalidade brasileira onde território (e seus elementos ambientais, climáticos e geográficos) e constituição racial da sua população se coadunam como meio de gestar emblemas nacionais.

Assim, entre finais do século XVIII e início do século seguinte, surgem escritos de autores brasileiros que dialogam com as teorias climáticas dos europeus. Um bom exemplo disso foi a perspectiva desenvolvida por Gonçalves de Magalhães em seu *Discurso sobre a história da literatura do Brasil* (1836), a qual, sem romper com a noção de determinação do meio físico, defendia a influência da natureza tropical brasileira sob a imaginação dos nossos literatos como recurso à promoção da autonomia da produção literária brasileira. O referido autor acreditava que “os escritores nacionais, limitados à *imitação* da literatura europeia, deveriam se inspirar na natureza e na capacidade poética dos índios, de modo a criar uma literatura própria” (VENTURA, 1991, p. 35). Curiosamente, foi Gonçalves de Magalhães o responsável pela inauguração do romantismo brasileiro quando lançou, em Paris, a *Revista Niterói*, em 1836.

Segundo aponta Sylvie Debs (2010, p. 32), naquele contexto de busca por uma definição da nacionalidade brasileira, o romantismo teve o mérito de assinalar para a *intelligentsia* do País a necessidade de se autoafirmar como brasileiros em oposição à ideia de sermos portugueses, ou mais incompatível ainda, de enxergarmo-nos como europeus. Coube também aos autores românticos, com apoio, *a posteriori*, dos folcloristas, o papel de promotores de uma acepção de cultura popular caracterizada pela ingenuidade e pelo anonimato. Um modelo de cultura que funcionasse como “espelho da alma nacional” (ORTIZ, 1992, p. 6).

Antes de avançarmos na discussão, é preciso atentarmos para, ao menos, dois aspectos referidos pelo comentário anterior. Primeiramente, lembremos que a concepção de cultura popular (substrato no delineamento da identidade nacional) se fundamenta na dupla perspectiva acerca do popular: uma de base classista e outra cujo sentido é mais abrangente. Ainda que antagônicas, as duas perspectivas não se excluem. Assim, a visão classista de popular toma a cultura de grupos subalternizados como expressões que se materializam de forma diametralmente oposta aos produtos culturais atinentes à elite esclarecida. Enquanto

que a ideia de popular pensada de maneira mais abrangente o define como tudo aquilo que vem do povo. Ao contrário da primeira, de caráter mais restritiva, esta última perspectiva passa a conotar uma totalidade, ainda que amorfa: o povo (ORTIZ, 1992).

Por fim, a passagem acima acentua o papel da *intelligentsia* nacional que, segundo aponta Ortiz (1992, p. 6), advogava em causa própria o poder de determinar e legitimar o que deveria ser considerado como autenticamente popular. Nesse sentido, os intelectuais atuaram como mediadores da cultura popular e, por conseguinte, da identidade nacional brasileira.

Opositores do estilo de vida moderno, do *ethos* formulado e imposto pela sociedade burguesa-industrial estabelecida a partir da Europa, os românticos nutriam o desejo de conservar uma cultura em vias de extinção.<sup>139</sup> Diante do inevitável, da marcha inexorável do progresso, o escapismo. Uma evasão da realidade incômoda, uma fuga no tempo e no espaço.<sup>140</sup> Região propícia à autorreflexão, a praia emerge para os românticos como cenário ideal para o autoconhecimento e, por isso, tais autores contribuíram com novas práticas de fruição litorâneas (como aliás, já anteriormente evidenciado neste trabalho).

No Brasil, esse romantismo digamos “bucólico-litorâneo” encontra ecos na literatura de José de Alencar (1829-1877). Alencar, descrito por Paulo Linhares (2013, p. 16) como um “melancólico” e avesso à “idolatria do dinheiro que a nova burguesia trazia consigo” era um “romântico clássico” e desejou dar vida às bases de uma língua literária nacional por meio do seu livro *Iracema*, publicado pela primeira vez em 1865.<sup>141</sup> E mais: vinculando-se às discussões raciológicas (representadas no romance, sobretudo, por meio da

---

<sup>139</sup> De acordo com Ortiz (1992), tanto o movimento romântico quanto as atividades dos folcloristas despontam no limiar dos séculos XVIII e XIX em uma Europa que atravessava profundas transformações econômicas, políticas e sociais impulsionadas pelo capitalismo que se consolidava como modo de produção. Durante o período, o continente europeu havia sido estremecido pelas duas grandes revoluções – a Francesa e a Industrial – e, com elas, engendrou-se entre os atores sociais a dimensão da racionalidade como novo “oráculo” e a crença na tecnociência como promotores de uma vida próspera. Fora também o período da emergência dos Estados-nações, que passa então a demandar a gestão e a tutela “unificada dos impostos, da segurança e da língua” (p. 16).

<sup>140</sup> Segundo expõe Paulo Linhares (2013), a “natureza do artista romântico é reveladora de um universo que encarna as pressões anímicas e reinventa o herói amante da natureza” (p. 21). Mais adiante, e sob inspiração de Alain Corbin, o referido autor afirma que: “O artista romântico sente intensamente a teatralidade dos elementos da natureza em constante luta. Para ele, o homem estaria constantemente confrontado com uma forte energia que vem do interior da terra. O oceano, aqui, respira, como caverna, como falésia, mantém diálogo ininterrupto, que o caminhante atento das praias solitárias é capaz de perceber” (2013, p. 21).

<sup>141</sup> A passagem supracitada está em consonância com a exposição de Renato Ortiz (1992) quando este afirma que a valorização da sensibilidade do criador individual estabelecida pelos românticos deu-se em meio à consolidação da sociedade burguesa cuja dimensão mercadológica, fundamentada no lucro, passa a dar o tom em boa parte das esferas da vida social, inclusive nas artes. Assim, aponta Ortiz (1992): “Os românticos irão contrapor-se à ideia de mercado cultural, espaço no interior do qual suas individualidades se equivaleriam ao simples valor de troca. Sensíveis, reticentes, eles são críticos ao capitalismo nascente” (p. 18).

miscigenação entre brancos europeus e indígenas)<sup>142</sup> e aos debates que evidenciavam a valorização do território do País, o escritor cearense se propôs, com o auxílio de *Iracema*, a elaboração de um discurso mitológico de fundação da nacionalidade brasileira. Desta obra alencarina, há muito discutida, desejamos apenas ressaltar que, sob inspiração do poeta romântico francês François-René de Chateaubriand, Alencar “idealizou seus heróis míticos numa floresta à beira-mar” (LINHARES, 2013, p. 22). Um trecho de *Iracema* ajuda-nos a visualizar a afirmação:

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a Jandaia nas frondes da carnaúba.  
Verdes Mares, que brilhaes como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros;  
Serenai, verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o bravo aventureiro manso resvale à flor das águas (ALENCAR, 1990, p. 11 apud LINHARES, 2013, p. 23).

Não se pode esquecer que o indianismo como símbolo da identidade nacional brasileira também fez escola entre as produções musicais eruditas. Um bom exemplo foi a ópera *Il Guarany*, composta por Antônio Carlos Gomes (1836-1896), inspirada em livro homônimo de José de Alencar.

Já havia transcorrido metade do século XIX quando emergiu, no Brasil, um conjunto de escritos (ainda que não uniforme) pretensamente científicos que objetivavam delinear as raízes da nacionalidade brasileira sob aspectos racionais. Muitas dessas obras são consideradas precursoras dos estudos sociais da realidade brasileira, e, mesmo sem apresentar uma unidade temática e teórica, foram alocadas sob a rubrica de Pensamento Social Brasileiro.<sup>143</sup> Há, no entanto, quem prefira reunir tais textos sob a classificação de escritos sociográficos.<sup>144</sup> Tomaremos aqui ambos os termos como correlatos.

---

<sup>142</sup> Em *O Guarani*, obra de José de Alencar que antecede *Iracema*, já é possível perceber a ideia da brasilidade do autor calcada na miscigenação entre brancos e indígenas, ficando, portanto, o negro de fora da equação. Como ressaltou Ortiz (2012, p. 37), o negro era, até aquele momento, um ser destituído de cidadania.

<sup>143</sup> Candice Vidal e Souza (2015) expõe interessante definição da literatura classificada como “Pensamento Social Brasileiro”. De acordo com a autora, são “[...] textos que cuidam de demarcar no tempo e no espaço as características distintivas da nação brasileira. Quando e onde começa a existir o Brasil e por quais caminhos tem evoluído a formação nacional são as temáticas de inspiração para se constituir modelos explicativos do país. Por esse núcleo de preocupação, distribuem-se as obras que expõem descrições-pareceres da situação brasileira, as quais podem ser desenvolvidas sob perspectivas diversas de construção da realidade pensada. Ou seja, há múltiplas linguagens utilizadas para opinar sobre um só e mesmo tema: a nação brasileira. Além disso, toma-se por pensamento social apenas os textos de autoria nativa. Os escritores brasileiros falando a respeito das propriedades espirituais e físicas de sua terra para serem lidos por contemporâneos. A utilização de ideias de fora, quando acontece, está subordinada ao interesse narrativo principal: convencer que há Brasil” (p. 25).

<sup>144</sup> Candice Vidal e Souza (2015) refere-se à noção de sociografia desenvolvida por Almir de Andrade (1941), que visava recuperar a história da formação da sociologia brasileira “[...] tendo como suposto a distinção entre

É preciso deixar claro que, se por um lado não se pode afirmar que havia entre tais escritos uma unidade de pensamento quanto aos elementos definidores da identidade nacional brasileira, a causa da singularidade do *homo brasilis*; por outro, ao menos é possível estabelecer alguns pontos de convergência entre aqueles textos. O primeiro deles é que os autores consubstanciaram suas análises nas teorias científicas que emergiram no continente europeu a partir do século XVIII, como o positivismo, o evolucionismo e as já mencionadas teorias raciológicas. Um pouco mais tarde, alguns autores desenvolveram análises sob a perspectiva culturalista sem, no entanto, renegar por completo fragmentos das teorias anteriormente listadas, porém, ressignificando-as.

Outro ponto que merece aqui ser destacado refere-se ao fato de que boa parte, se não a totalidade, dos textos sobre o pensamento social brasileiro expôs a realidade nacional sob a égide dos conflitos advindos do choque entre a realidade tradicional e a aspiração à modernidade. Assim, percepções que defendem a preservação das tradições ou a abertura ao novo podem ser ali encontradas, inclusive sob o ponto de vista de quem pensa as instituições políticas e o modelo de gerência do Estado, resultando, assim, em obras apologéticas da monarquia (ainda que constitucional) ou tendentes à República.

É perceptível, ainda, que os trabalhos daqueles autores produziram ferrenhas críticas ao mimetismo cultural, segundo alguns, característica atinente aos brasileiros. Assim, mais do que a mera cópia das expressões culturais alienígenas que a nós eram impostas de fora, como modelos a serem seguidos, tais autores pretenderam instituir a valorização da cultura popular (ao espírito romântico ou folclorista) e do espaço geográfico do País como elementos de originalidade e distinção, base, portanto, da nacionalidade brasileira.

Por fim, podemos estabelecer como ponto de convergência entre os escritos daqueles autores o fato de que a *raison d'être* dos seus estudos sobre os elementos determinantes da realidade brasileira residia na pretensão de compreender as causas para o atraso brasileiro quando em contraste com as realidades socioeconômicas dos países europeus. Como já informado, a conclusão de parte dos trabalhos dos “sociógrafos” apontaram para o *meio* e para a *raça* como principais razões para a situação subalterna do Brasil.

É neste contexto que emerge aos olhos de intelectuais e literatos brasileiros um novo dado às análises acerca da dimensão da brasilidade: o sertão. Porém, este é um tema

para ser melhor discutido em um tópico que lhe seja dedicado e sob uma perspectiva que acentue a posição do *Sertão* no imaginário nacional em contraponto ao *Litoral*, este último, cenário privilegiado das canções praieiras de Dorival Caymmi.

### 3.4 O Litoral e o Sertão: antinomias

É bem verdade que o objetivo deste capítulo, como já advertido, é situar o lugar do litoral no cerne das representações acerca da identidade nacional brasileira e, por esse motivo, talvez à primeira vista, pareça insólito ao leitor a exposição sobre o sertão. Não há nisto nada de estranho, pois que majoritário nos discursos sobre a brasilidade, o sertão surge na pena dos pensadores sociais, sobremaneira, como oposição à região litorânea<sup>145</sup>, mas também, como complemento àquele espaço geográfico quando em análises normativas que projetavam (ou vislumbravam) a integração nacional. Desta forma, ter por propósito encontrar o litoral naqueles escritos significa, muitas vezes, atentar para os não-ditos. É focalizar naquele elemento que, por vezes, foi posto em contraponto ao que lhes pareciam essencial. Mudemos, então, o sentido dos fatores para que, assim, a luz convirja sobre outro ponto da problemática.

Antes, porém, devemos alertar para dois aspectos: a princípio, importa destacar o fato de que as teorias desenvolvidas por alguns dos autores que contribuíram para o pensamento social brasileiro se farão notar aqui, menos como uma discussão aprofundada e mais como uma visão de sobrevoou, caleidoscópica até. Isso se justifica pela própria natureza deste estudo que, como já exposto no princípio do referido capítulo, não pretende um balanço das produções acadêmicas e literárias que se debruçaram sobre o tema da identidade nacional brasileira.<sup>146</sup> Por fim, é preciso lembrar, uma vez mais, que as discussões acerca da influência dos espaços geográficos na concepção do “ser nacional” não escapam aos debates sobre raça, pois tanto aqueles quanto esta foram pensadas de forma sincrônica nas análises dos referidos autores.

---

<sup>145</sup> Costuma-se apontar em Nina Rodrigues o precursor da visão antitética entre Litoral e Sertão por efeito da escrita do texto *A loucura epidêmica de Canudos: Antônio Conselheiro e os jagunços*, de 1897. O texto argumentava sobre o choque entre o litoral civilizado e o sertão inculto. Essa dualidade, essa visão do sertão como local do atraso, da incivilidade quando comparado ao litoral “permaneceu, enfim, como ideia estruturante na cultura brasileira” (SOUZA, 2007, p. 80).

<sup>146</sup> A escolha dos autores que serão mencionados balizou-se no critério único: pertinência para com o nosso trabalho. Isso se evidencia quando o litoral brasileiro desponta, nos argumentos dos autores selecionado, como fundamento ou como cenário para a emergência da brasilidade.



Bem, expostas as ressalvas, iniciamos a exposição (objeto do capítulo) da forma mais lógica possível: pelo princípio. E o princípio aqui refere-se ao termo que nomeia aquele espaço territorial localizado, em sua grande parte, no Nordeste brasileiro: sertão.<sup>147</sup> O termo remonta a um período pré-cabralino e “designava ‘as terras interiores sem comunicação com o mar’” (ORECCHIONI, 1966, p. 651 apud DEBS, 2010, p. 129). Sabe-se que as palavras expressam um universo semântico, por vezes até mais de um; assim como também é notório que, ao tronar-se nome, as palavras revestem-se com o poder de identificação, de singularização de algo ou de alguém. Nesse sentido, como se pode ver, mesmo naquele elemento mais essencial de caracterização (o nome), o sertão é pensado e representado a partir da sua distância em relação ao litoral. Essa acepção, aliás, vigorará nos escritos de alguns dos pensadores sociais brasileiros, inclusive, tendo ampliado o seu sentido ao referirem-se não somente à distância espacial como também à temporal entre os territórios em questão.

Como visto, deu-se entre a *intelligensia* brasileira de finais do século XIX e princípios do XX um pulular de investigações e escritos que se propunham delinear e afirmar a identidade nacional. Via de regra, comum a quase todos, a oposição à cultura estrangeira como requisito fundamental à autodefinição como nação. Desta forma, visto desde o início a partir da distância que o separava da costa do País – até então, única zona de interação com o exterior; para muitos, território onde a influência “de fora” melhor se aclimatou –, o sertão passa a figurar nos discursos de intelectuais e literatos como espaço essencialmente nacional, tendo em vista o seu isolamento e consequente resguardo da “contaminação” pela cultura exótica.

Recorrentemente apontado como um dos precursores dos estudos acerca da cultura nacional, Sívio Romero foi quem primeiro sistematizou as investigações sobre a “alma do povo brasileiro”.<sup>148</sup> Nascido em Sergipe, em 1851, Romero migrou para o Recife com o intuito de bacharelar-se em direito.<sup>149</sup> Na capital pernambucana de finais do século XIX, o futuro escritor encontrou um agitado ambiente acadêmico-intelectual, bem ao gosto de

---

<sup>147</sup> Sob o viés geográfico, o sertão abrange uma grande área de 800.000 km<sup>2</sup>, localizado entre os estados de Alagoas, Ceará, Paraíba, Pernambuco, Piauí e Rio Grande do Norte (ao centro) e da Bahia e Minas Gerais (ao sul) (DEBS, 2010, p. 128).

<sup>148</sup> Perspectiva defendida, por exemplo, por Silvie Debs (2010); Lúcia Lippi Oliveira (1990; 1998); Ricardo Luiz de Souza (2007) e Roberto Ventura (1991).

<sup>149</sup> Posteriormente, Sívio Romero ainda partiria para o Rio de Janeiro em busca de uma colocação profissional, já que a cidade do Rio, capital do Império e *a posteriori* da República, “detinha o maior mercado de trabalho para os homens de letras, que encontravam oportunidades no ensino, na política e no jornalismo” (VENTURA, 1991, p. 10). Coincidentemente ou não, Romero atuou nas três áreas mencionadas por Ventura, chegando a lecionar no Colégio Pedro II e na Faculdade Livre de Ciências Jurídicas e Sociais daquela mesma cidade.

um neófito de personalidade crítica e mordaz e muito afeito às polêmicas (acirrados debates com quem dele discordasse) como fora o seu caso.<sup>150</sup>

Na Faculdade de Direito do Recife, Romero enxergou em Tobias Barreto (seu conterrâneo) a figura modelar e nele inspirou-se intelectualmente. Vivia-se a época da chamada Escola do Recife<sup>151</sup> que, sob perspectiva antirromântica, impeliu novos olhares acerca da crítica literária e uma renovação no pensamento social brasileiro. Apesar de Ventura (1991) não enxergar no grupo do Recife a constituição de uma Escola, esse autor destaca que o movimento representou, ao menos em termos de crítica literária, a adoção das ideias naturalistas, evolucionistas e cientificistas, além das noções de natureza e raça “com o fim de dar fundamentos ‘objetivos’ e ‘imparciais’ ao estudo da literatura” (p. 11).

Sílvio Romero, assim como demais intelectuais que lhes foram contemporâneos,<sup>152</sup> empenhou-se tenazmente na busca pela compreensão e explicação da condição subalterna do Brasil quando em contraste com alguns países europeus considerados baluartes da civilidade e da modernidade. Para alguns daqueles intelectuais, incluído aí o próprio Romero, a resposta para o questionamento acerca das causas do atraso brasileiro estava na gente brasileira (majoritariamente mestiça), na sua cultura considerada inferior (já que esta era percebida como produto de raças menos elevadas) e no seu clima tropical (SOUZA, 2007, p. 48). Como se nota, tal percepção mostra-se, em parte, herdeira das teorias raciológicas e deterministas anteriormente referidas.

É preciso salientar que, embora para Romero os fatores acima elencados atuassem conjuntamente como determinantes da condição brasileira, são conhecidas as suas análises sobre a influência dos aspectos etnicorraciais no delineamento da literatura nacional e no “espírito do povo brasileiro”. Escapa ao nosso objetivo uma discussão mais demorada acerca das acepções romerianas sobre o assunto em questão. Entretanto, vale a lembrança de que, para além da visão nitidamente racista calcada em uma dimensão hierarquizada das raças que compunham a população brasileira na qual, num primeiro momento, o branco estaria no topo

---

<sup>150</sup> Durante a segunda metade do século XIX, a cidade do Recife “contava com 49 sociedades de diferentes tipos, além de instituições de caráter artístico e cultural, impressoras, livrarias e periódicos, dezenas deles discutindo os mais variados assuntos”, assim, era possível deparar-se, nos ambientes culturais da capital pernambucana, com figuras como “Castro Alves, Fagundes Varela, Celso de Magalhães, Joaquim Nabuco, entre outros” (CAVALCANTI, 1966, p. 38-41 apud SOUZA, 2007, p. 33).

<sup>151</sup> Segundo Souza (2007), não havia unidade temática e de ideias entre os membros da referida escola, fato que torna controversa a sua classificação como escola de pensamento. Diante disto, há quem determine que o grupo, em verdade, tratou-se de um movimento perpetrado pelos discípulos de Tobias Barreto.

<sup>152</sup> Entre os intelectuais que compuseram o grupo conhecido como “geração de 1870”, estavam, além dos já citados Tobias Barreto e Romero, José Veríssimo, Araripe Jr., Capistrano de Abreu, entre outros.

da escala evolutiva, seguido pelo mestiço e só ao final situavam-se os indígenas e negros,<sup>153</sup> Romero teve o mérito de içar o negro para o centro dos debates sobre a identidade nacional, na medida em que defendeu ser o mestiço (onde a contribuição negra se faz evidente) o representante genuíno da brasilidade.<sup>154</sup>

Ainda sobre Sílvio Romero, podemos expor a sua perspectiva sobre a relação entre o espaço geográfico e a identidade nacional, pois para o autor, a força da nacionalidade brasileira estava no interior do País e não nos centros urbanos que, à época, localizavam-se principalmente no litoral. Isso fica evidente em uma crítica direcionada às elites brasileiras, em especial aos intelectuais, que, na concepção daquele autor, renegava seu papel de pôr o povo nos trilhos da modernidade por meio da educação, vista como vetor de promoção da modernização do País. Deste modo, as elites econômica e intelectual do Brasil não reconheciam que “a força da resistência, em que pese aos fantasistas, da população nacional, está precisamente nessas gentes do interior, nos 12 milhões de sertanejos, matutos, tabaréus, caipiras, jagunços, caboclos, gaúchos” (ROMERO, 1969, p. 175 apud SOUZA, 2007, p. 51).

Os elogios apologéticos da província produzidos por Sílvio Romero corroboram com o ponto de vista acima exposto. Tendo herdado do seu mestre Tobias Barreto não somente a postura crítica contra a Corte, mas também a veemente defesa da província, Romero desagradava-se do cosmopolitismo do Rio de Janeiro e, por isso, foi taxativo ao afirmar:

Dizem que só por si este famoso Rio vale todo o Brasil... Não duvido que assim seja; porém não conheço outra cidade do país menos nacional do que esta. É sem dúvida a primeira na riqueza nacional, nos interesses de momento, nos prazeres fáceis, nos arranjos políticos. Não é a primeira no amor e nas tradições da pátria (ROMERO, 1943, v. III, p. 104 apud SOUZA, 2007, p. 40).

---

<sup>153</sup> Pautando-se na crença da superioridade da raça branca, Sílvio Romero defendeu o eugenismo como recurso ao branqueamento da população brasileira. Pensava ele que tal mecanismo resolveria os problemas nacionais. Romero chegou mesmo a acreditar que o Brasil tornar-se-ia, dentro de um prazo de poucos séculos, um país com população maioritariamente branca.

<sup>154</sup> Quanto à percepção de Sílvio Romero sobre a contribuição dos negros na conformação da nossa nacionalidade, aponta Ricardo de Souza (2007): “Com ele, o negro ganha status de personagem central no processo de formação nacional, que deixa de ser uma mera construção europeia nos trópicos. Não somos portugueses, nem africanos, nem indígenas: somos mestiços, e o somos devido ao negro” (p. 61). Entretanto, é preciso ter claro que, de acordo com Romero, o mestiço não é o mulato, mas antes, uma raça em estágio de branqueamento. Nas palavras do próprio Romero: “O mestiço, que é a genuína formação histórica brasileira, ficará só diante do branco quase puro, com o qual se há de, mais cedo ou mais tarde, confundir [...] Não quero dizer que constituiremos uma nação de mulatos; pois que a forma branca vai prevalecendo e prevalecerá; quero dizer apenas que o europeu aliou-se aqui a outras raças, e desta união saiu o genuíno brasileiro, aquele que não se confunde mais com o português e sobre o qual repousa o nosso futuro” (ROMERO, 1943, v. I, p. 103-104 apud SOUZA, 2007, p. 63).

As palavras de Romero mostram-se, assim, em consonância com a perspectiva que denunciava que o litoral brasileiro se constituía como zona de influência das ideias estrangeiras (expressa nas palavras do autor por meio da noção de cosmopolitismo atrelado ao Rio) e, portanto, tal região seria menos representativa da identidade nacional.

Se a capital da República era percebida por Romero como antítese da cidade representativamente brasileira devido ao seu desapego às “tradições da pátria”, não seria de todo incoerente a aproximação entre a noção de cidade nacional descrita por Romero e a afirmação de Gilberto Freyre sobre Salvador ser a cidade mais brasileira por conta, justamente, da conservação de elementos tradicionais em seus traços arquitetônicos e culturais.<sup>155</sup> E podemos ir ainda mais longe em nossa analogia. É possível que a cidade brasileira idealizada pelo pensador sergipano encontrasse acolhida na “São Salvador” representada na poética caymmiana, conservada em seus traços coloniais, ensimesmada, mesmo esta localizando-se defronte ao mar.

Outro autor que merece ser aqui destacado é o médico e etnólogo baiano Nina Rodrigues (1862-1906). Apesar dos seus ideais contrários à escravidão dos negros, Rodrigues objetivou compreender cientificamente a inferioridade das raças não-brancas – incluídos aí os indígenas, mestiços e negros.<sup>156</sup> Assim, segundo o referido autor, o atraso evolutivo (cognitivo, moral e religioso) da parcela não-branca da população brasileira levaria a efeito um obstáculo à adoção em larga escala dos ideais liberais e, conseqüentemente, à modernização e progresso do País.

Amparando-se nas teorias da desigualdade étnica e racial, Nina Rodrigues concebia o litoral como sendo o “reduto da civilização e dos grupos brancos” em contraste com o sertão, “dominado por uma população mestiça, infantil e inculta, ‘em estágio inferior da evolução social’” (VENTURA, 1991, p. 54).<sup>157</sup>

A perspectiva defendida por Nina Rodrigues vai de encontro ao pensamento de Euclides da Cunha sobre o tema. O fluminense Euclides Rodrigues Pimenta da Cunha (1866-1909), engenheiro-militar de formação, jornalista e escritor por profissão, tornou-se conhecido nos campos intelectual e literário brasileiros após a publicação da sua obra *Os Sertões*, em

---

<sup>155</sup> Cf., página 49.

<sup>156</sup> Roberto Ventura assim expõe: “Seu enfoque mostra a compatibilidade entre a consciência abolicionista e a etnologia racista. A defesa da abolição não implicava o abandono da teoria das desigualdades étnicas, mas trazia, ao contrário, o reforço de tais concepções” (1991, p. 52).

<sup>157</sup> Segundo Ventura (1991), a concepção que Nina Rodrigues tinha a respeito da inferioridade de indígenas, mestiços e negros o levou a defender a intervenção armada em Canudos e a elogiar a extinção de Palmares, por entender que ambos os acontecimentos representavam “a maior das ameaças ao futuro povo brasileiro” (p. 54).

1902. Originalmente, a obra havia sido pensada como uma série de relatos jornalísticos da operação militar no arraial de Canudos – no sertão baiano –, encomendada pelo jornal *O Estado de São Paulo*.<sup>158</sup>

Porém, muito antes de rumar em direção ao interior baiano na posição de correspondente do periódico paulista, Euclides da Cunha teve contato, ao longo da sua formação intelectual, com as ideias disseminadas pelo naturalismo determinista desenvolvido pelo inglês Henry Thomas Buckle.<sup>159</sup> Durante sua formação militar, Euclides da Cunha também tomou conhecimento do positivismo e dos ideais republicanos divulgados por Benjamin Constant. Este último havia sido professor na Escola Militar na mesma época em que o autor d'*Os Sertões* era apenas um cadete.

Em *Os Sertões*, Euclides da Cunha retoma o debate racial de Nina Rodrigues, porém, sob ótica oposta. Para ele, havia dois diferentes processos de mestiçagem no Brasil, o litorâneo, tipificado pelo mulato resultante da miscigenação entre brancos e negros e a sua contraparte, a mestiçagem sertaneja, definida a partir da mistura racial entre brancos e índios. Assim, afirmava o jornalista e escritor fluminense que, em virtude do isolamento histórico (do sertão) e ausência do “componente africano”, o mestiço sertanejo teria vantagens em relação ao mulato litorâneo no que tange à suposta estabilidade da “evolução racial e cultural” (VENTURA, 1991, p. 55). Foi com base nesse entendimento que o referido autor cunhou a já muito propalada frase, mas talvez pouco conhecida em sua totalidade: “O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral” (CUNHA, 1985, p. 179 apud VENTURA, 1991, p. 55).

Entretanto, é preciso ter claro que para Euclides da Cunha o mestiço era uma raça inferior, porém, devido ao seu isolamento no interior do País, o sertanejo manteve-se apartado do “processo de miscigenação que moldou a nacionalidade e no litoral gerou mestiços

---

<sup>158</sup> Importante salientar que o livro *Os Jagunços* de autoria de Afonso Arinos de Melo Franco, publicado em 1898, antecede a famosa obra de Euclides da Cunha no que tange ao relato sobre Canudos. Interessante é que Afonso Arinos representava uma ligação entre os universos erudito e popular, entre o cosmopolitismo e o regionalismo. Ele era próximo de músicos populares como Donga e Catulo da Paixão Cearense (OLIVEIRA, 1998).

<sup>159</sup> De acordo com Ventura (1991), o historiador Henry Buckle defendia que, semelhante às ciências naturais, a história deveria cumprir a tarefa de “examinar as leis pelas quais o meio físico age sobre o homem e a sociedade” (p. 91). Nesse sentido, o supracitado autor desenvolveu uma perspectiva explicativa que via nos fatores climáticos (temperatura, por exemplo) as causas para os distintos graus de desenvolvimento dos países, tendo a Europa como parâmetro de civilidade (num gesto claro de eurocentrismo). Ainda segundo Ventura (1991): “À civilização européia, Buckle opõe as regiões tropicais, como o Brasil, condenadas ao ‘atraso’ pelo predomínio da natureza sobre o homem. Descreve, de forma feérica, as ameaçadoras selvas brasileiras, habitadas por terríveis répteis, e exclui o país do progresso e da civilização, devido ao esplendor da natureza e à barbárie de um povo ignorante e brutal” (p. 91).

neurastênicos. Daí suas qualidades, daí ele ser o cerne da nacionalidade” (SOUZA, 2007, p. 111).<sup>160</sup> Por fim, aponta Ricardo de Souza (2007) que, sob o prisma euclidiano, não se pode confundir mestiço e sertanejo, pois “as teorias que condenam o mestiço como ser inferior e degradado não valem para o sertanejo. Aplicam-se ao litoral, mas perdem sua validade no sertão” (p. 112).

Conquanto a sentença euclidiana torne iniludíveis os pressupostos da inferioridade das raças não-brancas e também os danos atribuídos pela mestiçagem, o autor de *Os Sertões* produziu uma narrativa antitética àquela elaborada por Nina Rodrigues, pois a percepção daquele acerca do binômio “Litoral/Sertão” tende a negar a

primazia evolutiva das populações litorâneas e inverteu a oposição entre litoral e sertão. Ao afirmar o caráter específico da miscigenação sertaneja, expandiu a ideia de nação e valorizou o país *interior* em vez do litoral, em contato com o exterior. Nos sertões se localizariam os contornos de uma cultura nacional, original quanto aos padrões metropolitanos de civilização (VENTURA, 1991, p. 55, grifo do autor).

O trecho acima possibilita alguns comentários que acreditamos ser pertinentes, a começar pela noção de “expandir a ideia de nação”. Não são raras as análises que têm em Euclides da Cunha uma espécie de arauto daquela região do Brasil, em grande parte ignota aos habitantes litorâneos e às elites econômicas e políticas do País. Com o seu relato em *Os Sertões*, o escritor não somente evidencia o “desconhecimento que os brasileiros tinham e têm de suas populações sertanejas”, nas palavras de Lúcia L. Oliveira (1998, p. 201), como também, “obrigou o Brasil inteiro a se olhar no espelho por ele estendido”, assevera Sylvie Debs (2010, p. 64), ao enumerar os fatores que conduziram ao reconhecimento da obra em meio ao campo literário brasileiro.

Outro ponto da citação anterior que merece ser aqui apreciado refere-se à concepção euclidiana acerca do sertão como *locus* da genuína cultura nacional. Euclides da Cunha, assim como Sílvio Romero, percebia na histórica influência estrangeira na região costeira do País um símbolo de desnacionalização das práticas culturais. Em contraponto, devido ao semi-isolamento (também histórico) ao qual o sertão fora relegado, permitiu a manutenção de práticas culturais tradicionais e, por isso, esse território funcionaria como salvaguarda da verdadeira cultura brasileira e da identidade nacional.<sup>161</sup>

<sup>160</sup> Interessante perceber na ausência do negro na representação da brasilidade elaborada por Euclides da Cunha uma aproximação com a concepção alencarina do “ser nacional”.

<sup>161</sup> Ricardo de Souza expõe interessantes palavras de Alberto Rangel, autor próximo a Euclides da Cunha, que ilustra muito bem as perspectivas de ambos (Euclides e Rangel) sobre o sertão como tutor da verdadeira cultura brasileira: “O seu papel proeminente é o de um conservador de nossos traços étnicos mais profundos, como povo

A referida obra também produziu um forte impacto na literatura “sociográfica” brasileira ao denunciar o descaso perpetrado por aquelas mesmas elites anteriormente referidas contra o sertão e, sobretudo, contra a população sertaneja. A compreensão desse fato perpassa pela exposição das imagens, até então correntes, atreladas ao sertão e aos seus habitantes como espaço do vazio, da barbárie, do arcaico e da violência.

O sertanejo era, então, visto como ser incivilizado, rude, agressivo quando em contraste, evidentemente, com a população da beira-mar. Como já exposto, sobre a região e sua gente pairava o estigma de embargo à modernização e progresso do País e, por isso, é de fácil suposição que tais descrições depreciativas do referido território e dos seus habitantes tenham sido produzidas, em sua grande maioria, por sujeitos do litoral. Um bom exemplo do que acabamos de afirmar pode ser conferido junto às palavras do Ministro da Justiça, senhor Paulino José Soares de Sousa, expostas em relatório publicado em 1841 no qual, referindo-se aos sertanejos, afirma:

Essa população que não participa dos poucos benefícios da nossa nascente civilização, falta de qualquer instrução moral e religiosa, porque não há aí quem lha subministre, imbuída de perigosas ideias de uma mal-entendida liberdade, desconhece a força das leis, e zomba da fraqueza das autoridades, todas as vezes que vão de encontro aos seus caprichos. Constituí ela, assim, uma parte distinta da sociedade do nosso litoral e de muitas de nossas povoações e distritos, e principalmente por costumes bárbaros, por atos de ferocidade, e crimes horríveis se caracteriza (SOUSA, 1841, p. 19 apud MATTOS, 1987, p. 34).

Homem das ciências, dono de um espírito progressista, Euclides da Cunha partilhou das ideias recorrentes acerca da hinterlândia<sup>162</sup> até o momento que, de fato, seus pés tocaram o solo da referida região e, com isso, passou a enxergar a realidade local de muito perto. Assim, a hipótese inicial do autor para o atraso do sertanejo era de cunho genético-racial, passando a defender, posteriormente à vivência em meio à realidade de Canudos, que o atraso da população sertaneja resultava do abandono social e econômico que sofria por parte das elites nacionais.<sup>163</sup>

A crítica euclidiana direcionada às elites fundamentava-se menos na imposição de uma cultural tida como civilizada sobre o interior do País, e mais, justamente, na ausência dos

---

vencedor de uma adaptação estupenda. Se os sertões não fossem algo de estorvo passivo às fáceis desnaturalizações da beira-mar, seríamos uns descaracterizados; na salsugem do contato marinho dar-nos-ia um uniforme total a civilização dos paquetes e couraçados” (RANGEL, 1916, p. 115 apud SOUZA, 2007, p. 82).

<sup>162</sup> Vidal e Souza (2015) informa-nos que para além de “litoral” e “sertão”, denominações mais comumente utilizadas para se referirem aos espaços geográficos em questão, tais regiões também são conhecidas por costa ou marinha (relativas ao litoral) e hinterlândia, interior ou Oeste (referentes ao sertão).

<sup>163</sup> Para um aprofundamento da questão conferir Ricardo L. de Souza (2007) e Lúcia L. de Oliveira (1998).

habitantes do interior no processo de desenvolvimento da nação, como decorrência da falta de condução (ou por conta do esquecimento) destes por aquelas.

Quanto à modernidade, esta era compreendida pelo referido autor como um caminho inexorável, daí a sua percepção de que dela deveriam participar os sertanejos como meio de mitigar a significativa distância que separava as regiões costeiras e interioranas do País, distância esta que era, de acordo com o autor, mais do que espacial, era temporal de alguns séculos até.<sup>164</sup>

Por fim, outro pensador social que refletiu e produziu obra sobre a formação da identidade nacional a partir da relação entre os territórios à beira-mar e interioranos do Brasil foi Alceu Amoroso Lima (1893-1983).<sup>165</sup>

Alceu Amoroso Lima nasceu no Rio de Janeiro e durante boa parte da sua longa existência atuou profissionalmente como professor, chegando a ocupar cargos de destaque em instituições brasileiras e estrangeiras. Notabilizou-se na crítica literária (sob o pseudônimo de Tristão de Athayde), mas também produziu trabalhos com enfoque na filosofia, história, pedagogia, psicologia, sociologia, teologia, entre outras áreas do conhecimento.

Baseando-se em texto intitulado *Litoral – Sertão*, de autoria de Amoroso Lima, Eduardo Diatagy Bezerra de Menezes (1998) aponta que o crítico carioca defendia que a nossa brasilidade estava ancorada naqueles dois territórios. Nesse sentido, argumenta Amoroso Lima que “toda a nossa vida nacional é norteadada por esses dois pólos, e como a literatura repercute, senão reflete, a sociedade, encontramos em nossa vida literária a expressão dessa dualidade, que empresta à alma nacional uma ambiguidade característica” (AMOROSO LIMA, 1948, p. 324, apud MENEZES, 1998, p. 25).

Torna-se evidente que, para Amoroso Lima, a psicologia coletiva do brasileiro resulta da fusão dos elementos atinentes tanto aos litorâneos quanto aos sertanejos. Nesse sentido, expõe o crítico:

Não haverá em todos nós um pouco do idealismo aventureiro dos jangadeiros e do realismo malicioso do sertanejo? A solicitação que sofremos de civilizações estranhas, o gosto das viagens, a sedução de outras culturas, o instinto poético, o

---

<sup>164</sup> Ricardo Souza (2007) informa que, como engenheiro, Euclides da Cunha desejou uma modernidade que incluísse “as populações mantidas tradicionalmente à margem do progresso”; como literato, desejou “nomear o inominado por ainda não ter sido incorporado à civilização. Seria descrever o espaço ainda vazio de marcos da modernidade e incorporar à história o tempo que ainda não se fez histórico” (p. 73-74).

<sup>165</sup> Nossa exposição fundamentar-se-á quase que exclusivamente em texto de Eduardo Diatagy Bezerra de Menezes intitulado *Alceu Amoroso Lima; ‘A psicologia do povo’ ou o ‘Homem brasileiro’ – um projeto inconcluso* (1998). Em outro texto, escrito mais de uma década depois, o citado autor expõe, de forma sintética, as principais ideias de Amoroso Lima. Cf. Menezes, 2009.



relativo desinteresse pelas coisas materiais, não será em parte isso tudo mantido em nossas almas pela proximidade constante do mar, estendido por esse litoral? (...) Dualidade, ambigüidade – eis o segredo da nossa alma e portanto da nossa literatura. (...) Essa nossa população, nas classes cultas, vive solicitada por influências opostas, e ainda nas incultas apresenta caracteres dessemelhantes, discordantes, influências e dessemelhanças que se resolvem em uma harmonia final peculiar e expressiva da nossa alma contemporânea (AMOROSO LIMA, 1948, pp. 326-327 apud MENEZES, 1998, p. 25).

Diferentemente das noções produzidas pelos autores anteriormente mencionados, fica claro, nas palavras do crítico, o delineamento de uma nacionalidade pautada não mais na perspectiva excludente dos elementos (população e sua cultura) próprios a cada uma das áreas geográficas em oposição, mas agora, numa dimensão sintética, na qual o todo é composto por atributos de cada uma das partes. Desta forma, a “alma nacional” seria constituída pela simbiose de elementos em contraste. Era, como costumava afirmar, a unidade na variedade.

Entretanto, Amoroso Lima defendia a inviabilidade da real delimitação da “psicologia brasileira” e afirmava que a suposição da uniformidade de uma “alma nacional” era fruto do arbítrio de quem assim almejasse compreendê-la. Não obstante, mesmo quando diante desse imbróglio, o autor observava que “existe inegavelmente esses traços comuns na psicologia de um povo” e, portanto, “podemos dela tentar um esboço mesmo sumário e superficial” (AMOROSO LIMA, 1934, p. 222 apud MENEZES, 1998, p. 27).

Para o referido autor, o caráter nacional resultava dos processos históricos de adaptação dos sujeitos ao meio físico.<sup>166</sup> Concepção, como vimos, há muito em voga entre intelectuais e literatos. Por isso mesmo, assinala Menezes (1998) que mesmo já possuindo entre nós, estudos alinhados com a antropologia social e cultural que visavam à compreensão das características nacionais, Amoroso Lima volta-se para autores “de fora”, de finais do século XIX e início do XX, cujos trabalhos se fundamentavam na antropogeografia e na psicologia coletiva ou dos povos.

Assim, o estudioso carioca estabelece que os caracteres constitutivos da psicologia nacional poderiam ser arranjados em três grandes grupos: I- o Litoral e o Sertão; II- a Cidade e o Campo; III- o Norte e o Sul. Contudo, o autor relativiza o esquema binário ao admitir zonas intermediárias. Assim, entre o litoral e o sertão emerge o “interior”; entre a cidade e o campo, o “povoado”, e, por fim, entre o Norte e o Sul, o “Centro”. Tendo em vista

---

<sup>166</sup> Segundo Menezes (1998), a visão determinista adotada por Amoroso Lima o levava a argumentar a favor da “adaptação ao meio físico, que determinou de algum modo suas tradições culturais e a singularidade de sua índole e perfil psicológico cujos traços ele pretendeu analisar numa espécie de quadro impressionista” (p. 26).

a natureza da nossa pesquisa, iremos nos concentrar nas análises de Amoroso Lima acerca da psicologia dos litorâneos e dos sertanejos.

Para Amoroso Lima, juntamente com os núcleos *Norte* e *Sul*, a divisão entre *Litoral* e *Sertão* possuía o papel fundante na psicologia do brasileiro. Dessa forma, as referidas regiões são percebidas como representantes das “duas faces mais gerais de nossa alma coletiva e cada uma delas se revela num determinado tipo psicológico que pode ou não corresponder, de fato, à posição geográfica” (AMOROSO LIMA, 1956, p. 222 apud MENEZES, 1998, p. 29). A frase do autor pode ser lida sob a perspectiva determinista, entretanto, Amoroso Lima acreditava que a visão de mundo do sujeito não estava, obrigatoriamente, condicionada pelo meio (nesse caso, pelo local de nascimento), e por isso afirmou: “Assim também pode o homem que habita o litoral possuir uma alma sertaneja, como pode o filho do sertão ser dotado de uma alma litorânea” (AMOROSO LIMA, 1956, p. 222 apud MENEZES, 1998, p. 29).

Mas o que significa afirmar, sob a ótica de Amoroso Lima, que alguém possui uma alma litorânea? Qual o quadro psicológico dos “praieiros” (habitantes do litoral), listados por esse autor? Antes de tudo, de acordo com o autor em questão, esse “tipo brasileiro” é caracterizado pelo espírito de navegante, ou seja, o desejo irreprimível de lançar-se nos misteriosos e aventureiros mares. Assim, afirma o referido crítico:

a proximidade do mar e o apelo dos horizontes contribuem, por certo, para dar, desde logo, ao praieiro... o amor das viagens. [...] Nós, praieiros, bem conhecemos dentro de nós esse instinto da navegação, que nos faz sempre saudosos de qualquer coisa de misterioso que o horizonte oculta (AMOROSO LIMA, 1956, p. 223 apud MENEZES, 1998, p. 29).

Outra característica atinente aos “praieiros” é o espírito universalista. Assim, apesar da labuta diária, esses atores refletiam sobre o que acontecia para além da sua realidade mais próxima. Nesse sentido, o litorâneo é um ser voltado também para o exterior.<sup>167</sup> Para o supracitado autor, a terceira característica dos habitantes do litoral era a nostalgia do exotismo. Essa característica se mostra quase como um corolário daquela precedente, pois, como afirmava, os praianos são

os importadores de ideias e de modas... imitadores do estrangeiro... aspiradores da cultura universal. Vivemos, por isso mesmo, dilacerados, como dizia Joaquim

---

<sup>167</sup> Nas palavras de Amoroso Lima: “quem de nós, praieiros, deixa de manter sua inteligência em contacto perene com as coisas do universo, com os problemas de outros céus, com o que se passa, e, sobretudo, o que se pensa em outros continentes. Somos, naturalmente, voltados para o universal, como vivemos voltados para o oceano e o nostálgico de outros ambientes” (AMOROSO LIMA, 1956, p. 224 apud MENEZES, 1998, p. 29).

Nabuco, entre o coração que nos prende à terra e a inteligência que nos leva ao mundo, entre Massangana, recordada com ternura, e a Via Appia evocada com fervor (AMOROSO LIMA, 1956, p. 223 apud MENEZES, 1998, p. 29).

Como consequência do acolhimento do que de fora aportava no País, os litorâneos teriam também por atributo a “acessibilidade a novas ideias”. Amoroso Lima rememora Cícero que, referindo-se a Cartago, alertava para os perigos da estabilidade do povo, promovidos pelas grandes cidades litorâneas que estavam expostas não somente ao afluxo de mercadorias, como de resto, às ideias e modas importadas, devido à sua localização no limite do continente.<sup>168</sup>

A quinta característica atribuída por Alceu Amoroso Lima aos habitantes da costa seria o gosto pela aventura. Fato que se desdobra nas esferas social e política. O gosto pela aventura, própria aos praieiros brasileiros, seria a causa das revoluções que ocorreriam muito mais por conta do desejo insidioso da mudança superficial do que devido ao apelo pelas transformações substanciais das estruturas sociais e políticas. Tudo isso competiria para a instabilidade social do País.

Já o sexto atributo dos litorâneos era a tendência ao progresso. De acordo com Menezes (1998), Amoroso Lima acreditava que, “no Brasil, é o litoral que o leva para frente e o leva, muitas vezes, em desordem e sem critério” (p. 30). Atrelado ao espírito progressista dos praieiros estaria o desejo do lucro, ou “espírito do lucro”, constituindo-se, portanto, o sétimo atributo daquela população. Amoroso Lima admite, no entanto, que este é, entre aqueles caracteres, o mais incomum, haja vista o natural desapego econômico dos brasileiros. Sendo assim, o desejo desmedido pelo lucro seria um atributo mais pertinente aos estrangeiros habitantes do País do que propriamente do autóctone.

Restava ainda o lirismo como última das características dos homens do litoral brasileiro. Para o supracitado autor, o lirismo entre os “praieiros” resultaria da sua propensão à aventura, ao nomadismo e à nostalgia.

Em contraste com os litorâneos, para Amoroso Lima, o homem do sertão brasileiro é, primeiramente, caracterizado pela sua “reserva natural”, pela sua “natural desconfiança” que, ao contrário do que pudesse aparentar, vinham acompanhadas por gestos de hospitalidade, sendo esta, portanto, o segundo traço definidor do sertanejo.

---

<sup>168</sup> Ao criticar a caracterização dos litorâneos produzida pelo intelectual carioca, sobretudo no que se refere aos dois últimos atributos elencados, Menezes (1998) assim afirma: “face a existência de inúmeros habitantes do nosso litoral que não apresentam tais atributos, é quase impossível não ver aí a visão própria de determinadas classes sociais e, mais genericamente, a situação típica de elites colonizadas, e não traços próprios de nossos praieiros, como diz o autor” (p. 29).

Diferentemente do ambiente costeiro que pela sua natureza e pela sua posição voltada para o exterior tornavam seus habitantes sujeitos inclinados ao constante deslocamento, as terras secas do sertão incitavam ao enraizamento, e por isso, o sertanejo é visto como ícone da “brasilidade” mais intensa.<sup>169</sup> Assim, mais ensimesmado quando em contraste com o cosmopolitismo do litoral, o sertão seria o *locus* essencial da “alma nacional”. Em verdade, como se pode perceber, essa perspectiva de Amoroso Lima em quase tudo lembra as dos “sociógrafos” que lhe precederam, a exemplo de Sílvio Romero.

Segundo o crítico carioca, ao contrário dos litorâneos, o sertanejo possuía predisposição à imutabilidade, ao conservadorismo.<sup>170</sup> Outra característica do sertanejo vinculada à anterior é o “espírito de ordem”. Amoroso Lima ainda aponta a “tenacidade” como atributo dos habitantes da hinterlândia. Assim, o sertanejo seria um sujeito que pouco deseja, mas que, com afinco (tenacidade), persegue o desejado.

Outra qualidade do homem sertanejo, mas também presente entre os “homens cultos do interior” e nos “praianos de alma sertaneja”, era o apego à terra natal que funcionava como substância para a produção de uma “expressão literária, carregada de eflúvios do meio, rude e despenteada, saborosa, espontânea, bárbara e colorida” (AMOROSO LIMA, 1956, p. 227-228 apud MENEZES, 1998, p. 31). Para ilustrar sua perspectiva Amoroso Lima cita, como representativos de cada ambiente social, Euclides da Cunha (representante do sertão), Machado de Assis (expoente do litoral), Joaquim Nabuco e Afonso Arinos (representantes de uma zona intermediária; fisicamente distantes da terra-berço e ao mesmo tempo, sentimentalmente apegados a ela).

Nesse ponto, a comparação com Dorival Caymmi torna-se inevitável. Sua obra poética atesta que o artista baiano não removia da memória e do coração a sua amada “São Salvador”, mesmo tendo vivido grande parte da sua vida na cidade do Rio de Janeiro.<sup>171</sup> Seria, portanto, Caymmi um “litorâneo de alma sertaneja”, segundo a definição de Amoroso Lima?

---

<sup>169</sup> Nas palavras de Amoroso Lima, “E por isso mesmo que mais próximo à terra, que prende o homem no ponto onde se estabelece, do que ao mar, [sereia] que o convida para as peregrinações sem fim, há no filho do sertão um espírito mais intenso de brasilidade, de americanismo, em contraste com o espírito universal dos praieiros” (AMOROSO LIMA, 1956, p. 226 apud MENEZES, 1998, p. 30). Acerca da percepção de Amoroso Lima sobre a ação do meio (Litoral e Sertão) nos indivíduos, Menezes faz um sucinto e interessante comentário: “a terra fixa; o mar evade” (1998, p. 30).

<sup>170</sup> Nas palavras de Amoroso Lima: “ao contrário do espírito progressista dos praieiros, encontramos no sertanejo o espírito rotineiro, ou, pelo menos, conservador” (AMOROSO LIMA, p. 226-227 apud MENEZES, 1998, p. 31).

<sup>171</sup> Dorival Caymmi chegou ao Rio de Janeiro em 1938, quando ainda não havia completado vinte e quatro anos e faleceu nessa mesma cidade em agosto de 2008, com noventa e quatro anos. Durante esse período de setenta anos, Caymmi e sua família chegaram a residir em São Paulo e novamente em Salvador, porém, por pouco

Acreditamos ser necessário fazer algumas observações acerca das interpretações dos autores anteriormente discutidos. Fica evidente que suas percepções sobre o Litoral e o Sertão como espaços (geográficos e socioculturais) antagônicos – que se expressariam na oposição e tensão entre *civilidade e barbárie; modernidade e arcaico* (ou tradição); *artificial e genuíno* –,<sup>172</sup> são, em verdade, construções discursivas que dificilmente encontram respaldo na realidade. Deste modo, o que subjaz a concepção do Litoral e do Sertão nos termos acima, elaboradas por aqueles autores, é a tentativa de se afirmar a autêntica cultura nacional (ORTIZ, 2012).

### 3.5 As representações do litoral na primeira metade do século XX

O século XIX não havia chegado ao fim e dois acontecimentos modificaram significativamente as estruturas políticas e sociais do País: a sanção da Lei Áurea, em 13 de maio de 1888, que pôs fim à condição de cativo dos negros; e um pouco mais de um ano após, a Proclamação da República, em 15 de novembro de 1889, que sentenciou a derrocada do Estado monárquico.

Sem pretendermos maiores discussões acerca desses dois importantes acontecimentos históricos, nesse momento desejamos apenas chamar atenção para o fato de que ambos (Abolição da Escravidão e República) consubstanciaram uma nova etapa no processo de afirmação da identidade nacional, sobretudo ao promover a ascensão do negro à figura basilar nos discursos sobre a brasilidade.<sup>173</sup>

Na aurora do século XX, vivia-se no Brasil um certo sentimento coletivo de euforia muito por conta dos ideais de progresso que pareciam se materializar em um horizonte próximo. Há tempos, aspirava-se pelo momento em que o País se modernizaria econômica e

---

tempo em ambos os casos.

<sup>172</sup> Em texto de apresentação à obra de Candice Vidal e Souza, Mireya Suárez destaca a importância dos discursos na construção (material e simbólica) dos espaços geográficos. Assim, afirma a autora: “Pensados como santuários ecológicos, fronteiras internas, áreas pioneiras, polos de crescimento, zonas de contato interétnico ou de segurança nacional, os discursos sobre estes espaços naturalizam a natureza na medida em que são descritos através de termos opostos tais como o dado e o confeccionado, o puro e o contaminado, o espontâneo e o domesticado, o primitivo e o cultivado ou, como é mostrado em *A Pátria Geográfica*, o sertão e o litoral brasileiros” (SUÁREZ, 2015, p. 14).

<sup>173</sup> Ainda que desde meados do século XIX, principalmente após a proibição do tráfico negreiro em 1850, tenham surgido narrativas críticas acerca das condições do cativo e do cativo e, posteriormente, por volta de 1860, alguns literatos – entre eles, Bernardo Guimarães, Castro Alves, Fagundes Varela e Gonçalves Dias – tenham produzido obras nas quais o negro figurava na narrativa (VENTURA, 1991), ainda assim, Renato Ortiz (2012) destaca que até a abolição o negro não existia como cidadão e, como consequência, havia uma espécie de esquecimento dos povos negros no plano literário, fato que só será alterado, como vimos, a partir dos trabalhos de Nina Rodrigues e Sílvia Romero.

socialmente. A ciência e a tecnologia (esta última principalmente) amplificavam aquelas aspirações. Todos esses desejos, há muito latentes entre segmentos das elites econômica, intelectual e política do País, funcionavam como motes à emergência de uma miríade de projetos (próprios a campos tão diversos quanto o literário, o musical, o urbanístico e claro, o econômico) que, ora inspirando-se nas vertentes europeias, ora negando-as, objetivavam implementar novas ideias e novas práticas no cotidiano nacional.

Também foram tempos de profundas transformações da realidade do País promovidas pela industrialização (e o conseqüente advento de uma nova elite econômica e da classe trabalhadora assalariada), pela migração externa e interna e pelo acelerado e desorganizado processo de urbanização das principais cidades. Nesse sentido, as reformas urbanísticas realizadas na cidade do Rio de Janeiro (então Distrito Federal) durante a gestão do prefeito Francisco Franco Pereira Passos (1836-1913), entre os anos de 1902 e 1906, podem ser interpretadas como notório exemplo da tentativa de modernizar a capital do País.

No referido contexto, a remodelagem do Rio de Janeiro aos moldes parisiense<sup>174</sup> representava um tipo de espelho no qual os ideais de modernização nacional almejados poderiam ser imagética e concretamente refletidos. Portanto, a capital federal deveria tornar-se o símbolo da sociedade aspirada pelo Estado Republicano: moderna, cosmopolita e civilizada.

Para tanto, era preciso apagar os traços arquitetônicos (mas também, em parte, culturais) que recordassem o recente passado colonial, sinônimo de anacronismo. Com isso em mente e em harmonia com as políticas saneadoras e regeneradoras do presidente Rodrigues Alves, Pereira Passos promoveu uma gestão urbanística cujas principais reformas visavam ao “embelezamento do Centro, que passou a ser objeto de intensas obras de alargamento de ruas e redefinição de traçados, deixando para trás o feitiço colonial que caracterizava, até então, a ocupação urbana da capital”, informa-nos Julia O’Donnell (2013, p.52).

Como parte do projeto implementado por Pereira Passos, efetivou-se a construção da avenida Central (atualmente, av. Rio Branco) que, a um só tempo, atendia às demandas por uma cidade que mirava o futuro (ao passo que virava as costas para o seu recente passado), e

---

<sup>174</sup> Em seu livro *A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940)*, a pesquisadora Julia O’Donnell expõe que as reformas urbanísticas implementadas no Rio de Janeiro durante a administração de Pereira Passos inspiraram-se naquelas empreendidas pelo barão Haussmann quando este fora prefeito de Paris durante os anos de 1853 e 1870. Lá, assim como cá, as reformas objetivavam dotar as capitais de uma aparência moderna (O’DONNELL, 2013, p. 52).

tentava dirimir os problemas habitacionais e de saúde pública concernentes à sua região central, motivos de preocupações para o poder público e para a população em geral desde ao menos meados do século XIX.

A realidade vivenciada por moradores e presenciada por visitantes do centro do Rio de Janeiro de finais dos oitocentos era alarmante. Segundo O'Donnell (2013), a referida região era “composta de ruas estreitas ocupadas por toda sorte de construções (edifícios públicos, escritórios, cortiços, casas de cômodos, cafés etc.)”, em vista disto, “refletia, em grande medida, os problemas enfrentados pela capital da recém-proclamada República às vésperas do século XX” (p. 19).

Um dos fatores de explicação para a numerosa e desorganizada ocupação do centro da então capital federal foi a explosão demográfica ocorrida naquela cidade durante o referido período. Entre os anos de 1872 e 1890, o Rio de Janeiro viu sua população saltar de 266 mil para 522 mil habitantes, como decorrência das alterações promovidas pelo fim da escravidão (1888) e da monarquia (1889), fatos que corroboraram para o “rápido incremento das relações capitalistas de trabalho, cujos efeitos se fizeram sentir tanto na oferta de mão de obra quanto nos padrões de habitação das classes trabalhadoras” (O'DONNELL, 2013, p. 19).

Por concentrar atividades comerciais das mais variadas, incluídas aí as portuárias, as ruas e estabelecimentos do centro da cidade do Rio eram cotidianamente frequentadas por toda espécie de trabalhador defendendo “seu ganha pão”. Neste exército de trabalhadores ocupavam postos comerciantes, funcionários públicos e prestadores dos mais diversos serviços, entre estes, “Carregadores e descarregadores de navios, vendedores ambulantes ou prestadores de pequenos serviços” (O'DONNELL, 2013, p. 19).

Vale ressaltar que o malvisto entendimento do poder público quanto à região central da capital federal fora reforçado pela concepção que apontava os cortiços existentes em número avolumado na referida região, como “verdadeiros antros disseminados pela cidade e que constituem outros tantos focos de infecção”.<sup>175</sup>

Nesse sentido, ao associar os cortiços com as pandemias que assolavam o Rio desde meados do século XIX, as elites locais e a administração pública produziram uma “ideologia da higiene”, que culpabilizava os mais pobres pela crise de saúde pública e

---

<sup>175</sup> Trecho de aviso enviado pelo Ministério do Interior, em 26 de janeiro de 1892, endereçado à Inspeção-Geral de Higiene cujo conteúdo cobrava providência acerca dos cortiços na cidade do Rio de Janeiro (O'DONNELL, 2013, p. 20).

sanitária que acometia a cidade.<sup>176</sup> Assim, crise habitacional e crise sanitária eram percebidas como correlatas, pois as péssimas condições de salubridade encontradas na maior parte dos cortiços foram consideradas como causas da disseminação de diversas moléstias que acometiam parte significativa da população carioca.

Se era acertada ou não a correlação entre os cortiços e a proliferação de doenças, o que se mostrava mais nitidamente era que “o agravamento das condições sanitárias que marcou a década de 1890 levava à progressiva certeza da necessidade de uma profunda e urgente remodelação da cidade” (O’DONNELL, 2013, p. 20), fato que, como exposto, só se efetivou na gestão Pereira Passos, já nos primeiros anos do século XX.

Foi, portanto, em meio a este contexto e com o considerável auxílio dos novos meios de transporte disponíveis à população (os bondes) que a cidade do Rio de Janeiro teve a sua malha urbana ampliada em direção às zonas Norte e Sul.<sup>177</sup> Tendo em vista os objetivos gerais deste trabalho, e em específico, aqueles relativos ao referido capítulo, importa ressaltar a extensão dos limites da cidade em direção à zona Sul carioca, sobremaneira, rumo à região costeira. Nosso foco recairá sobre a praia de Copacabana cuja imagem é, há tempos, uma das mais difundidas no exterior como representativa do País.

Durante o período que se estendeu de finais do século XIX até as primeiras décadas do século XX, os habitantes da capital federal testemunharam a emersão de um bairro com traços modernos e elitizados às margens da praia de Copacabana, onde antes somente havia poucas edificações – incluídas aí a capela de Nossa Senhora de Copacabana e rudimentares habitações pertencentes aos pescadores residentes no local –, e uma escassa estrutura urbanística. Antes da abertura do Túnel Real Grandeza, em meados de 1892, que ligou o antigo arrabalde ao bairro de Botafogo,<sup>178</sup> chegar à praia de Copacabana exigia uma

<sup>176</sup> Segundo Julia O’Donnell (2013, p. 20), a “ideologia da higiene” assentava-se na ideia de que “as classes pobres teriam um feroz elemento de contágio moral (pela proliferação de vícios e de ociosidade) e também físicos (pelo diagnóstico de que as moradias coletivas seriam foco de irradiação de epidemias)”.

<sup>177</sup> Segundo Patrícia Farias (2000) os principais objetivos das reformas urbanísticas de Pereira Passos foram: “a reforma do porto; a construção das avenidas Rodrigues Alves e Central (atual Avenida Rio Branco); a melhoria de acesso à Zona Sul da cidade, através da criação da Avenida Beira-Mar; melhoramento do acesso à Zona Norte por via da abertura da Avenida Mem de Sá e do alargamento das ruas Frei Caneca e Estácio de Sá; a pavimentação da cidade e, de modo mais geral, a ampliação da infra-estrutura urbana. Para a conquista destes objetivos, o poder público utilizou-se do método da demolição de áreas densamente povoadas, localizadas na região central do Rio, expulsando mais de 14 mil pessoas de suas residências – cortiços e outras formas de habitação popular” (p. 128).

<sup>178</sup> Após oito meses de construção, o Túnel Real Grandeza (posteriormente renomeado como Túnel Alaor Prata e atualmente mais conhecido simplesmente como Túnel Velho) foi inaugurado no dia 6 de julho de 1892, concomitantemente à inauguração de uma nova linha de bondes da Companhia Ferro-Carril Jardim Botânico. Para além do comparecimento do presidente da Companhia, o barão Ribeiro de Almeida, e de diretores desta, o evento ainda chamou atenção por conta da ilustre presença de autoridades de Estado e das Forças Armadas,



boa dose de disposição e de espírito aventureiro, daí a região ter permanecido por longo tempo no imaginário carioca, como um areal desértico ou então, como cenário bucólico.

É de se imaginar que a transformação do que antes era um distante arrabalde em um charmoso bairro não ocorreu “de uma hora para outra”. É também presumível imaginarmos que o bairro de Copacabana não se ergueria sem um massivo investimento de setores público e privado em infraestrutura, serviços e equipamentos urbanísticos necessários ao desenvolvimento de um local atrativo aos interesses imobiliários.

Desta forma, em conjunto com os investimentos em estrutura, os empresários que empreenderam em Copacabana também se valeram dos discursos da modernidade e da qualidade de vida como recursos para atrair novos moradores e consumidores. Quando os primeiros empreendimentos imobiliários surgiram no local, estes já se faziam notar acompanhados (ou por meio) de imagens que tendiam a valorizar as potencialidades terapêuticas da experiência à beira-mar,<sup>179</sup> assim como, a expectativa da concretização de um bairro moderno, “futuroso”.<sup>180</sup> Torna-se, assim, perceptível que aqueles discursos estavam em concordância com a “ideologia higienista” que serviu de base para os projetos de remodelação urbanística do centro da cidade do Rio. Logo, os banhos salgados e a exposição aos ares marinhos como práticas terapêuticas tornaram-se recorrentes na Copacabana de finais do século XIX, assim como já ocorria na Europa, como explicitado anteriormente.

Já no alvorecer do século XX, a vertente carioca da *belle époque* alcançou a praia de Copacabana por intermédio das políticas de embelezamento (e também sanitárias) promovidas pelo prefeito Pereira Passos. Receando que o território litorâneo da Zona Sul fosse transformado em um novo tipo de centro da cidade, em razão das ameaças de ocupação

---

como o presidente da recente República, o marechal Floriano Peixoto, acompanhado pelo contra-almirante Custódio José de Mello (ministro da Marinha), por Barata Ribeiro, à época, presidente do Conselho de Intendentes Municipais e pelo então Presidente do Senado Prudente de Moraes (O'DONNELL, 2013, p. 17-18).

<sup>179</sup> Julia O'Donnell (2013) menciona ao menos dois casos que explicitam investimentos privados com foco nas potencialidades terapêuticas da exposição ao clima praiano de Copacabana. No primeiro deles, é-nos evidenciado o projeto de construção de um balneário em meio à paisagem copacabanense de finais do século XIX, projeto este de autoria do conde de Lages juntamente com Francisco Teixeira de Magalhães. Importante ressaltar que, por diversos motivos, tal projeto não chegou a se materializar. O outro caso exposto pela autora refere-se ao empreendimento do médico português, o senhor Figueiredo Magalhães, que em finais de 1870, “atento às recomendações sanitárias favoráveis ao banho de mar (que vinham se popularizando na Europa no decorrer do século XIX), não tardou em adquirir uma chácara no morro cortado pela ladeira do Barroso. Construiu, na parte plana, uma casa destinada ao cuidado dos convalescentes, que se multiplicavam devido às recorrentes epidemias que se alastravam pelas zonas mais populosas da cidade. Anunciando nos jornais um ‘hotel e casa de repouso próximo ao caminho da Real Grandeza’, Figueiredo Magalhães atraía pacientes para a região recomendando-lhes os ares e as águas de Copacabana” (p. 34).

<sup>180</sup> Termo usado em matéria do jornal Gazeta de Notícias de 7/7/1892 (O'DONNELL, 2013, p. 18).

desordenada e de proliferação de cortiços na “nova região”, Pereira Passos estabelece, por meio de decretos, diretrizes de ocupação e de construção na região.<sup>181</sup>

Isto posto, em 1906 os habitantes e frequentadores do novo bairro foram contemplados com a inauguração da Av. Atlântica e, também, daquilo que se tornou um dos mais representativos símbolos de Copacabana, o calçadão de pedras portuguesas, cujas formas onduladas e em tons alvinegros são deveras conhecidas.<sup>182</sup>

É preciso, ainda, assinalar que os habitantes da capital federal presenciaram, já na década de 1920, o surgimento de uma “tipologia hoteleira balneária no litoral carioca por ocasião do Centenário da Independência, tendo o Hotel Sete de Setembro, na praia do Flamengo, uma das obras destinadas à Exposição do Centenário da Independência” (HERMES, 2009 apud BARBOSA, 2010, p. 137). Além do citado hotel, outros mais foram construídos ao longo da faixa litorânea da cidade. Foram os casos do Hotel Glória, cuja obra foi iniciada em 1919 e finalizada em 1922; do Copacabana Palace Hotel, inaugurado em 1923, e do Hotel Balneário Cassino da Urca, fundado em 1926.

Como consequência das obras de melhoramento da orla de Copacabana promovidas na gestão Pereira Passos, se efetivou, ali, na década de 1920, a exploração das potencialidades turísticas e de lazer ofertadas pelo bairro. Desse modo, surge naquela localidade uma espécie de tipologia hoteleira, segundo consideração de Maria Helena da Fonseca Hermes (apud BARBOSA, 2010, p. 137). A título de ilustração, verifica-se a inauguração do Hotel Copacabana Palace em 13 de agosto de 1923. O referido estabelecimento, então, passa a corroborar com a imagem de glamour atrelada ao bairro.

Diante do panorama exposto, torna-se necessário destacarmos duas reflexões. Primeiramente, chama atenção o fato de que as representações vinculadas à região costeira da Zona Sul carioca, em especial à praia de Copacabana, entre finais do oitocentos e início do século XX, atestam imagens aprazíveis, civilizadas e modernas, imagens que em muito diferem daquelas atreladas às praias pertencentes à Baía da Guanabara, sobretudo às praias localizadas nas imediações da região central da cidade. Território historicamente frequentado por ex-escravos e toda sorte de trabalhadores pobres, as referidas praias eram, segundo Farias (2000), comumente percebidas como espaços degradados.

---

<sup>181</sup> O Decreto n. 1.041 de 18/7/1905 revogava a liberdade de construção; ao passo que o Decreto n. 561, de novembro do mesmo ano, estabelecia as regras de construção da Av. Atlântica (O'DONNELL, 2013, p. 51-53).

<sup>182</sup> De acordo com O'Donnell (2013), a Av. Atlântica fora projetada “do Leme até a Igrejinha, com quatro quilômetros de extensão, seis metros de largura e prédios alinhados a cinquenta metros (ou mais) da beira-mar, a avenida Atlântica teria ainda um passeio junto às casas, além de uma calçada arborizada e macadamizada” (p. 54).

Por fim, é notório que a paisagem praiana representada por Dorival Caymmi em sua obra em nada lembra o cenário encontrado por esse mesmo artista em Copacabana quando, em 1938, mudou-se para o Rio de Janeiro. A Itapuã frequentada por Caymmi durante a década de 1930 destoava espacial e temporalmente da “princesinha do mar”<sup>183</sup> do mesmo período, sendo esta última, já um bairro de feições modernas, elegantes e elitizadas, em outras palavras, “civilizadas”, como aliás, já objetivavam os projetos iniciais de urbanização do antigo arrabalde. Assim, enquanto Copacabana, com suas avenidas largas, automóveis e hotéis tinha as vistas voltadas para o futuro (ainda que próximo) e se pretendia cosmopolita, a Itapuã que emergia da poética praiana de Caymmi aparentava ter os pés fincados no tempo pretérito, envolta em um cotidiano próprio ao período pré-moderno.

Vale assinalar que as novas formas de fruição do litoral, mediadas pelas noções terapêuticas do banho salgado e das experiências à beira-mar, também aportaram em outras praias brasileiras para além daquelas localizadas na capital federal. A título de exemplo, na cidade de Fortaleza, capital cearense, ocorreu processo análogo ao que se efetivou na Zona Sul carioca.<sup>184</sup>

Como já demonstrado pelo historiador Alain Corbin (1989), a ressignificação da percepção da praia no imaginário coletivo (dos europeus, no exemplo do historiador francês, e entre brasileiros, no nosso caso) respalda-se na emergência de novas formas de fruição e de sensibilidade dos agentes que passam, então, a frequentar e ocupar aquele território. Nesse sentido, tal como ocorreu na Europa do século XVIII, no Brasil de finais do século XIX e início do XX, o litoral torna-se alvo dos olhares de artistas e literatos e, assim, despontou um acervo significativo de representações litorâneas. É sobre parte deste que abordaremos a seguir.

### **3.6 O litoral brasileiro nas artes e na literatura do início do séc. XX**

<sup>183</sup> Título atribuído à praia de Copacabana em canção de autoria de João de Barro (o Braguinha) e Alberto Ribeiro, lançada no ano de 1947.

<sup>184</sup> Baseando-se nos escritos de Eustógio Wanderley C. Dantas, Delano Barbosa (2010) expõe que os anos de 1940 é o período em que “transformações estruturais e de percepção com relação à maritimidade adquiriam visibilidade na capital cearense. [...] de modo geral, o litoral era um espaço esquecido pelos fortalezenses até o final do século XIX. Contudo, no início do século XX, com a incorporação de novas práticas litorâneas, como os banhos terapêuticos e a construção de casas de veraneio pelas classes mais abastadas, essa situação começou a se inverter” (p. 136).

Não poderíamos deixar de abrir a exposição desta seção renunciando às observações que lhes são prementes. A princípio, é preciso salientar que a opção pela ênfase nas produções simbólicas circunscritas ao século XX tem, antes de tudo, um caráter meramente pragmático. Tarefa hercúlea e incoerente com os propósitos desta pesquisa seria a de catalogar todas as oportunidades que o litoral e sua gente foram tomados por temas de obras pictóricas, musicais, literárias etc., produzidas por artistas e literatos brasileiros (ou mesmo estrangeiros que visitaram o País) ao longo da história da arte no Brasil. A propósito, a própria ideia de uma arte nacional já se constituiria tema para uma discussão longa e provavelmente inconclusiva.

Entretanto, a opção pelas obras artísticas produzidas no século XX como campo de observação não representa, de forma alguma, que não houvesse, em períodos precedentes, quem fizesse da paisagem litorânea (natural e humana) objeto de representação artística e literária. Incontáveis são os exemplos, por isso, restringiremos a menção aos romances do escritor baiano Xavier Marques (1861-1942)<sup>185</sup>, e às *Pintura de Paisagem* e *Pintura de Marinha*, produzidas por pintores estrangeiros e brasileiros durante os séculos XVIII e XIX.<sup>186</sup>

Outro ponto que precisa ser assinalado é que grande parte das produções artísticas e literárias, aqui consideradas, pode ser aglutinada, *grosso modo*, sob a rubrica do modernismo. Assim, pretendendo promover uma discussão pontual do assunto, acreditamos ser pertinente apresentarmos duas importantes expressões do modernismo artístico e cultural no Brasil, ocorridas no primeiro quartil do século XX – o *Modernismo Paulista* e o *Movimento Regionalista Nordestino*, ressaltando suas conexões com o modernismo europeu e com a obra de Dorival Caymmi, em especial sua poética praieira.

### **3.6.1 A poética caymmiana e o(s) modernismo(s) brasileiro(s): consonâncias e dissonâncias**

---

<sup>185</sup> Nascido na Ilha de Itaparica, na Bahia, em 3 de dezembro de 1861, Francisco Xavier Ferreira Marques foi jornalista, político e escritor. Ocupou a cadeira 28 da Academia Brasileira de Letras (ABL), sucedendo Inglês de Souza. De acordo com o perfil biográfico exposto na página virtual da referida instituição, “Sua ficção é das mais representativas na área regionalista e praieira baiana, a cujos valores permaneceu sempre fiel”. Entre suas obras, destaca-se a novela *Jana e Joel* publicada em 1899. Para maiores informações, cf. o site da ABL. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/xavier-marques>. Acesso em 9 fev. 2021.

<sup>186</sup> Entre os pintores brasileiros e estrangeiros que representaram pictoriamente o litoral brasileiro elencados pelo pesquisador Delano Barbosa (2010, p. 20), como nomes representativos das *Pintura de Paisagem* e *Pintura de Marinha* estão: Nicolas-Antonie Taunay (1755-1830); Félix Émile Taunay (1795-1881) – entre os estrangeiros –, e entre os brasileiros, Benedito Calixto de Jesus (1853-1927) e Antônio Pereira (1860-1937).

Considera-se que o marco inicial do célebre *Movimento Modernista Paulista* foi o evento da Semana de Arte Moderna ocorrido no Teatro Municipal de São Paulo entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922. Estiveram presentes os escritores Mário e Oswald de Andrade, o poeta Menotti Del Picchia, a artista plástica Anita Malfatti, o compositor Heitor Villa Lobos, entre outros.

Quatro anos após a Semana de Arte Moderna de São Paulo, teve vez na cidade de Recife o Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo, evento inspirado nos escritos de Gilberto Freyre. Durante o evento foi produzido o *Manifesto Regionalista de 1926*, publicação que embasou o surgimento de um conjunto de obras literárias classificadas como *Literatura do Nordeste* (DEBS, 2010). É preciso, antes, fazer um adendo: a chamada *literatura regional* não nasce com os autores participantes do congresso realizado em Recife. No século XIX já existiam produções literárias classificadas como regionalistas.

Diante do exposto, duas questões tornam-se relevantes: primeiro, o que caracterizaria uma obra literária como regionalista? E, por fim, quais os fatores materiais e simbólicos responsáveis pela definição da categoria *Literatura do Nordeste*?

Para responder ao primeiro dos questionamentos, recorremos a Dante Moreira Leite (2017), para quem, em termos formais, uma obra regionalista apresenta um enredo cujos elementos centrais diferem daquela que a narrativa se desenvolve tendo a cidade, o contexto urbano, como pano de fundo. Enquanto na literatura “citadina” nota-se o predomínio de personagens contemporâneos, “civilizados”, nos escritos regionalistas os personagens são geralmente caracterizados como anacrônicos e deslocados quando confrontados com a vida urbana. O quadro que se delineia, portanto, é a de figuras “primitivas”, relutantes, resignadas e saudosas diante da inexorabilidade da moderna vida urbana (LEITE, 2017, p. 266). Essa dicotomia expressa nos termos *civilização x natureza; urbano x rural e moderno x arcaico* traz à memória a canção “Riacho do Navio”, sucesso na voz de Luiz Gonzaga, na qual o eu lírico, de forma alegórica, expressa a saudade e o desejo de mudar-se da cidade (localizada no litoral) e regressar ao meio rural, seu torrão natal (presumivelmente, situado no sertão).<sup>187</sup>

---

<sup>187</sup> Composta por Luiz Gonzaga e Zé Dantas (que além de compositor era, também, folclorista), “Riacho do Navio” foi lançada em 1955, em disco 78 rpm da RCA-Victor. Sua letra assim expõe: Riacho do Navio / Corre pro Pajeú / O rio Pajeú vai despejar / No São Francisco / E o rio São Francisco / Vai bater no mei do mar / O rio São Francisco / Vai bater no mei do mar / Ai! Se eu fosse um peixe / Ao contrário do rio / Nadava contra as águas / E nesse desafio / Saía lá do mar pro / Riacho do Navio / Eu ia direitinho pro / Riacho do Navio / Pra ver o meu brejinho / Fazer umas caçadas / Ver as pegadas de boi / Andar nas vaquejadas / Dormir ao som do chocalho / E acordar com a passarada / Sem rádio e sem notícia / Das terras civilizadas / Sem rádio e sem notícia / Das terras civilizadas.

A literatura regionalista poderia ser explicada como resultante dos diferentes núcleos de povoamento estabelecidos no Brasil durante o período colonial. As distâncias físicas entre esses núcleos, não amenizadas pela deficiência ou inexistência de uma rede de estradas ou de comunicações, corroborou para a formatação de tipos específicos de cultura, de sociedade e de agentes sociais (na medida em que a cultura é corporificada nos indivíduos). Por isso, assinala Leite (2017) que as multiplicidades sociocultural e racial encontradas nas diferentes regiões do País impunham obstáculos ao estabelecimento do “homem brasileiro”, esse ser abstrato na medida em que pretensamente onipresente. No entanto, tais obstáculos seriam supostamente superados por intermédio da escolha do indígena como emblema da nacionalidade.

Desta forma, decorrem das diferenças regionais então encontradas no Brasil, os distintos regionalismos literários que, sob o prisma do naturalismo e do realismo estéticos, esboçaram e fixaram as paisagens naturais e os tipos sociais específicos de cada região. Conseqüentemente, emergiram romances de feições “tipicamente” paulista, sul-rio-grandense (e o gaúcho como personagem símbolo), sertanejo, entre outros.<sup>188</sup>

Já para compreender a assim classificada *Literatura do Nordeste* é preciso, antes de mais nada, lembrar que, assim como as demais regiões, o Nordeste brasileiro não é um dado natural, mas um construto resultante de discursos artísticos, intelectuais e políticos. O que a torna, tal qual a ideia de nação, um produto histórico.<sup>189</sup>

O Nordeste surgiu como resposta às ameaças de perda do poder político e econômico das tradicionais oligarquias nortistas, devido às crises da produção açucareira e algodoeira e também por conta das ações implementadas pela política nacionalizadora.<sup>190</sup> Outro fator de preocupação para tais elites eram os ventos modernizantes que sopravam do Sul brasileiro e davam sinais das iminentes mudanças socioeconômicas promovidas pela industrialização e urbanização de parte das cidades pertencentes à referida região. Assim, receando ser atropelados pelo bonde da história, as elites econômica, intelectual e política do Norte convergiram forças e interesses e criaram uma espécie de frente nortista para atuar

---

<sup>188</sup> Sylvie Debs (2010) afirma que a literatura regionalista já presente em finais dos oitocentos se constituiu tendo por base três diferentes polos: “o ‘ciclo das secas’ do Nordeste, com o personagem do mestiço do Nordeste, o caboclo, as histórias da Bahia com o componente africano e a literatura do Rio Grande do Sul com o personagem emblemático do Gaúcho” (p. 44).

<sup>189</sup> De acordo com o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001), os “recortes geográficos, as regiões são fatos humanos, são pedaços de história, magma de enfrentamentos que se cristalizam, são ilusórios ancoradouros da lava da luta social que um dia veio à tona e escorreu sobre este território” (p. 139).

<sup>190</sup> Era parte importante da consolidação dos “dispositivos da nacionalidade” e da constituição “discursiva nacional-popular” o apagamento das diferenciações regionais e a sua subsunção no todo nacional.

como contrapeso à influência do Sul na economia e na política nacionais (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 140).

No entanto, era preciso a existência de um território (uma região) específico, com fatores culturais, históricos e naturais supostamente comuns aos estados componentes, que legitimasse a coligação das referidas elites. E o primeiro elemento que funcionou ao mesmo tempo como elo e como artifício de atração de recursos do poder público foi o fenômeno da seca.<sup>191</sup> Desta forma, a seca passa a ser percebida como “o primeiro traço definidor do Norte e o que o diferencia do Sul, notadamente, num momento em que o meio é considerado, ao lado da raça, como fatores determinantes da organização social” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 142). Assim, ao lado dos problemas provocados pelo cangaço e pelo messianismo, os flagelos da seca são agenciados pelo grupo nortista dos parlamentares do Congresso Nacional como meio de captação de recursos para seus respectivos Estados.

Não podemos esquecer que a criação e consolidação de uma região demanda não somente uma história fundacional, como também, uma identidade e tradições que sejam partilhadas pelos agentes sociais pertencentes ao novo espaço. E é justamente aí que reside o importante papel dos intelectuais e artistas pertencentes ao Movimento Regionalista e Tradicionalista de 1926<sup>192</sup>, no delineamento dos elementos simbólicos que legitimavam a emergência da nova região. E fizeram isso elevando, entre uma miríade de possibilidades, as expressões culturais tidas por essencialmente nordestinas.

Importa, ainda, assinalar o papel do folclore como aquela “substância viscosa” que une os diferentes povos sob a mesma estrutura rígida (uma carapaça) da região nordestina. Nesse sentido, como aponta Albuquerque Júnior (2001, p. 152), o folclore atuaria como um meio de disseminação e “absorção dessa identidade regional pelas camadas que se buscava integrar à nova sociedade em gestação”. Daí o caráter pedagógico e disciplinador do folclore, pois incorreria na “formação de uma sensibilidade, baseada na perpetuação de costumes, hábitos e concepções, construindo novos códigos sociais, capazes de eliminar o trauma, o conflito trazido pela sociabilidade moderna”. O folclore revestiu com trajes de aparência antiga, novas formas de ser e estar no mundo e com isso (re)inventou tradições.

---

<sup>191</sup> Albuquerque Júnior (2001) chama atenção para o fato de que o termo Nordeste é, desde o início, vinculado à dimensão da seca, por isso expõe o autor: “O termo Nordeste é usado inicialmente para designar a área de atuação da Inspeção Federal de Obras Contra as Secas (IFOCs), criada em 1919” (p. 141). Desta forma, aparenta compreensível o argumento que defende que, desde a ocorrência da grande seca de 1877, os períodos de longas estiagens têm sido apontados como o grande calvário da região e da população nordestina.

<sup>192</sup> Não se pode olvidar do papel desempenhado por artistas que não foram integrantes do referido movimento, na construção simbólica do Nordeste. Estes são os casos dos compositores Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

Assim, o folclore contribuiu para que as novas formas de sociabilidade aparentassem existir desde sempre, e desde sempre da mesma forma.

Expostas as características gerais da *Literatura Regionalista do Nordeste*, voltemos aos dois movimentos modernistas de que tratávamos agora há pouco. Em comum aos cultores dos dois modernismos, o paulista e o nordestino, o desejo de dar vida a expressões artísticas e literárias consideradas como verdadeiramente brasileiras, embora, notadamente cada um dos grupos se fundamentasse e projetasse acepções idiossincráticas de nacionalidade.

Nesse sentido, artistas e literatos ligados aos referidos movimentos objetivavam operar uma ruptura com os cânones europeus por intermédio da elaboração de uma estética que refletisse a “alma nacional”, algo correlato ao que ocorrera no movimento modernista europeu. Lá como aqui, a dimensão da nacionalidade serviu de aspiração, resultando na condução das pesquisas temáticas ao encontro com as mais variadas expressões culturais populares (o folclore, a língua, a música, etc.). Antes, é preciso observar que, por um lado, se verifica uma convergência de ambos os modernismos (paulista e regionalista) no que diz respeito à inspiração em temas populares (o conteúdo); por outro, aqueles divergem quanto à forma estética. Enquanto os produtores do regionalismo nordestino visavam à revalorização das narrativas populares e tradicionais, os modernistas paulistas optaram por produzir novas estruturas narrativas (ALBUQUERQUE JÚNOR, 2001, p. 155).

Com intuito de tornar mais inteligível a aproximação entre os movimentos modernistas brasileiros e os europeus, realizaremos uma breve digressão. Em se tratando do campo erudito da música europeia, Roland de Candé (2001) destaca o surgimento, no século XIX, das escolas nacionais como reação não somente ao classicismo e ao romantismo, mas sobretudo, a uma espécie de colonialismo musical imposto pelas nações musicalmente hegemônicas: Itália e, posteriormente, Alemanha.

Na base, funcionando como substrato à tal reação, estavam os ideais nacionalistas que à época tornavam-se recorrentes. Desta forma, “outros nacionalismos musicais se afirmarão ante a dupla hegemonia, alemã e italiana, apresentando, por uma reação natural, características nacionais tanto mais acentuadas quanto mais forte e mais duradoura tiver sido a dominação musical estrangeira” (CANDÉ, 2001, p. 125). Assim, o nacionalismo musical deveria fundamentar-se na “singularidade que as libertará do classicismo europeu. Encontram-na na emancipação modal (modos do cantochão, em particular) e na assimilação



das características específicas do folclore autóctone: ritmo, escalas, melodias, estilo instrumental” (CANDÉ, 2001, p. 125).

Isto posto, acreditamos estar evidente que se por um lado há pontos de aproximação entre artistas europeus e brasileiros no que tange à intenção de criação de uma arte nacional dissociada do jugo dos elementos estéticos estrangeiros, por outro, aqueles se afastam na medida em que os últimos anseiam por uma arte autônoma, liberta, justamente dos modelos europeus.

Objetivando romper com aspectos estéticos tradicionais, o modernismo europeu e, conseqüentemente, os artistas e literatos modernistas brasileiros imprimiram a valorização de elementos estéticos exóticos, criando, assim, uma arte de caráter primitivista. Entretanto, diferentemente do que ocorreu entre os modernistas europeus que miraram, em certa medida, para fora do continente, os modernistas brasileiros tiveram que voltar a vista para si, ou melhor, para sua própria nação e sua gente, pois que, como nos lembra Marcos Silva (2007), “o extra-europeu era aqui! Daí os vínculos entre moderno e tradições de etnias africanas e americanas se mesclarem, entre nossos artistas e intelectuais, com as reflexões sobre identidade nacional” (p. 14).

Logo, foi como consequência dessa nova perspectiva artística e cultural que emergiu o objetivo de produzir uma arte e uma literatura formal e conteudisticamente desvinculadas das tradições europeias. Para tanto, era preciso que as artes brasileiras não somente abordassem temas “muito nossos”, como também, os representassem de uma maneira familiar.

Imbuídos por tal intuito, os modernistas paulistas implementaram a crítica ao francesismo, então em voga no Brasil durante os anos de 1910 e 1920, e ambos os movimentos modernistas brasileiros – paulista e regionalista nordestino –, fincaram as bases (cada grupo à sua maneira) para uma aproximação entre as artes e a literatura eruditas e o *ethos* popular e sua produção simbólica e material. Nesse sentido, arte e literatura então esboçadas deveriam refletir sobre a nossa realidade, valendo-se, para tanto, não somente da pluralidade sociocultural disposta nas diferentes regiões do País, como também, deveriam dar voz e visibilidade aos gestos, à fala, às práticas observadas no cotidiano do povo brasileiro.

E é aqui que acreditamos ser plenamente plausível traçarmos consonâncias e dissonâncias entre a obra poética de Dorival Caymmi e os movimentos modernistas brasileiros. É bem verdade que não é possível mensurar as influências desses movimentos sobre a obra do compositor baiano sem que se efetive um exercício de especulação. Porém, é

sabido da admiração e amizade recíproca entre ele e os artistas e intelectuais ligados tanto ao modernismo paulista, sobretudo com o artista plástico Di Cavalcanti e com o maestro Heitor Villa-Lobos, quanto ao regionalismo nordestino, em especial, José Lins do Rêgo e o conterrâneo Jorge Amado (ainda que não seja consenso se a obra do literato baiano deva ser classificada como regionalista nordestina).<sup>193</sup>

A observação das telas e a escuta atenta das canções caymmianas são, ao nosso ver, suficientes para atestar um ponto de aproximação entre Caymmi e os modernistas: a obra do referido artista é povoada por toda sorte de personagens oriundas das classes populares, quase sempre negros e mestiços, como reflexo da realidade soteropolitana e bem ao gosto do ideário nacional-popular então corrente.

Por meio das telas e canções do artista, ganham vida as negras “do balaio grande”<sup>194</sup> a transitar pelas estreitas ruas da antiga cidade, vendendo seus saborosos quitutes e ecoando seus cantos como meio de chamar atenção da freguesia que, ansiosa, aguardava sua passagem. Ali também são perceptíveis a existência de imponentes capoeiristas e acaloradas rodas de samba, nas ruas e cais da “São Salvador”, em dia de festa (sagrada e profana). Do mesmo modo, são notáveis as expressões de fé, quase sempre sincréticas (um tanto católica, outro tanto do candomblé), funcionando como alento às angústias ou agradecimento pela graça alcançada pela gente simples. Por fim, emergem da poética praiana de Caymmi os pescadores em sua luta diária, mas também noturna, contra o mar bravo e o tempo ruim, como meio de trazer para casa o sustento da família.

Fica assim evidente que são os tipos comuns, homens e mulheres geralmente avistados no cotidiano da Salvador do início do séc. XX, os objetos privilegiados nas representações artísticas produzidas por Dorival Caymmi. Antônio Risério (2011) chega mesmo a afirmar que esse cotidiano era familiar ao artista. Nas palavras do ensaísta, “Caymmi viveu entre pescadores, vendedoras de acarajé, candomblezeiros, etc. Ele fala desde o seu ambiente natural, seguindo uma tradição” (p. 17). E para esse autor, reside aí uma das diferenças entre Caymmi e os modernistas paulistas, já que estes recorreram às incursões etnográficas como recurso ao contato com a cultura do “Brasil profundo”.

Porém, a obra caymmiana e o programa modernista voltam a se cruzar quando se observa os usos da linguagem coloquial nas canções do compositor. Não se pode afirmar que

---

<sup>193</sup> Para uma visão crítica à classificação da obra amadiana como regionalista nordestina, cf. Rossi, 2009.

<sup>194</sup> Referência à música “Balaio Grande”, composta por Caymmi em parceria com Osvaldo Santiago e gravada pelo artista baiano em 1941, em um 78 rpm (Columbia – 55292-B).

a incorporação da fala como ouvida no cotidiano das ruas, pela música popular brasileira, seja mérito de Caymmi. Tampouco o artista baiano foi o único a utilizar do recurso como artifício poético. No entanto, é preciso concordar que a poesia de Dorival e o projeto modernista que defendia os usos estéticos da linguagem popular têm, neste ponto, muito em comum (RISÉRIO, 2011). Isso fica claro quando ouvimos canções como “Sôdade Matadêra”, “Maracangalha” e “A jangada voltou só”.<sup>195</sup>

Mas não se engane quem pense que os usos da linguagem coloquial por Caymmi se deram por carência vernacular. Pelo contrário, ainda que não possuísse um alto grau de escolaridade (como aliás, já mencionado), a aparente simplicidade de sua poesia resultava de um incansável trabalho de composição. Trabalho de ourives. Seu esforço, a despeito da fama de preguiçoso, era soar o mais simples possível, sem parecer simplório. Era o laborioso processo de composição do artista com vistas a soar o mais translúcido possível.

Já em relação ao entendimento acerca da música nacional, Caymmi e alguns integrantes da Semana de 22, em especial Mario de Andrade e Heitor Villa-Lobos, se desarmonizavam. O literato e musicólogo paulistano estabelece uma tipologia da produção musical brasileira, classificando-a entre *popular* (aquelas que não possuem um autor conhecido, geralmente, ligada ao folclore), *popularesco* (as canções populares comerciais) e *artística* (composições eruditas).<sup>196</sup> Assim como Mário de Andrade, o compositor carioca também estabeleceu distinção entre as expressões musicais folclóricas e as populares comerciais ou “popularescas”. Ambos, Andrade e Villa-Lobos, defendiam a produção de uma música nacional de caráter artística (erudita), elaborada a partir de elementos composicionais e temáticos próprios à música popular ou folclórica. Nesse sentido, como bem assinalou Risério (2011),

Impossível escalar Caymmi nesse time de luminares superciliosos, inventores do “povo”. Caymmi não tem nada a ver com isso. Não cumpre o roteiro apregoado pelo

---

<sup>195</sup> A respeito de “Sôdade Matadêra”, canção gravada em 1948 em disco 78 rpm (n. 80.0585-B) da RCA-Victor, Caymmi explicou que a compôs a partir de um estribilho do folclore do sertão baiano, recolhido pelo compositor, radialista, pesquisador e seu amigo Henrique Foréis Domingues, o Almirante. Na letra dessa canção, surgem as seguintes estrofes: “Ai, sôdade. / Ai, sôdade, / Ai, sôdade matadêra / Condo eu caço e qui num acho / Meu benzinho em minha bêra / Ai, sôdade... / No cercado da cancela / Ia me encontrar com ela / Eu passava a tarde inteira / Um bandão de tempo a nós se olhá / Ai... Ai... Ai... Ai...”. Já em “Maracangalha”, canção de enorme sucesso comercial, gravada pela primeira vez em 1956, pelo próprio compositor, em disco 78 rpm (n. 14075) da Odeon, ouvimos o trecho: “Eu vou pra Maracangalha / Eu vou / Eu vou de liforme branco / Eu vou”. Como se nota, Caymmi utiliza a forma vulgar da palavra uniforme. E por fim, em “A jangada voltou só”, o narrador informa: “A jangada saiu / Com Chico Ferreira e Bento / A jangada voltou só... / Com certeza foi, lá fora, / Algum pé-de-vento. / A jangada voltou só...”. Aqui, o compositor faz uso das expressões “lá fora” com o sentido de distante, e “pé-de-vento” como sinônimo de ventania.

<sup>196</sup> Seguimos aqui as definições elencadas por Risério (2011, p. 13).

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

Por fim, podemos ainda delinear pontos de convergência e divergência entre a obra de Caymmi e o projeto dos cultores do Regionalismo Nordestino. É bem verdade que a obra (musical e pictórica) de Dorival Caymmi versa majoritariamente sobre realidades espacialmente distantes do mundo rural-sertanejo apregoado pelos literatos nordestinos. Parte das personagens caymmianas moram, trabalham, divertem-se e falam a partir da cidade. Comum a encantadora e requebrante Dora, avistada nas ruas do Recife; ao trabalhador sequioso pelas delícias ofertadas aos sábados em Copacabana; e à baiana de partido-alto que exhibe seus ricos balangandãs em dias de missa em homenagem ao Senhor do Bonfim, emerge o ambiente urbano como cenário privilegiado.<sup>197</sup> Aliás, este é também, segundo Luiz Gustavo Freitas Rossi (2009), um dos fatores de distinção entre a literatura amadiana e a de seus congêneres ligados ao referido grupo de escritores.<sup>198</sup>

No entanto, é também verdade que o ambiente urbano representado por Caymmi em parte considerável da sua obra (excetuados aí os seus sambas-canção que privilegiam o ambiente urbano moderno) difere do cosmopolitismo almejado pelo Rio de Janeiro da primeira metade do século passado.<sup>199</sup> Tal perspectiva se evidencia quando notamos os cenários e as práticas cotidianas circunscritas à Salvador provinciana e à Itapuã quase lendária representadas pelo artista. Tanto a urbe quanto o vilarejo praiano foram apresentados na obra

<sup>197</sup> As referências aqui são às respectivas canções: “Dora”, “Sábado em Copacabana” e “O que é que a baiana tem?”. Segundo comentário de Dorival Caymmi evidenciado em sua biografia, as “negras de partido-alto” eram “[...] baianas que tinham proteção de homens ricos. Chegavam na Igreja do Bonfim ou da Misericórdia com um menino levando uma cadeirinha de ajoelhar para a hora da reza” (CAYMMI, 2014, p. 134).

<sup>198</sup> Luiz Gustavo Rossi expõe um contraponto aos trabalhos precedentes que tomam por regionalista, sobretudo em sua vertente nordestina, a obra literária de Jorge Amado. De acordo com o pesquisador, a referida classificação apresenta ao menos dois pontos problemáticos: a princípio, ao focalizarem na totalidade da obra amadiana, as demais análises tomaram por secundários os diferentes projetos do literato baiano, “reordenados constantemente mediante as questões históricas, políticas e formais que informaram sua trajetória em diferentes momentos” (2009, p. 20). Por fim, ao circunscreverem a obra de Jorge Amado (incluindo aí as produzidas na década de 1930) como regional, cai-se num imbróglgio conceitual, tendo em vista que Amado “mobiliza categorias muitas vezes estranhas aos contextos em que foram produzidos ou, em alguns casos, categorias nitidamente ‘descoladas’ do próprio conteúdo substantivo dos romances” (ROSSI, 2009, p. 20). O exemplo utilizado por Rossi para ilustrar sua perspectiva é a do latifúndio, já que dos seis romances produzidos por Amado na década de 1930 e objetos de análise do autor, cinco possuem a cidade como cenário.

<sup>199</sup> Nunca é demais lembrar, a cidade-musa da obra caymmiana é Salvador da Bahia e, como já anotado, até certo ponto, Caymmi realiza um recorte da cidade como meio de valorizar aquilo que lhes parecia mais genuinamente baiano (tradicional), mas ainda assim, a Salvador das primeiras décadas do séc. XX aparentava ainda resistir às inovações propostas de fora (Europa) e de dentro (Rio de Janeiro).

de Caymmi como que um passo atrás no tempo presente. Como pontuou Antônio Risério (2011), na marina caymmiana tanto as embarcações quanto os métodos de pesca utilizados pelos pescadores são rudimentares, fato que acentua a concomitância entre objetos e técnicas do passado e do presente, separados uns dos outros, por fatores socioeconômicos.<sup>200</sup>

A ligação das composições caymmiana com a tradição popular da Bahia não escapava às críticas musicais publicadas, a partir da década de 1930, em periódicos nacionais. Um exemplo pode ser conferido na edição de 2 de maio de 1950 da *Revista do Rádio*, na coluna “Compositores Populares”, na qual o autor Sebastião Braga tece comentários acerca da vida e obra do compositor baiano e ressalta a sua “filiação” às músicas típicas e folclóricas brasileiras. Em determinado trecho, Braga (1950) assim escreve:

Limitando-se à criação de ritmos característicos e originais baianos e afro-brasileiros – transportou cenas acentuadamente vivas da tradicional Bahia, do Salvador, da Baixa do Sapateiro, do Mercado e dos pontos pitorescos da antiga capital do Brasil – para a metrópole, dando a todo país oportunidade para conhecer pitorescos aspectos da Boa Terra (p. 40).

É, portanto, com base nesse aspecto que acreditamos haver uma aproximação, ainda que à meia distância, entre a temporalidade impressa nas ambientações dos romances dos literatos nordestinos e aquela representada na poética de Dorival Caymmi, sobretudo na praiana. Tanto nos escritos daqueles quanto nas canções e pinturas deste, irrompe o desejo um tanto saudosista de resguardar, ainda que na memória, os aspectos simbólicos, culturais, virtualmente ameaçados pela modernidade. Por isso, não é de se estranhar que parte significativa da obra caymmiana (assim como dos demais artistas classificados como regionalistas/nortistas) fosse considerada como apologética de uma realidade pretérita. Isto se evidencia em textos como *As músicas de Caymmi revelam o Norte*, de Manezinho Araujo, cujo autor assim escreve:

O norte aprendeu a cantar, quando as malocas selvagens alvoroçavam-se em soturnos batuques. Quando os navios negreiros despejavam legiões negras para as senzalas sombrias. Quando o branco guerreiro andou brincando de tudo, plantando cana, erguendo cidades, catando riquezas, fazendo intrigas. E as cantigas, de longe, vieram vindo, mescladas de índio, misturadas de branco, embebidas de eito, numa amálgama natural, transparecendo queixumes e saudades.

<sup>200</sup> Assim expõe Risério (2011): “Tal disposição ‘arcaica’ pode ser rastreada ainda em outros aspectos da marina caymmiana. [...] Estreando mais de um século depois da introdução do ‘barco de vapor’ na Bahia – o folclórico *Vapor de Cachoeira*, que rendeu cantigas populares pelo Recôncavo baiano –, Caymmi compôs uma poesia praieira onde não há o mais leve indício daquelas ‘máquinas fumegantes’ que desconcertaram os calvinistas insulares de Hugo. [...] Assim é que vemos/ouvimos os seus itapuazeiros armados de rede, produto característico da tecelagem neolítica (a rede de *nylon* é de 1956), que nossos tupinambás fabricavam com a fibra do tucum, quando se dedicavam à pesca do xaréu” (p. 75).

Vieram vindo, peneiradas pelo tempo, e se fôram localizando pelos candomblés, difundidas pelos trabalhos dos banguês, espalhadas pelas praias, derramadas liricamente pelas madrugadas.

A civilização veio encontrar o norte adulto, cantando ainda, cantando melhor. E a prova disso, é que, com o advento do rádio, o norte impôs-se, ditando melodias singelas, enchendo o cancionário moderno de sonoras saudades do Brasil antigo, pincelando o passado em côres novas (ARAUJO, 1950, p. 14).<sup>201</sup>

Neste mesmo texto, o autor ainda escreveria que Dorival Caymmi era, “sempre um postal novo de sua Bahia lendária. Está sempre abrindo aos nossos ouvidos, o álbum sonoro das praias enlazaradas, dos recantos que lembram duendes, dos terreiros de macumba desfazendo despachos, dos quitutes saborosos cheirando a dendê” (ARAUJO, 1950, p. 15).

Stella Caymmi (2001; 2008) já havia chamado atenção para a vinculação da produção artística de Dorival Caymmi desenvolvida entre finais da década de 1930 e a primeira metade da década de 1940, com os discursos regionalista e folclórico. Assim como, também, assinalou a ocorrência de críticas mordazes que ponderaram como equivocadas as mudanças estético-sonoras promovidas pelo compositor baiano, por meio dos sambas-canção de sua autoria e incorporados em seu repertório musical.<sup>202</sup>

Houve, no entanto, um comentário acerca do novo gênero das canções caymmianas que muito chamou nossa atenção, não somente pelo seu conteúdo, como também por ter sido proferido por outro baluarte da música popular brasileira: Luiz Gonzaga. Em entrevista para Genival Rabelo, para a *Revista do Rádio*, o Rei do Baião (como ficou conhecido o compositor pernambucano) demonstrou preocupação pelo fato, segundo ele, de que alguns artífices da música popular brasileira não estavam firmando escola, ou seja, cultivando seguidores e preservando a música popular nacional. Segundo relata Rabelo (1952),

Luiz Gonzaga acha que é preciso fazer escola, nos gêneros populares brasileiros.

<sup>201</sup> No referido texto, cujo subtítulo é: *Emboladas, batuques e baiões desfilando pelos ouvidos do carioca – Do “Ita no norte” ao “Trem de ferro” – intérpretes e compositores num desfile agradável*, além de citar Dorival Caymmi, Manezinho Araujo faz referências a Luiz Gonzaga, Gilberto Milfont, Ademilde Fonseca, entre outros intérpretes nortistas.

<sup>202</sup> Segundo o artigo *O Outro Caymmi*, de autoria do jornalista Arnaldo Câmara Leitão, evidenciado por Stella Caymmi (2001), “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 whisky 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?” (p. 220-221). Conferir também Stella Caymmi, 2008, p. 70, no qual a autora reproduz esta e outra crítica à nova roupagem das canções caymmianas.

— Nosso mal é justamente êste: não há escola. Veja o sucesso de Vicente Celestino. Foi o único cantor nacional que criou alguma coisa. É o tenor brasileiro, à sua maneira. Mas infelizmente não teve seguidores.

Vem depois à baila o nome de Dorival Caymmi.

— É formidável – afirma Luiz Gonzaga. – Ninguém teria hoje tanta popularidade, ninguém teria fôlego para acompanhá-lo, se êle quisesse trabalhar de verdade. Não sei por que não insistiu nos motivos baianos. Não sei por que se deixou arrastar pelo asfalto traiçoeiro de Copacabana. Dêle, as músicas que ficarão, são as que cantam a Bahia, são as que falam do pescador, da lagoa do Abaeté, de Emanjá. Tenho uma tristeza danada quando penso que Dorival Caymmi está amolecendo e não tem voltado à praia de Itapoan... (p. 41).

Complementando o argumento de Luiz Gonzaga, Rabelo (1952) ainda comenta,

Joel Silveira, em artigo enviado de Paris para o “Diário de Notícias”, do Rio, acaba de confirmar as palavras de Luiz Gonzaga, ditas em novembro num trem do Ceará. Katherine Dunham está fazendo uma “Hommage à Dorival Caymmi”, numa “Suite Brésilienne”, no Théâtre des Champs-Élysées e as músicas escolhidas foram as que cantam a Bahia. “As músicas de Dorival Caymmi – escreve Joel Silveira – saltam fiéis da orquestra e vão movimentar, lá no palco, bailados que são expressões genuínas do que há de mais autêntico na nossa coreografia” (“Diário de Notícias” – 5-12-51).

Luiz Gonzaga está certo, portanto, nas suas observações sobre Caymmi. É outro grande astro de nossa música popular, que também não passará e que, para alcançar uma popularidade total, precisa apenas de trabalhar, de trabalhar incessantemente, como o faz o Padre Cícero do Baião (p. 41).

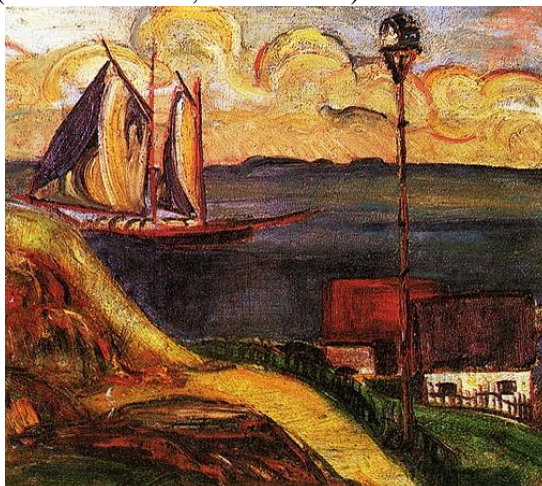
As opiniões de Luiz Gonzaga e do seu interlocutor, o jornalista Genival Rabelo, reforçam a imagem atrelada a Dorival Caymmi de desafeito ao trabalho, assim como alertam para o desvio, por parte do artista baiano, dos ideais nacionalistas fundamentados nas perspectivas folclórica e regionalista de produção cultural. Não obstante, o conteúdo dos comentários deixa transparecer a oposição entre *tradicional* e *moderno*, *genuíno/autêntico* e *inautêntico*.

Expostas as consonâncias e dissonâncias entre a poética de Dorival Caymmi, em especial a praiana, e os programas dos movimentos modernistas – paulistas e nordestinos –, desejamos evidenciar, a partir de agora, uma pequena amostra das representações artísticas e literárias do litoral brasileiro, produzidas durante a primeira metade do século XX. Começamos, então, pelas artes pictóricas.

Sabe-se que a *Pintura de Marinha* é um gênero canônico na tradição pictórica ocidental, logo, não seria surpreendente constatar entre as obras de pintores(as) modernistas brasileiros(as) alguns exemplares do referido gênero. Assim, entre os(as) participantes da Semana de 22 que produziram telas inspiradas nos cenários litorâneos, podemos destacar: as paulistas Anita Catarina Malfatti (1889-1964), com as telas *O Barco* (1915) e *A Onda* (1915-1917); e Tarsila de Aguiar do Amaral (1886-1973), com os quadros *Calmaria II* (1929), *Praia*

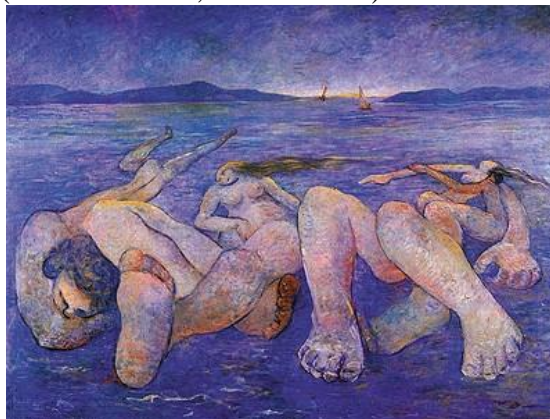
(1947) e *O Porto* (1953), este último, um exemplar da fase da produção artística da pintora classificada como Neo Pau Brasil. Do carioca Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque Melo, ou simplesmente, Di Cavalcanti (1897-1976), merecem menção: *O Remador* (1927-1928) e *Aldeia de Pescadores - Cais* (1950).<sup>203</sup>

Figura 12 - O Barco, Anita Malfatti, 1915  
(óleo sobre tela, 41 x 46 cm).



Fonte: site da Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

Figura 13 - Praia, Tarsila do Amaral, 1947  
(óleo sobre tela, 75 x 100 cm).



Fonte: site da Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

<sup>203</sup> Dos respectivos artistas podem ser ainda citados os quadros *A Onda* (1915), *Porto de Mônaco* (1925-1926) e *Paisagem* (1940) de autoria de Anita Malfatti; os desenhos intitolados *Porto* (1925) e *Recife* (1925) e as telas *Vendedor de Frutas* (1925), *O Lago* (1928) e *Cartão Postal* (1929), todos de Tarsila do Amaral; *Ilha de Paquetá* (1930), *Mulheres de Pescadores* (década de 30), *Paisagem Marítima* (década de 30), *Baía de R.S.A e Flor de Cactus* (1932), *Família na Praia* (1935), *Pescador Galego* (1935), *Conversa no Cais* (1938), *Pescadores no Porto* (1940), *Nascimento de Vênus* (1940), *Domingo na Praia* (1943), *Pescadores* (1946), *Pescadores I* (1949-1950), *Cena de Porto* (1950), *Marinha* (1950), *Pescadores* (1957) e *Casario e Barcos* (1964) de Di Cavalcanti. Ainda vale a referência às telas *Pescadores* e *Barcos*, ambas sem data especificadas, de autoria de John Louis Graz (1891-1980), artista gráfico, decorador, escultor e pintor suíço também participante da Semana de 22.



Figura 14 - O Remador, Di Cavalcanti, 1927/1928 (óleo sobre tela, 71 x 60 cm).



Fonte: [www.dicavalcanti.com.br](http://www.dicavalcanti.com.br)

Parte da obra pictórica do gravador, pintor e professor cearense Raimundo Brandão Cela (1890-1954) faz jus à sua citação.<sup>204</sup> O referido artista passou a se notabilizar em meio ao campo artístico nacional a partir da conquista de algumas premiações outorgadas pela Escola Nacional de Bellas Artes (ENBA), localizada no Rio de Janeiro.<sup>205</sup> Dono de uma fatura eclética, suas composições de paisagens litorâneas focalizam tanto o cenário praiano quanto o cotidiano dos trabalhadores do mar e do porto (estivadores, jangadeiros, pescadores etc.) e das rendeiras, personagens típicas do litoral cearense.

Os traços fenotípicos dos trabalhadores litorâneos representados na fatura celiana não deixam dúvidas quanto à mestiçagem (entre negros e indígenas) que constituíam as referidas personagens.<sup>206</sup> Desta forma, conquanto Caymmi e Cela tivessem abordado em suas

<sup>204</sup> Para maiores informações sobre a vida e obra de Raimundo Cela, consultar a dissertação *Pintura na travessia: a paisagem litorânea na obra de Raymundo Cela (1930-1950)*, de autoria do pesquisador Delano Barbosa.

<sup>205</sup> Segundo informa Delano Barbosa (2010), em 1911 Raimundo Cela conquistou o 1º lugar no concurso de composição de quadros, 1º lugar no concurso de modelo-vivo da Escola Nacional de Belas Artes; já na XXIII Exposição Geral de 1916, obteve a medalha de prata e, em 1917, o Prêmio de Viagem na XXIV Exposição Geral de Bellas-Artes com a tela *Último diálogo de Sócrates*.

<sup>206</sup> Acerca dos traços fenotípicos dos trabalhadores do mar representados por Raymundo Cela, Barbosa (2010) assim informa: “Outro aspecto explorado pelo artista diz respeito à cor acobreada da pele dos personagens. Essa pigmentação pode aludir não apenas à exposição dos jangadeiros ao sol. A intenção do pintor na escolha das

obras, paisagens litorâneas específicas – Salvador e Itapuã em se tratando do primeiro e o litoral cearense, no caso do último –, ao focalizarem o cotidiano dos trabalhadores do mar e do cais em suas representações artísticas, ambos promoveram diálogos com elementos valorizados pelos movimentos modernistas paulista e nordestino, como símbolos da nacionalidade brasileira, a saber: a natureza nativa, a mestiçagem racial, as produções simbólicas populares e a gente simples, gente do povo. Assim, entre as telas de Raimundo Cela, destacamos: *Consertando a Rede* (1947); *Jangada no Mar* (1941) e *Jangadeiros empurram jangada para o mar* (1940).

Figura 15 - Consertando a Rede, Raimundo Cela, 1947 (óleo sobre tela, 59,90 x 81,10 cm).



Fonte: site da Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

Relativo às artes pictóricas, é preciso ainda lembrarmos dos nomes dos pintores Hector Julio Páride de Bernabó, ou simplesmente Carybé (1911-1997) e Giuseppe Gianinni Pancetti, o José Pancetti (1902-1958). Carybé, argentino de nascimento, já era escultor, gravador, pintor e jornalista quando, ao ler o romance *Jubiabá*, de Jorge Amado, sentiu-se impelido a conhecer a “Cidade da Bahia”. Aportou pela primeira vez em Salvador no ano de 1938 e na década de 1950 regressou àquela cidade para de lá jamais zarpar.

---

cores e da forma dos rostos chama atenção para os traços indígenas e negros que compõem o mestiço não apenas do litoral” (p. 157).

Em comum aos amigos Dorival Caymmi, Jorge Amado e Pierre Verger<sup>207</sup>, Carybé nutria intenso afeto pelas formas naturais e arquitetônicas de Salvador, bem como, pela cultura popular, pela população racialmente miscigenada e pelos gestos próprios à religiosidade sincrética observados naquela cidade banhada pelo mar calmo e claro. Não obstante, esses elementos foram por diversas vezes transpostos, por meio de pinceladas e tons modernistas, para as telas produzidas pelo artista argentino-baiano. Assim, dentre as obras de Carybé cujos elementos acima referidos emergem de forma translúcida, podemos citar: *Panorama de Salvador* (1950) e *Figuras na Praia* (1955).

Já o paulista de ascendência italiana José Pancetti teve os primeiros contatos com os pinceis e as tintas quando trabalhava pintando convés das embarcações durante o período em que permaneceu na Marinha de Guerra, entre os anos de 1922 e 1946. Seu estilo foi talhado pelo autodidatismo e pelas orientações que recebeu do pintor polonês Bruno Lechowski, durante sua permanência junto ao Núcleo Bernadelli. A familiaridade com o mar rendeu-lhe o substrato para a produção de inúmeras *Pinturas de Marinha* e *Paisagens Litorâneas*, realizadas antes mesmo do período em que residiu em Salvador, de 1950 a 1957 (INSTITUTO TOMIE OHATKE, 2016).

Excetuando-se, talvez, a série dedicada às lavadeiras do Abaeté, é possível estabelecer uma distinção entre as “litorâneas” de Raimundo Cela e as de Pancetti, haja vista que as “marinhas” produzidas pelo último não se detêm sobre as ações dos trabalhadores do mar ou do cais. Em verdade, são tênues as intervenções humanas notadas nas paisagens praianas representadas pelo pintor paulista. Apesar dos cenários solares observados em suas paisagens litorâneas, as cores, o enquadramento, a economia dos recursos formais e dos efeitos dramáticos empregados pelo pintor pareciam ter por objetivo o convite ao espectador a refletir sobre o significado daquele espaço geográfico em si.

De modo geral, as “paisagens litorâneas” de José Pancetti, sobretudo as produzidas durante sua estada em Salvador, evidenciam um cenário propício à contemplação e promotor de nostalgia e melancolia (INSTITUTO TOMIE OHATKE, 2016). Assim, entre os diversos exemplares da fatura “litorânea” do pintor, podemos citar as seguintes telas: *Marinha* (1938); *Marinha – Série Bahia – Musa da Paz* (1950); *Paisagem de Itapoan* (1953); *Barcos na Praia – Itapoan* (1953) e *Praia da Gávea* (1955).

---

<sup>207</sup> Os interesses em comum acerca das coisas da Bahia serviram de elo na construção de uma amizade feita irmandade entre os baianos (naturais) Jorge Amado e Dorival Caymmi e os baianos (por opção) Carybé e Pierre Verger.

Figura 16 - Figuras na Praia, Carybé, 1955 (Têmpera sobre cartão sobre madeira, 48,5 x 68,5 cm).



Fonte: [www.facebook.com/InstitutoCarybe](http://www.facebook.com/InstitutoCarybe)

Figura 17 - Marinha - série Bahia – Musa da Paz, José Pancetti, 1950 (óleo sobre tela, 36 x 55 cm).



Fonte: site da Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

Tendo em vista a grande extensão do litoral brasileiro e a ocorrência de grandes cidades nessa região do País – entre estas, algumas importantes capitais –, era de se imaginar que o referido território não escaparia à máquina datilográfica de alguns literatos. Entretanto,

lembramos: nossa amostra estará limitada aos romances de viés modernistas produzidos na primeira metade do século XX. Por isso, é razoável iniciarmos tratando do romance *Água-mãe*, obra de um dos denominados *Romancistas de 30*, o paraibano José Lins do Rêgo (1901-1957).

Destoando de grande parte das narrativas dos regionalistas nordestinos que tinham no sertão e no sertanejo, respectivamente, cenário e personagem emblemáticos da identidade nordestina, José Lins do Rêgo publicou em 1941, *Água-mãe*, romance cuja urdidura se passa em Cabo Frio, cidade localizada no estado do Rio de Janeiro. Ao enfatizar as qualidades laborais dos jangadeiros – personagem da obra –, o escritor construiu uma representação dos litorâneos em desacordo com a acepção de Euclides da Cunha acerca daqueles indivíduos. Devido à publicação do romance, José Lins do Rêgo teria recebido uma carta remetida por Mário de Andrade saudando-o por atitude de “considerável contribuição para a compreensão do desequilíbrio entre atualidade e tradição, enriquecendo, desse modo, a galeria dos personagens brasileiros” (BARBOSA, 2010, p. 139).

Tratar de literatura brasileira produzida na primeira metade do século passado e, ainda mais, que tem no mar e na região costeira cenários privilegiados da sua narrativa e não aludir aos romances do baiano Jorge Amado (1912-2001) seria, no mínimo, um equívoco considerável.

Entre os anos de 1931 e 1937, Amado publicou seis romances<sup>208</sup> e, de maneira geral, é possível notar na narrativa de todos eles o engajamento político do escritor e a centralidade que ele conferiu ao tema racial, relacionando-o, sobretudo, com o conceito de classe social (ROSSI, 2009). A propósito, juntamente com o tema racial informado pela mestiçagem, a preocupação com as discussões sobre cultura popular e religiosidade afro-brasileira era notável na literatura do escritor. Fatores que, como já mencionado, atestam a irmandade temática entre Amado, Caymmi, Carybé e Verger, reconhecidos promotores de um modelo de baianidade.

Se por um lado, os temas acima elencados expõem as consonâncias entre a literatura amadiana e as canções de Caymmi, por outro, já se evidenciou as dissonâncias estético-ideológicas entre os artistas, em especial, quanto à função social da arte, tendo em vista a presença do projeto político-revolucionário nos textos do escritor, projeto este (ou

---

<sup>208</sup> Por ordem cronológica, *País do Carnaval* (1931); *Cacau* (1933); *Suor* (1934); *Jubiabá* (1935); *Mar Morto* (1936) e *Capitães da Areia* (1937).

função) preterido pelo compositor.<sup>209</sup> Voltaremos a abordar o assunto mais tarde. Por ora, importa lembrarmos dos romances de Jorge Amado, *Mar Morto* e *Capitães da Areia*, pois nessas obras emergem, com vigor, o cenário praiano, o difícil cotidiano dos pescadores e dos trabalhadores do cais e a relação dos “praieiros” baianos com as religiões afro-brasileiras. Vale ressaltar que ambas as obras são contemporâneas à composição da primeira canção praieira de Caymmi, “Noite de Temporal”, de 1935, mas antecedem a primeira gravação da referida canção, realizada pelo próprio compositor somente em 1940.

As lentes das câmeras fotográficas e cinematográficas também focalizaram trechos do litoral brasileiro. Ao tratarmos de fotógrafos que capturaram imagens do nosso litoral, logo vêm à mente as realizações de Marc Ferrez (1843-1923), reconhecido retratista e fotógrafo de obras públicas e paisagens, muitas destas, tendo a presença da praia e do mar no enquadramento. É preciso, ainda, citarmos os nomes da artista plástica e fotógrafa teuto-brasileira Alice Brill Czapski (1920-2013) e dos franco-brasileiros Pierre Edouard Léopold Verger, posteriormente rebatizado como Pierre Fatumbi Verger (1902-1996) e Marcel André Félix Gautherot (1910-1996).

Estimulados pela percepção que passou a prevalecer nos textos de intelectuais, jornalistas e literatos da primeira metade do século XX, nos quais a Bahia era apontada como matriz da nacionalidade brasileira, Brill, Gautherot e Verger dirigiram-se para Salvador e entre as décadas de 1940 e 1950, fotografaram o povo, as expressões culturais e as paisagens (urbanísticas e naturais) da antiga capital colonial.

Por intermédio das imagens da capital baiana captadas pelos referidos fotógrafo e fotógrafa, é possível perceber que a objetiva de suas câmeras raramente mirava a paisagem marítima apenas, mas antes, interessavam-lhes retratar as faixas costeiras prenhes de vidas. Mais do que a grandiosidade e a plenitude de um alto-mar solitário, importavam-lhes dispor, em primeiro plano, a vida que se desenrolava no estirâncio, no cais, no porto, nas bordas que divisam rua e faixa de areia. Assim, emergem nos enquadramentos de suas fotografias o cenário litorâneo sempre ocupado por navegantes (de todo tipo); pescadores no momento exato da pescaria ou do arraste de rede; por mercadores que comercializam os produtos recém-chegados no porto; por banhistas que se deleitam em dia de céu ensolarado; por capoeiristas a exhibir seus corpos flexíveis à beira-mar; e por demonstrações de religiosidade e

---

<sup>209</sup> Acerca do tema, conferir Stella Caymmi (2001; 2014); Antônio Risério (2011) e André Domingues (2009; 2015).

de fé, em ocasiões de cortejos marítimos e de oferendas (das formas mais diversas) em homenagem a algum santo ou santa católica ou orixá das religiões de matriz africana.

Dentre as diversas imagens produzidas pelos fotógrafos e fotógrafa citados, durante suas estadias na Bahia, merecem destaque: de Alice Brill, *Pescador de Xaréu* (1953) e *Puxada do Xaréu* (1953); de Marcel Gautherot, *Procissão de Nosso Senhor dos Navegantes* (1940); *Jogo de Capoeira* (1940) e *Feira de Água de Meninos* (1950); por fim, de Pierre Verger, *Capoeira (Salvador, Ba)* (1955), *Rampa do Mercado* (1955) e *Pancetti Pintando na Praia* (s.d.).

Figura 18 - Puxada do Xaréu, Alice Brill, 1953.



Fonte: acervo virtual do Instituto Moreira Sales.

Figura 19 - Procissão do Nosso Senhor dos Navegantes, Marcel Gautherot, 1940.



Fonte: site da Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

Figura 20 - Capoeira (Salvador, Ba), Pierre Fatumbi Verger, 1955.



Fonte: site da Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

Em dezembro de 1925 estreava no Cine Royal, localizado na cidade do Recife, capital pernambucana, a película fílmica *Aitaré da Praia*, longa-metragem dirigido por Gentil Roriz (1897-1975).<sup>210</sup> O cinéfilo Roriz, que era ourives de profissão, juntou-se a outros entusiastas e realizadores da “sétima arte” e conceberam o chamado Ciclo do Recife.<sup>211</sup>

Inspirado na vida dos pescadores pernambucanos, *Aitaré da Praia* narra “um drama relacionado com a vida dos jangadeiros nordestinos”, sendo estes vistos como “bandeirantes desconhecidos e humildes”. O enredo da película dar-nos a conhecer um “romance nas praias”, um “poema dos costumes dos heróis jangadeiros”.<sup>212</sup> O argumento da película fílmica evidencia as tensões provenientes de indivíduos pertencentes a mundos

<sup>210</sup> Alguns dados técnicos sobre *Aitaré da Praia*: Longa-metragem ficcional (35mm), silencioso, classificado como drama romântico. Realizado em Recife, o referido filme foi dirigido por Gentil Roriz, produzido por Joaquim Tavares e contou com a fotografia de Edison Chagas, argumento e roteiro de Ary Severo. Cf. site da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002715&format=detailed.pft>. Acesso em: 10 jun. 2020.

<sup>211</sup> O chamado Ciclo do Recife foi um movimento promovido por um punhado de jovens “jornalistas, pequenos funcionários, comerciários, operários, artesãos, atletas, músicos populares, ex-atores de teatro” (LOBATO, p. 79 in DEBS, 2010, p. 87).

<sup>212</sup> Frases expostas nos letreiros iniciais do referido filme. Para maiores informações, consultar o verbete “Aitaré da Praia”, da página virtual da Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67327/aitare-da-praia>. Acesso em: 10 jun. 2020.



opostos: de um lado, membros da elite econômica industrial-urbana, do outro, humildes jangadeiros que vivem em regiões costeiras afastadas da capital. Interessante notar que a narrativa apresentada em *Aitaré da Praia* mostra-se, assim, em consonância com as acepções dos autores regionalistas tradicionalistas nordestinos que tendiam a enxergar no avanço dos ideais de modernização da sociedade brasileira (representados tanto no filme quanto nos escritos daqueles autores, pela burguesia urbana e industrial) um perigo iminente ao modo de vida tradicional.

O referido capítulo teve por objetivo evidenciar o lugar (material e simbólico) destinado ao litoral (e seus habitantes) na conformação da identidade nacional. Isto posto, partimos de duas observações sobre Caymmi e sua produção artística, feitas por Risério (2011) – uma, apontava que as canções praieiras do compositor baiano eram devedoras da tradição soteropolitana de uma cultura “talássica”; a segunda, afirmava que, devido à valorização da cultura popular realizada pelo Modernismo Paulista, Caymmi encontrou um contexto favorável às suas composições –, para considerar, de forma mais ampla, que o artista baiano encontrou, durante a primeira metade do século XX, um campo cultural receptivo à sua poética praiana em função: a) da valorização da cultura popular operada pelo Modernismo de 1922 e pelo Regionalismo Nordeste; b) da centralidade que a mestiçagem racial (e suas expressões, como o sincretismo religioso) passou a ter nos debates sobre a identidade nacional; c) do projeto de unificação do Estado pretendido pelo governo Vargas que, para tanto, demandava a subsunção das regiões do país ao todo nacional. Este último ponto será melhor discutido no próximo capítulo.

A noção de que toda identidade, inclusive a nacional, é uma construção simbólica (ORTIZ, 2012) e o entendimento que as práticas à beira-mar – como as observadas na poética praiana de Caymmi –, precisam ser apreendidas como resultantes de um processo histórico e discursivo de transformação da percepção e da sensibilidade dos atores sociais quanto às regiões litorâneas (CORBIN, 1989), balizou nossas discussões sobre as representações do litoral e da sua população difundidas pelas interpretações da nacionalidade elaboradas por alguns autores do século XIX.

Por fim, analisamos as representações do litoral brasileiro produzidas por artistas e literatos ao longo da primeira metade do século XX. Nossa intenção era demonstrar que, embora a poética praiana fosse constantemente descrita como original pela imprensa carioca dos anos 1930, 1940, quando observada em perspectiva com o campo artístico mais amplo,

vemos que os temas litorâneos já eram significativamente trabalhados por artistas brasileiros e estrangeiros, contemporâneos do “Cantor dos mares da Bahia”.

Se neste capítulo tratamos de parte da nossa hipótese inicial – de que Caymmi encontrou um contexto adequado à boa recepção da sua poética praiana –, resta, porém, verificarmos a outra parte dessa mesma hipótese – a de que houve o investimento simbólico, realizado por diferentes atores, com intuito de consagrar o artista baiano e sua poética praiana como porta-vozes da identidade nacional. Este, portanto, será o objeto do próximo capítulo.

#### 4 REDES DE RELAÇÕES: APOIO A CONSAGRAÇÃO DA POÉTICA PRAIANA DE CAYMMI

Em biografia dedicada à vida e obra do avô famoso, Stella Caymmi (2014) expõe trecho de uma crônica de Rubem Braga, publicada em meados de 1953, por ocasião da homenagem que a prefeitura de Salvador concedeu ao compositor baiano ao batizar, com seu nome, uma praça em Itapuã. Nas palavras do cronista:

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 (BRAGA, 1953 apud CAYMMI 2014, p. 295-296).<sup>213</sup>

Posteriormente falaremos sobre o evento que impulsionou a escrita da crônica, por ora, nos interessa destacar o sentido que o termo “boa-praça”, empregado pelo cronista, possui. Ao atribuir o adjetivo a Caymmi, Rubem Braga estava definindo o compositor baiano como sendo um sujeito amigável e querido.

O próprio Caymmi chegou a escrever sobre o tema, em crônica para o jornal *Última Hora*, cujo proprietário era o jornalista, e seu amigo, Samuel Wainer. No texto, intitulado “Velha Amizade”, Caymmi escreve:

Nada como uma boa amizade. Mais vale um amigo na praça... etc. e uma porção de coisas que a gente diz sobre amigos e amizades são chavões que muita gente usa e que eu também uso.

Velho cultivador de amizades, tenho visto muita coisa bonita e também muita coisa feia entre amigos. [...]

Em 1939, com um ano de Rio, eu já tinha meus amigos. Sempre gostei de jornal e no meio de imprensa fiz meus primeiros amigos do peito; no rádio já tinha o Almirante. Vivia no Dom Casmurro e em “Diretrizes” escrevi uma seção de discos. Escrevi com Jorge, a canção “É doce morrer no mar” tirada do seu “Mar Morto”, escrevi uma canção de parceria com Jorge e Carlos Lacerda, bonita, aliás, conheci e admirei Bluma e Samuel Wainer.<sup>214</sup>

Mais do que pelo tamanho, o grupo de amigos do compositor baiano chamava atenção pela pluralidade e pela “qualidade” de seus membros. Nesse cabiam artistas (de

<sup>213</sup> De acordo com Stella Caymmi (2014), a crônica de Rubem Braga foi publicada no jornal *Diário da Bahia*, em edição de 27 de junho de 1953.

<sup>214</sup> A reprodução da página do jornal *Última Hora*, contendo a crônica de Dorival Caymmi, pode ser conferida em Caymmi, 2014, p. 300.

diferentes ramos), intelectuais, empresários e políticos (da esquerda e da direita) de destaque em seus campos de atuação. Entre estes, além dos já citados pelo próprio Caymmi, estavam: Assis Chateaubriand, Carlos Guinle (filho), Di Cavalcanti, entre outros importantes nomes. De diversas formas, direta ou indiretamente, todos impactaram na trajetória pessoal e artística de Dorival Caymmi. Com alguns deles, Caymmi compôs canções, escreveu livro, aprendeu técnicas de pintura e colaborou em projetos musicais, cinematográficos e televisivos.

Nesse sentido, o presente capítulo objetiva evidenciar em que medida, e de quais maneiras, essa rede de afeto e apoio formada ao redor de Dorival Caymmi pôde contribuir no processo de legitimação da sua imagem e da sua poética praiana como símbolos da identidade nacional brasileira.

Como meio de realizar o objetivo proposto, tornou-se necessário continuarmos a exposição da trajetória artística do compositor baiano, iniciada no primeiro capítulo deste trabalho. O recorte temporal, porém, será diferente. Aqui, focalizaremos o período que se estende de 1938, ano de chegada de Caymmi à cidade do Rio de Janeiro, até 2014, ano de falecimento de Dorival Caymmi.

#### **4.1 O filme *Banana da Terra* e o reconhecimento artístico de Dorival Caymmi**

No verão de 1939 um longa-metragem brasileiro pretendia alcançar um sucesso retumbante. Tratava-se do filme-musical carnavalesco *Banana da Terra*, cujo projeto havia sido idealizado pelo produtor norte-americano Wallace Downey e a direção estava à cargo de Rui Santos. O filme, baseado em roteiro escrito por João de Barros (o Braguinha) e por Mário Lago, contava com um elenco estelar, formado por artistas (atores e atrizes; cantores e cantoras; e músicos) da rádio carioca, já consagrados pelo público e pela crítica, a exemplo das irmãs cantoras Carmen e Aurora Miranda, Linda e Dircinha Batista, do ator cômico Oscarito, do cantor e radialista Almirante, entre muitos outros nomes de relevo. Compondo a trilha sonora da película-fílmica alguns *hits* momescos como “Jardineira” e “Tirolesa”, e outras canções com potencial de cativar o gosto do grande público, entre as quais, “O que é que a baiana tem?”, do jovem compositor Dorival Caymmi.

Mesmo antes da sua estreia, ocorrida no dia 10 de fevereiro daquele ano, o filme *Banana da Terra* já era entusiasticamente anunciado pelos jornais cariocas como provável sucesso de público. Na edição do dia 7 de fevereiro de 1939 do *Jornal do Brasil*, na seção “Cinemas”, era possível ler a frase: “Em sete sessões diárias, o Metro começará a exhibir já

Sexta-feira agora, a esperadíssima – Banana da Terra! –”. O referido anúncio ainda informava:

Sobre *Banana da Terra* já nos temos externado varias vezes sem lançar mão de adjetivos bombásticos, porque estamos certos do entusiasmo com que o publico receberá e prestigiará as exibições da saborosa comedia musical [...] *Banana da Terra* marcará um acontecimento inconfundível no Cinema Brasileiro e levará multidões ao “Metro”.<sup>215</sup>

Outro ponto de destaque nas notas sobre o longa referia-se ao evento, incomum à época, da sua exibição ocorrer no Cine Metro, local geralmente reservado à exibição de produções cinematográficas do estúdio Metro Goldwyn Mayer.<sup>216</sup> A raridade do fato contribuía com a percepção de que o filme se constituía em uma obra fílmica de valor, e por isso, digna de ser apreciada por um grande público.<sup>217</sup>

Pouco após a sua estreia, *Banana da Terra* passou a ser objeto de avaliações publicadas nos impressos cariocas. Parte das análises destacavam que o real mérito da película residia em alguns dos números musicais encenados – haja vista que nem todos foram bem recebidos pela crítica especializada –, e não nos aspectos cinematográficos. A título de

<sup>215</sup> **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 48, n. 32, 7 fev. 1939, p. 17. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_05&pesq=%22Banana%20da%20Terra%22&pagfis=90613](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&pesq=%22Banana%20da%20Terra%22&pagfis=90613). Acesso em 10 out. 2020.

<sup>216</sup> Na seção “Cinemas”, da edição de 14/1/1939 do *Jornal do Brasil*, é exposto em “letras garrafais” o seguinte título: “O METRO (SIM, SENHOR, O METRO!) VAI ESTRÉIAR A PRODUÇÃO CARNAVALESCA ‘BANANA DA TERRA!’”. Na referida nota, ainda era possível ler, “A notícia – e com que rapidez ela se propagou ante-hotem e hontem – de que a Metro Goldwyn Mayer apresentaria, no Cine Metro, a nova produção da Sonofilmes, *Banana da Terra*, – causou a maior sensação e constitue, ainda, o grande assunto em matéria de cinema. A sensação se deve a dois motivos: um, porque vemos a direção do Cine Metro abrir um parentesis em sua programação habitual de produções Metro Goldwyn Mayer para fazer o lançamento de um filme brasileiro; outro, porque Wallace Beery, que já nos deu aquele grande sucesso que foi *Alô, alô, Brasil!*, tem em *Banana da Terra* sua nova contribuição para o cinema brasileiro”. Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_05&pesq=%22Banana%20da%20Terra%22&pagfis=90031](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&pesq=%22Banana%20da%20Terra%22&pagfis=90031). Acesso em 15 mar. 2021.

<sup>217</sup> A edição de 10 de fevereiro de 1939 do jornal *Correio da Manhã* (RJ) comunicava a estreia do “Film folião de 1939”, *Banana da Terra*, e após indicar alguns dados técnicos da película – elenco, autoria do enredo e trilha sonora –, informava: “O facto da Metro-Goldwyn-Mayer do Brasil distribuir em todo o paiz ‘Banana da Terra’ e de apresentar, hoje, o film brasileiro, da Sonofilmes, no ‘Metro’ do Rio, no ‘Metro’ de S. Paulo e em mais seis pontos do territorio brasileiro é prova eloquente do valor da nova produção”. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_04&Pesq=%22Banana%20da%20Terra%22&pagfis=50643](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&Pesq=%22Banana%20da%20Terra%22&pagfis=50643). Acesso em 15 mar. 2021.

Na edição de *O Globo* de 14 de janeiro de 1939 era anunciado: “UM FILM BRASILEIRO nos cinemas da Metro”, ao passo que informa: “Como e sabido, a Metro, a grande empresa cinematographica americana, a maior productora de films do mundo inteiro, jamais levou em qualquer de seus cinemas, espalhados pelos cinco continentes, um film que não fosse de sua fabricação propria, isto é, um film que não fosse integralmente um film Metro Goldwyn, dirigido, trabalhado e preparado pelos seus technicos e artistas exclusivos. Abrindo, entretanto, uma excepção a grande empresa americana [...] resolveu ‘pela primeira vez em sua vida’, exhibir em seus cinemas um film ‘que não é produção propria’, isto é, cem por cento Metro-Gondwyn. Esse film é ‘Banana da terra’, a produção Sono-Films que conquista para a cinematographia brasileira essa honra excepcional, pelo seu valor tecnico, pela sua perfeição, pelo seu enredo, pela sua direcção, pela sua musica, pela sua montagem, pelo valor e trabalho de seus artistas”.

exemplo, uma crítica publicada no jornal *O Globo* de 11 de fevereiro de 1939, afirmava: “Falar de ‘Banana da Terra’ devia ser tarefa para um cronista de rádio e não para um de cinema. Porque na produção da Sonofilms falta cinema e sobra rádio”<sup>218</sup>. Seis dias após, no mesmo matutino, uma nova crítica ao “film” era publicada, porém, o tom se mantinha inalterado. Nesta, o autor era categórico ao escrever:

Já falamos, anteriormente, generalizando, sobre o cellulóide nacional, “Banana da terra”, que vem obtendo êxito sem precedentes na sala do Metro. Já dissemos, outrossim, sobre a qualidade radiophonica desse film. Na verdade, o que existe, de interessante na produção Sonofilms ora em cartaz, é o desfile dos “astros” do “broadcasting” que, com poucas exceções, não estão bem como seria desejável. Se vendo o film do seu aspecto cinematográfico, temos que constatar sua precária importância, examinando-o do ponto de vista radiophônico, mas quanto a apresentação deficiente da maior parte do programma, devemos reconhecer que há muitas coisas boas e algumas, duas pelo menos, ótimas. Estas duas são: a dança do “Pirolito”, com a sua graciosa música, sua letreirinha brejeira, sua coreographia original, verdadeira “trouvaille”; e o formidabilíssimo samba de Carmen Miranda – “O que é que a bahiana tem”, cujo autor o programma não determina e que é o grande, o grandíssimo samba deste anno, sobretudo com aquella criação definitiva que Carmen Miranda lhe fez. Se o “Pirolito”, apresentado pelo Almirante e pela Carmen mesma, Carmen, a sempre boa, a sempre ótima – é uma deliciosa invenção muito bem posta e muito photogênica, o samba da bahiana, com seu rhythm, a sua phrase melodiosa e o seu colorido representa qualquer coisa de notável, novo, expressivo, para a nossa música de inspiração popular e, principalmente, para reafirmar aos radio-fans de 1939 o calor estellar de Carmen Miranda – “the only and one”, nessa matéria de bahianices radiophônicas...

Os demais astros que comparecem foram menos felizes. Contudo, tivemos uma encantadora e... rápida visão de Dyrzinha, um quadro muito sympathico de Orlando Silva, tão natural, tão sincero, cantando a sua famosíssima “Jardineira” – e só. Enfim, “Banana da terra”, como film sobre rádio, é um cartaz que interessa.<sup>219</sup>

É pertinente para os interesses deste trabalho observar que a canção composta por Dorival Caymmi e interpretada por Carmen Miranda – “O que é que a baiana tem?” – tenha sido digna de elogio, ainda que, como ressaltou o autor do comentário acima, o nome do compositor não constasse no programa da película. Não demorou para que essa desfeita com o ainda pouco conhecido compositor fosse remediada e, pouco tempo depois, os jornais e o público em geral tomaram conhecimento do complicado nome do autor do samba que, então, conquistava o gosto dos radiouvintes. Uma amostra do que acabamos de afirmar pode ser conferida no texto intitulado *Sensação do Momento*, publicado em *O Globo* de 20 de março daquele mesmo ano, no qual já era possível constatar muitas das características com as quais Caymmi e sua obra passaram a ser definidos. Nas palavras elogiosas do autor:

<sup>218</sup> P. de L. *O Globo*, Rio de Janeiro, ano XV, n. 3920, p. 3, 11 fev. 1939.

<sup>219</sup> Ed. Rádio, Cinema, Arte. *O Globo*, Rio de Janeiro, ano XV, n. 3925, p. 5, 17 fev. 1939. “O Globo” no T.S.F.

Uma sensação na verdade, esse Lourival Caiymi – acho que se escreve assim – aparecido de repente nesta povoada nação dos compositores e que, de golpe, se impõe com o seu estupendíssimo “Que é que a bahiana tem”, o sucesso absoluto do momento, que fez eclipsar tudo o mais, no repertório popular.

Parece que Caiymi surgiu aqui com esse samba sensacional. Ao menos nunca ouvimos seu complicado nome antes. E só pode ter vindo da Bahia. Com aquela música mulatíssima, só pode ter vindo directo do Senhor do Bomfim, do largo das Sete Portas, da “Roma Negra” que Paul Morand viu toda povoada de “terreiros” e macumbas, no vetusto cenário colonial, com ruas em escadinhas, pretas minas vendendo quitutes cheias de collares e de breves...

Quem ouviu, quem viu Carmen Miranda fazendo o já famoso samba, no rádio, na “Banana da Terra”, logo sentiu naquella autor o tom forte da inspiração, a originalidade marcante, a pureza quasi virgem dos seus achados melódicos, a superabundância do seu rhythmo, a emoção e a profundidade dos seus poemas... É que “Que é que a bahiana tem?” basta para definir um compositor. Não se precisa mais para perceber, do outro lado daquela cadência e daquella novo mundo de revelações poéticas – o mulato de qualidade, inspirado e novo. E, entretanto, Caiymi não é apenas aquillo, aquelle gostoso batuque, decorativo e sensual que Carmen Miranda, sempre com santo forte – achou para brilhar mais uma vez e permanecer o cartaz máximo da cidade.

Ainda quinta-feira ouvimos Caiymi no seu programma da Mayrink, onde está como exclusivo. Escutamos, em interpretações suas, duas outras composições typicas do melhor, do mais puro e do mais bello que se possa desejar. Sem aquellas bobices de estylizações com que os sulistas vão atrapalhar a música do norte. Um delles, “O vento”, simplesmente uma joia do gênero. E com uma vocalização primorosa: porque Caiymi, além de acompanhar-se ao violão, possui uma grande voz expressiva, rica de accents e de colorido.

Lourival Caiymi que, segundo seus retratos publicados, é muito moço, faz a sensação do momento no “broadcasting” carioca. E pelo visto, irá longe”.<sup>220</sup>

Como visto, com o sucesso do filme *Banana da Terra* e, em especial, graças à performance de Carmen Miranda, ornada com o traje de baiana estilizada, gesticulando graciosamente enquanto cantava o samba do jovem compositor baiano, este tornou-se muito mais conhecido no meio radiofônico carioca e nos demais estados onde a película pôde ser exibida, muito embora a confusão quanto à correta grafia do nome do artista ainda fosse uma constante entre as matérias publicadas naquele início de 1939.

Tal feito chama atenção pelo fato de uma canção composta por um compositor pouco conhecido ter ilustrado uma produção cinematográfica com pretensões de alcançar o sucesso de público, e ainda por cima, na interpretação de uma das principais cantoras do País.<sup>221</sup> Só por isso já seria uma conquista relevante para qualquer autor experiente e

<sup>220</sup> Ed. Sensação do Momento. *O Globo*, Rio de Janeiro, ano XV, n. 3949, p. 5, 20 mar. 1939. “O Globo” no T.S.F.

<sup>221</sup> Décadas depois, em depoimento para o Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro, Dorival Caymmi afirmaria que nos anos 1930 somente dois nomes eram reconhecidos em todo o País: Getúlio Vargas e Carmen Miranda. Em matéria da revista *O Cruzeiro*, publicada em 1940, que expunha as trajetórias pessoal e artística das irmãs Miranda, Carmen e Aurora, é possível notar a dimensão do reconhecimento conquistado pela “Pequena notável” – título atribuído à Carmen pelo *speaker* César Ladeira – em meio ao campo artístico nacional das décadas de 1930 e 1940. O texto assim enfatiza: “O DESTINO reservou à bella cidade do Porto, capital do norte de Portugal, a gloria de ser o berço da maior interprete da musica popular do Brasil.

consagrado, imagine-se para quem há pouco tempo desembarcara na capital federal e ainda não havia feito “seu nome na praça” como compositor.

No entanto, para compreendermos como se deu a escolha pela composição de Dorival Caymmi é preciso regressarmos um pouco no tempo, até a chegada do futuro artista na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, em 4 de abril de 1938.

Mencionávamos ao fim do primeiro capítulo que Dorival Caymmi zarpara de sua cidade natal, Salvador, rumo ao Rio de Janeiro, com objetivo de encontrar emprego e completar os estudos, parte necessária à concretização do antigo desejo de cursar a Faculdade de Direito. Isso significava dizer que, embora tivesse levado consigo o violão e constantemente o tocasse quando se encontrava recluso no quarto da pensão que residia,<sup>222</sup> *a priori*, para o jovem baiano, a atividade artístico-musical não era percebida como um efetivo meio de vida. As pretensões de Caymmi eram mais modestas. Ciente da qualidade de seus traços, ele almejava um posto de ilustrador em algum impresso carioca. Algo que não chegou a se concretizar.

Foi José Brito Pitanga, um conterrâneo e parente distante de Dorival, que há tempos residia no Rio, que lhe convenceu a tentar a sorte como artista de rádio. “Dorival, aqui é terra do rádio e do futebol. Não perca seu tempo com outras coisas”, disse-lhe Pitanga (CAYMMI, 2014, p. 113). Além de aconselhar Caymmi, Pitanga resolveu ajudá-lo pedindo a um amigo, o compositor Assis Valente, que também era baiano, que intermediasse alguma oportunidade ao parente no meio radiofônico. Valente, que era conhecido pela sua generosidade com novos compositores<sup>223</sup>, solicitou a César Ladeira, *speaker* e diretor-artístico da rádio Mayrink Veiga, uma audição para o aspirante a artista. No dia marcado, Caymmi se apresentou a César Ladeira, mas este, após a audição, nada pôde oferecer ao compositor, alegando não haver recursos para novas contratações (CAYMMI, 2014, p. 114).

Se a carreira musical ainda parecia uma realidade distante, ao menos Caymmi podia ver de perto os astros e estrelas do rádio que tanto admirava. Costumava frequentar os

---

Indiscutivelmente, Maria do Carmo Miranda da Cunha [...] é a nossa cantora popular que maior sucesso artístico e financeiro conseguiu até hoje”. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 12, n. 38, p. 38, 20 jul. 1940. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&Pesq=%22Banana%20da%20Terra%22&pagfis=28853>. Acesso em 15 mar. 2021.

<sup>222</sup> Assim que chegou na capital federal, Dorival Caymmi foi morar em um quarto simples da pensão de Dona Julieta, localizada na rua São José, n. 35, no centro da cidade (CAYMMI, 2014, p. 109).

<sup>223</sup> Ruy Castro, na biografia sobre Carmen Miranda, afirma que as atitudes de Assis Valentes em apadrinhar jovens compositores em início de carreira, intermediando gravações de suas composições, talvez fosse o motivo para as suspeitas existentes na época sobre uma possível homoafetividade do compositor. (CASTRO, 2005, p. 161).



auditórios das rádios Nacional e Mayrink Veiga, em dias de programa, e também o Café Nice, importante ponto de encontro para a “gente do rádio”. Segundo Jairo Severiano (2013), os atrativos do Nice residiam na sua privilegiada localização, bem no “coração” cultural da cidade do Rio, próximo a bares tradicionais, cinemas, emissoras de rádio, estúdios de gravação, redações de jornais, teatros etc., e no fato de que, ali, cantores, compositores e músicos podiam reunir-se para conversar sobre as novidades do meio radiofônico, expor suas novas criações e firmarem parcerias musicais e acordos comerciais.<sup>224</sup>

Foi justamente no Café Nice que Caymmi conheceu Ubirajara Nesdan, que por sua vez, era amigo do famoso compositor e radialista Lamartine Babo. Certa noite, por intermédio de Nesdan, que àquela altura já sabia dos dotes musicais do baiano, Lamartine convidou Caymmi para se apresentar em seu programa, Clube dos Fantasmas, transmitido pela Rádio Nacional. Na ocasião, o jovem artista cantou e tocou a canção “Noite de Temporal”. Notadamente, na primeira experiência de Caymmi em uma emissora de rádio da capital federal, foi apresentada uma de suas canções praieiras.

Obstinado em dar “aquele empurrãozinho” na carreira musical de Caymmi, José Pitanga lembrou-se de outro amigo baiano, Edgar Pereira, que trabalhava na revista *O Cruzeiro*, um semanário ilustrado pertencente aos Diários Associados, de propriedade de Assis Chateaubriand. Pereira então encaminhou Dorival Caymmi para um teste na rádio Tupi (PRG-3), com o jornalista alagoano Theófilo de Barros Filho que, impressionado com as qualidades artísticas do jovem, chamou Chateaubriand, em pessoa, para acompanhar as audições. Diante do proprietário da emissora, Caymmi cantou e tocou “Promessa de Pescador”, outra das suas canções praieiras. Ao fim da cantoria, Chateaubriand, admirado pela canção, comentou: “Seu Theófilo, o senhor é um gênio, este homem é um telúrico, é um homem da terra, um poeta” (CAYMMI, 2014, p. 120). Mas o que diz a canção que tanto empolgou o proprietário dos Diários Associados? Nesta, Caymmi canta:

Ê... ê... ê... ê...  
A Alodê Yemanjá Oê Iá  
Yemanjá Oê Iá

Senhora que é das águas

---

<sup>224</sup> Inaugurado em 18 de agosto de 1928, a Casa Nice localizava-se na Av. Rio Branco, n. 174. Segundo Severiano (2013), apesar do estabelecimento possuir três diferentes ambientes, um para cada tipo de refeição e cliente, “Paradoxalmente, foi o mais modesto dos ambientes, o do cafezinho, que fez a casa ficar famosa e entrar para a história com o nome de Café Nice” (p. 187).

Tome conta do meu filho  
 Que eu também já fui do mar  
 Hoje tou véio acabado  
 Nem no remo sei pegá  
 Tome conta do meu filho  
 Que eu também já fui do mar

Ê... ê... ê... ê... etc.

Quando chegar seu dia  
 Pescador véio promete  
 Pescador vai lhe leva  
 Um presente bem bonito  
 Para dona Yemanjá  
 Filho dele é quem carrega  
 Desde terra até o mar

Ê... ê... ê... ê... etc.

Naquele dia, Dorival Caymmi saiu da rádio Tupi com a promessa de duas apresentações semanais na emissora, o que lhe renderia a quantia de 30 mil-réis de cachê por apresentação. Não houve contrato, apenas um acordo apalavrado entre o jovem artista e Theófilo de Barros Filho. A estreia de Caymmi ao microfone da PRG-3 se deu no dia 24 de junho de 1938, durante a festa junina promovida pela emissora, ocasião que contou com a presença dos demais artistas pertencentes ao *casting* da Tupi.

Neste momento, diante dos relatos precedentes, desejamos chamar atenção para ao menos três importantes pontos: primeiro, salta à vista a informalidade das práticas ainda vigentes na indústria radiofônica de finais da década de 1930. O fato dessas relações mais frouxas serem comuns, mesmo entre os agentes que compunham o campo musical mais desenvolvido do País à época, o do Rio de Janeiro, só torna essa observação ainda mais significativa. Seria impensável, segundo os padrões racionalizados posteriormente adotados pela indústria musical brasileira, a relação de um artista com uma emissora de rádio sem a legal mediação de um contrato, ainda mais, na condição de exclusivo.

A segunda observação refere-se à ocorrência da rede baiana de solidariedade que se formou em torno de Dorival Caymmi com o propósito de ajudá-lo a se tornar um artista de rádio. Para além da origem em comum dos envolvidos, o apoio de José Pitanga, Assis Valente e Edgar Pereira, em especial dos dois últimos, deve ser percebido pelo viés da prática de apadrinhamento da qual tanto o apadrinhado quanto o padrinho se beneficiam da ação. Renato Ortiz (2006) observa que é um erro pensar que as empresas culturais dos anos 1940, 1950

prescindiam de qualquer tipo de racionalidade no momento da seleção de novos funcionários, porém, destaca o autor que seria “inócuo imaginarmos uma sociedade sem estratificação social, onde os mecanismos de integração prescindiriam das relações de classe, ou no caso preciso da sociedade brasileira, do apadrinhamento” (p. 81). Apoiando-se no trabalho de João Batista Borges Pereira, Ortiz revela que, em verdade, o apadrinhamento “estrutura o próprio recrutamento de novos valores pelo sistema radiofônico” (2006, p. 81).<sup>225</sup>

Como posteriormente veremos, esta não foi a única rede de apoio que Caymmi pôde contar ao longo da sua trajetória artística. Outras mais se formaram ao seu redor, compostas por baianos ou não, e todas elas, umas mais outras menos, contribuíram para a fixação da imagem de Caymmi e da sua obra, em especial a de temática praiana, como representativas da dimensão litorânea da identidade nacional brasileira. Não por acaso, o compositor baiano era visto como alguém muito bem relacionado, possuindo amizades com agentes dos campos artístico, econômico, intelectual e político do País.

Por fim, devemos ainda atentar para a frase proferida por Assis Chateaubriand, adjetivando Dorival Caymmi como um telúrico. A percepção do proprietário dos Associados estava assentada na estética da canção praieira do compositor, que o fez, de pronto, remeter às canções folclóricas de cunho regionalista, além claro, das expressões da cultura afro-brasileiras, aspectos que, como já demonstrado, foram durante o referido período, recorrentemente atrelados à concepção de identidade nacional.

Lembremos que até a década de 1930, quando se opera a estandardização do samba como gênero musical eminentemente nacional, as músicas folclóricas e regionais eram tomadas como expressão mais genuína da musicalidade brasileira. Em *O mistério do Samba*, Hermano Vianna expõe que desde a segunda metade do século XIX os “motivos folclóricos” e as “coisas nortistas e sertanejas” (2012, p. 45) já haviam conquistado a admiração de muitos dos ilustres frequentadores dos salões da elite carioca, proporcionando, assim, o reconhecimento dos artistas populares que souberam tirar proveito do contexto favorável.<sup>226</sup>

---

<sup>225</sup> Para João Batista Borges Pereira, “O apadrinhamento da carreira é um valor positivo que define as relações entre os radialistas. A prática não é apenas aceita ou tolerada, mas inclusive estimulada, e dela se beneficiam padrinho e apadrinhado. O primeiro, não só nos bastidores, mas em programas irradiados, não perde oportunidade para contar pública e nominalmente os artistas que começaram a carreira por intermédio de seu apoio. O apadrinhado se transforma, dessa maneira, em polo atrativo de um sistema de lealdade do qual participam todos os que foram beneficiados. De outro lado, o apadrinhado tem interesse em ter seu nome ligado a um profissional de prestígio. Isto é, o fato de haver sido ‘descoberto’ por um experimentado ‘revelador de talentos’ referencia as suas reais qualidades” (BORGES PEREIRA, 1967, p. 87-88 apud ORTIZ, 2006, p. 81-82).

<sup>226</sup> De acordo com o Vianna (2012), um dos artistas populares que melhor soube usufruir dos interesses da elite intelectual, econômica e política carioca de finais do século XIX, pelos temas folclóricos e regionais, foi o

Por sua vez, Michel Nicolau Netto (2009) recorda o fato de que dois importantes grupos musicais surgidos no Rio de Janeiro durante as primeiras décadas do século XX, Bando de Tangarás (formado por Almirante, Braguinha, Noel Rosa, Alvinho e Henrique Brito) e Os Oito Batutas (composto, por entre outros músicos, por Donga, Pixinguinha e seu irmão, China), se apresentavam no início das suas carreiras utilizando vestimentas rurais. Esse mesmo autor ainda evidencia, apoiando-se em texto de Carlos Sandroni, que até a década de 1940, a definição de música popular brasileira correspondia às músicas folclóricas. Por isso, informa-nos: “Ou seja, o sentido urbano que hoje imprimimos à música popular é contrário daquele que se tinha na primeira metade do século XX, quando o mesmo termo carregava consigo um sentido rural e folclórico” (NICOLAU NETTO, 2009, p. 41).

É possível ainda especularmos que para além dos motivos já referidos, o entusiasmo de Chateaubriand com a canção praieira de Caymmi se justificava pela possibilidade de exploração de um segmento musical ainda pouco produzido. Muitos anos depois, o próprio Dorival Caymmi afirmaria, em entrevista, que diante da segmentação estilística imposta aos músicos populares pela indústria radiofônica, teve, no início da sua carreira, a sorte de “não existir antes ninguém nessa linha” (CAYMMI, 1972, p. 5), referindo-se às canções de temática praieira.<sup>227</sup>

É bem verdade que mesmo antes de Caymmi ser transformado no “cantor dos mares”, ao menos duas músicas de temáticas praieiras foram gravadas em fonogramas. Referimo-nos à canção “Triste história de uma praieira”, composta por Stefana de Macedo e Ademar Tavares, e ao samba-canção “Jangadeiro do Norte”, de autoria de Braguinha.<sup>228</sup>

Não se pode atestar, com algum grau de certeza, os reais motivos para que as referidas músicas sejam obscurecidas nos relatos que apontam a originalidade de Caymmi na produção de canções com temas praieiros. Podemos, no entanto, conjecturar que as causas de

maranhense Catulo da Paixão Cearense (1863-1946). Catulo, que encantava com suas modinhas os eminentes frequentadores dos importantes salões cariocas, chegou a cantar, na aurora do século XX, para Rui Barbosa. Em 1908, apresentou-se no Instituto Nacional de Música e em 1914 “cantou no Palácio do Catete, então residência do presidente da República, a convite de Nair de Teffé, mulher do presidente Hermes da Fonseca” (p. 46).

<sup>227</sup> Ao ser questionado pelo jornalista Tárík de Souza se se considerava um autor ligado ao folclore, Caymmi responde: “No princípio do rádio havia divisões muito rígidas. Os cantores românticos, como o Chico Alves e o Sílvio Caldas; a brejeira, que era a Cármen Miranda; os folcloristas, que eram o George Fernandes, o Waldemar Henriques. Eu fiquei sendo o ‘das canções praieiras’. Tinha até dois quartos de hora diários, na Rádio Tupi do Rio, com esse nome, um programa que eu já tinha feito na Bahia sem sucesso. Minha sorte foi não existir antes ninguém nessa linha” (CAYMMI, 1972, p. 5).

<sup>228</sup> “Triste história de uma praieira” foi lançada em disco Columbia (5093-B) em outubro de 1929, tendo como intérprete Stefana de Macedo. Já a composição de Braguinha, “Jangadeiro do Norte”, foi lançada na voz de Gastão Formenti, em disco Victor (33651), em maio de 1933.

tal “esquecimento” pode estar relacionado às diferenças estéticas entre as referidas canções e às inovações poético-musicais promovidas pelo compositor baiano em suas “praieiras”.

Diferentemente do que se nota nos versos das duas canções acima referidas<sup>229</sup>, nas composições caymmianas o litoral não desempenha uma função acessória, logo, não atua como simples cenário onde se desenrolam os deleites e agruras das relações amorosas. Pelo contrário, a “marina caymmiana” possui centralidade na poética do artista baiano, pois emerge como o espaço da conjunção plena dos homens e das mulheres com a natureza. Integrados, estes se percebem como elementos da própria natureza litorânea de tal modo que “nunca se dilaceram psicologicamente, antes acatam a dor e o sofrimento como uma determinação inquestionável” (BOSCO, 2006, p. 50).

No microcosmo litorâneo criado artisticamente por Dorival Caymmi, os agentes que o compõem (os praiheiros) pautam sua existência social sem questionamentos e sem conflitos morais, psicológicos ou sociais. Eles trabalham, pescam, divertem-se, descansam, amam, sofrem, morrem, em outras palavras, vivem, de acordo com os desígnios da natureza e das divindades. Como bem pontuou Bosco (2006): “A vida nas praierras olha para o mundo com adesão irrestrita a ele, no amor e na tristeza, na alegria e na morte” (p. 53).

Neste mundo edênico, situado em um espaço-tempo pré-moderno, a praia (de modo geral) e o mar (em específico) não são alegóricos. Ao contrário, é conhecida a claridade dos versos caymmianos que em suas canções praierras nomeiam e presentificam as coisas, atestando, assim, a própria essência das mesmas.<sup>230</sup> Prova disso, é que na poesia litorânea de Caymmi não é possível encontrarmos o emprego, ainda que solitário, da metáfora (RISÉRIO, 2011, p. 151). No litoral de Caymmi, os coqueiros, o vento, a areia, o mar são o que são, e

<sup>229</sup> Em “Triste história de uma praierra” ouvimos os versos “Era o meu lindo jangadeiro / De olhos da cor verde do mar / Também como ele traiçoeiro / Mentiu-me tanto o seu olhar / Ele passava o dia inteiro / Longe nas águas a pescar / E eu intranquila, o seu veleiro / Lá no horizonte a procurar / Mas quando a tarde escurecia / Um sino ouvia a repicar / A badalar a Ave Maria / Vi uma vela sobre o mar / Era o meu lindo jangadeiro / Em seu veleiro a regressar / E à praia o seu olhar primeiro / Buscava ansioso o meu olhar / Quando ditosa eu me sentia / Passava os dias a cantar / A ver se em breve escurecia / A hora feliz do seu voltar / Mas há na vida sempre um dia / Dia de um sonho se acabar / Este me veio em que não via / O seu veleiro regressar / Não mais voltou o seu veleiro / Não mais o vi por sobre o mar / O seu olhar lindo e traiçoeiro / Não buscou mais o meu olhar / Por uma tarde alvissareira / O sino ouvi a repicar / Era o meu lindo jangadeiro / Que ia com outra se casar”. Por sua vez, em determinado trecho de “Jangadeiro do Norte” o eu lírico afirma: “Também pelo mar da minha vida / Tristonha e dorida / Soltei uma frágil jangada chamada ilusão / E, à tarde, quando em bandos / As gaivotas costumam voltar / Somente uma fria saudade voltou a chorar”.

<sup>230</sup> Nosso argumento deve muito à explanação do músico e pesquisador José Miguel Wisnik, proferida durante aula-show sobre as canções praierras do compositor baiano. Produzida por Wisnik e pelo músico Arthur Netrovski, a apresentação fez parte da programação da exposição *Aprendendo com Dorival Caymmi: civilização praierra*, realizada pelo Instituto Tomie Ohtake, entre os dias 3 de março e 1 de maio de 2016. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/aprendendo-com-dorival-daymmi-1>. Acesso em 20 mar. 2019.

nada além disso.<sup>231</sup> Por isso, referindo-se à canção “Saudade de Itapuã”, o músico Arthur Nestrovski afirmou:

Não conheço outra letra no cancioneiro brasileiro que tenha essa audácia, essa originalidade de ter sua primeira estrofe absolutamente sem nada acontecer. As coisas são nomeadas e são! “Coqueiro de Itapuã, coqueiro”. [...] Só Dorival Caymmi seria capaz de fazer uma letra dessas. E essa letra só funciona, e mais uma vez, isso faz parte da originalidade, da força de Dorival Caymmi como compositor de canções. Essa letra lida no papel não faria sentido. Ela faz todo sentido do mundo, quando a gente lembra da canção, mais sentido ainda quando a gente está cantando ou escutando. Mas estas palavras ganham um sentido absolutamente afetivo e profundo, no momento em que são entoadas, no entanto, são tão simples que é quase inacreditável que isso possa funcionar. É a essência da canção. São simplesmente substantivos nomeados, tornados riquíssimos de sentido pela combinação com a melodia, harmonia, uma entonação e a voz.<sup>232</sup>

Ainda tratando sobre a literalidade do litoral caymmiano e da aparente simplicidade das construções poéticas das canções do compositor baiano, Bosco (2006) escreve:

Quase sempre ele surge palavra solitária – o mar, só, sem predicados. E, quando recebe um adjetivo, é o adjetivo mais simples possível, o mais banal e o mais significativo, um adjetivo que é, na verdade, um falso adjetivo; é antes um resumo de tudo que o mar representa na vida dos pescadores: “O mar/ Quando quebra na praia/ É bonito”. Só em Caymmi o adjetivo talvez mais banal da língua poderia tornar-se uma palavra tão significativa que é quase como se ela estivesse sendo usada pela primeira vez. Nesse “bonito” coube todo um mundo: o mundo da pesca, das morenas do mar, dos peixinhos e conchinhas, dos naufrágios, das jovens viúvas, dos velhos marinheiros, a vida inteira do mar. Na verdade, o adjetivo nada empresta ao mar – é o mar que investe toda sua grandeza no adjetivo, dando ao mero “bonito” a sua beleza real (p. 58-59).

Por sua vez, Risério (2011) chama atenção para duas características do arranjo poético-musical da obra praiana de Caymmi: em primeiro lugar, é perceptível o modo como a estrutura composicional harmoniza com o texto de maneira que mimetizam elementos presentes no cenário representado<sup>233</sup>; além disso, o ensaísta aponta para a mestiçagem da “marina caymmiana”, na qual é possível “detectar um distante e vago resíduo ameríndio, a

<sup>231</sup> Muito argumentamente Risério afirma que nas praieiras Caymmi realizou “uma leitura literal do litoral” (2011, p. 103).

<sup>232</sup> Fala de Arthur Nestrovski durante a programação da exposição *Aprendendo com Dorival Caymmi: civilização praieira*, realizada pelo Instituto Tomie Ohtake. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/aprendendo-com-dorival-daymmi-1>. Acesso em 20 mar. 2019.

<sup>233</sup> Note, por exemplo, a análise estrutural que Risério (2011) realiza da canção caymmiana “O Mar”. Nesta, o analista observa que os recursos composicionais utilizados por Dorival Caymmi na introdução instrumental da referida canção reproduzem semanticamente as ondulações marítimas. Nas palavras do autor, “São avanços e recuos, precipitações e retardamentos, em ondulações cromáticas, que se constituem numa espécie de ‘ícone’, no sentido da terminologia semiótica. Caymmi consegue reproduzir, recriando-o na própria disposição dos signos, o movimento da maré. O que ouvimos é a trama das ondas e das ondinas, o desenho caprichoso das ondulações marinhas” (RISÉRIO, 2011, p. 131).

presença difusa dos bantos, a predominância de elementos portugueses e iorubanos. Tudo transfigurado, naturalmente” (p. 78).

Temos em mente que tanto a fala de Arthur Nestrovski como os textos de Francisco Bosco e Antônio Risério destinam-se, antes de tudo, a exaltar a figura e a obra de Dorival Caymmi. No entanto, se as utilizamos aqui, não foi por conta da dimensão valorativa do trabalho do compositor baiano, mas antes, para evidenciar as justificativas que recorrentemente fundamentam a defesa da originalidade da poética praiana caymmiana.

Por fim, é preciso ainda mencionar que Dorival Caymmi era, a um só tempo, compositor, intérprete<sup>234</sup> e músico, fato incomum no campo da música popular dos anos 1930. É bem provável que aos olhos e ouvidos de Theófilo de Barros Filho e Assis Chateaubriand, o jovem baiano parecia um “pacote completo”.

Em agosto de 1938, portanto, pouco mais de um mês após estrear na Rádio Tupi, Caymmi se transferiu para a Rádio Transmissora (PRE-3) a pedido dos conterrâneos Dermival Costa Lima – velho conhecido dos tempos do jornal *O Imparcial* de Salvador –, Erick Cerqueira e Eduardo Brown.

O fim daquele ano se aproximava e os produtores do filme *Banana da Terra* se apressavam para que seu lançamento ocorresse antes do carnaval de 1939 quando, inesperadamente, surgiu um grande problema que colocava em xeque a continuação das gravações da película. O compositor Ary Barroso contribuiria com duas canções para o longa-metragem – “Boneca de Piche” e “Na Baixa do Sapateiro” – que seriam interpretadas por Carmen Miranda (a primeira delas, em parceria com Almirante), e para tanto, o compositor mineiro receberia o valor de cinco contos de réis pela concessão das composições. Já estava tudo praticamente encaminhado – figurinos, cenários – quando Ary Barroso informou à Wallace Downey que, diferentemente do que havia sido acordado, desejava receber o dobro da quantia (dez contos de réis) para liberar as duas canções.

Esse aparente gesto de usura de Ary Barroso poderia, em verdade, ter outra explicação, e quem nos conta é Ruy Castro, em livro dedicado à vida e obra de Carmen Miranda. De acordo com o biógrafo, apesar de não haver indícios, existia a suspeita que ao conceder as composições para serem apresentadas nos filmes-musicais produzidos por Wallace Downey, sem saber, os compositores estavam também concedendo ao produtor

---

<sup>234</sup> Em mais uma clara demonstração de opinião que corrobora para a reafirmação da singularidade e da originalidade artística de Dorival Caymmi, Risério (2011), assim nos conta: “Certa vez, comentando com Rogério Duarte os diversos intérpretes e interpretações caymmianas, ouvi a frase imbatível: o grande lance é Caymmi par lui-même” (p. 20).

estadunidense, o direito de exploração das canções no exterior. Tal hipótese tornou-se ainda mais factível quando, anos mais tarde, descobriu-se que “Downey era o ‘representante no Rio’ da Robbins Music Corporation, uma editora musical de Nova York que – surpresa! – tinha sob seu controle um sem-número de sambas e marchinhas” (CASTRO, 2005, p. 118-119). Logo, a ideia de Ary era garantir o maior cachê possível pelas duas canções antes que o controle pela exploração comercial internacional delas fosse transferido para Downey.

Retornando à querela, tornou-se, então, necessário achar (ou serem compostas) duas outras canções que substituíssem as músicas de Ary Barroso, conservando, porém, as temáticas destas, o que representaria a permanência dos figurinos e dos cenários já produzidos e, por consequência, a manutenção orçamentária e dos prazos (ambos já apertados).<sup>235</sup> Convocados por Downey, Alberto Ribeiro e Braguinha – autores do roteiro do filme – compuseram a marcha “Pirulito”, que substituiu “Boneca de Piche”. Para o lugar de “Na baixa do Sapateiro”, um samba de temática baiana, Alberto Ribeiro lembrou-se de “O que é que a baiana tem?”, que ouvira na voz do próprio autor, na programação da Rádio Transmissora. E foi assim, contada aqui de maneira bastante simplificada, que o samba de Caymmi entrou para o filme *Banana da Terra*.<sup>236</sup>

O sucesso de público conquistado pela supracitada película foi especialmente atribuído aos encantos do número de Carmen Miranda, paramentada com uma releitura do traje típico de baiana, enquanto cantava graciosamente “O que é que a baiana tem?”. A partir de então, a música e o traje tornaram-se marcas indelévels da cantora luso-brasileira que, naquele mesmo ano de 1939, partiu para os Estados Unidos para fazer carreira cinematográfica em *Hollywood*, e lá, tornaram-se, ela e sua vestimenta estilizada de baiana, ícones de “brasilidade”.

No entanto, importa recordar que o uso artístico e recreativo do traje “tradicional” de baiana não era novidade no País, muito menos a existência de canções populares que versejavam sobre a velha Bahia, discursada como fonte matricial do Brasil e do samba. Vejamos alguns dos inúmeros exemplos.

---

<sup>235</sup> Ao referir-se ao desentendimento entre Ary Barroso e Wallace Downey, Ruy Castro (2005) afirmou: “Downey não pagou, Ary não cedeu as músicas, e abriu-se um rombo na produção de *Banana da Terra* – porque os cenários para os dois números já estavam prontos e os figurinos e a maquiagem, decididos. Em ‘Boneca de Piche’, Carmen apareceria de nega maluca, com vestido e lenço quadriculados, e Almirante, de jaquetão branco e chapéu-coco, ambos em *black face*, num cenário tipo ‘senzala’. Em ‘Na Baixa do Sapateiro’, o cenário era uma rua da Bahia, com lua, casario e coqueiros, e Carmen estaria usando uma baiana estilizada” (p. 169).

<sup>236</sup> Para conhecimento dos detalhes atinentes à entrada de “O que é que a baiana tem?” na película-fílmica *Banana da Terra*, consultar *Dorival Caymmi: o mar e o tempo* (CAYMMI, 2001; 2014) e *Carmen: uma biografia* (CASTRO, 2005).



Novamente Ruy Castro (2005) nos lembra que, embora menos faustosa que as roupas das baianas de partido-alto vistas na Salvador colonial, a vestimenta tradicional da baiana já estava vivamente presente no cotidiano do Rio de Janeiro desde, ao menos, o início do século XIX, quando uma leva delas migrou para a então capital federal e muitas se instalaram nos arredores da praça Onze. Como já descrito nos anais do nascimento do samba urbano carioca, essas mulheres baianas (e seus descendentes) se constituíam em “animadoras dos sambas e choros que se tocavam em suas casas” (p. 171). Como resultado, ao serem criadas as primeiras escolas de samba no Rio, na década de 1920, a ala das baianas foi uma das primeiras a ser estabelecida e tornada obrigatória nos desfiles, em 1933.

A fantasia de baiana era, assim, vista tanto nos festejos carnavalescos dos mais pobres quanto entre as senhoritas da classe média.<sup>237</sup> Porém, ao passar a figurar nos espetáculos dos teatros de revistas, a fantasia de baiana foi repaginada, glamourizada.<sup>238</sup> Entretanto, Ruy Castro (2005) nos lembra que, contrariando qualquer prognóstico óbvio, a primeira atriz a ostentar a fantasia estilizada de baiana no palco de um teatro brasileiro foi a espanhola Pepa Ruiz, em 1892.<sup>239</sup>

Para ilustrar a presença temática da Bahia (mítica) na música popular comercial, é preciso antes atentarmos para o fato de que o estado emerge nestas canções representado, quase sempre, pelo seu povo, pelas expressões da sua cultura negra-mestiça, pelo cenário colonial das suas ruas ou pelas belezas naturais da sua paisagem. Nota-se, portanto, uma profusão de imagens de baianas e baianos sensualizados (dengosos, como bem dizia Dorival Caymmi)<sup>240</sup> e malemolentes; de menções à culinária considerada típica (vatapá, caruru etc.) e à religiosidade sincrética (Senhor do Bonfim, candomblé), além das referências à sua

<sup>237</sup> Ruy Castro (2005) descreve assim a fantasia de baiana: “uma bata de algodão, uma saia de renda, alguns colares e pulseiras de pedraria e um turbante, com ou sem a cestinha de frutas de cera” (p. 171).

<sup>238</sup> O biógrafo ainda enumera os nomes de diversas atrizes brasileiras que, muito antes de Carmen Miranda, fizeram uso da fantasia estilizada de baiana nas revistas musicais. Cf. Castro, 2005, p. 171-172.

<sup>239</sup> Referindo-se ao fato de que o ímpeto nacionalista musical apregoadado no País, no início do século XX, em verdade, não representou a obliteração dos ritmos estrangeiros, Hermano Vianna (2012) menciona o acontecimento improvável envolvendo a atriz Pepa Ruiz. Vejamos o que escreve o antropólogo: “A heterogeneidade cultural do mundo artístico dessa época tornou possíveis acontecimentos como este: em 1892, na peça *Tintim por tintim*, a atriz espanhola Pepa Ruiz aparece ‘vestida de baiana cantando um ‘tango’ intitulado *Mungunzá*’ (Tinhorão, 1986: 71). O tango era na verdade um maxixe, música que vai ter influência decisiva na invenção do samba” (p. 50).

<sup>240</sup> Em seu *Cancioneiro da Bahia*, Caymmi se refere ao dengo da seguinte maneira: “Não sei de palavra tão bonita quanto dengo. Dengo... Denguice... Dengosa... Palavras que dizem muita coisa, que definem, por vezes, a personalidade de uma mulher. O sol do Nordeste, aquele calor das tardes pedindo rede e água de coco, pedindo cafuné e dando ao corpo certa moleza gostosa, produz o ‘dengo’ que por vezes está apenas no quebranto de um olhar, às vezes na modulação da voz terna, de súbito no gesto, como um convite. Não sei como definir certas mulheres senão pelo dengo que elas possuem. Dengo no sorriso, no andar, no remelexo, no olhar, no jeitinho do rosto ou das mãos. Onde é que a baiana não tem dengo?” (1978, p. 83).

antiguidade, em especial, por meio do uso de termos comuns ao período colonial, como “iaia” e “ioiô”.

No livro *A presença da Bahia na música popular brasileira*, Luiz Américo Lisboa Júnior informa que entre as canções com “temas baianos” gravadas no Brasil, por meio do sistema mecânico de gravação, na aurora do século XX, estavam: o lundu “O Caruru” e a modinha “Anjos Baianos”, ambas gravadas entre 1904 e 1907.<sup>241</sup> Outra canção catalogada pelo referido pesquisador, que também faz jus à menção é o maxixe “O Vatapá”, uma “canção-receita” que antecede em algumas décadas a composição quase homônima de Dorival Caymmi.<sup>242</sup>

Porém, foi na década de 1930 que se deu o esplendor da produção de composições inspiradas na Bahia, e para tanto, a contribuição das nove canções de Ary Barroso dedicadas ao estado foi significativa.<sup>243</sup> Mesmo antes da “entrada em cena” de Dorival Caymmi, a Bahia parecia “não sair do pensamento”<sup>244</sup> de Ary Barroso e de muitos outros compositores baianos ou não. Até mesmo a “Pequena Notável”, Carmen Miranda, já havia gravado sete “canções baianas”, antes de apresentar “O que é que a baiana tem?”, no filme *Banana da Terra*.<sup>245</sup>

Ora, se as vestimentas estilizadas da baiana e as canções que glorificavam a Bahia (e também seu povo e sua cultura) já estavam consolidadas no campo artístico-musical do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX; e considerando, também, o fato de que a

---

<sup>241</sup> De acordo com Lisboa Júnior (1990), o lundu “O Caruru”, cuja autoria era desconhecida, foi gravada por Mário Pinheiro, “um dos mais populares artistas do seu tempo” (p. 24). Apesar do pesquisador ter definido a canção como “uma música alegre com versos bem humorados” (p. 24), e ainda que seu autor (anônimo) tenha alertado, logo no início, para o sentido provocador das suas palavras, ao constatar os estrofes como “As branquinhas quando morrem / Foi Jesus Cristo que levou / Mas as negras quando morrem / Foi cachaça que matou”, ou “As branquinhas quando morre / Vai na tumba de mauê / Mas a negra quando morre / Urubu tem que comê” (p. 24-25), o que se percebe é a visão racista em relação à mulher negra. Já a modinha “Anjos Baianos”, originalmente batizada como “As baianas”, foi composta por José de Souza Aragão e Tito Lívio, ambos baianos, e gravada também por Mário Pinheiro (p. 25).

<sup>242</sup> Segundo informações dispostas no site *Discograph Of American Historical Recordings*, o maxixe “O Vatapá” fora gravado pela dupla de cantores Geraldo Magalhães e Medina de Souza, em 28/3/1910. Disponível em: [https://adp.library.ucsb.edu/index.php/objects/detail/77000/Gramophone\\_64336](https://adp.library.ucsb.edu/index.php/objects/detail/77000/Gramophone_64336). Acesso em 31 mar. 2021. Já o samba “Vatapá”, de autoria de Caymmi, foi lançado pelo grupo musical Anjos do Inferno, no ano de 1942.

<sup>243</sup> A respeito da “produção baiana” de Ary Barroso, Jairo Severiano (2013) expõe: “Na Baixa do Sapateiro’ é uma das nove composições dedicadas à Bahia por Ary, um apaixonado confesso da Boa Terra. Uma velha rua de Salvador, de nome pitoresco, inspirou o título da composição, que conta uma história romântica, mero pretexto para falar da Bahia. [...] ‘Na Baixa do Sapateiro’ é a segunda composição mais gravada de Ary, inclusive no exterior” (p. 157).

<sup>244</sup> O trecho em destaque faz alusão à canção “Na Baixa do Sapateiro”, de autoria de Ary Barroso, gravada pela primeira vez por Carmen Miranda, em disco Odeon (11667), em outubro de 1938.

<sup>245</sup> As referidas canções “baianas” gravadas por Carmen Miranda, foram: “No tabuleiro da baiana” (1936), “Quando eu penso na Bahia” (1937) e a já citada “Na Baixa do Sapateiro” (1938), todas compostas por Ary Barroso. De Roberto Martins, “Canjiquinha quente” (1937); “Baiana do tabuleiro” (1937), de André Filho; “Nas cadeiras da baiana” (1938), de Portello Juno e Leo Cardoso e de autoria de Herivelto Martins e Humberto Porto, “Na Bahia” (1938) (CASTRO, 2005, p. 1165-166).

estrutura da letra de “O que é que a baiana tem?” seguia a fórmula das *list songs* e suas enumerações, já utilizada por Ary Barroso em algumas das suas composições “bairanas”,<sup>246</sup> é plausível o questionamento sobre quais os elementos atinentes à canção de Dorival Caymmi, e ausente nas demais, que foram dignos do invólucro da originalidade?

Segundo Ruy Castro (2005, p. 170), a inovação trazida por “O que é que a baiana tem?” residia nos próprios versos da canção, ou melhor, nos elementos escolhidos por Caymmi para compor a enumeração descrita pelo “eu lírico” da música. Vejamos: “Tem torço de seda, tem! / Tem brincos de ouro, tem! / Corrente de ouro, tem! / Tem pano-da-costa, tem! / Tem bata rendada, tem! / Pulseira de ouro, tem! / Tem saia engomada, tem! / Sandália enfeitada, tem! / Tem graça como ninguém / Como ela requebra bem...”.

Interessante perceber, com base nos versos acima expostos, que Caymmi não descreve qualquer baiana, mas antes, ele traça o perfil de uma baiana com posses, de uma mulher (presumivelmente negra ou mestiça) que pudesse se adornar com peças de ouro. Foi, portanto, a partir dessa constatação que Antônio Risério (2011) assinala, uma vez mais, a seletividade do compositor baiano quanto aos possíveis elementos representativos da sua Bahia. Desta forma, aponta o autor:

Não creio que, na adolescência de Caymmi, o ouro ainda fosse fácil. Verdade que muitas moças devem ter herdado joias de suas bi ou trisavós. Mas já estávamos no reino do cobre e do latão. E aqui vemos que Caymmi é seletivo. Da mesma forma que privilegia esteticamente os aspectos “coloniais” de sua cidade, trata somente da “baiana” mais tradicional. Baiana de brinco de ouro, não do bracelete de lata. Note-se quantas vezes a palavra “ouro” comparece em seu texto (RISÉRIO, p. 56-57).

No que tange às nossas considerações sobre as especificidades de “O que é que a baiana tem?”, é preciso, ainda, salientar que outro objeto descrito na referida canção – o balangandã –, teria provocado alvoroço entre os jornalistas, curiosos por saber o significado daquele termo que, à época, supostamente soava estranho aos ouvidos de grande parte da população do sul do País.<sup>247</sup>

---

<sup>246</sup> A respeito da semelhança entre as enumerações das canções de Ary Barroso, inspiradas na Bahia, e as *list songs*, Ruy Castro (2005) escreve: “Por causa das enumerações, as canções ‘bairanas’ equivaliam às *list songs* da música americana, inventadas pouco antes por Cole Porter” (p. 164). Um pouco adiante, referindo-se à composição de Caymmi, Castro assevera: “‘O que é que a baiana tem?’ era feito das mesmas enumerações tipo *list song* que marcavam as canções ‘bairanas’ de Ary Barroso” (2005, p. 169-170).

<sup>247</sup> Ao analisar a representação da baiana nas composições caymmianas, sobretudo a partir da sua vestimenta tradicional, Risério (2011) aponta: “E ainda pôs ou repôs em circulação, no sul do país, uma expressão quase desconhecida por lá – ‘balangandãs’, termo relativo àquelas coisitas tão características da roupa de baiana quanto o chapéu de couro da do sertanejo ou a cuia e a bombilha da do gaúcho” (p. 55).

Se por um lado, o sucesso alcançado pela referida canção caymmiana pode ter representado a projeção da expressão “balangandãs” para fora dos limites de Salvador, por outro, não era a primeira vez que algum compositor a utilizava nos versos da sua criação musical. Em “Quem vem atrás fecha a porta”, canção gravada em 1920, a palavra balangandã já se fazia notar, fato que o tornava um objeto misterioso, mas não de todo modo desconhecido no período em que a composição de Caymmi foi lançada.<sup>248</sup>

Já expusemos a curiosidade provocada pelos balangandãs “caymmianos”, mas ainda não esclarecemos o que o referido objeto é realmente. Para tanto, ninguém melhor que o próprio Dorival Caymmi para realizar a tarefa. Nas palavras do compositor:

Balangandã era uma joia antiquíssima das negras chiques, negras do partido-alto da Bahia. Era uma corrente usada na cintura por cima da saia. Às vezes corria a cintura em duas voltas. Era uma penca com amuletos, promessas, muitas delas feitas em ouro ou marfim. Era para quem podia. (CAYMMI, 2014, p. 134).

Em *Cancioneiro da Bahia*, Amado e Caymmi já haviam explicado do que se tratava os balangandãs. Na ocasião, os amigos escreveram:

Com o sucesso de **O que É que a Baiana Tem?** a palavra “balangandãs”, pouco conhecida antes no Sul e quase nunca empregada, ganhou enorme popularidade, voltou novamente, por assim dizer, a incorporar-se ao dicionário das palavras vivas. Balangandãs diz-se hoje de todas aquelas pequenas coisas de prata e ouro que pendem da pulseira, colares e torços das baianas. Em verdade, “balangandãs” é uma penca de pequenos fetiches negros, feitos em prata e ouro, usada pelas baianas de “partido alto” nas grandes festas populares da Bahia. Existem alguns realmente preciosos. Hoje já não é fácil encontra-los para comprar porque houve uma verdadeira batida nos lugares onde podiam ser encontrados. “Quem não tem balangandãs não vai no Bonfim”, diz o samba, e parece que muita gente acreditou, pois houve uma tal procura de balangandãs que um verdadeiro “mercado negro” se estabeleceu na Bahia. A palavra, desenterrada pelo samba, virou quase sinônimo de coisa nacional. Talvez por isso o título de certo espetáculo grã-fino: **Joujoux e Balangandãs**, como quem diz: **Francesas e Brasileiras**. Enquanto isso as baianas vão usando seus balangandãs, despreocupadas do barulho que a palavra veio fazer aqui fora. Pois se até discussão de filósofos ela provocou... (CAYMMI, 1978, p. 84, grifo do autor).

Com base no que foi exposto até o momento, acreditamos que a constante afirmação da originalidade dos versos de “O que é que a baiana tem?”, bem como, da primazia de Caymmi no uso poético do termo “balangandã”<sup>249</sup> servem, em verdade, para

<sup>248</sup> Composta por José Luiz de Moraes (popularmente conhecido por Caninha) e Francisco Marques, “Quem vem atrás fecha a porta”, também conhecida por “Me leva seu Rafael”, foi gravada pelo cantor Bahiano em dueto com a cantora Izaltina em disco Odeon (121728/121729). Em determinada estrofe da referida canção, ouvimos: “Na Bahia tem mulata / De rico balangandã / A mulata da Bahia / É mesmo de bam, bam, bam” (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 36).

<sup>249</sup> É preciso lembrar que Stella Caymmi (2014) afirmou que o avô lançou a referida palavra (p. 134); e que o

reforçar a imagem de inovador, atrelada ao compositor baiano. Via de regra, a atribuição desses qualificativos funciona como recursos na distinção e consagração do artista em meio ao campo artístico.

Como meio de avançarmos na exposição das redes de apoio que conduziram Dorival Caymmi, e sua obra praieira, à posição de emblemas da identidade nacional brasileira, é preciso discorrermos sobre o espetáculo “grã-fino” Jouxjoux e Balangandãs – referido por Jorge Amado e por Caymmi –, do qual o compositor baiano tomou parte ao se apresentar cantando e tocando duas das suas canções.

#### 4.2 Tornando-se um “cartaz dos mais apreciados”<sup>250</sup>

O ano de 1938 ainda não havia encerrado quando Dorival Caymmi recebeu de Almirante o convite para se transferir da Rádio Transmissora para a Rádio Nacional (PRE-8). A proposta incluía não somente a participação do compositor no programa *Curiosidades Musicais*, apresentado pelo próprio artista e radialista carioca, no qual Caymmi colaboraria com “costumes e folclore da Bahia” (CAYMMI, 2014, p. 130), como também, um “contrato de três meses, com pagamento mensal de 700 mil-réis, mais publicidade em *A Noite, Noite Ilustrada e Carioca*” (CAYMMI, 2014, p. 131). Para além do atrativo financeiro, o “peso da Rádio Nacional” influenciou na decisão de Caymmi.<sup>251</sup>

Ainda no primeiro trimestre de 1939, Caymmi recebeu de César Ladeira o convite para compor o *casting* da Rádio Mayrink Veiga. “A Mayrink era a rádio mais importante no momento. Carmen Miranda, sua estrela maior, estava lá desde 1933”, informa Stella Caymmi (2014, p. 141). Desta forma, em menos de um ano após sua chegada à capital federal, Dorival Caymmi já havia trabalhado nas principais emissoras radiofônicas da cidade.

Diante do sucesso de *Banana da Terra* e da conseqüente popularidade alcançada nacionalmente pelo samba “O que é que a baiana tem?”, surgiram novas oportunidades profissionais para o artista baiano. Uma das mais importantes, porém, foi a de gravar um

---

radialista César Ladeira agraciou Dorival Caymmi com o sugestivo título de “O colombo dos balangandãs” (p. 142).

<sup>250</sup> Referência ao trecho do texto de Cáspary, no qual, ao comentar a trajetória profissional de Caymmi, afirma: “No princípio, a sua voz grave cantando as belezas de uma terra do Norte, não conseguiu um grande êxito, porém foi envolvendo pouco a pouco a atenção dos ouvintes e um dia, quando menos se esperava, Dorival Caymmi se tornava um cartaz dos mais apreciados” (CÁSPARY, 1949, p. 26).

<sup>251</sup> Acerca dos motivos que o levou a transferir-se para a Nacional, Caymmi relatou: “Entre o peso da Rádio Nacional e o da Rádio Transmissora, não pude vacilar” (CAYMMI, 2014, p. 131).

disco em dueto com Carmen Miranda, contendo canções de autoria do compositor. A oferta era irrecusável, haja vista a garantia de sucesso que a participação da cantora representava e o reconhecimento gerado por ter uma canção sua interpretada pela principal cantora do País.<sup>252</sup> O disco, um 78 rpm, contendo em um dos lados “O que é que a baiana tem?”, e no outro “A preta do Acarajé”, foi gravado pela Odeon (n. 11710) e lançado em abril de 1939.

Porém, a proposta da gravadora Odeon não se resumia à gravação de um único disco. Na esteira do êxito de “O que é que a baiana tem?” e avaliando os possíveis lucros com prováveis novos sucessos do compositor, a gravadora propôs a Caymmi um contrato para a produção de seis discos 78 rpm, no intervalo de dois anos, o que equivaleria à gravação total de 12 canções, haja vista que cada disco 78 rpm comportava duas músicas, uma em cada face (lado). Aparentemente, a proposta se mostrava tentadora, no entanto, em cláusula contratual a Odeon exigia que todos os discos obtivessem sucesso comercial semelhante àquele conquistado pela canção interpretada por Carmen Miranda no filme *Banana da Terra*.

Stella Caymmi (2014) expõe que o imperativo do sucesso comercial imposto contratualmente pela gravadora causou angústia em Dorival Caymmi, pois ele era consciente que independente das suas capacidades composicionais e da qualidade de suas criações, nada poderia assegurar o sucesso de uma canção. Diante disso, o compositor hesitou em assinar o contrato, mas foi persuadido por amigos. Afinal, ser um músico exclusivo de uma grande gravadora era sinônimo de prestígio para qualquer artista.<sup>253</sup>

Com o contrato assinado, em setembro de 1939 foi lançado pela gravadora Odeon, o primeiro disco solo de Dorival Caymmi contendo as canções “Rainha do Mar” e “Promessa de Pescador”, ambas posteriormente classificadas como “canções praieiras”. Como imaginado pelo compositor, as referidas canções não alcançaram o grandioso sucesso de “O que é que a baiana tem?”, fato que levou os dirigentes da Odeon a rescindir o contrato com o artista baiano.<sup>254</sup>

Presume-se que a quebra de contrato com uma grande gravadora seria obviamente percebida como malogro na carreira de qualquer artista, sobretudo em posição de novato, entretanto, para Dorival Caymmi, a situação resultou em uma espécie de livramento das

<sup>252</sup> Para Ruy Castro (2005), “Dividir um disco com Carmen era garantia de um salto na carreira de qualquer cantor” (p. 162).

<sup>253</sup> O próprio Dorival Caymmi confessou, em depoimento para sua biografia: “Eu fiquei muito amedrontado com contratos com gravadoras, embora ser exclusivo de uma companhia desse um certo prestígio, não há dúvida, artista exclusivo e tal da Odeon, da Victor, da Columbia” (CAYMMI, 2014, p. 158).

<sup>254</sup> Ao lembrar do episódio, Caymmi argumentou: “Já encontrei dificuldades para agradar meu público na linha do sucesso que eu vinha fazendo” (CAYMMI, 2014, p. 163).

pressões impostas pelo mercado fonográfico. Ao menos, foi o que o artista deu a entender quando, referindo-se às gravadoras, declarou: “Nunca mais eu fiz contrato com ninguém [...] Eu tinha vocação de homem livre e fiz de tudo para não ter contrato de obrigação com disco” (CAYMMI, 2014, p. 163). Corroborando com as palavras do avô, Stella Caymmi ainda sentencia: “Dorival Caymmi tinha – e tem! – o seu próprio tempo de acontecer e uma natural resistência a qualquer coisa que quebrasse o seu ritmo” (CAYMMI, 2014, p. 163).<sup>255</sup>

É bem verdade, no entanto, que essa relativa autonomia de Caymmi em relação às gravadoras ancorava-se em dois fatores: primeiramente, como anteriormente assinalado, Dorival Caymmi não se restringia à atividade composicional, desempenhando também os papéis de cantor e músico, condição que lhe permitia o trânsito por diferentes instâncias do campo musical – a exemplo das gravadoras, das rádios e das boates –, o que lhe possibilitava diferentes fontes de renda. Por último, após a quebra de contrato com a Odeon, o artista baiano encontrou acolhida na gravadora Columbia, onde seu amigo Braguinha desempenhava a função de diretor-artístico. Na nova “casa”, ainda no princípio da década de 1940, Caymmi gravou dois discos na posição de artista “avulso” e, como desejado, “sem pressões ou contratos” (CAYMMI, 2014, p. 163).

É possível, então, notar nos relatos anteriores, os discursos que tendem a reafirmar a imagem do compositor baiano como um agente inadaptado e independente aos imperativos comerciais da indústria fonográfica (em específico) e musical (de modo geral). Acreditamos que tais discursos podem ser tomados sob duas perspectivas que, ao final, se complementam: a de que uma obra de arte (uma composição musical, no caso aqui tratado) que se pretende de valor artístico, não pode estar condicionada por determinações outras que não as propriamente artísticas. E isso se evidencia na incongruência entre os tempos do artista – necessário à sua atividade criadora –, e das gravadoras – gerido sob a finalidade do lucro –, presente nas falas tanto de Caymmi quanto da sua biógrafa. E por fim, que o tempo vagaroso que Caymmi imprimia ao seu fazer artístico (como ademais, em outras instâncias da sua existência social), era percebido tanto como uma idiossincrasia do artista quanto um sintoma da sua identidade baiana.

Antes de avançarmos na discussão das perspectivas acima assinaladas, importa esclarecer que não temos pretensões de corroborar com tais discursos, sobretudo aquele que

---

<sup>255</sup> Como um Flaubert, como mostra Bourdieu (2010).

trata de uma suposta “baianidade”, por certo delineada sob olhares essencialistas.<sup>256</sup> Objetivamos, isso sim, evidenciar que ambos os discursos são agenciados, instrumentalizados, como recursos de reafirmação da singularidade artística de Dorival Caymmi.

As tensões entre os campos artístico e econômico já foram amplamente discutidas por Pierre Bourdieu em *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Neste estudo, o sociólogo francês revela-nos que o culto ao desinteresse econômico é uma prática entre os agentes que compõem o mundo artístico, em especial, entre os adeptos da “arte pela arte”. Nesse sentido, Bourdieu (2010, p. 102) descreve o campo artístico como “um mundo econômico às avessas”, pois “o artista só pode triunfar no terreno simbólico perdendo no terreno econômico (pelo menos a curto prazo), e inversamente (pelo menos a longo prazo)”.

É evidente que não se trata aqui de defender que Dorival Caymmi não tenha se constituído como um artista comercial. Tampouco seria coerente afirmar que o compositor não fosse consciente do fato de que suas canções eram apreciáveis (no sentido econômico do termo).<sup>257</sup> Qualquer dos argumentos nesse sentido não resistiria à constatação, óbvia até, de que a trajetória artística de Caymmi foi construída com o importante auxílio dos meios de comunicação (como o rádio, o cinema e posteriormente, a televisão). Logo, a arte de Caymmi se dirigia ao grande público e não somente ao círculo restrito de interessados.<sup>258</sup>

A nossa perspectiva pode ser facilmente verificada por meio das narrativas – algumas empreendidas pelo próprio Caymmi – que transparecem o entendimento de que a qualidade da produção artística do compositor não estava subjugada por fatores extra-artísticos. Em entrevista concedida à Tárík de Souza, no início da década de 1970, ao ser questionado sobre as ocasiões que sentia necessidade de se apresentar novamente em público, Dorival Caymmi respondeu:

---

<sup>256</sup> É possível replicarmos a crítica à ideia de identidade nacional à concepção de “baianidade”, por se tratar de uma construção simbólica que universaliza aspectos da cultura de grupos restritos. Imaginar, por exemplo, que todo baiano é adepto das religiões de matriz africana ou que “joga” capoeira é o tipo de pensamento que não encontra materialidade na realidade social que o confirme.

<sup>257</sup> Ao evidenciar as especificidades deste “mundo econômico às avessas”, Bourdieu (2010) atesta: “A revolução simbólica pela qual os artistas libertam-se da demanda burguesa recusando reconhecer qualquer outro mestre que não sua arte tem por efeito desaparecer o mercado [...] No momento em que afirmam, com Flaubert, que ‘uma obra de arte [...] é inapreciável, não tem valor comercial, não pode ser paga’, que é *sem preço*, ou seja, estranha à lógica ordinária da economia ordinária, descobre-se que é efetivamente *sem valor comercial*, que não tem mercado” (p. 100).

<sup>258</sup> Ao discutir o fato de Caymmi ter feito ressoar canções que tratavam sobre temas tradicionais por intermédio de modernas tecnologias, como o rádio na década de 1930, Antônio Risério (2011) observa: “No caso particular de Dorival Caymmi, temos um paradoxo. Com todos os seus conteúdos tradicionais, Caymmi surgiu nessa fornada do rádio e do disco, um artista industrial entronizado no elenco das estrelas da moderna arte de massas. Ele sempre produziu para grandes números. Sua poesia praieira, essencialmente pré-industrial, aconteceu nacionalmente graças às ondas eletromagnéticas e às linhas de montagem da indústria do disco” (p. 29).



Não depende da avaliação do artista na praça, do comércio da arte: estando à vontade, eu vou. Padei muito da organização artística na fase do rádio, que era muito protocolar, muito cronometrada. Trabalhei dessa forma vinte anos e me pus à vontade quando disse para mim mesmo: hoje vou ser o Caymmi por conta própria. Então fiquei nesse “dolce far niente” da vida de artista, mas sem a condição específica do sujeito que já tem muito dinheiro e não quer trabalhar. Eu sou artista da classe média dos artistas: nem o rico, nem o teso (CAYMMI, 1972, p. 3).

A resposta de Caymmi parece, até certo ponto, contraditória, pois ela emerge no texto logo após o autor da matéria informar que o artista baiano vivia na ocasião, na condição de cantor e compositor aposentado, a rotina de um “senhor burguês e disciplinado de 58 anos” mas que não se furtava aos esporádicos compromissos profissionais, desde que bem pagos por eles (CAYMMI, 1972, p. 3).

Já Dori Caymmi, filho de Dorival, salientou que seu pai não enriqueceu por meio da música. Ao relembrar o período de atividade profissional de Dorival Caymmi, Dori comenta:

Ele não ganhou dinheiro, não ficou rico. Não deixou um acervo, assim, nada, zero! Quer dizer, ele deixou a música dele. Dois ou três violões, assim, já meio marombados e tal, né?! A pintura dele, que ele gostava, que ele contribuiu muito para esse lado também. Enfim, era um cara muito simples, muito simples mesmo. Não tinha essa coisa de enriquecimento, de ficar, muita grana, não sei o quê, aviãozinho particular. Essa coisa pobre que o mundo assumiu (Entrevista concedida ao autor em 16 de fevereiro de 2018).

É possível que a melhor definição para a aparente falta de ambição econômica de Dorival Caymmi seja mesmo os versos finais de um samba famoso de sua autoria que diz: “Pobre de quem acredita / Na glória e no dinheiro / Para ser feliz”. Aliás, esse foi justamente o trecho rememorado por Gabriel Caymmi, um dos netos de Dorival, em documentário dedicado à vida e obra do artista baiano, para ilustrar a sua percepção de que o avô não era uma pessoa materialista.<sup>259</sup>

Outra importante característica do campo artístico evidenciada por Bourdieu (2010), concebe que o valor das obras de arte é mensurado por intermédio do investimento, em termos de tempo e sacrifício, que ela exige do artista no momento de sua produção. Nesse sentido, expõe o sociólogo que,

---

<sup>259</sup> Os versos citados compõem a letra da canção “Saudade da Bahia”. A declaração de Gabriel Caymmi foi dada à produtora e diretora do filme documentário *Dorival Caymmi: um homem de afetos* (2019), Daniela Broitman. Participante da edição especial online do Festival Internacional de Cinema de Santos (Santos Film Fest), ocorrido entre os dias 16 e 23 de março de 2021, o referido documentário teve exibições online nos dias 18 e 19 de março do presente ano. Disponível em: <https://santosfilmfest.com/2021/03/16/lista-de-filmes-com-links/>. Acesso em 18 mar. 2021.

[...] o investimento na obra que pode avaliar-se pelos custos em esforço, em sacrifícios de todo tipo e, definitivamente, em tempo, e que vai de par, por isso, com a independência em relação às forças e às sujeições que se exercem do exterior do campo ou, pior, do interior, como as seduções da moda ou as pressões do conformismo ético ou lógico – por exemplo, com as problemáticas obrigatórias, os temas impostos, as formas de expressão aceitas etc (BOURDIEU, 2010, p. 104-105).

Os trechos anteriormente expostos evidenciam a ambiguidade na postura de Dorival Caymmi em relação (conflitiva ou não) ao campo musical brasileiro da época. Se por um lado, ele não podia prescindir dos cachês, dos contratos, enfim, dos recursos disponíveis pela indústria fonográfica e musical; por outro, é estabelecida a imagem (por ele adotada e também, a ele imputada) de artista que, em contraste com o tempo normativo das gravadoras, dava vazão à sua criatividade em harmonia com a temporalidade exigida pelo próprio fazer artístico. Porém, em se tratando de Caymmi, essa temporalidade parecia estender-se por um intervalo em nada diminuto e, nesse sentido, essa aparente languidez do compositor quanto à criação artística também contribuía para corroborar com a imagem constantemente a ele atribuída (e por ele aceita) de sujeito preguiçoso.

Vejamos, então, uma amostra desse tipo de discurso. Durante a entrevista concedida para a Coleção Depoimentos para Posteridade, do Museu de Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), Caymmi fora questionado sobre a existência de novas composições de sua autoria. Diante da pergunta, o depoente respondeu:

Eu estou sempre tentando fazer coisas, mas eu não sei o que acontece; eu estou cada vez necessitando ser mais preguiçoso, porque desde que eu faço música, sempre tenho a tendência (sic) a fazer coisas boas, quando não faço nada (sic). Quando não sou solicitado, eu sou de uma inteligência tremenda.<sup>260</sup>

Décadas depois, em matéria sugestivamente intitulada *A preguiça necessária de Caymmi*, ao comentar sobre o conjunto relativamente pequeno das canções de sua autoria, Dorival Caymmi esclarece: “Não importa a quantidade [...] Sempre procurei o espontâneo, aquilo que o povo vai gostar, com frases bonitas, sem o excesso de ‘olhar’, de ‘você’, que tornam a canção enjoativa. Não é preciso ter uma obra enorme para servir de citação” (CAYMMI, 1996, p. 12). Mais adiante, comentando sobre as vantagens de se afirmar como preguiçoso, o compositor argumentou:

---

<sup>260</sup> Entrevista realizada em 24 de novembro de 1966, pelos jornalistas Ary Vasconcelos, Ricardo Cravo Albin e Mário Cabral, como parte integrante da Coleção Depoimentos para Posteridade do MIS-RJ.

No sentido exato da preguiça necessária, sou preguiçoso. A preguiça necessária é quando você tira proveito de se dizer preguiçoso para não perder tempo com bobagem. [...] Talvez, se não fosse preguiçoso, teria produzido mais. Quando cheguei à vida profissional, uma das razões que levava a se promover era dizer quantas músicas tinha gravado. Mas quem dá crédito e sucesso é o povo. Então, me acostumei a fazer uma música, cantar para mim. Depois, cantar para o povo. Não precisa ter uma obra enorme. O importante é a qualidade. Sem pretensão, nunca fiz questão da quantidade. Procurei sempre o espontâneo, aquilo que o povo gosta. Fazer uma coisa amorosa, bonita, procurar direito as frases. O enjoativo de música é quando se vê que tem muito “olhar”, muito “você”, é a repetição. Uma certa vagabundagem faz bem. Sem ela, não sai (CAYMMI, 1996, p. 13).

Até mesmo quando versava sobre a possibilidade de profissionalizar-se na pintura, outra das suas aptidões artísticas, Caymmi demonstrava certa relutância quanto à “fixação dos prazos”. Na edição de 24 de abril de 1974 da revista *O Cruzeiro*, em matéria que abordou a *vernissage* da primeira exposição dos quadros por ele pintados, o “cantor dos mares da Bahia” confessou:

Fui sempre muito preguiçoso e jamais poderia assumir compromissos com marchands. Ter de pintar sob encomenda não me agrada e o que aconteceu agora representa um fato novo na minha vida: em dois meses – fevereiro e março – mandei brasa das 7 da manhã às 5 da tarde, pintando em meio a meus netos, empregadas, cachorros, visitas, para dar conta de alguns destes quadros. — Não resta dúvida que o êxito [da exposição] funcione como um estímulo a uma produção em maior escala. Acontece que para pintar eu necessito de muita tranquilidade, e isso nem sempre é possível. Acredito entretanto que eu seja capaz de uma produção grande se tiver assegurada essa tranquilidade. O que mais temo, entretanto, é a fixação dos prazos, a exigência das datas marcadas. Só a sensação disso pode tolher-me a espontaneidade, consequentemente a tranquilidade, condição **sine qua non** para a minha produção. E tenho de lutar também contra a minha habitual preguiça (SOARES, 1974, p. 51-52, grifo do autor).

Em outras ocasiões, os comentários acerca da morosidade do processo criativo do compositor eram acompanhados pela vinculação à sua “baianidade”. Nesse sentido, os discursos insinuavam que Caymmi corporificava, encarnava uma temporalidade que não era só sua, mas antes, de todos os baianos, por supostamente se tratar de um traço cultural pertinente à Bahia.

Embora o próprio compositor tenha apontado, em entrevista realizada em 1985<sup>261</sup>, que mesmo para “os padrões baianos”, ele já era tido como preguiçoso<sup>262</sup>, e mesmo

<sup>261</sup> Referimo-nos à entrevista concedida a Carlos Homero C. Ribas, publicada na edição de fevereiro de 1985 do periódico *Informativo Bamerindus*, com o título de *Dorival Caymmi: o jeito baiano de viver*. Cf. Caymmi, 1985.

<sup>262</sup> Nas palavras de Caymmi: “O jeito baiano de viver. Tirando por mim, eu lhe digo, sinceramente, eu tenho um jeito baiano no meu comportamento. Eu tenho investigado, tenho feito comparações com outras pessoas, com outros estaduanos, e cheguei à conclusão de que eu sou preguiçoso. E gozo dessa fama há muito tempo. Eles diziam: Caymmi é preguiçoso. Aqui na Bahia já me tinham como preguiçoso e no Rio continuou. Lá, eles falam

acentuando que em seu caso, por trás da preguiça reservava-se um comportamento contemplativo<sup>263</sup>, ao fim, ao informar que a atitude contemplativa permite ao sujeito desfrutar o dia da melhor forma, Caymmi comenta:

Você vê, o dia é longo, um dia bonito, bem aproveitando, ele é longo. De noite você diz: “eu estou com as pernas cansadas, porque fiz tanta coisa hoje”. Isso tudo com muita lentidão, com muita calma. Isso é o meu jeito, o jeito baiano de ser. O amanhã, para mim, deve começar amanhã mesmo. Eu, como sempre fui muito fiel a esta maneira, a esse amor gostoso, meloso e essa coisa pela minha terra, pelas pessoas, essa fraternidade boa de rua, tive sempre o sossego de estar vivendo bem em qualquer terra, sem precisar de ambição, de pensar em coisas além do que já tinha (1985, p. 15).

Ainda nesta mesma entrevista, Caymmi evidencia sua paixão por saborear as receitas típicas da Bahia, e, por isso, discorre: “A nossa comida é preciso comer em estado de graça, comer com o paladar atento, os sentidos ligados. Essa é uma maneira baiana de ser, não está só em mim, é da minha terra, é do meu povo” (CAYMMI, 1985, p. 16).

Sem a pretensão de esgotar os exemplos dos discursos que tendiam a ressaltar a imagem pitoresca da temporalidade baiana e caymmiana, reproduziremos a seguir, o elogioso comentário de Jorge Amado sobre a qualidade das canções do amigo compositor, pois entendemos que este sintetiza o tema aqui discutido. Em texto intitulado *O poeta e o mar*, o literato escreve:

Sendo o seu tema a Bahia, sua vida, seu povo, seu drama, sua luta, seu mistério, sua poesia, seus amores, a morena de Itapoã e as rosas de abril, Iemanjá e o vento do oceano, a jangada e o saveiro, o mundo da Bahia, não há uma frase sua, uma única, de música ou poesia, que seja circunstancial, que derive da moda, de uma influência momentânea.

Não compôs demais, ao sabor do sucesso e da novidade. Cada música sua é inspiração verdadeira e experiência vivida, é seu sangue e sua carne, é sua verdade. Uma será mais bela, outra mais profunda, aquela mais fácil, mas nenhuma resulta da busca do sucesso ou do aproveitamento de qualquer circunstância.

Caymmi leva meses e meses trabalhando cada uma de suas músicas e letras, ao sabor do tempo e da preguiça baiana e criadora. Segundo dizia Sérgio Pôrto, a música de Caymmi muito deve a essa preguiça, ou melhor: a esse tempo de lazer de medida tão larga, esse tempo baiano. De tudo isso posso dar testemunho, pois nesses trinta e tantos anos eu o vi compor sem descanso mas sem pressa, vi também nascer

---

que eu já nasci sentado” (CAYMMI, 1985, p. 15).

<sup>263</sup> Assim o compositor argumenta: “Agora, na verdade, eu tenho um grande poder de contemplação, e disso não abro mão, porque eu sou um camarada que posso gastar meu tempo andando por matos, por beira de mar, falando sozinho. Posso estar na Avenida Rio Branco, no Rio, ou na Avenida São João, em São Paulo, como já aconteceu, batendo papo comigo mesmo, na madrugada. Num tempo em que não se corria o risco de um assalto [...] Por trás da contemplação, desse despertar dos sentidos, dessa preguiça, o sujeito observa muito, aprende. O que tem que aprender com os livros, aprende também com a natureza, com os hábitos, com a tradição. Aqui [na Bahia], sempre houve a vantagem do grande respeito à tradição oral. O que o mais velho falou, fica, porque pode servir para outro. Da forma mais negra possível, na forma mais oriental possível, na forma mais arcaica possível. É uma tradição que também os europeus tiveram quando vieram para cá” (CAYMMI, 1985, p. 15).

e crescer a maioria de suas composições mais famosas. Em minha casa – em várias das casas onde vivi – ele trabalhou e criou. Jamais espicaçado por compromisso ou intenção imediatista.

Para Caymmi a moda não existe. Eu o posso dizer, posso testemunhar como ninguém (AMADO, 1976, p. 1).

Os comentários anteriormente evidenciados permitem perceber uma certa consonância entre as temporalidades vagarosas “atinentes à Bahia” e ao fazer artístico de Dorival Caymmi – um tempo anterior às dinâmicas da gestão produtiva racionalizada, um tempo “pré-moderno”, por assim dizer –, com a temporalidade, também lenta, defendida por Câmara Cascudo e por Gilberto Freyre como marcas definidoras da identidade nacional brasileira.

O pesquisador Ricardo Souza (2007) nos lembra que, de acordo com a concepção de Cascudo, a identidade nacional devia ser pensada a partir do sertão e, conseqüentemente, do sertanejo. Porém, era necessário considerar o sertão não somente “no sentido geográfico da palavra, mas simboliza também um tempo anterior à modernidade que ultrapassa qualquer espaço fisicamente determinado” (p. 143). Ameaçado pelo tempo acelerado da modernidade, a temporalidade do sertão – que é o tempo da tradição –, deveria ser preservado, pois “Ocupações, trabalhos, preocupações variadas que o Deus progresso carrega no seu manto despótico, impondo a indispensabilidade das técnicas de produção, dissipando o tempo vagaroso” (CASCUDO, 1985, p. 327 apud SOUZA, 2007, p. 143).

Assim como Câmara Cascudo, Gilberto Freyre também percebia a modernidade como predatória.<sup>264</sup> Portanto, o tempo da tradição deveria ser não somente preservado, como ademais, precisaria converter-se na sustentação de um projeto pós-moderno.<sup>265</sup> Assim, o tempo almejado por Freyre seria o tempo no qual as pessoas viveriam,

[...] dançando, cantando, rezando, comendo devagar, bebendo lentamente, fumando voluptuosamente charuto em vez de rápida e nervosamente cigarro ou mesmo cachimbo, deixando para amanhã preocupações na verdade adiáveis, trabalhos que de fato não precisam de ser realizados hoje (FREYRE, 1961b, p. 59 apud SOUZA, 2007, p. 183).

<sup>264</sup> Acerca da perspectiva freyreana, Souza (2007) aponta que: “A modernidade no Brasil, sublinha o autor, é essencialmente predatória, especialmente em termos ecológicos, questão para a qual ele sempre esteve atento” (p. 182).

<sup>265</sup> Ainda se atendo às preocupações de Gilberto Freyre quanto a modernidade, Souza (2007) afirma que o pensador pernambucano “situa no início da República o surgimento de uma ânsia em recuperar o tempo perdido, em substituir o tempo dos carros de boi pelo tempo da navegação aérea, o que transformou Santos Dumont em herói nacional. Ânsia em efetuar, portanto, a ruptura com o tempo hispânico de cuja permanência e validade, inclusive pós-moderna, ele se erige em defensor. De fato, o tempo do qual Freyre faz apologia é o tempo hispânico, avesso à racionalidade e eficiência capitalista, um tempo mais que moderno: pós-moderno, por tornar-se novamente possível na era da automação” (p. 182).

Seria, então, Caymmi um leitor de Câmara Cascudo e de Gilberto Freyre? É possível que sim, afinal, o compositor baiano já havia declarado sua predileção por textos classificados como literatura regionalista,<sup>266</sup> e talvez por isso, a evidente semelhança entre as perspectivas do compositor e dos autores citados. Isso fica evidente quando dispomos, lado a lado, as opiniões de Caymmi e de Freyre que, apesar de tratarem de assuntos diferentes, guardam uma questão em comum: o saudosismo por um tempo pretérito. Ao evidenciar sua desconfiança com objetos da modernidade, Freyre argumenta que o automóvel “obriga o homem da cidade moderna a andar ligeiro. E andar ligeiro é como comer depressa ou beber de um sorvo só: um prazer quase mecânico. O gosto está em andar devagarinho” (FREYRE, 1980b, v. II, p. 325 apud SOUZA, 2007, p. 183). Caymmi, por sua vez, expõe toda sua nostalgia da Salvador dos tempos de juventude ao afirmar, em relato para o documentarista Aluisio Didier, que:

Minha paixão pela Bahia é São Salvador, minha cidade, e que quanto mais eu acho que ela é São Salvador, mais eu encontro ela no passado, pelas ruas sem automóveis, ouço ruídos das carroças [...] Depois é que vim, mas eu andava tudo isto aqui de graça, e as vezes quando estou por lá, quando o trânsito deixa, faço uma caminha a pé pela saudade né, procurando encontros com meu passado (UM CERTO Dorival Caymmi, 2000).

Porém, neste momento, importa mesmo é destacar dois pontos: primeiro, o tempo “descansado” necessário a Dorival Caymmi para realizar suas composições e suas pinturas era, não raro, convertido na representação do sujeito criador que zelosa e pacientemente obstinava pela forma mais perfeita da criação artística e, como resultado, o compositor baiano conquistou o prestígio tanto entre os pares (do campo musical), como também, entre agentes pertencentes aos campos econômico, intelectual e político brasileiros. Finalmente, diante da consonância entre as temporalidades vagarosas atinentes à imagem (pública e privada) de Caymmi e aos pensamentos de Cascudo e Freyre, ou seja, esse “espírito de folclorista”<sup>267</sup>

---

<sup>266</sup> Cf., trecho da entrevista dada por Caymmi à Paulo Mendes Campos, exposta na página 39 deste trabalho.

<sup>267</sup> Utilizamos o termo “espírito de folclorista” à luz do texto *Românticos e Folcloristas* de Renato Ortiz. Abordando as características das “pesquisas” folclóricas, Ortiz (1992) expõe: “O tom nostálgico é revelador; trata-se de lutar contra o tempo. O esforço colecionador identifica-se à ideia de salvação; a missão é agora congelar o passado, recuperando-o como patrimônio histórico” (p. 40). Ao comparar os folcloristas com a definição de intelectual de província proposta por Gramsci, Ortiz (1992) aponta: “Os folcloristas, no entanto, se assemelham mais aos intelectuais de província, que Gramsci descreve como tradicionais. Reconhecendo a radicalidade das mudanças em curso, eles se voltam para uma operação de resgate. Os intelectuais orgânicos caminham a favor do tempo histórico, os tradicionais nadam contra a corrente, e procuram armazenar, em seus museus e bibliotecas, a maior quantidade possível de uma beleza morta” (p. 40).

comum aos três, é possível vincular o artista baiano à concepção de identidade nacional concebida pelos respectivos pensadores sociais.

Não queremos, com isso, afirmar que Dorival Caymmi pretendeu assumir para si a tarefa de artífice da identidade nacional brasileira, mas sim, desejamos demonstrar que, em certa medida, a poética praiana do referido artista mostrou-se adequada à função de porta-voz da “brasilidade” pensada por Cascudo e, sobretudo, por Freyre.<sup>268</sup>

Retomando a discussão sobre a trajetória artística de Caymmi, no segundo semestre de 1939 realizou-se outro importante evento que contribuiu para intensificar o reconhecimento do compositor e da sua obra musical junto ao campo artístico-cultural carioca: trata-se do espetáculo beneficente *Joujoux e Balangandans*.<sup>269</sup> Este evento, como demonstraremos a seguir, pode ser percebido como mais um esforço do governo Vargas em promover a imagem da nação brasileira.

#### **4.2.1 O “cantor dos mares” do Brasil de Getúlio Vargas**

Promovido pela primeira-dama do País, a Sra. Darcy Vargas, *Joujoux e Balangandans* pretendia angariar fundos para duas entidades beneficentes que amparavam crianças carentes. A *férrie*, como fora classificado o espetáculo por seus escritores, Henrique Pongetti e Léa Azeredo da Silveira, estava dividida em dois atos, compostos por *sketches* (quadros) de canto e dança cujo tom, notadamente nacionalista, acentuavam o espírito pátrio ao representar no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, espaço geralmente reservado às produções artísticas eruditas, elementos da cultura brasileira sem, no entanto, omitir a influência estrangeira, sobremaneira africana e francesa, na nossa conformação cultural. Fato, aliás, já notório no título do evento.

Embora os produtores de *Joujoux e Balangandans* possuíssem pretensões artísticas das mais elevadas, inicialmente o espetáculo contaria apenas com apresentações de artistas amadores pertencentes às famílias da elite carioca e entre os 280 participantes,

---

<sup>268</sup> Para o pesquisador Marielson Carvalho (2009), “Caymmi se ajusta ao exercício de uma mediação simbólica, mas sem o compromisso (e comprometimento) de artífice da identidade nacional assumido por muitos intelectuais, escritores e políticos contemporâneos a ele. O compositor não tinha pretensões de chegar a essa posição, embora tivesse consciência de que suas músicas produziam signos que seriam depois articulados por esses mesmos intérpretes em apoio ao discurso nacional-populista de Getúlio Vargas” (p. 46).

<sup>269</sup> O espetáculo *Joujoux e Balangandans* foi realizado nos dias 28 e 30 de julho, 4, 11 e 16 de agosto de 1939. Optamos por manter a grafia da palavra “balangandans” como exposta em matérias jornalísticas da época do evento.

somente poucos profissionais contribuiriam com o evento, entre os quais, o barítono Cândido Botelho, o maestro Radamés Gnattali e o cantor Mário Reis, este último, um autêntico representante da “chamada fina flor da sociedade carioca” (CAYMMI, 2014, p. 159).

Mesmo antes da sua estreia, ocorrida em 28 de julho de 1939, o grandioso espetáculo já chamava atenção da imprensa carioca e muitos noticiários estampavam em suas páginas imagens e matérias sobre os preparativos para o aguardado evento. Por exemplo, em nota do jornal *O Globo*, de 14 de julho de 1939, Gilberto Trompowski, cenógrafo e figurinista responsável por *Joujoux e Balangandans*, comenta:

— Na distribuição dos trabalhos de montagem, coube-me e a Fernando Valentim, além da concepção de todos os figurinos, a dos cenários dos quadros “Alma dos perfumes” a que já me referi; “O Mar”, a linda canção de Dorival Caymmi, interpretada pela voz da senhora Lucilla Barroso do Amaral, que será secundada por um grupo de alumnas da senhora Clara Korte; e “Arséne Lupin”, vivo e delicioso “sketch”, onde a figura do famoso ladrão aparece interessantemente romântica e diferente.<sup>270</sup>

A princípio, a contribuição de Caymmi para o espetáculo se restringiria à concessão da sua composição “O Mar” para ser interpretada pela sra. Lucilla Barroso do Amaral. Porém, a artista amadora renunciou à apresentação após considerar-se inapta à execução da canção em público e, para substituí-la, foi convocado o próprio compositor. Desta forma, o artista baiano apresentou-se no supracitado espetáculo em dois momentos: em um deles, incorporando um pescador em meio a um cenário praiano, cantou “O Mar”; no outro, Caymmi cantou e tocou “O que é que a baiana tem?”, acompanhado por uma garota vestida de baiana. Em relato para a sua biografia, Caymmi lembrou a sua participação no evento:

Então, eu fui na costureira e improvisou-se uma roupa de pescador. Arranjou-se um cenário para a ocasião, aproveitando-se o cenário de infinito que estava lá no Municipal, colocaram uma linha de bailarinas da Dona Clara Korte, professora de dança para jovens da sociedade. Ela improvisou um balé ali para fingir ondas. E eu vinha de pescador, me apoiava numa canoa do cenário e cantava “O Mar”. E depois cantei “O Que É Que a Baiana Tem?”, apenas com o violão e uma menina cantando comigo a parte feita por Carmen Miranda (CAYMMI, 2014, p. 161).

Após presenciar os ensaios para a encenação do quadro inspirado na canção “O Mar”, que seria, poucos dias depois, representado em *Joujoux e Balangandans*, o jornalista (não identificado na matéria) publicou um longo comentário sobre a canção praieira

---

<sup>270</sup> *O Globo*, Rio de Janeiro, ano XV, n. 4047, p. 3, 14 jul. 1939.



caymmiana junto à matéria intitulada *O mar no destino do Brasil do Norte*, que estampou as páginas da edição de 21 de julho de 1939 do jornal *O Globo*. De acordo como autor do texto,

Sequencia delicada de luzes sobre a paragem marinha.

E entre as primeiras fulgências da claridade que ainda guarda uma alvura alegre de esperança, a noiva do pescador sonda a mobil vastidão esmeraldina com um olhar que já se alonga há muitas horas pelos horizontes do mar e da inquietação que começa a tumultuar ao fim de tanta vigília inútil.

De repente a esperança transmuda-se – com as luzes – em tons carregados de angústia. Ele não volta. Ele não voltará mais, como tantos outros que também ficaram na vastidão traiçoeira. E como tantas outras que, já ali da praia da desesperança, choram o bem perdido, a noiva transida de agora lança no ar o canto plangente do coração ferido.

Diante dos olhos que não mais esperam, o mar continua a rumorejar, insensível e eterno, no rhythm ora sereno, ora bravio das ondas vestidas de verde e branco.

Esse thema brasileiríssimo de Dorival Caimme, forma um dos quadros de arte de “Joujoux e Balangandans”.

É a sua criação “O Mar”. Traduz um pouco da vida aspera e esforçada da gente das praias infindas do norte: pescadores e jangadeiros que partem quotidianamente para as fainas rudes do largo. Corações que, em terra, ficam a arder e retemperar-se na ríspida prova das esperas inquietas e incertas.

Interpretação da alma do Brasil do norte.<sup>271</sup>

Em consonância com os objetivos deste trabalho, torna-se necessário destacarmos o simbolismo da participação de Dorival Caymmi em *Joujoux e Balangandans*, haja vista que o artista baiano interpretou a personagem de um pescador, em um *sketch* inspirado em uma de suas canções praieiras, como parte da programação de um espetáculo artístico que tinha pretensões de apresentar uma alegoria da cultura brasileira.

Não é difícil supor que o supracitado espetáculo foi instrumentalizado pelo Estado Novo – instituído em 10 de novembro de 1937 –, como mais um recurso de promoção do projeto de identidade nacional assentado na ideia de democracia racial e na ideologia trabalhista, sendo aquela, uma condição necessária à almejada efetivação da unificação do Estado nacional.

Porém, pela importância que o tema suscita, acreditamos ser necessário uma discussão um pouco mais demorada sobre as razões que levaram o governo Vargas a fazer de *Joujoux e Balangandans* um “emissário” dos seus projetos políticos, assim como do significado assumido pela participação de Dorival Caymmi no evento, quando vista pela ótica mais geral do projeto intelectual e político de (re)formulação do ideal do “Ser” e da identidade nacionais, elaborada na primeira metade do século XX.

Como meio de atingir o objetivo acima estabelecido é preciso retroceder um pouco na discussão e lembrar o período da história brasileira que marca a passagem da

<sup>271</sup> *O Globo*, Rio de Janeiro, ano XV, n. 4053, p. 2, 21 jul. 1939.

economia escravista para a capitalista, e a mudança de uma organização política monárquica para o modelo republicano e, neste contexto, a ambiguidade do pensamento da intelectualidade brasileira quanto à mestiçagem da população do País. Renato Ortiz (2012) menciona os destinos das personagens do romance *O Cortiço* – obra de Aluísio Azevedo –, para ilustrar a desconfiança das elites brasileiras em relação à impossibilidade, em finais do século XIX, do capitalismo desenvolver-se plenamente em um país cuja população era majoritariamente mestiça. Nesse sentido, acreditava-se que a população mestiça era responsável pelo atraso do Brasil quando em contraste com os países centrais do capitalismo.

No entanto, a aspiração da elite brasileira por uma sociedade moderna e mais “civilizada” impôs, no início do século XX, uma revisão da percepção acerca da suposta inaptidão da população mestiça do País em relação ao novo modelo econômico. Vivia-se uma nova realidade na qual o Brasil se urbanizava e se industrializava cada vez mais e, por consequência, viu emergir um proletariado e uma classe média urbanas, fatores que tornavam obsoletas as antigas perspectivas raciológicas do século anterior, que tendiam a avaliar os mestiços sob os signos da preguiça, da dolência, da imprevidência, entre outras características pejorativas que mais serviam para imputar àquela população a imagem de inadequados para a sociedade capitalista nascente. Como informa Ortiz (2012), a Revolução de 30 objetivou fundar um Estado moderno no País e, para tanto, orientou politicamente as mudanças em curso na sociedade brasileira. Logo, era preciso um “outro tipo de interpretação do Brasil” (p. 40), não mais assentada na visão atávica do mestiço e no julgamento do País como uma nação atrasada.

É nesse contexto que a perspectiva de Gilberto Freyre se torna fundamental, na medida em que promove uma ressignificação da visão do mestiço. É bem verdade que antes de Freyre, Manuel Bonfim já havia recusado os traços degenerativos que eram geralmente atribuídos aos negros, aos indígenas e aos mestiços.<sup>272</sup> Porém, ao substituir o conceito de raça – central nos estudos dos “sociógrafos” do século XIX –, pelo de cultura e converter os traços negativos que incidiam sobre os mestiços, em qualidades positivas, Freyre elaborou, de forma paradigmática, as bases conceituais que permitiram, por um lado, que o brasileiro se reconhecesse como povo, e por outro, que o governo Vargas fizesse uso do mito das três raças

---

<sup>272</sup> Para uma melhor compreensão da visão dissidente elaborada por Manuel Bonfim, conferir Ortiz, 2012, p. 22-27.

conformadoras “do povo” brasileiro como substrato da ideologia trabalhista – fundamental no Estado Novo –, e do seu projeto político de unificação do Estado.<sup>273</sup>

Devemos ainda lembrar que histórica e culturalmente a burguesia brasileira elaborou sua visão de mundo de costas para a costa do País e com as vistas voltadas para o exterior. Segundo Nicolau Netto (2009, p. 50), a elite econômica nacional, refém do mimetismo do modo de vida dos países economicamente mais desenvolvidos, não poderiam contribuir para a elaboração de uma identidade nacional. Faltava-lhe uma identidade própria.<sup>274</sup> Porém, a tendência à cópia era, antes, uma questão de classe e não de raça, como se especulava. Por falta de condições de acesso, os mais pobres estavam alijados da cultura estrangeira. Logo, como meio de realizar a fundação de um Estado nacional – formação histórica necessária à legitimação dos interesses da elite econômica como interesses da maioria da população –, foi necessário que essa mesma elite direcionasse o olhar para as classes populares e suas expressões culturais.

É, portanto, nesta conjuntura, na qual a cultura popular e o mestiço (e suas produções simbólicas) passam, sob a égide da ideologia da harmonia racial, a serem discursados como representativos da identidade nacional, que o governo Vargas promoverá

---

<sup>273</sup> Referindo-se à obra *Casa Grande e Senzala*, Ortiz (2012) afirma que: “Muito embora existam contradições internas entre a estrutura da obra e o Estado centralizador [...], o livro possui uma qualidade fundamental: ele une a todos, casa-grande e senzala, sobrados e mucambos. Por isso ele é saudado por todas as correntes políticas, da direita à esquerda. O livro possibilita a afirmação inequívoca de um povo que se debatia ainda com as ambiguidades de sua própria definição. Ele se transforma em unicidade nacional. Ao retrabalhar a problemática da cultura brasileira, Gilberto Freyre oferece ao brasileiro uma carteira de identidade. A ambiguidade da identidade do Ser nacional forjada pelos intelectuais do século XIX não podia resistir mais tempo. Ela havia se tornado incompatível como processo de desenvolvimento econômico e social do país. Basta lembrarmos que nos anos 1930 procura-se transformar radicalmente o conceito de homem brasileiro. Qualidades como ‘preguiça’, ‘indolência’, consideradas como inerentes à raça mestiça, são substituídas por uma ideologia do trabalho” (p. 42).

<sup>274</sup> Baseando-se nas análises de Florestan Fernandes, Nicolau Netto (2009) expõe que, de modo geral, a transição do modo de produção agrário para o capitalista no Brasil não representou uma ruptura com a estrutura econômica agroexportadora – e, conseqüentemente, dependente dos países centrais do capitalismo –, das elites tradicionais do País. Como resultado da remessa de capital para o exterior, não houve o estímulo para a constituição de um estruturado mercado consumidor interno nacional. Desta forma, “as oligarquias assumiram o papel histórico que interessava ao mesmo tempo ao capital internacional, pois condicionava a passagem do modo de produção no Brasil para um capitalismo a ele dependente, a si própria e a outros setores da sociedade brasileira que preferiam a manutenção da ordem a qualquer mudança abrupta que colocasse em risco suas posições na escala econômica e política” (p. 47). O inconveniente, no entanto, é que essa “nova tradicional burguesia” brasileira tinha raízes no período colonial, sustentado na exploração do corpo negro escravizado e, portanto, possuía um passado (e uma memória) de práticas incompatíveis com as demandas sociais de uma nação moderna. O estratagema encontrado, então, foi importar da Europa e dos Estados Unidos os valores modernos mais alinhados com os ideais de “igualdade e de liberdade, de direitos universais do homem” (p. 48), próprios à concepção de modernidade. Desta forma, efetivava-se a cópia dos valores estrangeiros e, por conseguinte, os símbolos de autodefinição e pertencimento da elite brasileira mostraram-se incongruentes com o projeto de identidade nacional brasileira.

diversas ações de aproximação com as expressões daquela cultura, em especial, as de origem negro-mestiça. É nesse sentido que Marielson Carvalho (2009) nos lembra que:

Nesse período, as escolas de samba foram regulamentadas pelo Estado (1935), a capoeira foi oficializada como modalidade esportiva nacional (1937), o candomblé teoricamente deixou de ser repreendido pela polícia (1938), o Dia da Raça foi instituído em 30 de maio de 1939, dentre outros expedientes institucionais que tramavam por meio de uma inventada miscigenação a imagem de uma nação marcada pela tolerância racial, onde não havia, pelo menos na esfera pública, tensões raciais abertas como em outros países (p. 71).

Porém, antes de mais nada, é preciso chamar atenção para um importante fator deste processo de transmutação da cultura “mestiça” em emblema da nacionalidade brasileira, operada primeiro pelas elites econômicas e intelectuais, e posteriormente pelo Estado: o fato de que ao serem convertidos em elementos da cultura mestiça e, conseqüentemente nacional, as produções simbólicas de grupos restritos (a exemplo dos negros) que lhes serviram de substância tiveram, assim, borrados os limites raciais e classistas, e apagadas as suas origens. É nesse sentido que Ortiz (2012) afirmará que:

À medida que a sociedade se apropria das manifestações de cor e as integra no discurso unívoco do nacional, tem-se que elas perdem sua especificidade. [...] A construção de uma identidade nacional mestiça deixa ainda mais difícil o discernimento entre as fronteiras de cor. Ao se promover o samba ao título de nacional, o que efetivamente ele é hoje, esvazia-se sua especificidade de origem, que era ser uma música negra (p. 43).

É de amplo conhecimento que o governo Vargas se utilizou politicamente das produções culturais, em especial da música popular, e dos meios de comunicação – tanto os tradicionais (os impressos) quanto os modernos (rádio e cinema) – como recurso de difusão e legitimação do seu projeto de Estado nacional. Em vista disso, Carvalho (2009) afirmou que “Getúlio Vargas ao se aproximar da classe intelectual e artística mostrava que sabia que não se contava apenas com políticos e burocratas na construção de uma nação” (p. 69). Em verdade, antes mesmo de ostentar a faixa presidencial, Getúlio Vargas já havia atuado como defensor dos direitos dos compositores. Em 1928, quando ainda era deputado, Vargas normatizou, por meio do Decreto Legislativo n. 5.492, “[...] a organização das empresas de diversão” e advogou em função dos “[...] interesses de quem recebia direitos autorais” (SEVERIANO, 1983, p. 2 apud SIQUEIRA, 2012, p. 224).

Porém, os usos políticos dos meios de comunicação só foram viáveis, de acordo com Nicolau Netto (2009), devido à fragilidade da indústria cultural brasileira durante as três primeiras décadas do século XX. Tal fato possibilitou, primeiro à elite e posteriormente ao

Estado, sobretudo a partir da Revolução de 30, que “condicionassem a produção cultural a seus interesses específicos, agindo com leis de censura, excluindo aquilo que considerassem contra seus interesses” (p. 65). Assim, a gerência do governo Vargas sobre os meios de comunicação tinha por fundamento questões políticas, morais e ideológicas, e a despeito do fato do Estado não ter efetivado, durante o período referido, o sistema nacional de radiodifusão – condição necessária à concretização da integração nacional –, os investimentos públicos no setor objetivavam o fortalecimento do rádio e da música popular e, com isso, seus usos conforme os interesses acima elencados.

Como anteriormente mencionado, o rádio (representado, sobretudo, pela música popular) e o cinema mostraram-se estrategicamente úteis aos objetivos do Estado varguista em meio a uma sociedade formada por uma população majoritariamente analfabeta. Lembremos que a formação de um Estado nacional demanda a unificação das suas fronteiras internas e isso só é possível por intermédio de meios materiais (a exemplo do sistema integrado de transportes) e simbólicos (como a língua, a bandeira e o hino nacionais).<sup>275</sup> É nesse sentido que o uso dos meios de comunicação objetivava efetivar uma missão primordial do projeto de unificação nacional. Logo, em um país de iletrados, é o rádio e o cinema, e posteriormente a televisão, que desempenharão

[...] a função de tornar comuns símbolos que, então, podem ser elevados à condição de formadores da identidade nacional. São os meios de comunicação – mais especificamente o rádio – que darão a ideia de simultaneidade necessária à formação nacional do Brasil, permitindo a repetição de práticas comuns a todos e, assim, fundamentando o sentimento de pertencimento a uma sociedade nacional (NICOLAU NETTO, 2009, p. 32).

Portanto, ao serem utilizados como ferramentas que auxiliavam na consagração de símbolos nacionais, o rádio e o cinema desempenharam uma função pedagógica, ideológica, mas também moral. Isto fica evidente, por exemplo, quando lemos dois documentos oficiais produzidos por Getúlio Vargas ainda na década de 1930. Em mensagem dirigida ao Poder Legislativo, em 3 de maio de 1937, ao descrever as ações implementadas pelo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural<sup>276</sup> e as necessidades desse órgão, Vargas assim escreve:

<sup>275</sup> Em 1º de outubro de 1936 Getúlio Vargas sancionou a Lei n. 259 que tornava obrigatória a execução do Hino Nacional “nos estabelecimentos de Ensino, mantidos ou não pelos poderes públicos, e nas associações de fins educativos e outros”, de todo o País. Nesse sentido, de acordo com o Parágrafo único do Artigo 1.º da referida Lei, esse “outros” referia-se às “associações desportivas, de rádio-difusão e outras de finalidade educativas”. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L0259.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L0259.htm). Acesso em 26 maio 2021.

<sup>276</sup> Antecedido pelo Departamento Oficial de Publicidade, criado em 25 de maio de 1931, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural foi criado em 1934 e posteriormente substituído pelo Departamento de Imprensa

O Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, nos moldes em que foi criado, já presta excelentes serviços á causa publica. Carece, entretanto, de maiores recursos que lhe permitam ampliar o raio de ação, ainda muito limitado. [...]

Impõe-se, apesar desses resultados, ampliar os trabalhos relativos á divulgação, sob os seus diversos aspectos.

No interior, torna-se necessario realizar uma obra inadiavel de educação cívico-política, reforçando o conhecimento do regime democratico e seu funcionamento, dando a conhecer, em toda a extensão do país, qual a orientação dos seus dirigentes e o alcance das medidas administrativas em curso.

Seria conveniente e oportuno iniciar essa tarefa ainda no corrente ano. O Governo da União procurará entender-se, a respeito, com Estados e Municipios, de modo que, mesmo nas pequenas aglomerações, sejam instalados aparelhos radio-receptores, providos de alto-falante, em condições de facilitar a todos os brasileiros, sem distinção de sexo nem de idade, momentos de educação política e social, informes uteis aos seus negocios e toda sorte de noticias tendentes a entrelaçar os interesses das diversas regiões do país.

A iniciativa ainda mais se recomenda, quando consideramos o fato de não existir no Brasil imprensa de divulgação nacional. São diversas e distantes as zonas do interior, e a maioria delas dispõe de imprensa propria, veiculando apenas as noticias de carater regional. Á radiotelefonia está reservado o papel de interessar a todos por tudo quanto se passa no Brasil (VARGAS, 1937, p. 49-50).

Anos antes, em discurso proferido em 25 de junho de 1934, ao tratar das atribuições do cinema (mas também do rádio, como se notará ao fim do texto que segue), o presidente argumentou:

Um dos primordiais objetivos do Govêrno Provisório foi o de estimular o desenvolvimento intelectual, moral e físico do povo brasileiro. [...]

Sanear a terra, polir a inteligência e temperar o caráter do cidadão, adaptando-o às necessidades do seu *habitat*, é o primeiro dever do Estado. Ora, entre os mais úteis fatores de instrução, de que dispõe o Estado moderno, inscreve-se o cinema. Elemento de cultura, influindo diretamente sôbre o raciocínio e a imaginação, êle apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga os conhecimentos das coisas, sem exigir o esforço e as reservas de erudição que o livro requer e os mestres, nas suas aulas, reclamam. [...]

Por sua desmensurada grandeza geográfica, depara o Brasil, ao estadista, uma série de problemas complexos, de ordem econômica, política e social, cujas soluções dependem da análise rigorosa de certos dados fundamentais, em geral, obscuros e indecisos.

O papel do cinema, nesse particular, pode ser verdadeiramente essencial. Êle aproximará, pela visão incisiva dos fatos, os diferentes núcleos humanos, dispersos no território vasto da República. O caicheiro amazônico, o pescador nordestino, o pastor dos vales do Jaguaribe ou do São Francisco, os senhores de engenho pernambucanos, os plantadores de cacau da Baía, seguirão de perto a existência dos fazendeiros de São Paulo e de Minas Gerais, dos criadores do Rio Grande do Sul, dos industriais dos centros urbanos; os sertanejos verão as metrópoles, onde se elabora o nosso progresso, e os citadinos, os campos e os planaltos do interior, onde se caldeia a nacionalidade do porvir.

A propaganda do Brasil não deve cifrar-se, como até agora acontece, aos setores estrangeiros. Faz-se, também, mistér, para nos unirmos cada vez mais, que nos conheçamos profundamente, afim de avaliarmos a riqueza das nossas possibilidades e estudarmos os meios seguros de aproveitá-las em benefício da comunhão.

O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, crescendo a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa de analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola.

Associando ao cinema o rádio e o culto racional dos desportos, completará o Governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil dos instrumentos imprescindíveis à preparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil. E a raça que assim se formar será digna do patrimônio invejável que recebeu (BRASIL...1934, p. 187-189).

Do referido pronunciamento emergem muitos pontos suscetíveis à discussão,<sup>277</sup> porém, para além do já referido papel dos meios de comunicação na divulgação dos ideais nacionalista e trabalhista do governo Vargas, interessa-nos focalizar no discurso que acentua a necessidade de que os “diferentes núcleos humanos, dispersos no território vasto da República” sejam integrados à nação (essa entidade histórica universalista e homogeneizadora) e, nesse sentido, as representações, os símbolos têm uma função importante como componentes da “engenharia” da integração nacional.

Uma amostra das ações do Estado com intuito de conformar as partes (regiões e estados) à totalidade (nação) encontra-se no Artigo 2.º da Constituição de 1937, que estabelece a obrigatoriedade do uso da bandeira, do hino, do escudo e das armas nacionais em todo território nacional, e define: “Não haverá outras bandeiras, hinos, escudos e armas. A lei regulará o uso dos símbolos nacionais” (BRASIL, 1937, p. 38). Em consonância com a nova Carta, o governo Vargas promoveu, em finais daquele ano, o episódio da incineração das bandeiras estaduais.<sup>278</sup>

---

<sup>277</sup> Dentre os temas levantados no supracitado discurso de Getúlio Vargas que mereceriam uma observação mais atenta, destacamos: 1- A visão que opõe a cidade (os centros urbanos, pensados como “locomotiva” do progresso nacional) ao campo (percebido sob o viés da tradição, logo, manancial da identidade nacional brasileira); e 2- O importante papel da educação na elaboração do novo Ser nacional, “empreendedor, resistente e varonil”. Assim, importa lembrarmos do “Decreto n. 19850, de 11 de abril de 1931, que criou o Conselho Nacional de Educação, [...] Lei n. 342, de 12 de dezembro de 1936, que institui o escotismo nas escolas primárias e secundárias do País com a finalidade de aprimorar o desenvolvimento físico e moral das futuras gerações brasileiras, para a intransigente defesa da Pátria e pureza do regime democrático. O Decreto-lei n. 8.072, de 8 de março de 1940, dispunha sobre a obrigatoriedade da educação cívica, moral e física da infância e juventude, fixa as suas bases e organiza a instituição nacional denominada ‘Juventude Brasileira’” (SIQUEIRA, 2012, p. 216).

<sup>278</sup> Em matéria do jornal *A Noite* (RJ) de 26 de novembro de 1937, é anunciada a programação das comemorações ao Dia da Bandeira, geralmente celebrado no dia 19 de novembro, porém, adiada naquele ano. De acordo com o texto, fica-se sabendo que: “Será finalmente amanhã a realização das grandes e imponentes demonstrações civico-religiosas do Dia da Bandeira, transferidas, em virtude das chuvas, no dia 19 do corrente e que este ano, se farão com extraordinário entusiasmo e excepcional brilhantismo. [...] As solenidades na Praia do Russell terão início às 10 horas. Dez minutos antes, chegará o presidente da República, acompanhado de suas casas civil e militar, ali já encontrando o Ministério e altas autoridades. Será, então, executado o Hymno Nacional. Em seguida será iniciada a missa celebrada pelo cardeal arcebispo D. Sebastião Leme e cantada pelos córos orpheonicos das escolas municipaes. [...] No mastro do campo do Russell será içada pelo presidente da República a Bandeira Nacional, executando os córos o Hymno á Bandeira. Ao mesmo tempo que for içado o pavilhão nacional, numa enorme pyra proceder-se-á á incineração das bandeiras regionaes dos Estados e do

Ora, a identidade nacional pensada como projeto político tem, nesse sentido, a função de pavimentar a unificação do Estado, ao contribuir para a subsunção das diferentes regiões do País a um todo que se pretende coerente e homogêneo: a Nação. Assim, o projeto de identidade nacional delineado pelo Estado Novo, alicerçado nas ideologias da mestiçagem e do trabalhismo, visava que as expressões culturais locais e regionais, bem como aquelas pertinentes aos grupos restritos, fossem englobadas por uma construção simbólica que pretensamente representaria a todos os brasileiros e, assim, o invólucro da nacionalidade (em sua faceta totalizante) abarcaria atores dos mais distantes e diferentes territórios do País, a exemplo dos “caucheiro amazônico” e “pescador nordestino”, citados por Vargas em seu discurso. Desse modo, a presença de Caymmi interpretando a personagem de um pescador do Norte e da sua canção praieira no evento *Joujoux e Balangandans* reveste-se com o sentido de simbolização da nacionalidade brasileira projetada pelo governo varguista.

Há, ainda, outro elemento que nos ajuda a explicar o convite para que Dorival Caymmi se apresentasse no supracitado espetáculo: as canções caymmianas não soavam em desarmonia com os ideais moralizadores atribuídos pelo Estado às músicas erudita e popular, esta última em especial. É preciso ter clareza que, se as produções musicais (bem como outras expressões da cultura popular de origem negra, como o carnaval) deveriam atuar como porta-vozes dos interesses do governo Vargas, não seria, afinal, qualquer música que representaria os ideais por aquele estabelecidos como fundamentais para a emergência da nação brasileira. Nesse sentido, a música brasileira, pensada como símbolo do Estado e do povo brasileiro, deveria inspirar as virtudes da retidão moral, enaltecer a vida baseada no trabalho<sup>279</sup> – em detrimento do ignominioso comportamento malandro –, e contribuir para o florescer de uma população culta.

---

Districto Federa, representando, simbolicamente, a extinção das bandeiras estaduais, substituídas por um único pavilhão – o pavilhão nacional, na forma da nova Constituição de 10 do corrente.” Cf., **A Noite**, Rio de Janeiro, ano 25, n. 9.265, 26 nov. 1937, p. 2. Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970\\_03&Pesq=%22Dia%20da%20Bandeira%22&pagfis=49535](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_03&Pesq=%22Dia%20da%20Bandeira%22&pagfis=49535). Acesso em: 25 maio 2021.

<sup>279</sup> É de amplo conhecimento o fato da “cruzada antimalandragem”, nas palavras de Severiano (2013, p. 267), implementada pelo governo Vargas, sobretudo a partir da instauração do Estado Novo, em 1937, contra as canções que, por ventura, expusessem uma visão condescendente ou simpática ao comportamento malandro, vadio. Embora as ações do governo visassem incentivar os autores a comporem canções que exaltassem o trabalho e a figura do trabalhador, não foram muitos os sambas que narraram a regeneração do malandro. De acordo com Severiano (2013), foram “cinco as canções conhecidas sobre o assunto: os sambas ‘O amor regenera o malandro’ (de Sebastião Figueiredo), 1940; ‘O bonde de São Januário’ (de Wilson Batista e Ataulfo Alves), ‘Eu trabalhei’ (de Roberto Roberti e Jorge Faraj) e ‘É negócio casar’ (de Ataulfo Alves), os três de 1941; e a marcha ‘Canção do trabalhador’ (de Ari Kerner Veiga de Castro), 1940” (p. 267-268).



Cientes do poder de comunicação da música popular, os ideólogos do Estado Novo perceberam, então, a necessidade de depurar tais expressões musicais, preferencialmente o samba, vetando-lhe todo e qualquer indício de malandragem e sensualismo. Prova disso revela-se no texto de Álvaro F. Salgado, publicado em 1941, na revista *Cultura Política*, ao afirmar:

Manuel da Nóbrega dizia: “Com a música eu serei capaz de trazer a mim todos os indígenas da América”. A nosso turno, adiantamos que, outrossim, todos os indivíduos analfabetos, brancos, rudes, de nossas cidades, são, muitas vezes, pela música, atraídos à civilização.

O Rádio encontra nessa arte o meio mais simples de educação.

Seu poder sonoro toca-nos o sentimento mais depressa do que a formosa literatura que, embora eternizada, fica na imobilidade do silêncio das páginas. Uma vem ao nosso encontro; ao passo que a outra nós a buscamos. [...]

Enquanto não dominarmos esse ímpeto bárbaro, é inútil e prejudicial combatermos no “broadcasting” o samba, o maxixe, a marchinha, e os demais ritmos selvagens da música popular. Seria contrariarmos as tendências e o gosto do povo. [...]

O samba, que traz em sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desharmônico e arritmico. Mas, paciência: não repudiamos esse nosso irmão pelos defeitos que contem. Sejamos benévolos: lancemos mão da inteligência e da civilização. Tentemos, devagarinho, torna-lo mais educado e social. Pouco se nos importa de quem seja ele filho... O Samba é nosso; como nós nasceu no Brasil. É nossa música mais popular e para J. Otaviano “a música popular representa a alma do povo na sua simplicidade pura e encantadora” (SALGADO, 1941, p. 84-86).

Como meio de colocar em prática suas intenções de moralizar as expressões culturais populares, sobretudo as de origem negra, como já salientado, mas também os meios de comunicação (imprensa, rádio e cinema), os ideólogos estadonovistas contaram com o precioso auxílio do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Criado em 27 de dezembro de 1939, por meio do Decreto-lei n. 1.915, de acordo com Siqueira (2012, p. 218), o DIP foi “o mais importante meio de controle e difusão instituído pela ditadura varguista”. Inspirado no modelo nazista, o DIP, cuja condução fora encarregada ao jornalista Lourival Fontes, possuía a função de “não apenas doutrinar, mas também, controlar as manifestações do pensamento do país”. Diretamente subordinado ao Presidente Getúlio Vargas, o referido órgão tinha, também, por objetivo “difundir a imagem do Estado Novo”.<sup>280</sup>

Se anteriormente afirmamos que as canções caymmianas não eram percebidas em dissonância com o ideal trabalhista do Estado Novo, em hipótese alguma pretendemos, com isso, insinuar que o compositor baiano foi partidário e apologeta da referida ideologia. É bem

<sup>280</sup> A respeito do Departamento de Imprensa e Propaganda, Siqueira (2012) ainda relata que o órgão, “Tinha na imprensa seu setor mais eficiente, pois de um lado exercia a censura e de outro a propaganda do regime. Para os estados, o Decreto-lei n. 2.557, de 4 de setembro de 1940, criou o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (Deip). Juntos, fiscalizavam serviços relativos à imprensa, radiodifusão, diversões públicas, propaganda, publicidade e turismo” (p. 218).

verdade que as personagens das canções de Dorival Caymmi eram, na maioria, trabalhadoras, incluídos aí, obviamente, os pescadores presentes nas canções praieiras – em especial, em o “O Mar”, composição por ele interpretada em *Joujoux e Balangandans* –, e que, como bem assinalou Antônio Risério (2011), “Malandro’ e ‘otário’, os termos antitéticos da malandragem, inexitem no vocabulário caymmiano” (p. 43), porém, tal constatação não significa alegar que Caymmi tenha aderido ao “conto estadonovistas da celebração do trabalho” (p. 45).<sup>281</sup>

Àquela altura, tanto os agentes responsáveis pelas políticas culturais do Estado Novo quanto parte dos jornalistas e críticos consideravam Dorival Caymmi um compositor popular cultivado e percebiam em suas produções musicais um valor desconhecido nas canções dos autores do morro. Isso fica evidente em pelo menos dois excertos de impressos da época. No primeiro, em edição de abril de 1939 da revista *Pranove* (publicação oficial da rádio Mayrink Veiga), Raul Bruce (o Gramury), autor das linhas, sentenciava:

Dorival Caymmi firmou, de inicio, o seu prestígio no radio. A qualidade da sua voz, a natureza das suas musicas e a interpretação impressionante regionalista que elle imprime ao seu canto, fizeram do novo astro da Mayrink Veiga, um nome de classe, no scenario radiophonico. Dorival Caymmi trouxe para o radio, uma seiva nova... Nada de breque, de morro, de vida vagabunda das cidades... O que elle nos apresentou, foi o colorido forte da existencia de um Brasil diferente, com seus costumes primitivos, seus lamentos de nostalgia e a suave melancolia que traz o luar de prata tomando banho nas aguas mansas dos lagos e das enseadas (BRUCE, 1939, p. 15).

Também em abril de 1939, o jornal *O Imparcial*, da capital federal, publicava uma nota cujo título era: “Dorival Caymmi cantou para os principes brasileiros! Uma audição especial para suas altezas, em Petropolis”. Nesta, o autor afirmava:

Decididamente Dorival Caymmi é a conqueluche do broadcasting no momento. A sua forma original de interpretar as suas proprias composições, sem as deturpações prejudiciaes das musicas do morro, fez do cantor bahiano um nome victorioso nos meios radiophonicos do paiz. Sua alteza o príncipe d. Pedro de Orleans, ouvindo Dorival Caymmi cantando na Rádio Mayrink Veiga, teve ideia de convidar o artista da PRA-9 para uma audição em sua residência em Petrópolis. Aceitando, desvanecido, tão honroso convite,

---

<sup>281</sup> Ainda abordando o tema, Risério (2011) informa que Caymmi jamais teria afirmado que “pegar no batente dignifica o homem. Nem mesmo de modo compulsório, como aconteceu em *O Bonde de São Januário*, de Wilson Batista e Ataulfo Alves” (p. 45), e continua o autor, agora trazendo para a discussão a personagem do pescador, para afirmar que: “Ser pescador em Itapuã não é a mesma coisa que ser funcionário público. E não se trata simplesmente da diferença entre trabalhar no enxuto e trabalhar no molhado. Recordem a vívida alegria de *Pescaria* [canção praieira de Caymmi]. Ainda não estamos aqui num mundo em que o desempenho produtivo implique a supressão da individualidade. Nada aqui se parece com a rotina do ‘ser humano fatigado por sua jornalidade no tediário’, como diria Joyce, via irmãos Campos. Acho até que o velho Caymmi, do alto de sua sabedoria prática, concordaria com Thoreau: ‘O trabalho é uma fuga à verdadeira ocupação da vida’” (p. 45).

Dorival Caymmi esteve, na linda cidade serrana, onde deliciou a selecta assistência com as suas músicas originaes.

A audição foi feita com a presença das princesas, da condessa de Paris, de s. ex. o sr. embaixador da Inglaterra Sir. Hugh Gurney, dr. Francisco Barros de Amaral e de muitas pessoas da alta sociedade petropolitana, especialmente convidadas por Suas Altezas Imperiaes.

“O que é que a bahiana tem”, “O mar”, “A lenda do Abaeté”, “A preta do acarajé”, “O vento”, “Roda pião”, foram os números de maior êxito alcançado por Dorival Caymmi, que os teve de repetir innumeras vezes a pedidos insistentes dos presentes. Dorival Caymmi entrou, não há dúvida, com o pé direito, no scenario radiophonico carioca.<sup>282</sup>

Os trechos acima suscitam ao menos dois temas que, embora não desejamos desenvolvê-los aqui, merecem ser citados: primeiro, nota-se que Dorival Caymmi e suas canções passam a ser, já em finais dos anos 1930, considerados e discursados como representantes da musicalidade nacional, tanto por seu viés regionalista quanto pela distinção com a música do morro, vista como desqualificada pela burguesia nacional e pelo Estado.

Por último, é provável que, embora sem intenção e sem clara noção dos resultados dos seus atos, Caymmi tenha contribuído para o processo, analisado por Michel Nicolau Netto (2009), de exclusão dos negros da música popular, resultante da ascensão do samba à emblema da identidade nacional brasileira. Embora fosse negro, procedente de uma família de classe média baixa e não possuísse uma elevada escolarização formal, em termos estético-musicais e de estilo de vida, Caymmi se aproximava muito mais do grupo de artistas brancos, de classe média e letrados (alguns com diploma universitário), que despontaram na década de 1930 e legitimaram o “enobrecimento” do samba<sup>283</sup>, do que dos sambistas provenientes dos morros e das periferias cariocas. Caso contrário, acreditamos que muito dificilmente o artista baiano seria convidado a se apresentar para tão “nobre” audiência, composta pela “realeza” brasileira e aristocratas estrangeiros.

Ao que tudo indica, a participação de Dorival Caymmi no espetáculo *Joujoux e Balangandans* deixou boa impressão nos ideólogos do Estado Novo, tanto é que, posteriormente, o compositor receberia dois importantes convites: o primeiro, para integrar o

<sup>282</sup> Dorival Caymmi cantou para os príncipes brasileiros! **O Imparcial**, Rio de Janeiro, ano 5, n. 1.197, 15 abr. 1939, p.11. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=107670\\_03&Pesq=%22Dorival%20Caymmi%22&pagfis=17364](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=107670_03&Pesq=%22Dorival%20Caymmi%22&pagfis=17364). Acesso em: 10 jan. 2021.

<sup>283</sup> Como meio de exemplificar o processo de exclusão dos negros na música popular – processo esse iniciado com as indústrias fonográfica e radiofônica, e legitimada pelo Estado –, Nicolau Netto (2009) analisa como emblemáticos, os casos de Noel Rosa e Ary Barroso, apesar de também mencionar os nomes de Almirante, Braguinha, Carmen Miranda, Francisco Alves e Mário Reis como agentes que contribuíram para o referido processo (p. 85).

*casting* da Rádio Nacional (PRE-8); e o segundo, para participar de um *short* (curta metragem) produzido pelo DIP.

A estreia de Caymmi ao microfone da Nacional ocorreu em 13 de maio de 1940, portanto, dois meses após a emissora radiofônica ser encampada pela União.<sup>284</sup> Para se ter uma noção das intenções do governo Vargas com a incorporação da referida emissora, basta saber que para dirigi-la, “foi nomeado o promotor do Tribunal de Segurança, Gilberto de Andrade” (SIQUEIRA, 2012, p. 223); e que, sob posse do Estado, a Nacional tornou-se “uma das 5 maiores rádios do mundo” (CABRAL, 1996, p. 5 apud NICOLAU NETTO, 2009, p. 71).

Antes da estreia de Caymmi na Rádio Nacional, o jornal *A Noite* (também incorporado pelo Estado) noticiava, em edição de 10 de maio de 1940, a seguinte manchete: “Dorival Caymmi estréia segunda-feira na Sociedade Radio Nacional”, e seguia informando, “Um grandioso programa, cem por cento brasileiro, apresentando o notavel cantor baiano – Às 21 horas”.<sup>285</sup>

No dia seguinte à estreia do artista na PRE-8, uma elogiosa nota era publicada em *A Noite*, cujo título, em letras garrafais, anunciava: “UM PRESENTE DA PRE-8 PARA TODO O BRASIL. O autor de ‘O que é que a baiana tem?’, ao microfone da popular emissora”.<sup>286</sup> Devido a correlação entre o restante do texto da referida matéria e os objetivos deste estudo – evidenciar os processos sociais que contribuíram para a conversão da poética praiana de Dorival Caymmi em emblema da identidade nacional brasileira –, torna-se pertinente transcrevê-lo aqui. O leitor do referido impresso era, portanto, assim informado:

Conforme havíamos anunciado, ontem, às 21 horas, a Sociedade Radio Nacional ofereceu a todo o Brasil um esplendido presente: a volta de Dorival Caymmi, sem duvida alguma, um dos nossos maiores cantores folclóricos. Compositor que sabe sentir e compreender a alma humilde do povo, que sabe transportar para as cordas do violão os seus gemidos e cuja voz repete num ritmo nosso e bonito as queixas, as ansias, a esperança e todo o sofrimento do homem do litoral. O mar, o grande mar, é a impressão que vive em quase todos os poemas de Caymmi. Da gente que vive no

<sup>284</sup> De acordo com Magno Bissoli Siqueira (2012), a Rádio Nacional foi criada em 1936, por um “grupo empresarial que possuía, entre outras empresas, a companhia Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande, o jornal *A Noite* e a Rio Editora” (p. 221). Através do Decreto-lei n. 2.973, de 8 de março de 1940, que “criou as Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União” (p. 223), a Rádio Nacional e o jornal *A Noite* passaram a ser controlados pelo Estado varguista.

<sup>285</sup> **A Noite**, Rio de Janeiro, ano 29, n. 10.145, 10 maio 1940, p. 3. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970\\_04&pasta=ano%20194&pesq=%22Dorival%20Caymmi%22&pagfis=2325](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970_04&pasta=ano%20194&pesq=%22Dorival%20Caymmi%22&pagfis=2325). Acesso em: 3 mar. 2021.

<sup>286</sup> **A Noite**, Rio de Janeiro, ano 29, n. 10.149, 14 maio 1940, p. 4. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970\\_04&pasta=ano%20194&pesq=%22Dorival%20Caymmi%22&pagfis=2404](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970_04&pasta=ano%20194&pesq=%22Dorival%20Caymmi%22&pagfis=2404). Acesso em: 3 mar. 2021.

mar e do mar, Caymmi tira os heróis das suas histórias cheias de magua, com tambús dolentes marcando em batucadas os instantes de riso dessa gente triste.<sup>287</sup>

Em conformidade com os objetivos traçados pelo governo Vargas para o cinema – integrar “pela visão incisiva dos fatos, os diferentes núcleos humanos, dispersos no território vasto da República”<sup>288</sup> –, o DIP produziu, na segunda metade de 1941, um curta-metragem sobre a vida dos jangadeiros cearenses. Com roteiro de Henrique Pongetti (mesmo autor do espetáculo *Joujoux e Balangandans*), inspirado em “A jangada voltou só”, canção praieira de Dorival Caymmi, e direção de Rui Santos, o *short*, cujo título é o mesmo da canção que lhe serviu de inspiração, foi gravado na praia do Mucuripe, localizada em Fortaleza, capital cearense, em outubro daquele ano. Caymmi, que na ocasião se encontrava na cidade por conta de uma temporada que realizaria na Ceará Rádio Clube, foi convidado para atuar na película fílmica como um “verdadeiro” jangadeiro cearense (vide figura 21).

Figura 21 - Dorival Caymmi e Bethsaida (filha de um pescador de Fortaleza), contracenam diante da câmera de Rui Santos.



Fonte: Caymmi, 2014, p. 197.

<sup>287</sup> Ibid.

<sup>288</sup> Cf., pronunciamento de Getúlio Vargas, exposto nas páginas 189-190 desta tese.

Em matéria do jornal *Unitário*, de Fortaleza, de 30 de outubro de 1941, era noticiado:

Ontem, á tarde, tiveram início os trabalhos de filmagem do ‘short’ do D. I. P. sobre as jangadas. Mucuripe foi o local que serviu de palco para a filmagem das primeiras cenas da pequena película que Rui Santos, o notavel cinegrafista daquele órgão de propaganda, está confeccionando em Fortaleza. [...] Depois de conseguida uma indumentaria de pescador com um marítimo de Mucuripe, Caymmi vestiu-a com todos os seus apetrechos, tornando-se, assim, um autentico jangadeiro. Enquanto isso, Rui Santos preparava sua moderna maquina de filmagem, aprestando-a para os primeiros trabalhos.<sup>289</sup>

Poucos dias após, Rui Santos concedia entrevista para o jornal *Diário de Pernambuco*, na qual relatou:

No sentido de tornar mais conhecido dos brasileiros meridionais a vida aventureira e heroica dos jangadeiros, fui incumbido de organizar um documentario sobre esse rude e simples dominador dos mares nordestinos. Assim, baseado numa musica de Dorival Caymmi – que todo o Brasil conhece como um dos seus maiores compositores – e com interpretação do próprio autor, preparei em Mucuripe, onde se congrega a grande maioria dos pescadores de Fortaleza, A jangada voltou só. [...] O filme é todo cantado e musicado, e somente as musicas de Dorival ‘contam’ melhor que as mais justas palavras o romance de Mucuripe, um arraial de pescadores, desses que, ali e ali, ao longo do litoral, surgem cheios de poesia e indicativos da resistência e da coragem do praieiro e do pescador do nordeste.<sup>290</sup>

Marielson Carvalho (2009) ainda nos lembra que Dorival Caymmi realizou apresentações musicais durante a programação da Hora do Brasil<sup>291</sup>, cujo cachê, segundo o autor, “era melhor do que o dinheiro pago pelas rádios onde trabalhava” (p. 66). O mais interessante desses episódios, ao menos de acordo com o objetivo proposto neste trabalho, é

<sup>289</sup> *Unitário*, Fortaleza, 30 out. 1941. Disponível em: <http://www.jobim.org/caymmi/handle/2010.1/12858>. Acesso em: 12 nov. 2020.

<sup>290</sup> *Diário de Pernambuco*, Recife, ano 117, n. 268, 14 nov. 1941, p. 5. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033\\_12&Pesq=%22A%20jangada%20voltou%20s%20c%20b%22&pagfis=7174](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_12&Pesq=%22A%20jangada%20voltou%20s%20c%20b%22&pagfis=7174). Acesso em: 3 mar. 2021.

<sup>291</sup> Segundo informações do site do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (FGV CPDOC), o programa Hora do Brasil foi inaugurado em 1938, sob a gestão do Departamento Nacional de Propaganda (DNP), e possuía tripla finalidade: “informativa, cultural e cívica”. Por isso, todas as emissoras radiofônicas deveriam transmitir o programa diariamente, que possuía uma duração de uma hora e destinava-se “à divulgação dos principais acontecimentos da vida nacional”. A partir de finais de 1939, com a criação do DIP, que substituiu o DNP, o Hora do Brasil continuou a ser produzido e, para além de “informar detalhadamente sobre os atos do presidente da República e as realizações do Estado”, o programa “incluía uma programação cultural que pretendia incentivar o gosto pela ‘boa música’ através da audição de autores considerados célebres. A música brasileira era privilegiada, já que 70% do acervo eram de compositores nacionais. Comentários sobre a arte popular, em suas mais variadas expressões regionais, e descrições dos pontos turísticos do País também eram incluídos na programação. Quanto à parte cívica, era composta de ‘recordações do passado’, em que se exaltavam os feitos da nacionalidade”. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/EducacaoCulturaPropaganda/HoraDoBrasil>. Acesso em: 24 jun. 2021.

notar que as canções praieiras do compositor baiano, consideradas sob as clivagens de música folclórica e regional, tiveram destaque na programação do Hora do Brasil. Vejamos, então, uma nota publicada na edição de 14 de junho de 1942, do matutino *A Manhã*, jornal oficial do regime varguista, que ilustra a nossa afirmação:

O mar tem inspirado aos nossos trovadores populares algumas de suas canções mais bonitas.

E ninguém cantou a beleza de seus aspectos com acentos mais expressivos e em linguagem mais original, que Dorival Caymmi.

São alguns desses cantos em que Dorival Caymmi evoca a paisagem os costumes e as lendas do litoral baiano, que a “Hora do Brasil” apresenta em seu suplemento musical de amanhã, na interpretação do autor e do conjunto regional de Rogério Guimarães.<sup>292</sup>

Nesta mesma época, primeira metade da década de 1940, três produções cinematográficas norte-americanas foram objetos de inúmeras matérias jornalísticas no Brasil, muito em função do conteúdo que abordavam e, de certa forma, estiveram relacionadas à obra musical de Caymmi e com a temática com a qual estamos trabalhando aqui. Referimo-nos às animações *Saludos Amigos*, de 1942, e *The Three Caballeros*, de 1944, ambas de Walt Disney; e ao longa-metragem *It's All True*, de 1942, dirigido pelo aclamado cineasta Orson Welles.

Antes, porém, de elucidarmos a vinculação dos filmes com o compositor baiano, é preciso salientar que os interesses políticos e econômicos dos Estados Unidos em relação aos seus vizinhos do Sul, em especial Argentina, Brasil e México, mediados pela Política da Boa Vizinhaça, foram, de fato, a principal motivação para a realização das referidas películas.

Vivia-se os horrores da Segunda Grande Guerra e os Estados Unidos via com preocupação a aproximação do governo brasileiro com a Alemanha nazista e a Itália fascista. Em termos econômicos, tanto o mercado quanto alguns dos produtos brasileiros eram alvos dos interesses da Alemanha e dos Estados Unidos desde finais dos anos 1930<sup>293</sup>, e com a Europa devastada pela guerra, o público dos países da América Latina tornou-se foco das companhias cinematográficas de Hollywood (ORTIZ, 2006, p. 204).

<sup>292</sup> *A Manhã*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 260, 14 jun. 1942, p. 14. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116408&Pesq=%22A%20julgada%20voltou%20s%20c3%20b3%22&pagfis=16059>. Acesso em: 22 jun. 2021.

<sup>293</sup> Baseando-se no trabalho do historiador Antônio Pedro Tota, Márcia Juliana Santos evidencia que “ambos os países estavam interessados na matéria-prima brasileira, principalmente nos produtos destinados à abastecer a indústria de base: ferro, manganês, cristal de quartzo, cromo etc.” (TOTA, 2000, p. 108-109 apud SANTOS, 2015, p. 78).

O contexto demandou dos Estados Unidos ações no sentido de garantir que os países latino-americanos, entre eles, os já citados Argentina, Brasil e México, não firmassem aliança com o Eixo, e mais, preparava o terreno para a ampliação da influência estadunidense nesses países. Foi, portanto, nesta conjuntura que o cinema se mostrou uma potente ferramenta na divulgação do *american way of life*.

Promovendo a intermediação entre o governo norte-americano e os estúdios cinematográficos estava o Coordinator of International American Affairs (CIAA), coordenado pelo magnata Nelson Rockefeller.<sup>294</sup> Assim, como uma política de Estado e com o apoio de Hollywood, inúmeros artistas e diretores visitaram a América Latina na função de “embaixadores” dos amigos do Norte e alguns filmes foram produzidos com o suposto intuito de divulgar a cultura latina, entre os quais as três películas acima mencionadas. É preciso, ainda, salientar que o governo brasileiro não foi passivo nesse empreendimento. Pelo contrário, o Estado varguista percebia nas obras fílmicas uma excelente oportunidade de divulgar para o exterior a imagem de um país moderno e publicizar seu potencial turístico.

Nesse sentido, as animações de Walt Disney, *Saludos Amigos* (1942) e *The Three Caballeros* (1944) – que no Brasil foi rebatizado com o mesmo título da canção de Dorival Caymmi, “Você já foi à Bahia?” –, cumpriram eficientemente as pretensões dos governos norte-americano e brasileiro. No entanto, começamos tratando do filme que, no final, não se concretizou: *It’s All True* (1942) de Welles.

Em *It’s All True e o Brasil de Orson Welles (1942-1993)*, Márcia Juliana Santos expõe que o diretor de *Citizen Kane* (1941) foi contratado pelo estúdio RKO Pictures – também responsável pela distribuição dos desenhos de Disney anteriormente referidos – para gravar uma película sobre o Brasil, focalizando os festejos do carnaval carioca. A exigência para que o filme retratasse a celebração momesca teria partido do próprio governo brasileiro, por intermédio do Departamento de Turismo do Brasil, que aspirava, com o filme, divulgar a imagem do País como um potencial destino turístico para estrangeiros.<sup>295</sup> Com o objetivo traçado, Orson Welles desembarcou no Brasil em fevereiro de 1942.

---

<sup>294</sup> Como incentivo para que os estúdios produzissem filmes que promovessem a cultura latino-americana, o CIAA conseguiu “do Departamento do Tesouro [norte-americano] um decreto liberando as companhias americanas do imposto relativo ao custo da publicidade transmitida pelos países latino-americanos, desde, é claro, que aceitassem passar pela CIAA”, informa Ortiz (2006, p. 193).

<sup>295</sup> “Para o governo brasileiro, segundo Welles, muito mais que estreitar as relações diplomáticas com os Estados Unidos, o filme representava um fantástico chamariz turístico” (BOGDANOVICH; WELLES, 1995, p. 206 apud SANTOS, 2015, p. 80).



Dos três episódios que originalmente integrariam *It's All True*,<sup>296</sup> um destinava-se à exposição do Carnaval e o outro pretendia reconstituir a “viagem que quatro pescadores do litoral cearense fizeram em uma jangada, até o Rio de Janeiro, em 1941” (SANTOS, 2015, p. 15). A história dos quatro jangadeiros cearenses – Raimundo Lima Tatá, Jerônimo, Manoel Preto e Manoel Jacaré – que navegaram durante 61 dias, de Fortaleza ao Rio de Janeiro, a bordo da jangada São Pedro, obstinados em chamar atenção do presidente da República, Getúlio Vargas, para as dificuldades econômicas e sociais vivenciadas pelos pescadores cearenses e seus familiares<sup>297</sup>, chegara ao conhecimento de Orson Welles por intermédio de um artigo intitulado “Four men on a raft”, publicado na revista *Time*, de 8 de dezembro de 1941 (SANTOS, 2015, p. 27).

Dorival Caymmi teve oportunidade de conhecer Orson Welles durante a estadia deste no Brasil. Segundo relato do próprio compositor para a sua biografia, “Ele [Welles] ia aproveitar músicas minhas para a trilha” (CAYMMI, 2014, p. 207), o que não chega a ser surpreendente, haja vista a popularidade e prestígio alcançados pelo artista baiano na época, em parte justamente por conta das suas canções praieiras.

Figura 22 - Dorival Caymmi canta para o diretor norte-americano Orson Welles, em 1942.



Fonte: acervo virtual do IACJ

<sup>296</sup> O primeiro episódio de *It's All True* baseava-se “num conto que fala da amizade entre um menino e um touro no México” (SANTOS, 2015, p. 15).

<sup>297</sup> Muito argumentamente, os operadores do DIP utilizaram da viagem dos quatro jangadeiros cearenses para criar uma narrativa em torno do trabalhador (os pescadores) que busca na figura o chefe da nação (Vargas) o amparo necessário à resolução das suas necessidades. Para tanto, esse órgão produziu um Cine Jornal Brasileiro com o título “Heróis do Mar”, no qual eram exibidas imagens da recepção festiva aos corajosos pescadores, organizada na praia carioca, com a presença de Getúlio Vargas e outras figuras importantes do Estado Novo. Márcia Santos (2015) argumenta que: “A estratégia construída pelo Governo Federal era de se apropriar do sentido reivindicatório da viagem e convertê-lo num grande espetáculo para festejar tamanha coragem, que fez com que tão bravos pescadores saíssem de suas terras para falar ao presidente. E o Estado vendia a imagem de que estava ali para ouvi-los e atendê-los. Essa foi uma ideia também vinculada pela imprensa” (p. 136).

No entanto, como já havíamos assinalado, *It's All True* não chegou a ser concluído e os motivos que pesaram para o fracasso do projeto são, até hoje, inconclusos. Márcia Santos (2015) argumenta, com o auxílio de vasta documentação, que entre as causas para a interrupção da produção do filme estava o desacordo entre o diretor, a RKO e o governo brasileiro que desaprovava as imagens captadas pelas lentes de Welles que acentuavam as desigualdades econômicas e raciais da sociedade brasileira, representadas, na película, pela dura vida dos jangadeiros cearenses e dos habitantes dos morros cariocas, bem como, pela disparidade entre os populares festejos carnavalescos da praça Onze (e seus foliões majoritariamente negros e mestiços) e os bailes chiques dos cassinos da Zona Sul da capital federal.

Em agosto de 1941, portanto, meses antes de Orson Welles, Walt Disney (acompanhado por uma equipe de desenhistas, músicos e escritores) visitou o Brasil com o objetivo de recolher material para o seu próximo filme. No ano seguinte, estreava *Saludos Amigos*, animação na qual pela primeira vez aparecia a personagem José Carioca, o malandro papagaio brasileiro popularmente conhecido por Zé Carioca.<sup>298</sup>

Em síntese, *Saludos Amigos* narra quatro diferentes histórias ocorridas cada uma em um local específico de um país sul-americano. Assim, o espectador é levado a conhecer o Lago Titicaca, localizado nos Andes, na divisa entre a Bolívia e o Peru; o Chile; a região dos pampas argentinos e o Rio de Janeiro, então capital do Brasil.

“Aquarela do Brasil” é o título da história que, entre as quatro que compõem a película, destina-se a apresentar as belezas e a cultura “típica” do Brasil, ou seja, o samba e o carnaval. Além da canção de Ary Barroso, que inspira e empresta o nome à história, destaca-se nessa seção, a música “Tico-Tico no Fubá”, de Zequinha de Abreu. Cenas reais e desenhos animados se alternam como meio de retratar o Brasil, representado pelo Rio, a partir da sua exuberante natureza tropical e por meio dos seus aspectos modernos, dos quais as imagens dos prédios e do calçadão de Copacabana e das luminosas boates à beira mar tornam-se símbolos.

No entanto, a princípio chama atenção o fato do interesse e da busca dos visitantes estrangeiros (representados no filme por Walt Disney e sua equipe e pelas personagens Pato Donald e Pateta) pelos aspectos tradicionais, exóticos e pitorescos da cultura de cada local

---

<sup>298</sup> SALUDOS Amigos. Direção: ROBERTS, Bill; KINNEY, Jack; LUSKE, Ham; JACKSON, Wilfred. [Estados Unidos]: Walt Disney Productions, 1942. 1 vídeo (42 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X3yOTUT2EBU>. Acesso em: 27 abr. 2021.

visitado, dando a entender que nestes residiria a essência da identidade nacional dos países focalizados.

Outro aspecto de *Saludos Amigos* que salta à vista refere-se ao quadro pintado do Rio de Janeiro e da cultura local, pois, ao destacar a dimensão moderna da capital federal, a animação de Disney desvia o olhar dos morros e das favelas cariocas; o mesmo acontece quando se retrata o samba e o carnaval, e nesses momentos, se faz perceptível a ausência de pessoas negras na tela. Logo, diferentemente de Orson Welles e seu *It's All True*, o filme de Walt Disney parece se ajustar melhor à propaganda do País, desejada pelo Estado Novo.

Por fim, no que tange ao nosso estudo, é preciso assinalar que no supracitado filme, por vezes emerge nas fantasias das moças que brincam o carnaval ou na silhueta que dança acompanhada por Donald, a imagem da baiana estilizada de Carmen Miranda, fato que evidencia a força imagética da cantora e o sucesso da canção de Caymmi.

Em 1944 chegava às telas *The Three Caballeros*, nova animação de Walt Disney que, assim como a anterior, se propunha divulgar os países e a cultura da América Latina, dando, assim, continuidade aos propósitos da Política da Boa Vizinhança. Para orgulho de Dorival Caymmi, no Brasil, o filme recebeu o título de uma das suas composições, “Você já foi à Bahia?”, gravada pela primeira vez em 1941, pelo conjunto vocal Anjos do Inferno.<sup>299</sup>

No filme, Zé Carioca leva o Pato Donald para conhecer a Bahia, ou melhor, “São Salvador” que, ao som de “Na Baixa do Sapateiro”, de Ary Barroso, se descortina como uma cidade antiga, tradicional, com seus casarões coloniais, igrejas e ruas calçadas com pedras. Se lembrarmos as imagens do Rio de Janeiro dos modernos prédios e cassinos na orla da cidade, exibidas em *Saludos Amigos*, perceberemos o nítido contraste com a Salvador de um tempo pretérito, talvez aí percebida, como, aliás, em muitas canções populares que versam sobre a Bahia como fonte matricial da cultura nacional brasileira. Isso talvez fique patente quando, ao indagar Donald se ele já tinha ido à Bahia, Zé Carioca exprime: “Ah, Bahia. Como eu me lembro da Bahia. Que saudades daquela música, a nossa música, a música da Bahia!”

Vale destacar que o filme de Disney evidencia a proximidade de Salvador com o mar da Baía de Todos os Santos. E como era de se esperar, a canção caymmiana que empresta o título ao filme surge na tela em versão instrumental ou interpretada por “Zé Carioca”.

Na edição de 15 de abril de 1945 do *Jornal do Brasil*, em seção destinada à divulgação dos filmes em cartaz, uma breve nota informava:

---

<sup>299</sup> THE THREE Caballeros. Direção: FERGUSON, Norman. [Estados Unidos]: Walt Disney Productions, 1944. 1 vídeo (71 min). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Cafw6T\\_RYe0](https://www.youtube.com/watch?v=Cafw6T_RYe0). Acesso em: 27 abr. 2021.

Se você já foi ou não à Bahia, não importa: o que é absolutamente necessário é que você aceite o tentador convite que lhe fazem o Pato Donald, Aurora Miranda e Zé Carioca para fazer uma visita à terra do candomblé, do vatapá, do Senhor do Bonfim... Você terá Walt Disney como cicerone e ouvirá as inigualáveis músicas de Ari Barroso e Dorival Caymmi; você se deslumbrará com o belíssimo tecnicolor, presente da primeira à última sequência. Enfim, você se divertirá como nunca, assistindo a *Você já foi à Bahia?*, a produção máxima do “Amigo do Brasil” e que será lançada muito brevemente no novo e luxuosíssimo Parisiense!<sup>300</sup>

O filme *The Three Caballeros* ou *Você já foi à Bahia?*, guarda muitos aspectos em comum com o seu antecessor. Assim como o Rio de Janeiro de *Saludos Amigos*, a Bahia visitada pelo Pato Donald é também ornada por uma natureza bela e luxuriante. Aqui, como lá, é flagrante a ausência de negros e negras, mesmo quando são retratadas personagens como a baiana e o malandro, estes, inclusive, são interpretados no filme pela cantora Aurora Miranda e pelos músicos do Bando da Lua, todos brancos.

Acreditamos que os exemplos dos filmes *It's All True*, *Saludos Amigos* e *The Three Caballeros*, embora apresentados aqui de maneira panorâmica, tenham se mostrado adequados para evidenciar que por um lado, tais filmes elaboraram uma representação do Brasil que se provou, em concordância ou discordância, com a imagem de nação pretendida pelo Estado Novo; e por outro, estiveram, direta ou indiretamente, relacionados com Dorival Caymmi e com sua obra musical, algo que, de fato, corrobora para atestar, uma vez mais, que em pouco tempo de carreira artística no Rio de Janeiro, as canções do compositor baiano já eram discursadas como representativas da nacionalidade brasileira.

No entanto, tem sido nosso objetivo ao longo do referido trabalho evidenciar que outros atores – amigos atuantes e bem posicionados nos campos artístico, intelectual e político – contribuíram significativamente para a consagração da figura e da produção de Caymmi, em especial da poética praiana do artista, em emblemas da identidade nacional brasileira. Por isso, torna-se necessário retomarmos, a partir de então, as análises acerca daquilo que chamei de redes de afeto e apoio em torno de Dorival Caymmi. Antes, porém, é preciso deixar claro que consideramos as redes de afeto no sentido de relações sociais, portanto, são relações permeadas por sentimentos, mas também, por interesses recíprocos.

### 4.3 Dorival Caymmi: um “homem bem relacionado”

---

<sup>300</sup> **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 55, n. 87, 14 abr. 1945, p. 4. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_06&pasta=ano%20194&pesq=%22Voc%C3%AA%20j%C3%A1%20foi%20%C3%A0%20Bahia?%22&pagfis=32974](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_06&pasta=ano%20194&pesq=%22Voc%C3%AA%20j%C3%A1%20foi%20%C3%A0%20Bahia?%22&pagfis=32974). Acesso em: 18 dez. 2019.

Ao examinarmos diversas entrevistas realizadas com Dorival Caymmi, pudemos constatar que, por vezes, o tema da amizade se fazia presente. Há bem pouco tempo, em documentário que discute a vida e obra do artista baiano, Gilberto Gil referiu-se ao “Buda Nagô”, como um sujeito muito bem relacionado.<sup>301</sup> Isso quer dizer que para além da quantidade, impressionava também a “qualidade” da rede de afeto e apoio constituída em torno do compositor baiano ao longo da sua trajetória artística.

Caymmi parecia ser bastante criterioso quanto às relações afetivas. Prova disto é que já portando uma densa cabeleira branca, embora os fios prateados tenham-lhe surgido precocemente, costumava afirmar que havia se fechado para novas amizades.<sup>302</sup> Se fato ou anedota, pouco importa. O importante mesmo é assinalar que das pessoas que formavam o seleto grupo de amigos do compositor, nenhum deixou de contribuir, de uma maneira ou de outra, para a sua consagração artística. Nesse sentido, a escolha de um ou mais nomes como exemplares dessa relação dependerá do objetivo da pesquisa, ou seja, o que o pesquisador pretende responder com o seu estudo. Assim, optamos por evidenciar as contribuições de Assis Chateaubriand e Jorge Amado para a consolidação da imagem e da obra de Dorival Caymmi como ícones da “brasilidade”, muito embora os nomes de Aloysio de Oliveira, Fernando Lobo, Theófilo de Barros Filho, entre outros, também poderiam, com justiça, ser referidos nas próximas páginas.<sup>303</sup>

Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (1892-1968) foi um advogado, jornalista, empresário e político nascido na cidade de Umbuzeiro, estado da Paraíba. Bacharelou-se na tradicional Faculdade de Direito do Recife, em 1913, e

<sup>301</sup> Trata-se do documentário *Dorival Caymmi: um homem de afetos*. Buda Nagô é o título de uma canção composta por Gilberto Gil em homenagem a Caymmi.

<sup>302</sup> Em 1996, ao ser questionado pela jornalista Alessandra Blanco, da *Revista da Folha*, sobre as amizades, Caymmi respondeu: “Não tenho mais idade para fazer muita amizade. Em 1974, baixei uma portaria que dizia ‘fechado para novas amizades’. Depois, tive que rasgar esse documento mental porque ainda dava tempo para fazer algumas amizades, mas cansa” (CAYMMI, 1996, p. 16).

<sup>303</sup> Apenas para efeito de ilustração da contribuição de Aloysio de Oliveira para a carreira artística de Caymmi, citemos que, ocupando o cargo de diretor-artístico da EMI-Odeon durante os anos de 1957 a 1973, Aloysio de Oliveira foi responsável pela direção de oito dos dez álbuns gravados pelo compositor baiano naquela gravadora. Cf. Teixeira, 2017, p. 80. Por sua vez, o jornalista e compositor Fernando Lobo costumava publicar elogiosas notas sobre o amigo baiano na coluna “Back-Ground”, da revista *O Cruzeiro*. Em uma delas, Lobo asseverava: “Caymmi tem sido um sujeito vitorioso na sua vida de artista. Saiu da Bahia e veio fazer o Rio, e sua música, seu jeito, tomaram mais que o Rio, invadiram mundos e criaram adeptos e admiradores em classes variadas. Ontem era Michelle Simon que, num jornal de Paris, dedicava várias colunas e muitas letras a Caymmi, hoje é Aaron Copland que vai para as páginas do ‘New York Times’ dizer que foi em Dorival Caymmi que ele descobriu a maior manifestação da música popular brasileira. Walt Disney fez do título de um samba seu, título para um dos seus melhores desenhos, e já outros que passam e o escutam vão para a imprensa de suas terras variadas bater palmas ao bom baiano” (LOBO, 1948, p. 41).

concomitantemente aos estudos jurídicos, exercia a atividade jornalística, atuando nos impressos *Jornal Pequeno*, *Jornal do Recife* e *Diário de Pernambuco*.<sup>304</sup>

Em finais dos anos 1910, muda-se para o Rio de Janeiro, então Distrito Federal, e lá atua como advogado de empresas multinacionais (Companhia Light and Power e Itabira Iron Ore Co.), ao mesmo tempo que dava continuidade às atividades jornalísticas.

Em 1924, com apoio de Alfredo Pujol e Alexandre Mackenzie, adquire o matutino *O Jornal*, sediado no Rio de Janeiro. Nesse mesmo ano, compra o jornal *Diário da Noite*, de São Paulo. Ainda na década de 1920, mais precisamente em 10 de novembro de 1928, funda a revista *O Cruzeiro*, importante semanário ilustrado que durante certo período contou com a colaboração de importantes intelectuais brasileiros como, Franklin de Oliveira, Gilberto Freyre, José Lins do Rêgo, Raquel de Queiroz, entre outros.

Desde o início da sua vida pública, Chateaubriand esteve articulado com proeminentes políticos, ora como aliado, ora como opositor, mas sempre em prol de benefícios aos seus negócios ou como advogado (literal e figurado) dos interesses de grandes companhias estrangeiras. Porém, não se limitou a atuar por detrás dos palcos da política nacional, elegendo-se, por duas vezes, Senador da República.<sup>305</sup>

Posteriormente, e contando com valiosos auxílios dos políticos, Chatô, como era conhecido, adquiriu e fundou jornais em outros estados da federação. Na década de 1930, tornou-se proprietário das rádios Tupi e Educadora, ambas do Rio de Janeiro, e Tupi de São Paulo. Nesta mesma época, fundou a Meridional, agência de notícias responsável por abastecer os seus jornais com informações e por vendê-las para outros órgãos de imprensa. Já em 1950, inaugura a TV Tupi, a primeira emissora de televisão da América Latina.

A maneira como Chateaubriand comandava os seus negócios, caracterizada, em parte, por ações modernas, arrojadas, mas ao mesmo tempo, por práticas conduzidas mais pelo empirismo do que pelo cálculo racional, e pautando-se na “busca nos acordos políticos a realização de suas propostas”, foi considerada por Renato Ortiz (2006, p. 58) como o melhor exemplo do *modus operandi* dos empresários tipo capitão de indústria.

---

<sup>304</sup> Para maiores informações sobre a trajetória de Assis Chateaubriand, consultar o verbete que lhe é dedicado pela página virtual da Fundação Getúlio Vargas (FGV). Disponível em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbetes-biografico/francisco-de-assis-chateaubriand-bandeira-de-melo>. Acesso em 20 jun. 2021.

<sup>305</sup> Assis Chateaubriand elegeu-se senador pela primeira vez em 1952, pelo estado da Paraíba. Seu mandato se encerrou em janeiro de 1955. Nesse mesmo ano, elegeu-se pela segunda vez ao senado, agora pelo estado do Maranhão, porém, renunciou em 1957 para ocupar o cargo de embaixador do Brasil na Inglaterra. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbetes-biografico/francisco-de-assis-chateaubriand-bandeira-de-melo>. Acesso em 20 jun. 2021.

Os Diários Associados, conglomerado de comunicação fundado por Chateaubriand, contavam, nos anos 1960, com diversos jornais, emissoras de rádio e de televisão sediados em vários estados brasileiros.<sup>306</sup> Por isso, Assis Chateaubriand tornou-se um dos homens mais poderosos do País, entre os anos 1930 e 1960.

Dorival Caymmi e Assis Chateaubriand se conheceram em 1938 e, desde então, até o falecimento do proprietário dos Diários Associados, em 4 de abril de 1968, cultivaram uma relação de respeito e admiração mútuos. Em verdade, não foram raros os relatos encontrados nas fontes consultadas que davam conta de que Chatô tinha grande afeto pelo compositor baiano, a ponto de torná-lo uma das principais atrações artísticas, quando não a principal, de muitas das festas e eventos organizados pelo magnata da comunicação ou pelos órgãos pertencentes ao seu conglomerado midiático. Tal fato se evidencia, por exemplo, na entrevista que Caymmi concedeu à *Revista do Rádio*, quando da ocasião do seu retorno às Associadas, para atuar no rádio e na recém-inaugurada TV Tupi. Em determinado trecho, o autor da matéria escreve:

Quando Dorival Caymmi resolveu sair da Tupi não houve quem não estranhasse. Amigo de todos e notadamente do dr. Assis Chateaubriand Caymmi era o “ai!

---

<sup>306</sup> Segundo informações constantes no site da FGV, na década de 1960 os Diários Associados eram constituídos por: “1) os diários *O Jornal* (Rio), *Jornal do Comércio* (Rio), *Diário de S. Paulo* (S. Paulo), *Diário da Noite* (S. Paulo), *Diário dos Esportes* (S. Paulo), *O Diário* (Santos-SP), *O Estado de Minas* (Belo Horizonte), *Diário da Tarde* (Belo Horizonte), *Diário Mercantil* (Juiz de Fora-MG), *Estado da Bahia* (Salvador), *Diário de Notícias* (Salvador), *Diário de Aracaju* (Aracaju), *Diário de Pernambuco* (Recife), *O Norte* (João Pessoa), *Diário de Borborema* (Campina Grande-PB), *Diário de Natal* (Natal), *O Poti* (Natal), *A Província do Pará* (Belém), *Correio do Ceará* (Fortaleza), *Unitário* (fortaleza), *O Imparcial* (S. Luís), *Jornal do Comércio* (Manaus), *A Nação* (Florianópolis), *Jornal de Joinville* (Joinville-SC), *Jornal de Alagoas* (Maceió), *Folha de Goiás* (Goiânia), *Diário do Paraná* (Curitiba), *Monitor Campista* (Campos-RJ), *Correio Brasiliense* (Brasília), *O Rio Branco* (Rio Branco), *Alto Madeira* (Porto Velho-RO), *Diário da Serra* (Campo Grande-MS); 2) as revistas *O Cruzeiro*, *O Guri*, *A Cigarra*, *Luluzinha*, *Bolinha*, *Brasinha*, *Gasparzinho*, *Aventura*, *Gurilândia*, *Pré-Estréia*, *Manda-Chuva*, *Os Flinstones*, *Os Jetsons*, *Pimentinha*, *Zé Colméia*, *Combate*, *Homem no Espaço*, *Galáxia*; 3) as emissoras Rádio Tupi (Rio), Rádio Tamoio (Rio), Rádio Difusora (S. Paulo), Rádio Tupi (S. Paulo), Rádio Cultura (S. Paulo), Rádio Guarani (Belo Horizonte), Rádio Mineira (Belo Horizonte), Rádio Sociedade (Juiz de Fora-MG), Rádio Farroupilha (Porto Alegre), Rádio Sociedade da Bahia (Salvador), Rádio Clube de Pernambuco (Recife), Rádio Tamandaré (Recife), Rádio Borborema (Campina Grande-PB), Rádio Cariri (Campina Grande-PB), Rádio Poti (Natal), Rádio Marajoara (Belém), Ceará Rádio Clube (Fortaleza), Rádio Araripe (Crato-CE), Rádio Gurupi (S. Luís), Rádio Baré (Manaus), Rádio Progresso (Maceió), Rádio Vitória (Vitória), Rádio Difusora (Teresina), Rádio Clube de Goiânia (Goiânia), Rádio Planalto (Brasília); 4) as emissoras de televisão TV Tupi (Rio), TV Tupi (S. Paulo), TV Cultura (S. Paulo), TV Ribeirão Preto (Ribeirão Preto-SP), TV Itacolomi (Belo Horizonte), TV Alterosa (Belo Horizonte), TV Mariano Procópio (Juiz de Fora-MG), TV Piratini (Porto Alegre), TV Itapoan (Salvador), TV Rádio Clube (Recife), TV Borborema (Campina Grande-PB), TV Marajoara (Belém), TV Rádio Clube (Fortaleza), TV Vitória (Vitória), TV Rádio Clube (Goiânia), TV Paraná (Curitiba), TV Coroados (Londrina-PR), TV Brasília (Brasília); e 5) as agências: Agência Meridional (de notícias, com matriz no Rio e sucursais em todo o Brasil) e SIRTA Serviços de Imprensa, Rádio e Televisão Associados (de publicidade, com matriz no Rio e filiais em todo o Brasil)”. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/francisco-de-assis-chateaubriand-bandeira-de-melo>. Acesso em 20 jun. 2021.

Jesus!” da casa e não havia festa em que o diretor-proprietário dos Rádios e Diários Associados não convidasse o “cantor dos mares da Bahia”.<sup>307</sup>

Em 1957, no ensejo da concessão do título de Doutor Honoris Causa pela Universidade de Coimbra ao reitor da Universidade da Bahia, o professor Edgar Santos, Assis Chateaubriand resolveu enviar uma comitiva de jornalistas e artistas para representá-lo na cerimônia ocorrida em Portugal. Na referida comitiva estiveram: Odorico Tavares (diretor dos Diários Associados em Salvador), Antônio Carlos Magalhães (jornalista e, à época, Deputado Estadual pela Bahia), o fotógrafo d’*O Cruzeiro*, José Medeiros, além da cantora Dóris Monteiro e de Dorival Caymmi. Somou-se ainda ao grupo o então prefeito de Salvador, Hélio Machado (CAYMMI, 2014, p. 351).

Na edição de maio do semanário *O Cruzeiro*, Odorico Tavares publicou uma detalhada matéria sobre a cerimônia de doutoramento de Edgar Santos e acerca dos eventos que lhe antecederam (recepções oficiais à comitiva baiana em diferentes cidades portuguesas). Sobre a tarefa para a qual o compositor baiano, juntamente com Dóris Monteiro, foi designado, escreveu Tavares:

Ciente de sua viagem, o Embaixador Assis Chateaubriand fez questão de mandar, por sua conta, Dóris Monteiro e Dorival Caymmi para integrar a comitiva do Prefeito da Cidade do Salvador a Portugal. “Que ambos sejam embaixadores de nossa música na sua viagem. Que fado e samba se unam quando desta mensagem baiana de fraternidade às terras lusas”, disse o diretor dos Diários Associados a Hélio Machado (TAVARES, 1957, p. 18).

Na época em que a referida matéria foi publicada, Dorival Caymmi já era um artista consagrado no campo artístico brasileiro, tendo gravado parte considerável do seu cancionário<sup>308</sup> e lançado quatro *Long Plays* (LP): o primeiro, de 1954, intitulava-se *Canções*

<sup>307</sup> Caymmi pintará cenários para a televisão. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 74, 6 fev. 1951, p. 24. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=144428&Pesq=%22Dorival%20Caymmi%22&pagfis=3593>. Acesso em: 03 jun. 2019.

<sup>308</sup> Na “Discografia Essencial da Obra de Dorival Caymmi”, constante na primeira edição da biografia *Dorival Caymmi: o mar e o tempo* (CAYMMI, 2001), a autora da obra, Stella Caymmi, considera as seis partes que compõe “História de Pescadores” como canções autônomas. Assim, ela lista o total de 101 canções compostas por Dorival Caymmi, que foram gravadas por ele ou por outros intérpretes. No entanto, para ilustrar nossa afirmação precedente, consideraremos a supracitada canção como somente uma. Deste modo, chegamos ao conjunto de 96 composições de Caymmi que foram gravadas. Dentre estas, 36 após a década de 1950, o que equivale a 37,5% do total. Se considerarmos apenas as 24 canções com temática praieira produzidas pelo compositor baiano ao longo da sua trajetória artística, é possível notar que oito delas, ou 33,33% do total, foram gravadas entre 1960 e 2001. No entanto, é preciso salientar dois pontos: I- é sabido que Caymmi costumava compor de maneira fragmentada, condição que o levava, por vezes, a iniciar uma composição e só finalizá-la tempos depois, em alguns casos, anos depois. O caso mais emblemático é o da canção “João Valentão”, que demorou quase uma década para ser acabada. Por isso, é preciso considerar que a data de gravação de uma canção não corresponde, necessariamente, ao período no qual ela foi composta; II- várias composições de



*Praieiras*; em 1955 foi lançado o álbum *Sambas de Caymmi* e, dois anos depois, em 1957, saíram mais dois: *Caymmi e o Mar* e *Eu Vou Pra Maracangalha*.<sup>309</sup> Ainda assim, não é difícil presumir que o compositor baiano se beneficiava profissionalmente da relação de amizade com “o todo poderoso” Assis Chateaubriand.

Sobre os álbuns, importa assinalar que dos quatro, três possuem correlação direta ou indireta com a poética praiana do compositor. A exceção fica por conta de *Eu Vou Pra Maracangalha*, no qual nenhuma das oito canções que o compõe pode ser classificada como “praieira”, e mesmo a arte gráfica que estampa a capa do referido álbum (uma caricatura de Caymmi feita pelo cartunista argentino Lan) não apresenta afinidade temática com a produção “litorânea” do compositor. No entanto, para além dos discos *Canções Praieiras* e *Caymmi e o Mar*, cuja vinculação com a poética praiana é óbvia, em *Sambas de Caymmi*, LP composto por sambas-canção e sambas sacudidos, a fotografia reproduzida na capa traz Caymmi aparentemente sentado diante de redes de pesca e estrelas do mar. Nesse sentido, é mais uma vez sintomática a constante vinculação da imagem do artista baiano com cenários praianos.

Ainda sobre as capas dos álbuns (vistas a seguir), é preciso apontar algumas informações pertinentes aos objetivos do nosso estudo. A tela que ilustra a capa do primeiro LP de Dorival Caymmi, *Canções Praieiras*, foi pintada pelo próprio artista baiano, fato atestado pela assinatura que aparece na parte inferior da imagem: “Caymmi - 954, Rio”. E mais, tendo em vista que tanto a tela quanto o disco foram produzidos em 1954, é provável que Caymmi tenha realizado a pintura com o propósito de que fosse reproduzida na capa do seu primeiro LP. Já a fotografia constante na capa de *Caymmi e o Mar* é de autoria de Otto Stupakoff, fotógrafo brasileiro reconhecido por seus trabalhos nos ramos da moda e da publicidade.<sup>310</sup> Vale mencionar que a temática praieira também se faz notar nas capas de alguns dos outros 13 álbuns gravados por Caymmi. Por fim, Bruno Pompeu Marques Filho

---

Caymmi foram primeiro gravadas por outros intérpretes, por isso, as datas de lançamento aqui consideradas podem ou não condizerem com a versão gravada pelo próprio compositor. Cf., Stella Caymmi, 2001, p. 579-605.

<sup>309</sup> Os quatro álbuns referidos foram todos lançados pela Odeon: *Canções Praieiras* (Odeon, LDS-3004); *Sambas de Caymmi* (Odeon, MODB-3028); *Caymmi e o Mar* (Odeon, MOFB-3011) e *Eu Vou Pra Maracangalha* (Odeon, MOEB-3000). Informações obtidas em Stella Caymmi, 2014, p. 577-578.

<sup>310</sup> Segundo informações constantes no catálogo da exposição *Aprendendo com Dorival Caymmi: civilização praieira*, ficamos sabendo que, a respeito da fotografia para a capa do disco de Caymmi, “ele [Stupakoff] sugeriu a Dorival Caymmi um dos seus locais favoritos no Rio de Janeiro: o início da Avenida Niemeyer, onde atualmente há um mirante para o bairro do Leblon. Posicionou o cantor sentado defronte ao mar e fotografou em longa exposição o movimento das ondas e sua colisão com as pedras. A fotografia explicita uma correlação entre os cabelos brancos de Caymmi e a massa difusa da quebra das ondas. Inusitadamente, Stupakoff posicionou o cantor de costas para a câmera, burlando as convenções das capas sempre frontais e com destaque aos rostos de seus artistas” (INSTITUTO TOMIE OHATKE, 2016, p. 24).

evidenciou, em sua pesquisa sobre as capas dos discos de Dorival Caymmi, que o compositor baiano participou das decisões sobre a arte das capas de seus álbuns.<sup>311</sup>

É ainda digno de nota o fato de, a despeito de Caymmi ter lançado, a partir de finais da década de 1940, alguns sambas-canção de grande popularidade como “Marina”, a temática praieira ter sido escolhida para compor o primeiro álbum do artista. São desconhecidos os motivos que condicionaram a escolha pela referida temática. Talvez esteve fundamentada em fatores meramente subjetivos, como as predileções do compositor, ou em questões de ordem estética, haja vista a possibilidade de gravação de um álbum conceitual, condição surgida somente com o advento dos *Long Plays*, ou mesmo na imposição da gravadora Odeon. Porém, outra hipótese plausível é de que Caymmi apostou naquela que era considerada por críticos a vertente mais original do seu cancionário, a que lhe distinguiu dos demais compositores de música popular brasileira da época.

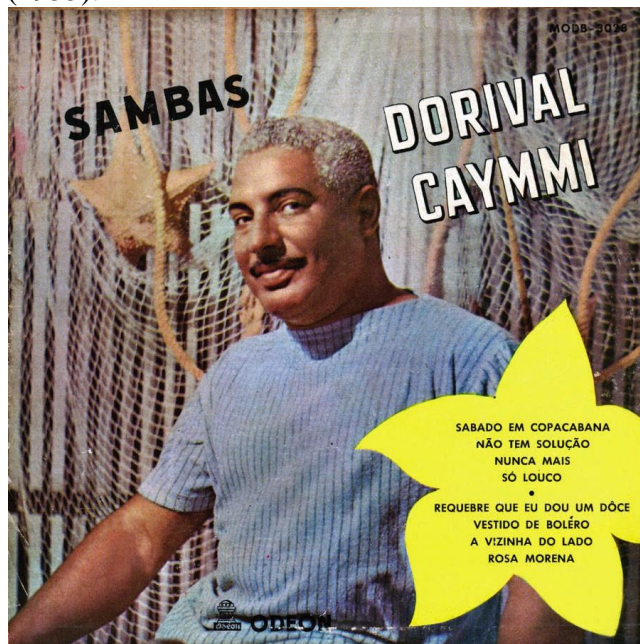
Figura 23 - Capa do discos Canções Praieiras (1954).



Fonte: acervo virtual do IACJ.

<sup>311</sup> O próprio Dorival Caymmi, já um nonagenário, porém, com uma quase infalível memória, ao discorrer sobre as capas dos seus discos, declarou: “As ideias de capa foram minhas e algumas pintadas por mim. [...] Eu próprio pedia licença à fábrica de disco para desenhar uma capa do meu disco. Eu próprio, sinceramente. Por instinto natural eu queria fazer a capa e combinando com a música. Falei com o diretor encarregado. Primeiro, um diretor inglês. Era meu primeiro LP. Em todas as capas eu participei. Podia ser em uma ou duas da fábrica querer chamar a atenção” (MARQUES FILHO, 2009, p. 144).

Figura 24 - Capa do disco "Sambas de Caymmi" (1955).



Fonte: acervo virtual do IACJ.

Figura 25 - Capa do álbum "Caymmi e o Mar" (1957).



Fonte: acervo virtual do IACJ.

Figura 26 - Capa do álbum "Eu vou pra Maracangalha" (1957).



Fonte: acervo virtual do IACJ.

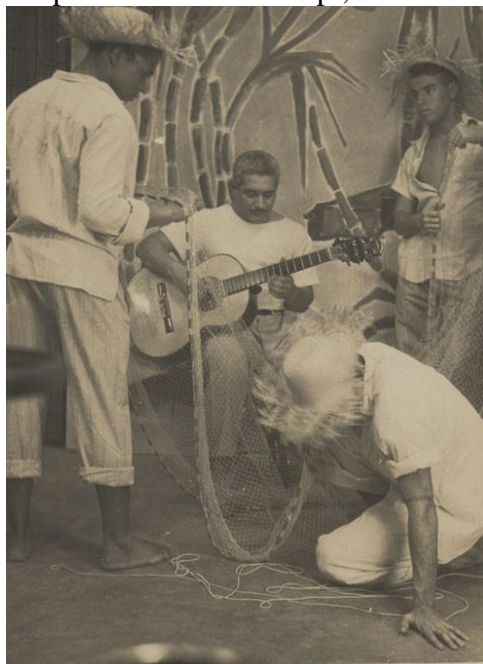
Voltando agora a tratar da atuação de Dorival Caymmi nas empresas de comunicação de Assis Chateaubriand, a análise de notas e matérias jornalísticas das décadas de 1940 e 1950 permitiram observar a presença recorrente do “cantor dos mares da Bahia” em programas radiofônicos destinados a irradiar “coisas da terra”. Foram os casos, por exemplo, dos programas “Cancioneiro do Brasil” e “Minha terra tem palmeiras”, ambos transmitidos pela Rádio Tupi (G-3).<sup>312</sup> Algo semelhante ocorreu nos programas da TV Tupi, nos quais o compositor, por vezes, se apresentou em meio a cenários, figurantes e elementos cênicos que simbolizavam o litoral da tradicional Bahia.

<sup>312</sup> Em sua coluna “Back-Ground”, da edição de 9 de setembro de 1944 de *O Cruzeiro*, Fernando Lobo assim noticiava: “Dorival Caymmi e Dircinha Batista são os principais intérpretes do novo programa da Rádio Tupi: ‘Cancioneiro do Brasil’, um magnífico quadro radiofônico que a G-3 apresenta todos os sábados às 19:30 horas” (LOBO, 1944, p. 25). Já na edição de 5 de outubro de 1957, deste mesmo matutino, um breve texto de Ary Vasconcelos intitulado “Minha terra tem Caymmi (e palmeiras)”, informava: “Minha Terra Tem Palmeiras’ vem sendo uma das grandes atrações radiofônicas nas noites de têrças-feiras, obrigando os diversos botõezinhos dos aparelhos receptores, por ventura dispersos, a girarem nessa hora para a Rádio Tupi. O programa focaliza coisas de nossa terra à base de um nacionalismo sensato, despojado de ufanismos ridículos. Escrito por Helio Thys, apresentado (às 21h.) pelos locutores Oswaldo Luiz, Corrêa de Araujo e Collid Filho, ‘Minha Terra Tem Palmeiras’ contou, em sua última audição, com esplêndidas ilustrações musicais a cargo de Dilu Melo e Dorival Caymmi, ora acompanhados ao violão ou acordeão, ora por conjunto regional ou orquestras dirigidas pelos Maestros Carioca e Lauro Araújo, o que prova que nossa terra não é só rica em palmeiras, mas principalmente em música, com as que sai, por exemplo, do violão e da garganta de Caymmi” (VASCONCELOS, 1957, p. 21).

Não queremos com isso afirmar que todas as aparições de Caymmi na referida emissora de televisão foram envoltas em uma atmosfera “tipicamente” baiana e litorânea.<sup>313</sup> No entanto, não se pode inadmitir o investimento dos órgãos dos Diários Associados na imagem regional, folclórica, telúrica – como bem colocou Assis Chateaubriand no dia da audição de Caymmi, em 1938 –, do artista baiano. Isso pode ser comprovado, em parte, pelas duas imagens expostas a seguir.

Na primeira (Figura n. 27), Caymmi surge no centro da fotografia, tocando violão entre “pescadores”. Segundo informações constantes na página virtual do IACJ, o quadro fora encenado em 1952, na TV Tupi.

Figura 27 - Caymmi e “pescadores” se apresentam na TV Tupi, em 1952.



Fonte: acervo virtual do IACJ.

Na figura seguinte (n. 28), um recorte da edição de 2 e 3 de novembro de 1957, do impresso carioca *O Jornal*, vê-se Caymmi acompanhado por notórias personagens do seu cancionero (o pescador e a baiana) e a notícia sobre a apresentação “baiana” do artista, novamente, na TV Tupi.<sup>314</sup> Vale chamar atenção para a nota que acompanha a fotografia

<sup>313</sup> No acervo que o Instituto Antônio Carlos Jobim dedica a Dorival Caymmi constam fotografias relacionadas à TV Tupi nas quais o artista baiano aparece, só ou acompanhado, trajando vestes sociais e em cenários distintos daqueles que pretendiam emular a Bahia litorânea e tradicional. Cf. <http://www.jobim.org/caymmi/>.

<sup>314</sup> **O Jornal**, Rio de Janeiro, ano 37, n. 11.398, 2 e 3 nov. 1957, p. 3. Disponível em: <http://www.jobim.org/caymmi/handle/2010.1/14001#>. Acesso em: 20 mar. 2021. A referida edição pode ser

publicada pelo referido impresso, onde o texto, pelo conteúdo apresentado, evidencia um interessante exemplo dos recursos discursivos empregados na construção da poética praiana de Caymmi como emblema da nacionalidade brasileira.

Figura 28 - Caymmi se apresentando, ao lado de personagens saídas das suas canções, em programa da TV Tupi, em 1957.



Fonte: acervo virtual do IACJ.

Diante das informações expostas até o momento, é provável que já tenhamos demonstrado o aporte que Chateaubriand destinou no processo de consolidação de Dorival Caymmi e da sua poética praiana como ícones da “brasilidade” projetada na primeira metade do século XX. Porém, como anunciado anteriormente, é preciso, ainda, analisarmos a contribuição do escritor baiano Jorge Amado nesse mesmo processo.

---

consultada na íntegra por intermédio da página virtual da Biblioteca Nacional. Cf., [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523\\_05&pesq=%22Caymmi,%20Bahia%20e%20Televis%C3%A3o%22&pasta=ano%20195&pagfis=56579](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_05&pesq=%22Caymmi,%20Bahia%20e%20Televis%C3%A3o%22&pasta=ano%20195&pagfis=56579).

Pretendemos evidenciar que houve, por parte do escritor baiano, o investimento simbólico na imagem e na obra do compositor com intuito de torná-las autênticas porta-vozes da identidade nacional brasileira. Esse investimento se efetivou, como vimos e veremos, não só por intermédio dos vários textos que Amado escreveu sobre Caymmi, dos quais alguns já foram objetos de nossa análise, mas também, por meio de um conjunto significativo de projetos artísticos (mas também políticos) desenvolvidos pelo autor de *Mar Morto*, que contou com a participação “mais que especial” do compositor de “É doce morrer no mar”.

Sabe-se que esses projetos estiveram ancorados na irmandade estética entre o escritor e o compositor, sobretudo quando se pensa em termos de um “modo de vida baiano”, centrado na cultura mestiça, sincrética e tradicional da velha “São Salvador”, mas também, na concepção que ambos partilhavam de que a arte deveria ser a expressão da cultura popular, bem como, na valorização do elemento regional como substância do nacional. Houve também razões pragmáticas de cunho político, haja vista a literatura não encontrar, no seio de uma sociedade na qual, nos anos 1940 e 1950, boa parte da população ainda estava mergulhada no analfabetismo, a mesma penetração que a música popular possuía junto às pessoas, sobretudo na parcela mais economicamente vulnerável destas.

Embora menos recorrentes, as dissonâncias entre as percepções de Jorge e Dorival acerca da função (política) da arte também podem ser percebidas como motivação para a concretização dos referidos projetos (e para que outros não chegassem a se realizar).

Antes, porém, de adentrarmos na discussão pretendida, talvez seja importante situarmos, ainda que rapidamente, o(a) leitor(a) sobre o início da trajetória literária de Jorge Amado.

Jorge Leal Amado de Farias nasceu em Itabuna, cidade localizada no sul da Bahia, em 10 de agosto de 1912, e faleceu às vésperas de completar 89 anos, em 6 de agosto de 2001, em Salvador. Na adolescência, já residindo na capital baiana, deu início à atividade jornalística, escrevendo para jornais locais, e passou a participar da *Academia dos Rebeldes*, grupo formado por intelectuais baianos.<sup>315</sup> Em coautoria com outros dois companheiros de *academia*, Édison Carneiro – que se tornaria um estudioso das relações etnicorraciais – e Oswaldo Dias da Costa, Amado escreveu o romance *Lenita*, publicado em 1929 (ROSSI,

---

<sup>315</sup> Segundo Luiz Gustavo Rossi (2009), a *Academia dos Rebeldes* “se formou por volta de 1928, em Salvador, e findou suas atividades por volta de 1932, quando a revista *O Momento* parou de circular. Fizeram parte desta *academia*, Pinheiro Viegas (1865-1937), espécie de líder do grupo, Sosígenes Costa (1901-1968), Édison Carneiro, Oswaldo Dias da Costa, Aydano do Couto Ferraz (1914-1989), João Cordeiro, José Severiano da Costa Andrade, Clóvis Amorim (1911-1970), Walter da Silveira (1913-1970) e Alves Ribeiro” (p. 28).

2009, p. 28).

Nesse mesmo ano de 1929, Jorge Amado se transferiu para a Capital Federal, objetivando o ingresso na Faculdade de Direito da Universidade do Rio de Janeiro. Já na faculdade, alterna-se entre os estudos jurídicos e a escrita de textos jornalísticos. Não demorou muito para que Amado passasse a transitar por entre alguns dos círculos intelectuais cariocas e, posteriormente, engajou-se na Juventude Comunista.

Em 1931, o escritor baiano publica seu primeiro livro, *O País do Carnaval*. Com o reconhecimento crítico conquistado pela obra, Amado tornou-se presença frequente nas principais reuniões de grupos literários do Rio. É nesse período que o autor conhece o poeta modernista Raul Bopp e o professor e radialista Edgard Roquette-Pinto. Posteriormente, ainda viria a conhecer “alguns dos personagens que vinham se destacando nos centros intelectuais do Nordeste, entre eles Gilberto Freyre, José Américo de Almeida (1887-1980) e Raquel de Queiroz (1910-2003)”, destaca Rossi (2009, p. 34). Em 1933, Jorge Amado publica seu segundo romance, intitulado *Cacau*, e no restante dos anos 1930 ainda publicaria *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936) e *Capitães de Areia* (1937).

Jorge Amado e Dorival Caymmi se conheceram em Salvador, antes da partida de ambos para o Rio de Janeiro, porém, de maneira distanciada. Foi somente com a chegada do compositor à Capital Federal, em 1938, onde o escritor já se encontrava desde 1930, que os conterrâneos desenvolveram uma relação de amizade que duraria por toda a vida.

Nesta mesma época, Dorival conheceu Brício de Abreu, Carlos Lacerda, Danilo Bastos, Emil Fahrat, Graciliano Ramos, Moacyr Werneck de Castro, Noel Nutels, Osório Borba, Otávio Malta, Remi Fonseca e Samuel Wainer, todos “homens da imprensa” e a maioria comunista. Estes, juntamente com Jorge Amado, tornaram-se grandes companheiros do compositor baiano.<sup>316</sup>

Segundo relatos do próprio Dorival Caymmi, a amizade e o convívio com aqueles jornalistas não tinha por fundamento motivações políticas, mas antes, as vivências de um ambiente intelectual, algo que o compositor muito estimava. Em suas palavras,

Eu me integrei sempre com o que havia de mais intelectual aqui no Rio, e forçosamente tinha que cair no Partido Comunista, porque a maioria em evidência

---

<sup>316</sup> Apoiando-se em relato de Caymmi, Stella Caymmi menciona que, à época, Carlos Lacerda já sinalizava uma guinada à direita. Recordando as temporadas que passou em companhia dos amigos de imprensa no sítio Quindins, de propriedade de Carlos Lacerda, o compositor baiano expôs: “De repente, surgiu um negócio que me deu um choque: começaram a chamar Carlos Lacerda de ‘cor-de-rosa’. A maioria do grupo era ‘vermelho’, de esquerda. E não perdoava Lacerda por, logo em seguida, trabalhar na revista *O Observador Econômico*, do Valentim Bouças, um capitalista! Lacerda mudou de opinião. Mudou” (CAYMMI, 2014, p. 152).



eram todos comunistas. Era um comunismo atuante. Não era radical, não era um comunismo de fancaria. Era um negócio idealista, com ideias muito bonitas para o desenvolvimento da cultura do povo. Minha ‘envolvência’ não era política, era apenas uma ‘envolvência’ de amigo, de admirador, e lidava com intelectual, publicidade, rádio, comunicação, que era a minha profissão, cantor e compositor. E lidando com o que eu gostava: imprensa. Gostava não, gosto (CAYMMI, 2014, p. 240).

A passagem anterior serve para demarcarmos o ponto que mais sensivelmente separava esteticamente Dorival Caymmi de Jorge Amado. Enquanto a ideologia política era para o escritor um importante substrato da sua produção literária, sobretudo nos seis primeiros romances de sua autoria (ROSSI, 2009), o ideário político-revolucionário passava a largo do cancionário caymmiano. E mesmo em temas que eram comuns às obras de ambos, como a mestiçagem e o sincretismo religioso, o escritor tomava-os, a princípio, pelo viés das classes sociais,<sup>317</sup> enquanto que o compositor os concebia como um dado observável da realidade, porém, até certo ponto, indefectível.

A despeito da postura politicamente reservada de Caymmi, Amado ainda conseguiu “arrastá-lo”, em 1945, para comícios realizados em cidades do interior de São Paulo, em prol das candidaturas de Luiz Carlos Prestes ao senado e do próprio Jorge à câmara dos deputados, e persuadi-lo a comporem juntos a música (uma marchinha) da campanha de Prestes. Sobre esse episódio, Zélia Gattai, escritora e companheira de Amado, relembra: “Dorival Caymmi não era um homem político, nunca foi. Ele era um amigo. Então, Jorge, naquele entusiasmo das passeatas e das reuniões, carregava Caymmi” (CAYMMI, 2014, p. 237-238). Além da marchinha política e da já citada “É doce morrer no mar”, é também de autoria conjunta dos dois amigos baianos “Cantiga de Cego”, “Modinha para Teresa Batista”, “Canto de Obá”, “Retirantes” e “Beijos pela Noite” (esta última, com Carlos Lacerda), o que faz de Jorge a segunda pessoa que mais compôs em parceria com Caymmi, ficando atrás apenas de Carlinhos Guinle.

---

<sup>317</sup> “Assim, em grande medida, foi na formulação de sua literatura proletária, concebida nos termos de um texto ajustado aos dramas ‘coletivos’, que Jorge Amado parece ter encontrado no negro e na questão racial temas privilegiados para dar forma, substância e ‘cor política’ aos seus romances dos anos 30: especialmente, em *Jubiabá*, *Mar Morto* e *Capitães da Areia*”, aponta Luiz Gustavo Rossi (2009, p. 47-48). Mais adiante, analisando o romance *Jubiabá*, Rossi afirmará: “A integração de Balduino em uma sociedade de classes e o posterior engajamento na militância comunista não rompe com as concepções de mundo que havia aprendido na sua infância no morro. A realidade continua a ser interpretada pelo herói como aqueles que possuem o ‘olho da piedade’ e outros o ‘olho da ruindade’. Porém, se antes estas categorias eram usadas para classificar o mundo entre brancos e negros, agora, ela foi resignificada para acomodar ricos e pobres [...] Assim, interpretar ou identificar-se com o mundo racialmente, para Jorge Amado, não resultava em uma postura contraditória ou oposta ao sentimento de pertencer a uma classe e agir enquanto tal. O romancista baiano parece estar atento aos problemas particulares que a projeção da utopia comunista engendra na sociedade brasileira, na qual, dada a sua formação histórica, falar em classe social é necessariamente enfrentar os problemas de ordem racial” (p. 100).

Além das canções e o do já referido *Cancioneiro da Bahia*, livro assinado por Caymmi, mas escrito por Jorge a partir dos comentários do compositor, a dupla esteve ligada a muitos outros projetos artísticos, quase todos desenvolvidos por ou ligados às obras do escritor. A partir dos anos 1940, diversos romances amadianos foram adaptados para o teatro, cinema e televisão (em formato de telenovela ou seriado) e em muitos Caymmi se fez notar por meio do seu canto, nas chamadas trilhas sonoras, ou à frente das câmeras, atuando como ator.

No entanto, chama atenção a “natureza” dos projetos artísticos para os quais Caymmi era “convocado” a contribuir, geralmente centrados nas dimensões regionalista e tradicional das obras do romancista baiano. Assim como é também perceptível que, das vezes que o “cantor dos mares da Bahia” foi requisitado pelo próprio escritor a atuar nas adaptações cinematográficas dos seus romances, Caymmi interpretou personagens populares e oprimidos.<sup>318</sup> Provavelmente por essa razão, o escritor tenha silenciado acerca das canções do compositor que, por ventura, se desviaram tematicamente do seu ideário de “baianidade” e, conseqüentemente, “brasilidade”.<sup>319</sup>

Para ilustrar nosso argumento, vejamos o caso do filme *Estrela da Manhã*, dirigido pelo médico e crítico cinematográfico Oswaldo Marques de Oliveira (o Jonald), fotografia de Rui Santos – o mesmo que filmou *A jangada voltou só*, short produzido pelo DIP. O argumento da película era de Jorge Amado que, segundo Stella Caymmi (2014), definiu “um papel de destaque para o amigo: de ator” (p. 263). Assim, além de Dorival Caymmi, que também colaborou com a trilha sonora do longa-metragem, o elenco de *Estrela da Manhã* contou com Paulo Gracindo, Dulce Bressane, a atriz italiana Dóris Duranti, entre

---

<sup>318</sup> Tratando do efeito legitimador objetivado por Jorge Amado nas canções compostas em parceria com Dorival Caymmi, Domingues (2015) expõe: “Algo semelhante o escritor buscou, também, nos três filmes em que planejou trabalharem juntos – *Terras Violentas*, *Estrela da Manhã* e *Mar morto* –, nos quais, além de usar algumas canções de sucesso de Caymmi, designou personagens típicos e oprimidos para o amigo, literalmente, encarnar em cena, fazendo-se o modelo do povo sofrido e progressista do seu ideário comunista” (p. 38).

<sup>319</sup> Como meio de atestar que as canções urbanas, “modernas”, ou seja, os sambas-canção de Dorival Caymmi foram preteridos dos discursos de Amado, Domingues (2015) expõe dois exemplos. O primeiro, um trecho do prefácio da edição de 1967 do *Cancioneiro da Bahia* no qual, ao se referir ao amigo compositor, o romancista escreve: “Pode ser hoje um dos ilustres moradores do Leblon, com seus bares bem cariocas, suas praias grã-finas, suas mulheres alucinantes, seus cinemas de luxo, pode compor sambas sobre a vizinha do lado, sobre motivos do Rio, mas o que ele será sempre – e nisso é que reside sua grandeza – é o cantor da Bahia e do seu povo” (CAYMMI, 1967, p. 10 apud DOMINGUES, 2015, p. 40). Em seguida, o autor assinala a ausência de canções como “Dora” e “Marina”, exemplares de sambas-canção caymmianos, da primeira edição do *Cancioneiro*, datada de 1947, mesmo ano de lançamento daquela última. A respeito desse fato, referindo-se ao gênero urbano do cancionário do baiano, o autor observou: “Era algo que apenas se iniciava no momento da escrita do *Cancioneiro da Bahia*, mas que já tinha reconhecimento público suficiente para merecer alguma atenção de Amado na escrita. E não teve” (DOMINGUES, 2015, p. 49).

outros.

Produzido no primeiro semestre de 1948, *Estrela da Manhã* somente estrearia dois anos mais tarde, em 24 de agosto de 1950. Na película, Caymmi representou, novamente, um pescador que se vê em meio à uma disputa amorosa envolvendo sua namorada (interpretada por Bressane) e o médico (vivido por Gracindo) que aporta no vilarejo onde vivem os pescadores, com a missão de combater a epidemia que assolava o local. No longa, Caymmi ainda aparece interpretando duas canções de sua autoria, o samba-canção “Nunca Mais” e a praieira “O Bem do Mar”.

Figura 29 - Caymmi caracterizado de pescador na locação onde foi filmado *Estrela da Manhã*.



Fonte: acervo virtual do IACJ.

Na edição de 15 de abril de 1948 do jornal *A Manhã*, era noticiado: “Paulo Gracindo e Dorival Caymmi no cinema”, e seguia a nota:

No filme “*Estrela da Manhã*”, argumento de Jorge Amado e que será publicado em livro, no Rio e em Paris – figurarão, como galã, Paulo Gracindo, a atriz do “ecran” italiano, Doris Duranti, Dulce Bressane, Dorival Caymmi e outros. A direção está a cargo do nosso colega Osvaldo de Oliveira, que, também se assina Jornald e Long-Shot. Caymmi além de aparecer, comporá as músicas da película, que é de fundo praieiro. Já nos primeiros dias de maio, terá início a filmagem, na Restinga da Marambaia e adjacências [...].<sup>320</sup>

<sup>320</sup> *A Manhã*, Rio de Janeiro, ano 7, n. 2.049, 15 abr. 1948, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116408&Pesq=%22Estrela%20da%20Manh%c3%a3%22&pagfis=37653>. Acesso em 6 jul. 2021.

Figura 30 - Caymmi contracena com Dulce Bressane e Paulo Gracindo (ao fundo) no filme *Estrela da Manhã*.



Fonte: acervo virtual do IACJ.

Outro longa-metragem baseado em romance de Jorge Amado (*Capitães da Areia*) e que contou com a participação de Caymmi, na trilha sonora e atuando como ator, foi *The Sandpit Generals*, uma produção norte-americana dirigida por Hall Bartlett. Filmado em Salvador, em 1969, o filme contou com atores e atrizes norte-americanos e brasileiros no seu elenco, além, claro, de Caymmi, que interpretava o pescador João Adão, amigo de Pedro Bala, um dos meninos de rua da história e personagem principal da trama.

*The Sandpit Generals* foi exibido em cinemas dos Estados Unidos (onde não obteve êxito comercial) e da União Soviética no início dos anos 1970. No Brasil, o longa foi proibido pelo regime militar. Contrariamente ao ocorrido nos Estados Unidos, o filme conquistou relativo sucesso entre o público soviético. Isso em parte se deveu pela popularidade que os romances de Jorge Amado possuíam no país comunista desde finais da década de 1940, quando ainda era filiado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB).

Conforme uma recente matéria da BBC News Brasil sobre a influência de Jorge Amado e Dorival Caymmi em toda uma geração de soviéticos, o supracitado filme foi muito bem recebido entre o público mais jovem da URSS, que se identificava com a história daqueles adolescentes que lutavam contra a dura realidade vivenciada nas ruas da cidade de Salvador.<sup>321</sup>

<sup>321</sup> Intitulada *Como Jorge Amado e Dorival Caymmi marcaram uma geração na URSS*, a matéria foi publicada

Das canções do compositor baiano que ilustram a película, uma alcançou grande popularidade entre os ouvintes soviéticos. Trata-se de “Canção da Partida”, primeira parte de “História de Pescadores”, tornada canção-tema do filme. A canção praieira de Caymmi ganhou uma adaptação para a língua russa ainda na década de 1970, tornando sua letra mais condizente com o enredo do filme. Ainda assim, graças à nova versão, rebatizada de “Capitães de Areia”, a música do compositor baiano se fez ainda mais conhecida na antiga União Soviética, a ponto de ser regravada por uma conhecida banda russa de *rock*, em finais dos anos 1990, e aparecer em cena de um seriado famoso no país, exibido no início dos anos 2000.

É preciso ter em mente que a perspectiva de Jorge Amado quanto à importância das tradições populares regionais, da mestiçagem e do sincretismo religioso na conformação da nacionalidade brasileira é tributária do pensamento freyreano.<sup>322</sup> O que não quer dizer que não houvesse diferenças estéticas e políticas entre o literato baiano e o pensador pernambucano.<sup>323</sup>

Se anteriormente destacamos que Renato Ortiz (2012) apontou para a valorização da mestiçagem operada por Freyre como um fator de “harmonização” entre o pensamento de um autor tradicionalista e as políticas modernizadoras do Estado varguista, por ora é

---

no site da agência de notícias BBC News Brasil, em 23 de abril de 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-56292270>. Acesso em: 25 abr. 2021.

<sup>322</sup> Embora discorde, parcialmente, da autora quanto à classificação da obra amadiana de regionalista, Luiz Gustavo Rossi cita uma passagem da dissertação da antropóloga Ilana Goldstein, que corrobora com a nossa afirmação acerca da filiação de Amado ao pensamento de Freyre. Segundo a pesquisadora: “Reside não só na linguagem e na temática ficcionais, na caracterização de personagens e ambientes, como igualmente na valorização da Bahia e do Nordeste enquanto homem público – nas entrevistas, discursos e artigos cujos rascunhos são os manuscritos. Considero-o [referindo-se a Jorge Amado] regionalista [...] pela proximidade a Gilberto Freyre, sobretudo quanto à positivação da mestiçagem e à primazia da região nordeste na conformação da nação” (GOLDSTEIN, 2000, p. 107 apud ROSSI, 2009, p. 19). É preciso, ainda, registrar que Rossi (2009) evidencia que a perspectiva de Jorge Amado sobre a questão racial também dialogava intensamente com os estudos desenvolvidos por Arthur Ramos e Edison Carneiro.

<sup>323</sup> Um bom exemplo é a discrepância que, em seus trabalhos, Jorge Amado e Gilberto Freyre atribuem ao negro. Sobre essa questão, Luiz Gustavo Rossi, embasando-se em estudo do antropólogo Roger Bastide, aponta que: “Bastide contrapõe as obras de Jorge Amado às de Gilberto Freyre (1900-1987) e José Lins do Rego (1901-1957), por exemplo, nas quais o povo e a população negra em geral apareceriam como antigos escravos, apegados a seus senhores, ‘num mesmo movimento de degradação, a partir da degradação dos brancos’” (BASTIDE, 1972, p. 41 apud ROSSI, 2009, p. 18). Ilana Goldstaien (2003), ao expor as convergências e divergências entre o romancista baiano e o autor de *Casa-Grande e Senzala*, afirma: “Certamente há também diferenças entre Gilberto Freire e Jorge Amado, como na auto-imagem que cada um constrói. Enquanto o sociólogo pernambucano não escondia a infância entre senhores de escravo e professores de francês, Jorge Amado cultivou uma atitude mais rebelde e humilde. Amado fazia questão de enfatizar que seu pai começou ‘de baixo’, que a vida inteira esteve ligado a ‘putas e vagabundos’, e trazia no discurso a luta contra a opressão e a pobreza. Em 1937, ao mesmo tempo em que os livros de Jorge Amado eram queimados em público, Getúlio Vargas propunha a Gilberto Freire o Ministério da Educação e da Cultura. No ano de 1946, quando Jorge Amado era deputado pelo PCB, Gilberto Freire participava da mesma Assembléia Constituinte, só que pela UDN” (p. 107-108).

necessário atentar para a importância da região no pensamento freyreano, como contraponto à centralização pretendida pelo Estado moderno.

Sem pretender aprofundarmos no tema, em seu livro *Interpretação do Brasil*, Gilberto Freyre torna patente a sua preocupação em relação à estandardização promovida por uma centralização radical do Estado nacional. Segundo o autor, a continuidade do modelo federativo no Brasil dependia de um mínimo de uniformidade cultural, porém, em demasia, a homogeneidade poria em riscos as riquezas pertinentes à diversidade regional (ecológica e cultural) do País.<sup>324</sup> Diante disto, Freyre (2015) asseverou: “A inteira subordinação de diferenças históricas e geográficas a um rígido ideal de uniformidade levaria a uma forma de unidade estreita demais para um ‘continente’ cultural tão complexo como o Brasil” (p. 109).

Nesse sentido, como expressão do seu método analítico que tendia a relacionar diferentes fenômenos, porém, pensados como complementares, em uma síntese harmônica, Freyre (2015) aponta que o regionalismo, o nacionalismo e o universalismo (ou cosmopolitismo) não só “enriquecem uns aos outros”, como o ideal mesmo seria ter assegurado “por uma combinação dos três, a constante e estimuladora interação de todos esses antagonismos” (p. 103).

É, portanto, com base nesse modelo de interpretação, fundamentado na ideia da síntese dos opostos-complementares, que a diversidade é apreendida como resultante de um processo de diferenciação desprovido de conflitos e contradições.<sup>325</sup>

Conquanto as desconfianças de Gilberto Freyre a respeito do Estado moderno e suas pretensões centralizadoras, Ortiz (2012) mostra como a noção de unidade na diversidade, defendida pelo sociólogo pernambucano tornou-se, para o Estado autoritário forçosamente instituído no Brasil em 1964, a principal substância para a projeção de uma falsa aparência democrática da sociedade brasileira. Isso porque a referida noção, em verdade, obscurece os conflitos sociais e as relações de poder existentes, por exemplo, em fenômenos como a

---

<sup>324</sup> “Ecologicamente, o Brasil é uma região; em grande parte uma região natural – e tão claramente assim que alguns geógrafos a têm considerado uma ‘ilha continental’. É também, dentro da técnica e da terminologia sociológicas, uma região cultural: uma população cujos valores e padrões de vida predominantes são de origem portuguesa, em contraste com os valores e padrões espanhóis, holandeses, ingleses e franceses dos seus vizinhos americanos. Mas o Brasil não é simplesmente uma região natural e cultural; dentro da imensidade quase continental dessa parte da América, natureza e cultura têm as suas próprias subdivisões”, assim assevera Freyre (2015, p. 107).

<sup>325</sup> “As partes são distintas, mas se encontram harmonicamente unidas pelo discurso que as engloba. Num certo sentido o pensamento de Gilberto Freyre é tomista, pois elimina qualquer possibilidade de superação; o senhor não se opõe ao escravo mas se diferencia deste. A senzala não representa um antagonismo à casa-grande, mas simplesmente impõe uma diferenciação que é muitas vezes complementar no quadro da sociedade global”, afirma Ortiz (2012, p. 94).

mestiçagem e o sincretismo religioso.<sup>326</sup> Por isso, não chega a ser incongruente a presença de Gilberto Freyre no Conselho Federal de Cultura (CFC), órgão instituído pelo governo militar em 1966, com objetivos de “coordenar as atividades culturais” (ORTIZ, 2012, p. 90).

Assim, o Brasil que emerge dos discursos do CFC é uma nação marcada pela diversidade étnica, cultural e regional, erigida sob valores democráticos que, por consequência, se expressariam na essência da cultura nacional e do povo brasileiro (ORTIZ, 2012, p. 96).

É no mínimo curioso notar como alguns dos textos dedicados por Jorge Amado (um ex-comunista) ao amigo Dorival Caymmi se assemelham aos discursos elaborados pelos intelectuais ligado ao CFC, como vimos, um órgão consultivo do regime militar. Um bom exemplo é o trecho final da apresentação que o romancista escreveu para a edição de 1978 do *Cancioneiro da Bahia*, na qual explana:

Os orixás da Bahia possuem seus favoritos, para eles reservam o dom da criação e a grandeza. Assim aconteceu com o moço Dorival Caymmi. Os orixás cumularam de talento e dignidade esse filho da grande mistura de raças que nas terras brasileiras se processou e se processa, criando uma cultura e uma civilização mestiças que são nossa contribuição para o tesouro do humanismo. Baiano de picardia e invenção, Dorival Caymmi povoou o Brasil de ritmos e de beleza (AMADO apud CAYMMI, 1978, p. 8).

Muitos foram os projetos culturais capitaneados por Jorge Amado ou desenvolvidos a partir de seus romances que contaram com a contribuição de Dorival Caymmi e, por isso, não queremos nos prolongar mais. Porém, é digno de nota as diversas adaptações das obras literárias do escritor baiano para a televisão, realizadas a partir dos anos 1970. Não é coincidência que tais adaptações tenham ocorrido justamente no período, iniciado na década anterior, que o governo militar promoveu o aprofundamento do capitalismo no Brasil – por meio da ampliação de ações econômicas desenvolvidas no governo de Juscelino Kubitschek –, e implementou uma série de políticas destinadas tanto ao fortalecimento das empresas privadas de cultura quanto à expansão e consolidação do mercado de bens culturais no País.<sup>327</sup>

---

<sup>326</sup> A respeito do conceito de aculturação, herança da antropologia culturalista norte-americana, que está na base da “ideologia do sincretismo”, Ortiz (2012) observa que: “Quando se define o contato cultural como a conjunção de dois ou mais sistemas culturais autônomos, o que se está fazendo é dissociar a cultura da sociedade. Não se considera, assim, as ‘situações’ histórico-sociais no interior das quais se realiza o contato. Na verdade, cultura do ‘homem branco’ não entra simplesmente em contato com a do ‘homem negro’, existe uma rede de relações sociais que os transcendem para apreendê-los no interior de uma economia escravista” (p. 95).

<sup>327</sup> Uma passagem do livro de Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira*, é ilustrativa sobre o tema: “Se os anos 40 e 50 podem ser considerados como momentos de incipiência de uma sociedade de consumo, as décadas

Por conseguinte, foi praticamente durante o primeiro decênio de governo militar que se assistiu no Brasil a efetivação das condições econômicas, tecnológicas e sociais para o advento de um sistema nacional de comunicação e de um mercado consumidor integrado nacionalmente, condições necessárias ao estabelecimento da indústria cultural no País.<sup>328</sup> Assim, no que se refere ao mercado brasileiro de bens culturais, as décadas de 1970 e 1980 registraram um aumento expressivo do consumo de bens culturais, como livros, discos e cinema.<sup>329</sup>

Se considerarmos um produto cultural como as telenovelas, tornadas o “carro-chefe” da programação das emissoras de televisão no Brasil a partir dos anos 1960, veremos que nesse mesmo período, os produtores já passaram a produzir novelas que retratassem temas brasileiros e, para tanto, recorreram às adaptações de obras de autores nacionais, como Jorge Amado.<sup>330</sup> Com isso, o universo amadiado, mergulhado nas temáticas da mestiçagem e do sincretismo religioso, foi visto por milhares de brasileiros e brasileiras e, por conseguinte, os telespectadores também puderam apreciar as músicas de Caymmi que compuseram as trilhas sonoras dessas novelas.

Tomemos, então, como exemplos, as telenovelas Gabriela, cuja primeira versão é de 1975, e Porto dos Milagres, de 2001, ambas exibidas pela Rede Globo de Televisão. Adaptação de Walter George Durst do romance *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), de Jorge Amado, Gabriela foi exibida pela Globo entre abril e outubro de 1975. Sua trilha sonora, “considerada uma das melhores da teledramaturgia brasileira”,<sup>331</sup> possuía 12 canções sendo

---

de 60 e 70 se definem pela consolidação de um mercado de bens culturais” (2006, p. 13).

<sup>328</sup> Ortiz (2006) assim evidencia: “Talvez o melhor exemplo da colaboração entre o regime militar e a expansão dos grupos privados seja o da televisão. Em 1965 é criada a EMBRATEL, que inicia toda uma política modernizadora para as telecomunicações. Neste mesmo ano o Brasil se associa ao sistema internacional de satélites (INTELSAT), e em 1967 é criado um Ministério de Comunicações. Tem início a construção de um sistema de microondas, que será inaugurado em 1968 (a parte relativa à Amazônia é completada em 70), permitindo a interligação de todo o território nacional” (p. 117-118).

<sup>329</sup> “O que caracteriza a situação cultural nos anos 60 e 70 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais. Se até a década de 50 as produções eram restritas, e atingiam um número reduzido de pessoas, hoje elas tendem a ser cada vez mais diferenciadas e cobrem uma massa consumidora. Durante o período que estamos considerando, ocorre uma formidável expansão, a nível de produção, de distribuição e de consumo da cultura; é nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa” (ORTIZ, 2006, p. 121). Para maiores informações acerca do *boom* do consumo de bens culturais no Brasil durante as décadas de 1960, 1970 e 1980, consultar o capítulo “O mercado dos bens simbólicos”, Ortiz, 2016, p. 113-148.

<sup>330</sup> Ortiz (2006) evidencia que, em suma, essa guinada aos temas brasileiros, que se expressava na busca pelo real, atendia a imperativos nacionalistas (fazer frente às temáticas importadas) e também a demandas do próprio mercado, que necessitava que um número cada vez maior e diferenciado de público (consumidor) se reconhecesse nas novelas.

<sup>331</sup> Informação obtida no site da Globo. Disponível em:

<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/gabriela-1a-versao/>. Acesso em 6 jul. 2021.



“Modinha para Gabriela”, composta por Caymmi e Amado, e interpretada por Gal Costa, a música de abertura.

Mais de duas décadas depois, uma nova canção de Caymmi, novamente interpretada por Gal Costa, tocava na abertura da novela *Porto dos Milagres*, uma livre adaptação dos romances amadianos *Mar Morto* (1936) e *A descoberta da América pelos Turcos* (1992), que foi ao ar de fevereiro a setembro de 2001.<sup>332</sup> “Caminhos do Mar”, título da referida canção, foi composta por Dorival Caymmi, Danilo Caymmi (seu filho caçula) e Dudu Falcão especialmente para a novela. Pela temática apresentada em *Porto dos Milagres*, seria de se estranhar se acaso a música encomendada a Caymmi não fosse uma legítima representante das canções praieiras. A gravação de Gal Costa de “Caminhos do Mar” foi também a última composição inédita de Caymmi a ser lançada por outro(a) intérprete, antes do falecimento do artista, em 16 de agosto de 2008, aos 94 anos (TEIXEIRA, 2017, p. 147).

Bem, esperamos que a exposição dos dados acima tenha sido suficiente para evidenciar, como temos dito, que o escritor Jorge Amado foi um importante agente no processo de consagração da figura e da obra de Dorival Caymmi como emblemas da identidade nacional brasileira. No entanto, como se viu, esse processo foi orientado no sentido de realçar uma imagem significativamente específica do compositor e do seu cancioneiro, aquela atrelada aos elementos que, no pensamento amadiano, conformavam a essência do povo brasileiro: a mestiçagem e o sincretismo religioso, expressos de maneira exemplar nas tradições da cultura popular da Bahia. O que representou, na prática, uma seleção criteriosa dos projetos culturais nos quais os dois amigos estiveram envolvidos e das palavras, sempre elogiosas, que Jorge dedicou a Caymmi, que corroborassem com aquela imagem.

Porém, seria equivocados achar que Caymmi fosse desinteressado e passivo quanto às ações organizadas por Amado – mas também por Assis Chateaubriand –, como as que evidenciamos. Hermano Vianna (2012) já demonstrou quão antigas são as relações entre os músicos populares e a elite brasileira (representada lá, no texto do antropólogo, por

---

<sup>332</sup> Apesar de ser uma livre adaptação dos romances amadianos, o resumo do enredo de *Porto dos Milagres*, exposto no site da Globo, permite uma compreensão, embora pontual, da crítica às desigualdades sociais e à exploração dos trabalhadores pobres, geradas pelo capitalismo, presente nas obras do escritor baiano. Vejamos o que diz o referido texto: “*Porto dos Milagres* tem como base uma trama política que coloca frente a frente o pescador Guma (Marcos Palmeiras), um representante do povo, ao poder exercido pelo inescrupuloso Félix (Antônio Fagundes) e sua ambiciosa mulher, Adma (Cássia Kis). A história se passa na fictícia cidade de Porto dos Milagres, localizada na região do Recôncavo Baiano e formada por duas classes sociais: a burguesia portomilagrense, com suas famílias tradicionais, instaladas na parte alta da cidade, e os moradores do cais do porto, habitantes da parte baixa”. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/porto-dos-milagres/>. Acesso em 6 jul. 2021.

intelectuais, políticos e grandes empresários e aqui, por Amado e Chateaubriand). Nesse sentido, ambos, Amado e Caymmi, se beneficiaram das parcerias artísticas produzidas, pois, se por um lado o escritor apoiou-se na popularidade do amigo cantor para, nas décadas de 1940 e 1950, dar voz aos seus projetos estético-políticos, por outro, o “cantor dos mares da Bahia” incorporava à sua imagem pública os capitais simbólicos, em especial o capital cultural, advindos das relações com Amado (e com demais amizades com intelectuais e artistas) e Chateaubriand.

Tendo em vista que o fim do referido capítulo se aproxima, gostaríamos de retomar algo que foi mencionado em seu início: os festejos de inauguração da Praça Dorival Caymmi, localizada no mesmo vilarejo tantas vezes celebrado nas canções praieiras do compositor, Itapuã, em 27 de junho de 1953.

É possível que a ideia de homenagear o “cantor dos mares da Bahia” tenha partido dos seus amigos Carybé, Mário Cravo (à época, um estudante do curso de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia) e Odorico Tavares, que encontraram na figura do vereador Osório Villas Boas um importante interlocutor com a Câmara Municipal da cidade de Salvador (TEIXEIRA, 2017, p. 112-113). Foi Villas Boas que apresentou, em 24 de maio de 1953, o projeto de lei que objetivava “denomin[ar] Dorival Caymmi ao largo onde se situa a igreja matriz de Itapuã” (CAYMMI, 2014, p. 293). Aprovado por unanimidade pela Câmara Municipal, o projeto foi sancionado pelo prefeito de Salvador, Osvaldo Gordilho, em 16 de junho daquele ano.

Convites foram publicados nos jornais de Salvador convocando a população soteropolitana, em especial os residentes de Itapuã, a comparecer “à cerimônia de aposição das placas da Praça Dorival Caymmi”, que ocorreria na noite de 27 de junho de 1953, e na ocasião “será prestada uma grande homenagem ao querido compositor e cantor bahiano”.<sup>333</sup>

Diversos políticos (entre os quais, o autor do projeto, Osório Villas Boas e o prefeito de Salvador, Osvaldo Gordilho), parentes, amigos de infância, amizades do Rio de Janeiro (entre outros, Antônio Maria, Carlos Guinle Filho e Rubem Braga) e artistas das emissoras radiofônicas de Salvador e das rádios Tupi do Rio e de São Paulo (enviados por Assis Chateaubriand) se somaram aos milhares de baianos que foram prestigiar o “emplacamento” de Dorival Caymmi em Itapuã.

---

<sup>333</sup> Trechos do convite realizado em nome de uma extensa comissão formada por políticos, intelectuais, jornalistas, artistas, moradores de Itapuã (entre os quais, diversos pescadores), entre várias outras pessoas. A imagem do referido convite pode ser conferida no site do IACJ. Disponível em: <http://www.jobim.org/caymmi/handle/2010.1/13999>. Acesso em 8 jul. 2021.

Para além de todo ritual que geralmente ocorre em eventos dessa natureza, a exemplo dos discursos de representantes do poder público, o evento foi abrilhantado com apresentações musicais e, como não poderia deixar de ser, o homenageado também se apresentou cantando “Saudade de Itapuã”, para regozijo dos presentes.

Na edição da revista *O Cruzeiro* de 8 de agosto de 1953, foi publicada uma matéria de autoria de Odorico Tavares sobre a cerimônia de inauguração da Praça Dorival Caymmi. Como de costume, as palavras de Tavares foram bastante generosas com o amigo compositor. Ao se reportar à homenagem, o jornalista afirmou:

Em quatro séculos de vida da capital baiana, nenhum projeto foi apresentado à sua Câmara de Vereadores que causasse tanta satisfação como êsse dando o nome de Dorival Caymmi à Praça da Matriz de Itapoã. [...] em tôda a história da cidade nenhum ser humano ou nenhuma instituição fizera tanto pela Bahia do que Dorival Caymmi com suas canções. Os mares da Bahia, as praias da Bahia, os coqueirais da Bahia, as ruas antigas da Bahia, as comidas baianas, as morenas baianas, os costumes baianos, tudo que a Bahia tem foi exaltado nos ritmos e nos versos dêste compositor maravilhoso que canta como ninguém (TAVARES, 1953, p. 65).

Stella Caymmi (2014, p. 293) chama atenção para a precocidade e magnitude da homenagem soteropolitana ao avô, tendo em vista que, em junho de 1953, Caymmi mal acabara de completar 15 anos de carreira. A autora ainda nos lembra que, em geral, esse tipo de honraria, quando ocorre, é póstuma. Acreditamos não haver motivos para achar que Stella Caymmi, ao gosto dos trabalhos biográficos que tendem a exaltar os feitos do(s) biografado(a), tenha superestimado o evento, o que só demonstra a importância que uma homenagem como a que foi ofertada a Caymmi teria para a carreira de qualquer artista.

No entanto, com base nos objetivos que orientaram esta tese, é preciso destacar um ponto crucial no referido episódio: o fato de um artista popular ter seu nome dado a uma praça, a uma rua, a uma avenida ou a um equipamento público (a exemplo de escolas, bibliotecas etc.) da sua cidade natal, ou de outras cidades, é um claro sinal de consagração artística.

Nesse sentido, a inauguração da Praça Caymmi no início dos anos 1950 talvez tenha sido o primeiro ato público, e fora do campo artístico, de transformação do artista baiano em um ícone, em um emblema (embora representativo de um tipo de “baianidade”). Em verdade, outros mais se seguiriam até o fim da vida do compositor, e mesmo após a sua morte. Os exemplos são vários e por isso demandaria uma discussão que, no momento, não cabe. No entanto, podemos citar algumas: a inauguração, em janeiro de 1985, da avenida

Dorival Caymmi, que faz a ligação entre o bairro de Itapuã e o aeroporto de Salvador;<sup>334</sup> o enredo da Estação Primeira de Mangueira, intitulado “Caymmi mostra ao mundo o que a Bahia e a Mangueira tem”, campeã dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, no ano 1986; e as estátuas de bronze em homenagem ao compositor, localizadas nas cidades de Salvador, Rio de Janeiro e Rio das Ostras – município carioca onde Caymmi tinha uma casa de veraneio. Chama atenção a localização das referidas estátuas, quase todas expostas nas orlas das referidas cidades.<sup>335</sup>

---

<sup>334</sup> Um dado no mínimo curioso é que, enquanto a rua onde o compositor nasceu, localizada no centro histórico de Salvador, não leva o seu nome, a praça e a avenida que foram batizados em homenagem ao artista situam-se inteiramente (no caso da praça) ou em parte (no caso da avenida) em Itapuã. Isso só reafirma a imagem de Dorival Caymmi ligada à praia.

<sup>335</sup> A exceção fica por conta de um busto de Caymmi feito em bronze, inaugurado em 1984, em homenagem aos 70 anos do compositor, e exposto em um *shopping center* de Salvador. Na capital baiana ainda há outro busto e uma estátua do “cantor dos mares da Bahia”, ambos localizados no bairro de Itapuã. Já no Rio de Janeiro, a estátua de Caymmi, em tamanho real, encontra-se no calçadão da praia de Copacabana (TEIXEIRA, 2017, p. 203). Em Rio das Ostras, a estátua de Caymmi, com uma vara de pesca em uma das mãos e um peixe na outra, está exposta no calçadão da Praia do Bosque.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em texto dedicado a Dorival Caymmi, o músico e compositor Tom Jobim, assim se referiu ao amigo:

As vezes vejo Dorival sair do mar, de pé, sobre as águas, apanhado (vestido) pela rede, coberto de peixes prateados, de conchas, siris, caranguejos, sargaços, pedaços de madeira, de caixote, algas.

Dorival navega em pé, na canoa, no mar grande em busca do mar Novo, ao largo de Itaparica. Vai aos Abrolhos, no Maralto, em noite de temporal, e respira fundo a salsugem do largo. Vai a Copacabana e pratica o samba urbano, *Só louco*.

O mar da Bahia o leva do Oiapoque ao Chuí. Da Venezuela à Argentina, do Alaska à Patagônia. De Paris a Los Angeles (JOBIM, 1994, p. 8).

Nos versos iniciais de “Buda Nagô”, canção composta por Gilberto Gil para homenagear Dorival Caymmi, Gil e Nana Caymmi (filha de Dorival), cantam: “Dorival é ímpar / Dorival é par / Dorival é terra / Dorival é mar”. Já no trecho final da referida canção, os interpretes cantam: “Dorival no Japão / Dorival samurai / Dorival é a nação / Balança mais não cai”.<sup>336</sup>

Duas imagens emergem das palavras de Jobim: Caymmi e o mar tornam-se indistintos (BOSCO, 2006, p. 51); e o mar da Bahia é o “curso d’água”, a “corrente marinha” que conduz Caymmi ao restante do Brasil e do Mundo. Já nos versos de Gil, o “Buda Nagô” metamorfoseia-se no mar e na nação brasileira.

Acreditamos que as homenagens de Jobim e Gil ao artista baiano aludem à contribuição da poética praiana caymmiana para a conformação da nação brasileira. No entanto, mais do que saber se a contribuição era ou não legítima, importava compreender os processos sociais subjacentes à conversão de Dorival Caymmi e da sua poética praiana em emblemas da identidade nacional. Esse foi, portanto, o objetivo que mobilizou nossas reflexões ao longo da tese.

Dorival Caymmi despontou como um talentoso cantor, compositor e músico nas emissoras radiofônicas do Rio de Janeiro, em finais da década de 1930. Embora tivesse iniciado na música, ainda em Salvador, sua cidade natal, foi só após realizar as primeiras apresentações no rádio carioca e, sobretudo, ter uma de suas canções interpretada pela estrela Carmen Miranda em um filme, que o “moço baiano” se tornou conhecido no País inteiro.

---

<sup>336</sup> Gravada por Gilberto Gil e Nana Caymmi, “Buda Nagô” foi lançada em 1991, no álbum (CD) *Parabolicamará* (WEA).

Desde o início, as matérias publicadas pelos impressos cariocas destacavam as qualidades composicionais do artista, mas também, o fato de ele tocar e cantar canções sobre a Bahia. Antes dele, porém, diversos compositores populares já haviam dedicado muitos versos à “Boa Terra”, que era, então, percebida como fonte matricial do samba e berço da nação. Para as rádios e para os periódicos cariocas, o que soava como novidade, como original eram as canções praieiras do baiano. Não demorou para que a crítica especializada começasse a apontá-lo como expoente das canções folclóricas, fato este que representava sinal de prestígio, haja vista que, como já demonstramos, até a legitimação do samba como maior expressão da musicalidade nacional, as canções folclóricas eram percebidas como a autêntica música brasileira.

Nesse sentido, as composições de Dorival Caymmi, em especial as canções praieiras, pareciam se adequar perfeitamente com a época, cujas discussões sobre a identidade nacional mobilizavam a atenção de intelectuais, de artistas e de agentes ligados ao Estado varguista. É preciso lembrar que a sociedade que despontava a partir das ações modernizadoras do governo Vargas mostrava-se incompatível com a noção do “ser nacional” elaborada no século XIX. Nesse sentido, a valorização do mestiço operada por Gilberto Freyre respondia a demandas sociais e políticas. Somava-se a isso, ainda, a busca e positivação das expressões culturais populares engendradas pelos movimentos artísticos e culturais originados nos anos 1920: o Modernista Paulista de 1922 e o Regionalista Nordeste. Este último, fortemente influenciado pelas ideias desenvolvidas por Freyre.

Portanto, esse foi o contexto, o “mar aberto e amplo” por onde as músicas de Dorival Caymmi, sobretudo as canções praieiras, começaram a navegar (através das ondas radiofônicas) partindo do “cais do Rio” com destino aos “portos de todo o Brasil”. Isso porque a marina caymmiana é repleta de signos de um universo negro-mestiço, e cultural e religiosamente sincrético.

Ao considerarmos que as canções praieiras de Caymmi se adequaram ao contexto acima referido, tivemos em mente que, em parte, o próprio artista apostou na produção de um “gênero” musical inusual, pois ponderou ser esse o caminho viável para se destacar em meio aos campos musicais baiano e carioca da época. Como esperamos ter demonstrado, isso ficou evidente quando tomamos conhecimento do depoimento que o artista concedeu para o MIS-RJ, nos anos 1960. Na ocasião, Caymmi recordou as suas primeiras composições, estilisticamente muito próximas das músicas românticas que então tocavam nas rádios, e

afirmou, “suspendi essas atividades românticas (sic) porque achei que empatava com os outros [...] e fui me encontrar nas canções praieiras, assim muito original, muito diferente”.<sup>337</sup>

Nesse sentido, podemos afirmar que Caymmi soube “ler” com perspicácia aquilo que Bourdieu (2011) denominou de “espaço dos possíveis” disposto a ele pelos campos musicais de Salvador (a princípio) e do Rio de Janeiro (posteriormente). Argumentamos que, constatado pelo artista baiano os “espaços” por onde as “praieiras” poderiam “navegar”, ele orientou sua produção musical no intuito de “desempatar” com os demais músicos. Assim, em linguagem bourdiesiana, podemos dizer que Caymmi investiu nos temas praieiros como meio de conquistar uma posição de destaque no interior do campo musical brasileiro.

No entanto, o sociólogo francês adverte que a aquisição de capitais simbólicos, especialmente do capital cultural, atua de forma decisiva para as escolhas estéticas tomadas pelos produtores culturais (artistas) diante das possibilidades ofertadas pelo campo cultural (artístico). Por isso, nos pareceu acertada a exposição da trajetória pessoal e artística de Dorival Caymmi, realizada, como visto, ao longo dos primeiro e terceiro capítulos do trabalho.

A exposição da trajetória pessoal de Caymmi ainda possibilitou perceber que as experiências que ele vivenciou nas ruas estreitas e calçadas com pedras da capital baiana, e no sossegado e idílico vilarejo de Itapuã, forneceram rico material para a sua criatividade artística. Desse modo, parte considerável das canções do baiano, assim como, de seus quadros (pois como exposto, Caymmi também pintava), versaram e retrataram as paisagens (naturais e arquitetônicas), o povo e as expressões populares de uma tradicional, mestiça e sincrética “São Salvador”. Porém, mostramos que as representações da Bahia produzidas por Caymmi revelaram o desvio do olhar do compositor de tudo aquilo que pudesse denotar uma imagem moderna da sua terra.

Porém, o objetivo de compreender os processos sociais de legitimação de Caymmi e da sua poética praiana como porta-vozes da identidade nacional nos colocou, ainda, a necessidade de refletir sobre os processos sociais que possibilitaram que o cenário litorâneo se tornasse parte do imaginário nacional. Para responder a essa questão foi preciso, antes, apreender as experiências à beira-mar – como as vivenciadas por Caymmi durante as temporadas de veraneio em Itapuã, na década de 1930 –, como resultante de um longo

---

<sup>337</sup> Realizado em 24/11/1966, com intermédio dos jornalistas Ary Vasconcelos, Mário Cabral e Ricardo Cravo Albin, o depoimento de Dorival Caymmi faz parte da Coleção Depoimentos Música Popular Brasileira do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ).

processo histórico e discursivo de transformação da percepção e da sensibilidade dos atores sociais acerca da região costeira. Importa, ainda, salientar que entre os discursos elencados por Corbin (1989) que contribuíram para a ressignificação das experiências litorâneas estavam a literatura e as artes pictóricas.

A questão acima referida ainda demandou uma discussão sobre o lugar ocupado (material e simbolicamente) pelo litoral na conformação de uma concepção de “brasilidade”. Não houve, da nossa parte, a pretensão de realizar uma historiografia do conceito de identidade nacional. O que nos importava era notar como a região litorânea do País e seus habitantes emergiram nos escritos de alguns intérpretes da nacionalidade brasileira. Assim, esperamos ter ficado evidente que, comumente, litoral e sertão eram percebidos como espaços físico e social antitéticos. Todavia, quando vistos sob o prisma da integração nacional, litoral e sertão passam a ser discursados como regiões complementares. De todo modo, o que subjaz às representações elaboradas pelos autores aqui discutidos era o desejo de afirmar a autêntica cultura brasileira.

Coube-nos, ainda, analisar as representações do litoral brasileiro no século XX. Para tanto, como meio de ilustrar, utilizamos o exemplo de Copacabana, no Rio de Janeiro. Hoje, um bairro nobre e famoso da capital carioca, Copacabana não passava de um arrabalde, de difícil acesso e bem pouco habitado em finais do século XIX. Porém, nas primeiras décadas do século seguinte, já despontava como um bairro charmoso e moderno. No entanto, o que mais nos interessou destacar no exemplo de Copacabana foi a mudança de percepção das regiões litorâneas do Rio. Diferentemente das praias localizadas no centro da cidade (região historicamente frequentada por ex-escravos e trabalhadores) que eram vistas como espaços degradados, as representações que foram atreladas às praias da Zona Sul atestavam um ambiente aprazível, civilizado e moderno. E mais, um dos discursos utilizados para atrair novos moradores para Copacabana foi, justamente, o da qualidade de vida possibilitada pela morada próxima ao mar (O’DONNELL, 2013).

Tratando ainda das representações do litoral brasileiro, apresentamos uma série de expressões artísticas que, ao longo da primeira metade do século XX, tiveram a região costeira e sua gente como temas. Nossa intenção com as discussões apresentadas em parte do segundo capítulo desta tese foi mostrar que, embora os periódicos do Rio de Janeiro (e também de outros estados) ressaltassem a originalidade da “poesia praieira” de Dorival Caymmi, os temas litorâneos já marcavam presença nas artes e na literatura há tempos.



Anteriormente, argumentamos que Caymmi investiu nas canções praieiras como uma forma de se diferenciar em meio ao campo musical carioca dos anos 1930, 1940. No entanto, o processo de consagração de um artista não depende exclusivamente dele e da sua obra. Considerando o caso do compositor baiano, podemos afirmar que, conquanto o bem cultural (sua música) tenha exercido fundamental papel na sua consagração artística, os impressos (jornais e revistas), as rádios, indústria fonográfica, o cinema e a televisão também influenciaram naquele processo, sobretudo quando se observa os discursos sobre Dorival Caymmi e sua obra, elaborados por essas instâncias.

Assim, a análise do material empírico nos possibilitou notar a recorrência de determinados discursos que, de modo geral, acentuavam a originalidade e autenticidade do cancionário caymmiano; ou declaravam Caymmi como verdadeira personificação da cultura baiana.<sup>338</sup> Eram comuns, também, imagens do compositor baiano como legítimo representante da mestiçagem racial e da mistura cultural brasileiras; ou então, Caymmi era descrito como relevante mediador da cultura popular (em geral), e em especial do folclore baiano/nordestino/brasileiro. Sem falar, obviamente, na reiterada exaltação da figura do supracitado artista como “cantor dos mares da Bahia” ou como um autêntico jangadeiro, um homem do mar.

Esta última representação, inclusive, é bastante sintomática do poder dessas elaborações discursivas, pois, se tomarmos por referência as capas dos discos ou a localização das estátuas em sua homenagem, seremos convencidos que, de fato, Caymmi foi um pescador; quando na verdade, o compositor baiano sequer sabia nadar.

Vimos que muitos amigos de Dorival Caymmi tiveram grande importância na consolidação dessas imagens e, também, na consagração do compositor e da sua poética praiana como emblemas de “brasilidade”. A título de ilustração, analisamos algumas atuações de Caymmi na Rádio e na TV Tupi, pertencentes a Assis Chateaubriand; bem como, examinamos os principais projetos artísticos e culturais desenvolvidos pelo romancista Jorge Amado ou relacionados, inspirados em sua obra, que contaram com a participação de Caymmi.

---

<sup>338</sup> No encarte do programa do show realizado por Caymmi e Gal Costa no Teatro João Caetano (RJ), em 1976, consta um pequeno texto de Jorge Amado, com as seguintes palavras: “Já escrevi umas quantas páginas a respeito de Caymmi e creio que nada expliquei. A explicação de Caymmi e de sua obra musical está na letra de um samba seu: ‘Acontece que eu sou baiano...’ Em verdade, acontece que ele é a Bahia”. Disponível em: <http://www.jobim.org/caymmi/handle/2010.1/12980>. Acesso em: 20 maio 2019.

Por fim, consideramos que quando vista sob a perspectiva freyreana da identidade nacional – balizada, portanto, pela valorização da cultura popular, da mestiçagem, do sincretismo e dos elementos regionais –, torna-se coerente apreender como emblemas da “brasilidade”, uma poética (praiana) que atesta uma clara dimensão local (Itapuã e Salvador, na Bahia). No entanto, essa conversão só foi possível devido às representações e discursos elaborados por Dorival Caymmi, mas também a ele vinculados. Nesse sentido, o processo de consagração emblemática do compositor baiano ocorreu no período em que a identidade nacional era pensada sob a ótica da cultura nacional popular (ORTIZ, 2006; 2012). Porém, em uma época na qual o capitalismo brasileiro já havia se desenvolvido e o País passou a integrar o mercado de bens simbólicos não somente na posição de importador, mas também de exportador, a figura de Caymmi e, em especial, a sua poética praiana, já ocupavam um lugar destinado à tradição da música e da cultura brasileiras.

## REFERÊNCIAS

- A JANGADA de Welles. Direção: Firmino Holanda, Petrus Cariry. [S.l.]: Iluminura Filmes, 2019. 1 vídeo (75 min). Disponível em: <https://universoproducao.com.br/cineop2020/filme/a-jangada-de-welles/>. Acesso em: 7 set. 2020.
- ALBUQUERQUE JÚNOR, Durval Muniz de. Enredos da tradição: a invenção histórica da região Nordeste do Brasil. In: LAROSSA, Jorge; SKLIAR, Carlos (org.). **Habitantes de Babel**: políticas e poéticas da diferença. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 139-161.
- ALBUQUERQUE JÚNOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- AMADO, Jorge. **Bahia de Todos os Santos**: guia de ruas e mistérios. 37. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- AMADO, Jorge. O poeta e o mar. In: **Nova História da Música Popular Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Editora Abril, 1976. p. 1.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ARAUJO, Manezinho. As músicas de Caymmi revelam o Norte. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 62, p. 14-15, 14 nov. 1950. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=144428&Pesq=Dorival%20Caymmi&pagfis=2946>. Acesso em 7 mar. 2019.
- AZEVEDO, Thales de. **Povoamento da Cidade do Salvador**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.
- AZEVEDO, Thales de. **A praia**: espaço de socialidade. Salvador: Centro de Estudos Baianos da Universidade Federal da Bahia, 1988.
- BARBOSA, Delano Pessoa Carneiro. **Pintura na travessia**: a paisagem litorânea na obra de Raymundo Cella (1930-1950). 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.
- BARBOZA, Marília T.; ALENCAR, Vera de. **Caymmi Som Imagem e Magia**. Rio de Janeiro: Sargaço Produções Artísticas, 1985.
- BIASIN, Olívia. Olhares estrangeiros: impressões dos viajantes acerca da Bahia no transcurso dos oitocentos. In: MOURA, Milton (org.). **A larga barra da baía**: essa província no contexto do mundo. Salvador: Edufba, 2011. p. 18-55.
- BOSCO, Francisco. **Dorival Caymmi**. São Paulo: Publifolha, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. 11. ed. Campinas: Papirus, 2011.

BRAGA, Sebastião. Compositores populares. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 34, p. 40, 2 mai. 1950. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=144428&Pesq=Dorival%20Caymmi&pagfis=1537>. Acesso em 6 mar. 2019.

BRASIL. Presidente (1934-1937: Getúlio Dornelles Vargas). **O cinema nacional elemento de aproximação dos habitantes do país**. Rio de Janeiro, 25 jun. 1934. 6 f. Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos/1934/04.pdf/view>. Acesso em 26 maio 2021.

BRASIL. [Constituição (1937)]. **Constituição dos Estados Unidos do Brasil**: promulgada em 10 de novembro de 1937. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos/1937/05.pdf/view>. Acesso em: 25 maio 2021.

BRUCE, Raul. Chronica. **Pranove**: órgão oficial da Rádio Mayrink Veiga, Rio de Janeiro, ano 1, n. 10, p. 15, abril 1939. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178349&Pesq=%22Dorival%20Caymmi%22&pagfis=471>. Acesso em: 10 jan. 2021.

CALMON, Pedro. A Bahia neste livro. In: EMANUEL ARAUJO (Brasil) (ed.). **Salvador da Bahia de Todos os Santos no século XIX**. Salvador: Odebrecht S.A.: Raízes Editora, 1985. p. 9-10.

CANDÉ, Roland de. **História universal da música**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. v. 2.

CARVALHO, Marielson. **Acontece que sou baiano**: identidade e memória cultural no cancionero de Dorival Caymmi. Salvador: EDINEB, 2009.

CARVALHO, Marielson. **Caymmianos**: personagens das canções de Dorival Caymmi. Salvador: EDUNEB, 2015.

CÁSPARY. A história de um moço que veio da Bahia. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 21, p. 26-27, nov. 1949. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=144428&pasta=ano%20194&pesq=%22Dorival%20Caymmi%22&pagfis=882>. Acesso em 6 mar. 2019.

CASTRO, Ruy. **Carmen**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CAYMMI, Dorival. **Cancioneiro da Bahia**. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 1978.

CAYMMI, Dorival. Dorival Caymmi fala sobre pintura, literatura e música. Entrevista concedida a Paulo Mendes Campos. **Revista da Música Popular**, Rio de Janeiro, n. 04, p. 2-

4, jan. 1955. Disponível em: <http://www.jobim.org/caymmi/handle/2010.1/13182>. Acesso em 11 dez. 2020.

CAYMMI, Dorival. Em busca do mais simples. Entrevista concedida a Tárík de Souza. **Veja**, São Paulo, v. 193, p. 3-5, 17 maio 1972. Disponível em: <http://www.jobim.org/caymmi/handle/2010.1/13315>. Acesso em 25 mar. 2021.

CAYMMI, Dorival. Dorival Caymmi: o jeito baiano de viver. Entrevista concedida a Carlos Homero C. Ribas. **Informativo Bamerindus**, Curitiba, v. 49, p. 14-16, fev. 1985. Trimestral. Disponível em: <http://www.jobim.org/caymmi/handle/2010.1/13154>. Acesso em: 8 maio 2020.

CAYMMI, Dorival. A preguiça necessária de Caymmi. Entrevista concedida a Alessandra Blanco. **Revista da Folha**, São Paulo, ano 4, n. 207, p. 10-17, 7 abr. 1996. Disponível em: <http://www.jobim.org/caymmi/handle/2010.1/13169>. Acesso em 25 maio 2020.

CAYMMI, Dorival. O senhor do tempo. Entrevista concedida a Regina Porto. **Bravo!**, São Paulo, ano 4, n. 4, p. 78-85, fev. 2001. Disponível em: <http://www.jobim.org/caymmi/handle/2010.1/13161>. Acesso em 11 dez. 2020.

CAYMMI, Stella. **Caymmi e a bossa nova: o portador inesperado (1938-1958)**. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2008.

CAYMMI, Stella. **Dorival Caymmi: o mar e o tempo**. São Paulo: Editora 34, 2001.

CAYMMI, Stella. **Dorival Caymmi: o mar e o tempo**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

CAYMMI, Stella. **O que é que a baiana tem?: Dorival Caymmi na era do rádio**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CHEDIAK, Almir. **Dorival Caymmi: songbook**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994. v. 1.

CHEDIAK, Almir. **Dorival Caymmi: songbook**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010. v. 2.

CORBIN, Alain. **O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

COUTO, Edilece Souza. "A Bahia não se desnacionaliza": modernidade, civilidade e permanência dos costumes na salvador republicana. In: MOURA, Milton (org.). **A larga barra da baía: essa província no contexto do mundo**. Salvador: Edufba, 2011. p. 56-85.

DEBS, Sylvie. **Cinema e literatura no Brasil: os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional**. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

DOMINGUES, André. Bahia a dois: consonâncias e dissonâncias na aliança entre Dorival Caymmi e Jorge Amado. In: SANTANNA, Marilda; LEAL, Carlos (org.). **Cem anos de Dorival Caymmi: panoramas diversos**. Salvador: Edufba, 2015. p. 35-54.

DOMINGUES, André. **Caymmi sem folclore**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2009.

DORIVAL Caymmi: um homem de afetos. Direção: Daniela Broitman. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (93 min). Disponível em: <https://santosfilmfest.com/2021/03/16/lista-de-filmes-com-links/>. Acesso em: 18 mar. 2021.

ELIAS, Norbert. **Mozart**: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

FARIAS, Patrícia. A praia carioca, da colônia aos anos 90: uma(s) história(s). **Revista Contracampo**, Niterói, n. 4, p. 125-146, 2000. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/issue/view/997>. Acesso em: 25 abr. 2018.

FREYRE, Gilberto. Bahia à tarde. **Diário de Pernambuco**, Recife, ano 101, n. 65, 19 mar. 1926, p. 1. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033\\_10&pasta=ano%20192&pesq=%22Gilberto%20Freyre%22&pagfis=17231](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_10&pasta=ano%20192&pesq=%22Gilberto%20Freyre%22&pagfis=17231). Acesso em: 08 jun. 2020.

FREYRE, Gilberto. **Interpretação do Brasil**: aspectos da formação social brasileira como processo de amalgamento de raças e culturas. 3. ed. São Paulo: Global Editora, 2015.

GANDON, Tânia R. d'Almeida. **A voz de Itapuã**. Salvador: EDUFBA, 2018.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. **O Brasil best seller de Jorge Amado**: literatura e identidade nacional. São Paulo: Editora Senac, 2003.

INSTITUTO TOMIE OHATKE. **Aprendendo com Dorival Caymmi**: civilização praieira. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2016. 43p. Catálogo de Exposição, mar./mai., 2016, Instituto Tomie Ohtake. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/aprendendo-com-dorival-daymmi-1>. Acesso em 20 mar. 2019.

JESUS, José Barreto de (org.). **Carybé Verger & Caymmi**: Mar da Bahia. 2. ed. Salvador: Fundação Pierre Verger: Solisluna Design Editora, 2012.

JOBIM, Tom. Tom visita Caymmi. In: CHEDIAK, Almir. **Dorival Caymmi: songbook**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994. p. 8. v. 1.

LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro**: história de uma ideologia. 8. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

LINHARES, Paulo. **Cidade de água e sal**: por uma antropologia do litoral do Nordeste sem cana e sem açúcar. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.

LISBOA JÚNIOR, Luiz Américo. **A presença da Bahia na música popular brasileira**. Brasília, DF: MusiMed: Linha Gráfica Editora, 1990.

LOBO, Fernando. Novidades. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 16, n. 46, p. 25, 9 set. 1944. Back-Ground. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&Pesq=%22Dorival%20Caymmi%22&pagfis=42690>. Acesso em 10 fev. 2019.

LOBO, Fernando. Chuva de prata na cabeça de Caymmi. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 20, n. 44, p. 41, 21 ago. 1948. Back-Ground. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&Pesq=%22Dorival%20Caymmi%22&pagfis=60193>. Acesso em: 15 jun. 2019.

MARIA, Antônio. Face e Perfil. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 34, n. 31, p. 99, 12 maio 1962. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&Pesq=%22Dorival%20Caymmi%22&pagfis=142743>>. Acesso em 08 jun. 2019.

MARIA, Antônio. O mar. *In*: MARIA, Antônio. **Crônicas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 52-53.

MARQUE FILHO, Bruno Pompeu. **A gente faz o que o coração dita**: análise semiótica das capas dos discos de Dorival Caymmi. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-10112010-112004/pt-br.php>. Acesso em: 15 fev. 2020.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. **O tempo de Saquarema**. São Paulo: Hucitec; Brasília, DF: INL, 1987.

MENEZES, Eduardo Diatahy B. de. Alceu Amoroso Lima: ‘A psicologia do povo’ ou ‘O homem brasileiro’ – um projeto inconcluso. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 29, n. 1/2, p. 19-43, 1998. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/10210>. Acesso em 5 mar. 2020.

MENEZES, Eduardo Diatahy B. de. Crítica da noção de identidade cultural (ou étnica, nacional, etc). *In*: BARBALHO, Alexandre (org.). **Brasil, brasis**: identidade, cultura e mídia. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2008. p. 11-44.

MENEZES, Eduardo Diatahy B. de. Formação do povo brasileiro e da nação, seu agonístico caráter nacional. **Revista do Instituto do Ceará**, Fortaleza, ano 123, p. 115-155, 2009. Disponível em: <http://www.institutodoceara.org.br/revista.php>. Acesso em 11 ago. 2018.

NICOLAU NETTO, Michel. **Música brasileira e identidade nacional na mundialização**. São Paulo: Ed. Annablume: Ed. Fapesp, 2009.

O'DONNELL, Julia. **A invenção de Copacabana**: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940). Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

OLIVEIRA, Francisco de. Nordeste: a invenção pela música. *In*: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (org.). **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 123-138. v. 3.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. A conquista do espaço: sertão e fronteira no pensamento brasileiro. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 5, Supl., p. 195-215,

jul. 1998. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/i/1998.v5suppl0/>. Acesso em 08 set. 2018.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Desde que somos uma nação? *In*: OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **A questão nacional na primeira república**. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 77-94.

OLIVEN, Ruben George. Cultura Brasileira e Identidade Nacional (O Eterno Retorno). *In*: MICELI, Sérgio (org.). **O que ler na ciência social brasileira**. São Paulo: ANPOCS: Editora Sumaré; Brasília, DF: CAPES, 2002. p. 15-43. v. 4.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

ORTIZ, Renato. Prefácio. *In*: NICOLAU NETTO, Michel. **Música brasileira e identidade nacional na mundialização**. São Paulo: Ed. Annablume: Ed. Fapesp, 2009. p. 11-14.

ORTIZ, Renato. **Românticos e Folcloristas**: cultura popular. Rio de Janeiro: Editora Olho d'Água, 1992.

ORTIZ, Renato. **Universalismo e diversidade**: contradições da modernidade-mundo. São Paulo: Boitempo, 2015.

PIERSON, Donald. **Branços e Pretos na Bahia**: estudo de contacto racial. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1945. (Coleção Brasiliana, v. 241).

RABELO, Genival. Luiz Gonzaga, “Padre Cícero do Baião”. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, ano 5, n. 126, p. 40-41, 5 fev. 1952. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=144428&Pesq=Dorival%20Caymmi&pagfis=6260>. Acesso em 7 mar. 2019.

RISÉRIO, Antônio. **Caymmi**: uma utopia de lugar. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. **As cores da revolução**: a literatura de Jorge Amado nos anos 30. São Paulo: Ed. Annablume: Ed. Fapesp, 2009.

SALGADO, Álvaro F.. Radiodifusão, fator social. **Cultura Política**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 6, p. 79-93, ago. 1941. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=163538&Pesq=%c3%81lvaro%20F.%20Salgado&pagfis=1577>. Acesso em: 20 jun. 2021.

SALLES, J. Ferreira. **O Imparcial**, Salvador, ano 13, n. 1419, 12 ago. 1935. Rádio, discos e vitrolas, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=720933&Pesq=%22Dorival%22&pagfis=684>. Acesso em 10 out. 2020.



SALUDOS Amigos. Direção: ROBERTS, Bill; KINNEY, Jack; LUSKE, Ham; JACKSON, Wilfred. [Estados Unidos]: Walt Disney Productions, 1942. 1 vídeo (42 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X3yOTUT2EBU>. Acesso em: 27 abr. 2021.

SANTOS, Márcia Juliana. **It's All True: e o Brasil de Orson Welles (1942-1993)**. São Paulo: Alameda, 2015.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **D. Pedro II e seu reino tropical**. São Paulo: Claro Enigma, 2009.

SEVERIANO, Jairo. O baiano Dorival, um artista de muitas artes. *In*: CAYMMI, Stella. **Dorival Caymmi: o mar e o tempo**. São Paulo: Ed. 34, 2001. p. 13-15.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

SILVA, Marcos. Pensar sobre o patrimônio popular. *In*: SOUZA, Ricardo Luiz de. **Identidade nacional e modernidade brasileira: o diálogo entre Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Câmara Cascudo e Gilberto Freyre**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 13-16.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

SOARES, Afrânio Brasil. Caymmi pinta suas canções. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 46, n. 17, p. 48-53, 24 abr. 1974. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&Pesq=%22Dorival%20Caymmi%22&pagfis=191597>. Acesso em 25 mai. 2020.

SOUZA, Ricardo Luiz de. **Identidade nacional e modernidade brasileira: o diálogo entre Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Câmara Cascudo e Gilberto Freyre**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SOUZA, Tárík de. O cirandeiro do requinte. *In*: CHEDIAK, Almir. **Dorival Caymmi: songbook**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994. p. 24-29. v. 1.

SOUZA, Tárík de. **Tem mais samba: das raízes à eletrônica**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SUÁREZ, Mireya. Apresentação. *In*: VIDAL e SOUZA, Candice. **A pátria geográfica: sertão e litoral no pensamento social brasileiro**. 2. ed. Goiânia: Editora UFG, 2015. p. 13-15.

TAVARES, Odorico. Caymmi na Bahia. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 20, n. 30, p. 36-42, 17 maio 1947. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&Pesq=%22Dorival%20Caymmi%22&pagfis=54266>. Acesso em: 08 jun. 2019.

TAVARES, Odorico. Uma praça chamada Caymmi. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 25, n. 43, p. 65-70, 08 ago. 1953. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&Pesq=%22Dorival%20Caymmi%22&pagfis=87532>. Acesso em: 06 mar. 2019.

TAVARES, Odorico. Portugal recebe a Bahia. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 29, n. 41, p. 18, 27 jul. 1957. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&Pesq=%22Dorival%20Caymmi%22&pagfis=113122>. Acesso em: 4 maio 2019.

TEIXEIRA, Vitor Aquino de Queiroz D'Ávila. **A Pedra que Ronca no Meio do Mar: baianidade, silêncio e experiência racial na obra de Dorival Caymmi**. 2017. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

THE THREE Caballeros. Direção: FERGUSON, Norman. [Estados Unidos]: Walt Disney Productions, 1944. 1 vídeo (71 min). Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=Cafw6T\\_RYe0](https://www.youtube.com/watch?v=Cafw6T_RYe0). Acesso em: 27 abr. 2021.

UM CERTO Dorival Caymmi. Direção: Aluisio Didier. [Rio de Janeiro]: Brasiliana Produções, 2000. 1 vídeo (70 min). Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=F\\_2gad0usSk](https://www.youtube.com/watch?v=F_2gad0usSk). Acesso em: 08 out. 2020.

VARGAS, Getúlio Dornelles. **Mensagem apresentada ao Poder Legislativo**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 3 maio 1937. p. 49-50. Disponível em:

<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/getulio-vargas/mensagens-ao-congresso/mensagem-apresentada-ao-poder-legislativo-1937-parte-1>. Acesso em: 26 maio 2021.

VASCONCELOS, Ary. Minha terra tem Caymmi (e palmeiras). **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 29, n. 51, p. 20-21, 5 out. 1957. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&Pesq=%22Dorival%20Caymmi%22&pagfis=114266>. Acesso em: 10 fev. 2019.

VENTURA, Roberto. **Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

VIDAL e SOUZA, Candice. **A pátria geográfica: sertão e litoral no pensamento social brasileiro**. 2. ed. Goiânia: Editora UFG, 2015.