

ENTRE LIVROS E DISCOS: ALIANÇA E DISPUTA ENTRE JORGE AMADO E DORIVAL CAYMMI NA REPRESENTAÇÃO DA BAIANIDADE NA DÉCADA DE 1940

André Domingues dos Santos¹

RESUMO: O literato Jorge Amado e o cancionista Dorival Caymmi formaram na década de 1940, uma prolífica parceria em torno da baianidade, estabelecendo uma proximidade ímpar entre eruditos e populares no panorama cultural de seu tempo. Sob a imagem fraterna e confluyente dessa obra conjunta, porém, restava uma aguda disputa em torno da representação do popular, com um e outro manipulando a produção alheia, num jogo de ênfases e omissões dirigido à afirmação da sua própria situação no debate político e estético brasileiro. O presente trabalho analisa essa produção conjunta e busca reconstituir historicamente o jogo de tensões que a moldou.

Palavras-chave: Dorival Caymmi. Jorge Amado. Baianidade. Cultura Popular. Cultura Erudita.

RESUMEN: El escritor Jorge Amado y el compositor Dorival Caymmi han creado en los años de 1940 una asociación artística prolífica alrededor de la “baianidad”, estableciendo una cercanía única entre los eruditos y los populares en la paisaje cultural de su tiempo. Bajo la imagen fraterna y confluyente de este trabajo conjunto, sin embargo, se mantuvo una fuerte disputa por la representación popular entre sí, mediante la manipulación de la producción del otro, en un conjunto de énfasis y omisiones dirigido a la afirmación de su propia situación frente al debate político y estético de Brasil. Este trabajo analiza esa producción conjunta y busca reconstruir históricamente las tensiones juego que le dieron forma.

Palabras clave: Dorival Caymmi. Jorge Amado. Baianidad. Cultura Popular. Cultura clásica.

Na longa série de aproximações entre literatos eruditos e os cancionistas populares brasileiros durante o século XX, um marco fundamental foi a parceria que o compositor e cantor Dorival Caymmi e o escritor Jorge Amado estabeleceram nos anos de 1940. Foi o primeiro grande exemplo de uma colaboração mais horizontal que, adiante, daria frutos muito diversos, a exemplo das parcerias de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri ou Caetano Veloso e Augusto de Campos.

A famosa parceria inicial entre Jorge Amado e Dorival Caymmi, “É doce morrer no mar”, de 1940, atendia bem aos propósitos de uma consagração algo tardia do regionalismo proposto por Amado no início dos anos 1930 e de um reconhecimento avalizado das canções de temática regional apresentadas por Caymmi a partir de 1939. Vista de fora e isoladamente, poderia parecer, somente, uma sequência natural do ocasional fluxo de coproduções entre

¹ Prof. Dr. do Campo das Artes: saberes e práticas da Universidade Federal do Sul da Bahia – Campus Paulo Freire (Praça Joana Angélica, 250, bairro São José. CEP: 45988-058. Teixeira de Freitas - BA). E-mail: Andre-domingues@uol.com.br

eruditos e populares estabelecido no modernismo brasileiro. O tempo revelou, porém, algo que excedia relações como as de Mário de Andrade e Marcelo Tupinambá ou mesmo de Manuel Bandeira e Jayme Ovalle, fosse pela repetição, fosse pela visibilidade, fosse pela organicidade na representação da baianidade, elo identitário mais caro aos dois artistas. Sem manifestos e choques aparentes, Amado e Caymmi talvez tivessem, inicialmente, apenas empreendido um desdobramento do modernismo. Um desdobramento, porém, de originalidade, cumplicidade e repercussões tão inusitadas, que justificam um estudo particular.

A canção-praieira “É doce morrer no mar” nasceu num almoço de São João preparado na casa do “coronel” João Amado de Faria, pai de Jorge, em que também estavam Moacir Werneck de Castro, Otávio Malta, Clóvis Graciano, Érico Veríssimo e, naturalmente, Jorge Amado e Dorival Caymmi, com suas esposas. Veja-se o relato do próprio Caymmi:

Nesse almoço aí, estava-se lendo, brincando, recitando, fazendo coisas e tal, cantando, aí eu disse: “Tem aí no *Mar Morto* uma citação de música que eu vou musicar” (...) Então, veio a ideia: “vamos fazer um concurso e todo mundo aqui vai participar”. Eu comecei: “É doce morrer no mar, nas ondas verdes do mar”. Propus a eles: “Para escolher, escrevam três versos, três trovas, para eu encaixar no estribilho, porque eu vou fazer a música”. (...) Todas as ideias boas foram de Jorge, mas eu tive de consertar, completar a letra e tal. (CAYMMI, 2001, p. 192-193)

O tom “natural” do encontro e o perfil dos convidados envolvidos fazem lembrar uma significativa “noitada de violão” descrita e debatida por Hermano Viana (2004) para desvendar as circunstâncias que levaram o samba à condição de símbolo nacional nos anos 1930. A analogia, aí, é quase imediata: Amado era um eloquente entusiasta do pensamento mestiço de Gilberto Freyre (em torno de quem teria sido organizada a referida noitada), tendo, inclusive, dedicado palavras de exaltação ao célebre *Casa Grande & Senzala* (Cf.: AMADO, 1962); Caymmi, por sua vez, assim como Pixinguinha e Donga, era um artista popular que, desde o início, teve sua recepção fortemente folclorizada e identificada com o povo em estado supostamente mais puro, o que repercutiria por toda a sua carreira, tanto nos meios midiáticos, quanto nos intelectuais (CAYMMI, 2008, p. 119).

É preciso notar, contudo, que, embora houvesse uma evidente sintonia entre os dois encontros, o de Amado e Caymmi mostrou uma profundidade bastante maior. Basta dizer que, enquanto a aproximação dos modernistas dos anos 1920 com artistas populares legou apenas

alguns tímidos frutos em parceria, tais como a “Canção marinha”, de Marcelo Tupinambá e Mário de Andrade, ou o “Azulão” de Manuel Bandeira e Jayme Ovalle, a dos baianos se desdobrou em seis canções, uma peça de teatro, um livro, três filmes e um disco, em se considerando apenas o período anterior à grande colaboração de populares e eruditos na bossa-nova².

A canção iniciada naquele almoço é muito útil para se compreender o tipo relação que se estabeleceu, inicialmente, entre os autores. “É doce morrer no mar” é uma canção-praieira binária, de andamento em torno de 52 bpm, em Ré Menor e forma cíclica estrofe-refrão. Sua criação partiu de um refrão feito a partir de dois versos repetidos insistentemente no romance *Mar morto* (1936), de Amado – “É doce morrer no mar/ Nas ondas verdes do mar” –, ao qual se acrescentaram três estrofes narrativas de quatro versos cada, sendo a primeira com três versos de Amado e um de Caymmi, a segunda toda de Amado, mas com pequenas adaptações de Caymmi, e a final só de Caymmi.

É doce morrer no mar,
Nas ondas verdes do mar.
A noite que ele não veio foi,
Foi de tristeza pra mim
Saveiro voltou sozinho
Triste noite foi pra mim.
É doce morrer no mar,
Nas ondas verdes do mar.
Saveiro partiu de noite, foi
Madrugada não voltou
O marinheiro bonito
Sereia do mar levou.
É doce morrer no mar,
Nas ondas verdes do mar.
Nas ondas verdes do mar, meu bem
Ele se foi afogar
Fez sua cama de noivo
No colo de Iemanjá.
É doce morrer no mar,
Nas ondas verdes do mar.

² Tomam-se, aqui, os termos ‘parceria’ e ‘colaboração’ não só a partir do seu sentido mais frequente no meio artístico, o de obra coassinada, mas também abrangendo associações não-formalizadas em que o trabalho conjunto se efetiva. Canções: “É doce morrer no mar” (1940), “Cantiga de cego” (1947), “Hino da campanha de Prestes” (1945), “Retirantes” (1947), “Canto de obá” (1947) e “Beijos pela noite” (circa 1940 – com Carlos Lacerda na parceria). Livro: *Cancioneiro da Bahia* – assinado por Caymmi, mas escrito a quatro mãos com Amado. Peça de teatro: *Terras do sem-fim* – com trilha-sonora encomendada por Amado a Caymmi. Filmes: *Terras violentas* (1948) – adaptação da peça *Terras do sem-fim*; *Estrela da manhã* (1949) – com argumento de Amado e participação de Caymmi como ator e cantor, e *Mar morto* (não concluído) – adaptação do romance de Amado e participação de Caymmi na trilha-sonora e no elenco de atores. Disco *Canto de amor à Bahia e quatro acalantos de Gabriela, cravo e canela* (1958), de Jorge Amado, com fundo musical feito por Caymmi.

Os versos do refrão trazem uma melodia de desenho passional, sobretudo pelos saltos intervalares descendentes iniciais de cada frase e pelas longas notas finais. As duas frases estão encadeadas num desdobramento descendente e resolutivo, com a segunda repetindo o desenho da primeira uma 2ª maior abaixo, apenas com diferenças nas notas iniciais e finais, já que a segunda frase começa com um salto intervalar maior (uma 6ª maior, contra o de 5ª justa) e termina num intervalo menor (uma 2ª maior, contra a 3ª menor).



A comunhão de sentido com a letra se mostra estreita, na medida em que a melodia, com saltos passionais maiores no começo e menores no final, conduz de maneira resignada o drama da morte do pescador, dando-lhe, ao invés do significado de ruptura comum na temporalidade linear moderna, o significado cíclico da existência numa cultura pré-capitalista (lembre-se que as comunidades de pescadores das praias semi-isoladas da Bahia foram as fontes de inspiração tanto do *Mar morto* de Amado, quanto das canções-praieiras de Caymmi). A ciclicidade existencial, inclusive, seria reforçada na repetição constante do refrão, que aparecia na abertura, no fechamento e entre cada estrofe da canção.

Na melodia da segunda parte, relativa às estrofes, predominou a aproximação à fala nos dois primeiros versos, com suas frases de início plano, mas com conclusão em ondulações de passionalidade suave, sendo a primeira a mais acentuada, com um salto ascendente de uma 3ª menor e um descendente de uma 5ª justa:



Compostas em paralelismo quase perfeito (exceto por pequenas diferenças de articulação rítmica e pela última nota), essas frases se encadeiam como um desdobramento, característica que pode ser explicada pelo respeito ao sentido majoritariamente narrativo dos

Célula básica de tamborins descrita por Sandroni



Exemplo 1



Exemplo 2



A familiaridade com o samba era algo que vinha bem a calhar numa canção como essa, pois, de um lado, respaldava o tipo mulato do personagem da narrativa cantada, sugerido no conjunto da obra de Caymmi e Amado até então, e também na menção à divindade afro-brasileira Iemanjá nessa música, em especial. Por outro lado, é preciso notar que o samba fazia, na obra de Caymmi, o duplo papel de expressão de um elo privilegiado da brasilidade e de afirmação da primazia baiana no imaginário nacional (DOMINGUES, 2009, p. 83-88).

A criação musical de Caymmi garantiu, sem dúvida, a irretocável coesão da peça, estando plenamente de acordo com o desenvolvimento narrativo. A escrita verbal, por sua vez, também não apresenta fissuras. Pelo contrário, o que se verifica é uma grande habilidade de Amado para se aproximar dos padrões comuns da canção popular. Até mesmo uma possivelmente desnecessária reiteração do segundo verso da primeira estrofe, escrito por Amado, feita no último verso, enxertado por Caymmi em função de exigências melódicas, não seria de se reprovar. Tal discussão fica acessória e restrita a preferências de estilo, pois a matéria cancional da estrofe de Amado e Caymmi estava plenamente preservada, dada a farta presença de reiterações desse tipo na literatura e na canção populares, em geral destinadas a facilitar a apreensão mnemônica. Exemplos disso são muitos, inclusive na obra anterior do próprio Caymmi, como na estrofe final de “Noite de Temporal”, gravada em 1939 (“*Pescador se vai a pesca/Na noite de temporal/A mãe se senta na areia/ Esperando ele voltar/ A mãe se senta na areia/ Esperando ele voltar*”). Nas outras duas estrofes de “É doce morrer no mar” a escrita se mostra bastante homogênea, combinando versos narrativos simples, coloquiais, e eficientes desfechos metafóricos. Ligeiras diferenças entre as partes escritas por um e outro podem ser percebidas no enraizamento popular do início da estrofe de Caymmi, que aproveita

como mote o último verso do refrão à maneira dos cantadores nordestinos, e na sua menção direta a Iemanjá, sincretizada em sereia no verso de Amado. São diferenças tão pequenas que bem poderiam ser atribuídas a circunstâncias laterais da criação, não a alguma fissura de linguagem entre as duas escritas. Até porque em diversas passagens do mesmo *Mar morto* Amado demonstrou estar familiarizado com a arte dos cantadores nordestinos e também não se furta a usar nomes e vocábulos afro-brasileiros – até de forma mais radical, incompreensível para quem não fosse versado nas minúcias da cultura afro-baiana. Assim, mais do que qualquer desajuste, o resultado percebido nessa composição é homogêneo, refletindo os propósitos de associação dos dois autores, em que o literato buscava se irmanar com a escrita popular (já presente na escrita de *Mar Morto*), e o compositor se propunha a receber, confirmar e se integrar aos esforços do romancista.

É de se notar, aí, que ambos os esforços recaíram no campo popular, precisamente, na representação do que parecesse mais tipicamente popular, tangenciando o sentido folclórico. Essa busca foi algo que se reforçou nas singulares performances de Caymmi que divulgaram midiaticamente “É doce morrer no mar” em 1941, cantando e se acompanhando ao violão, sozinho, evocando a pureza do artista folclórico que nele se enxergava majoritariamente naquela época (CAYMMI, 2008, p. 115-118). O fato de serem duas as performances lançadas em disco naquele ano foi algo pouco relevante, inclusive porque a Colúmbia (analisada adiante neste estudo) e a Continental compunham um mesmo conglomerado empresarial no Brasil. Tanto é que os discos em que saíram tinham “A jangada voltou só” em gravação idêntica e “É doce morrer no mar” em matrizes muito parecidas, com uma pequeníssima alteração no desenho dos acordes da introdução.

A gravação de “É doce morrer no mar” começa com uma sequência de acordes arpejados ao violão, num movimento de subdominante–dominante–tônica repetido em desenhos diferentes, de modo a ambientar harmonicamente a canção. Em seguida, Caymmi entra no canto com um timbre escuro e colocação de voz retrovertida na sílaba “É...”, denotando uma busca da estética do bel-canto, na forma como era apropriada pelos artistas populares de maior prestígio, a exemplo de Francisco Alves e Orlando Silva (CAYMMI, 1941, 0’08”, 0’48’,1’30”,2’13”). Em seguida, a voz passa a se mostrar clara e com colocação mais extrovertida, próxima da fala comum, seguindo assim até o final do refrão. Em cada terminação de frase no refrão, porém, é usado um longo e suave vibrato, reiterando a intenção

de se manter traços da estética vocal mais prestigiosa e próxima do canto operístico (CAYMMI, 1941, 0'08''- 0'27'', 0'48''-1'27'', 1'30''-1'50'', 2'13''-2'44''). Dessa curiosa combinação se pode inferir que Caymmi desejava reivindicar o prestígio dos grandes cantores, mas também representar, fundamentalmente, a voz não-educada dos personagens populares retratados nos versos e no *Mar morto* de Jorge Amado.

Mais um elemento a chamar atenção na interpretação dos refrãos é a alternância constante da dinâmica no canto, em geral tendendo a um relativamente alto uso de intensidade sonora, mas também chegando a ter momentos muito suaves, como no par de frases final da segunda repetição do refrão (CAYMMI, 1941, 0'59''-1'08''). Tal alternância não segue um padrão rígido, mas delinea uma forma de interpretação caracterizada pela formação de seguidas ondas emotivas, o que também se estende às estrofes, reforçando a dramaticidade da canção. As estrofes, aliás, também se aproximam dos refrãos no uso de vibratos na sílaba final de cada frase, com especial ênfase nos vibratos das últimas frases, que, embora suaves, ficam bastante longos, fazendo com que o pulso rítmico da canção se suspendesse *ad libitum* e a tensão passional se prolongasse, como na tradição de canto seresteira.

Deve-se notar, ainda, o papel do violão na performance. É, afinal, um elemento importante na obra de Jorge Amado e de Dorival Caymmi. Na introdução do *Cancioneiro da Bahia*, por exemplo, Jorge Amado diz que “o moço Caymmi com seu violão conduz é a Bahia” (AMADO, 1967, p. 7). Tal unidade de cantor e violão também aparece, embora sem a mesma firmeza, no seu *Mar morto*, em que o violão surgiu por duas vezes nas mãos de pescadores: no canto do velho Francisco, que narrava histórias de Rosa Palmeirão, e nas emboladas de Rufino. É preciso observar, contudo, que o instrumento nunca aparece nos cantos mais profundos dos pescadores sobre o mar, representados na simplicidade ainda mais elementar de vozes sem acompanhamento (AMADO, 1980, p. 20, 25, 48-49, 70, 128-130, 137, 198, 215, 221). Afora as sugestões de *Mar morto*, a opção de Caymmi pela execução somente em voz e violão tinha algo de pessoal e, até, anterior à eleição definitiva desse formato por Amado no *Cancioneiro da Bahia*, uma vez que nos dois anos anteriores já se apresentava no rádio e gravava suas canções-praieiras apenas com o apoio de violões, assim como fizera nos registros de “Promessa de pescador” (de 1939) e “Noite de temporal” (de

1940). O uso do próprio violão em gravações foi uma novidade para Caymmi³. Tinha, do ponto de vista prático, o objetivo de acompanhar de perto a dramaticidade do canto, garantindo a coesão dos frequentes *trechos ad libitum* (CAYMMI, 1941, 0’07’’-0’08’’, 0’44’1-0’49’’, 1’25’’-1’32’’, 2’08’’-2’14’’, 2’33’’-2’44’’). Já no plano simbólico, fazia com que se concentrasse nele toda a significação da canção, estabelecendo-se como seu intérprete “natural”. Vale notar, contudo, que assumir o violão não foi um ato de uma pretensão desmedida de Caymmi, visto que desempenhou bem as funções que planejou para essa canção, ou seja: oferecer uma base harmônica segura e enfatizar sua passionalidade suave e resignada, com seguidos contrapontos livres de frases de baixo, todas feitas em gradações de sentido descendente e conclusivo, como no refrão, em que se ouve com variações a seguinte frase (CAYMMI, 1941, 0’18’’-0’26’’):



No mesmo sentido da coesão apresentada em “É doce morrer no mar”, Jorge Amado e Dorival Caymmi enfatizaram muitas vezes o parentesco entre as suas obras de inspiração baiana. A justificativa costumava ser o simples fato de serem baianos, numa celebração contínua dos encantos, requebros e mistérios da Boa Terra. Contudo, essa proximidade, muitas vezes manifesta nas obras de um e outro, estava ancorada não tanto nos atributos atemporais da Bahia, quanto na cultura baiana e nacional dos anos 1920 e 1930.

O contexto cultural em que se desenvolveram a literatura de Amado e, pouco depois, a música de Caymmi foi o da ampla adoção na Bahia das teses regionalistas surgidas nos anos 20, sobretudo a partir de Gilberto Freyre, com sua exaltação das características locais de raça, natureza, meio e história. O regionalismo penetrou nos seminais grupos de vanguarda soteropolitanos Arco e Flexa, Os Rebeldes e Samba, chegou a instituições centrais da alta cultura baiana, como a da Academia de Letras da Bahia e a Faculdade de Medicina de Salvador, e, no ano de 1937, se mostrou incrivelmente vigoroso no Segundo Congresso Afro-

³ Tal uso não está solidamente documentado, mas é aqui inferido pela organicidade com que a performance se apresenta e pela semelhança com os registros de voz e violão de Caymmi nos anos de 1950, como em CAYMMI, D.: “É doce morrer no mar” (D. Caymmi/J. Amado) do LP *Caymmi e seu violão*, de 1959.

Brasileiro, organizado pelo folclorista Edson Carneiro – ex-companheiro de Amado no grupo Os Rebeldes –, no ano de 1937 (o primeiro havia sido realizado no ano de 1934, no Recife, sob o comando de Gilberto Freyre). Segundo a pesquisadora Celeste Pacheco de Andrade, tal capilarização do regionalismo se explicaria pela aptidão dessa ideologia para atender a demandas profundas da burguesia de Salvador, enfraquecida por uma severa crise econômica e ressentida pela já distante perda da primazia nacional para o Rio de Janeiro e pela ainda recente perda da primazia regional para o Recife (ANDRADE, 1999, p. 13-15). A mola propulsora desse processo foi o conceito de antiguidade histórica, que elevou hierarquicamente a “Cidade da Bahia”, primeira capital brasileira, ante as demais cidades da nação, tomando-a como guardiã das tradições brasileiras, inclusive com ênfase nos termos da ideologia da mestiçagem propagada a partir de Gilberto Freyre (ANDRADE, 1999, p. 35).

Foi precisamente por esse vínculo de primazia estabelecido entre a Bahia e a configuração moderna do caráter nacional brasileiro que o regionalismo local se relacionou e pressionou o nacionalismo-modernista, então hegemônico. Aliás, Jorge Amado, autor de maior projeção do regionalismo baiano – publicou, só nos anos 1930, cinco romances regionalistas, *Cacau*, *Suor*, *Jubiabá*, *Mar Morto* e *Capitães da Areia*, tendo enorme sucesso nos três últimos –, repetidamente afirmou que a Bahia era “a célula-mãe” do Brasil, como em *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios: “Cultura baiana que influencia toda a cultura brasileira, da qual é a cellula mater”* (AMADO, 1983, p. 21) ⁴.

Dorival Caymmi, nascido em 1914, formou-se num tempo em que a cultura baiana estava tomada por uma febre regionalista, mas teve muito mais contato com a cultura massiva do cinema e do rádio do que com as letras cultas (DOMINGUES, 2009, p. 33-51). Suas primeiras criações musicais foram concebidas nos moldes da cultura urbana do Rio de Janeiro e a temática regional baiana só apareceu em “Noite de Temporal” (depois incluída no célebre *corpus* das ‘canções praias’), composta no mesmo ano em que o citado *Mar Morto* foi publicado, 1936. O parentesco entre a canção e o livro parece incontornável. Mesmo que não seja conhecido nenhum relato em que Caymmi afirme ter lido o romance antes de compor sua primeira canção-praieira, as ressonâncias são muitas e indicam uma influência, senão direta, ao menos mediada pelo forte impacto de Amado no ambiente cultural da Bahia da época.

⁴ Muitos anos mais tarde, em depoimento sobre Caymmi, Amado voltou ao mesmíssimo ponto. (CAYMMI, 2001, p. 36)

Seria precipitado, porém, tomar o regionalismo de Dorival Caymmi como uma transposição das preocupações de Jorge Amado e outros vanguardistas baianos para a música popular. Caymmi construiu sua obra regionalista seguindo menos os literatos baianos, do que os padrões da música popular feita no Rio de Janeiro, que também estava carregada de discursos sobre a Bahia, principalmente no samba, que identificava na Boa Terra o berço de sua tradição (CASTRO, 2005, p. 164; SANDRONI, 1998, p. 39-99). Basta analisar o sucesso “O que é que a baiana tem?”, lançado por Caymmi e Carmen Miranda em 1939, para se comprovar a sutil mediação do samba urbano carioca na óbvia referência ao samba-de-roda do folclore baiano (DOMINGUES, 2009, p. 67-74)⁵. Ficou, assim, algo ambíguo nas canções de temática regional de Caymmi: se, de um lado, sofreram influências do regionalismo culto, principalmente de Jorge Amado, de outro, se integraram fundamentalmente numa tradição estabelecida no campo da música popular. A ambiguidade se fez sentir pouco nas consonâncias entre os dois campos, como na exaltação da mestiçagem baiana e de sua primazia histórica, mas bastante nos momentos em que as canções de Caymmi fugiram da expressão típica desejada por Amado. Tais fugas podem ser observadas, sobretudo, nos sambas-canção de temática urbana e subjetiva das décadas de 1940 e 1950, que tiveram como principais intérpretes os “jazzificados” Dick Farney e Lúcio Alves (DOMINGUES, 2009, p. 74-88). Foi sintomático, aliás, o silêncio de Jorge Amado quanto a essa importante parcela da produção de Caymmi, já estabelecida na época da escrita do *Cancioneiro da Bahia* através de obras como “Dora” e “Marina”. Apesar do sucesso que tiveram nos anos de 1945 e 1946, o escritor não lhes dedicou uma linha, sequer, de comentário nas páginas do livro. Seus olhos (e ouvidos) estavam voltados para as possibilidades de atravessar barreiras sociais e culturais desvelando as manifestações “típicas” populares, num avanço que lhe permitisse legitimar seu discurso regionalista, de acordo com as expectativas dos intelectuais eruditos identificadas por Hermano Vianna naquela noitada de violão (VIANNA, 2004, p. 31).

O avanço da intelectualidade nacionalista sobre a cultura popular estaria no âmago da colaboração artística de Amado e Caymmi. Rompendo a naturalidade forjada para a narrativa do almoço de São João, em que nasceu “É doce morrer no mar”, observa-se que a composição não resultou de uma brincadeira qualquer, desinteressada. De um lado, havia uma roda de intelectuais que tinham no universo popular nacional um de seus principais temas e que

⁵ O mesmo é observado por Walter Garcia em relação a “A Preta do Acarajé”. (GARCIA, 2006, p. 93-94)

necessitavam atestar sua proximidade com o que simbolizasse o povo em estado “puro” para se legitimar; de outro, um músico popular honrado por partilhar o espaço com uma elite intelectual relevante na definição dos rumos da cultura e da política brasileiras e interessado em extrair dali uma composição coletiva, algo próprio para ser tornado público como produto e testemunho. Era, enfim, algo interessante aos dois lados. Vale lembrar que Caymmi já tinha esboçado algo semelhante num encontro com Amado e Carlos Lacerda, quando fizeram “Beijos pela noite” (CAYMMI, 2001, p. 149-152), sendo bem provável, então, que tivesse planejado previamente a composição coletiva. Essa complementaridade de esforços entre Amado e Caymmi na parceria inicial, assim, adequava-se perfeitamente ao mecanismo formulado por José Miguel Wisnik (1983, p. 129-191) para descrever relação entre músicos populares e intelectuais modernistas: a troca de legitimação dos discursos nacionalistas de Jorge Amado pela possibilidade de elevação artística de Dorival Caymmi no reconhecimento da cultura dominante (sobretudo, depois que associada à política ditatorial de Getúlio Vargas). Descrita dessa maneira, a primeira parceria de Jorge Amado e Dorival Caymmi se inscreve na mesma rede de relações em que figuram os contatos de Mário de Andrade, Manuel Bandeira ou Heitor Villa-Lobos com a cultura popular. O forte pendor do resultado final para o que se tinha como expressão “pura” dos sentimentos e pensamentos dos dois quanto ao povo de sua terra natal não deve encobrir uma implícita relação de forças desigual e francamente favorável ao intelectual erudito. Seguindo em plena década de 1940 a busca vanguardista do modernismo por revelar um Brasil desconhecido, tirar o país de seu sonho europeizante e afirmar uma primazia política na representação do nacional, a matéria-prima empregada era popular, oferecida por Caymmi, mas a palavra final cabia a um literato, como Amado.

A bem sucedida parceria inicial dos baianos ecoou imediatamente num outro projeto em que Caymmi se propunha musicar versos e motivos dos romances regionalistas *Mar Morto* e *Jubiabá* (CAYMMI, 1941), mas que não saiu do papel. A parceria só seria retomada, para valer, em torno de 1945, quando Amado passou a encomendar canções a Caymmi – “Hino à Campanha de Prestes”, “Cantiga de cego”, “Retirantes” e “Canto de obá” –, todas marcadas por temas político-ideológicos da sua convicção comunista. Ali, enfim, os esforços de aproximação de memórias culturais tão diversas, vistos em “É doce morrer no mar”, atingiram os resultados mais radicais do jogo de tensões em que se inseriam, expondo estruturas desconcertantemente conflituosas.

Em relação ao fundo político dessas novas parcerias, pode-se argumentar, de antemão, que Amado vivia o auge de sua militância na década de 1940, sendo “natural”, portanto, a vinculação de qualquer uma das suas obras às propostas esquerdistas. O vínculo, contudo, não era necessário, tal como mostram as primeiras parcerias, “É doce morrer no mar” e “Beijos pela noite”, também escritas nessa década. Mais plausível, então, seria atribuir a ênfase na politicidade ao fim da ditadura do Estado Novo, em 1945, que renovou as perspectivas políticas de Amado e o levou a empregar o mesmo recurso com que aquele governo buscou popularizar o combinado ideológico de trabalhismo e nacionalismo: o farto uso dos meios de comunicação massivos para veicular mensagens doutrinárias (Cf., por exemplo: TOTA, 1980 e SAROLDI & MOREIRA, 2005). Bem mais do que o sabido entusiasmo das convicções políticas de Amado, esse vultoso precedente era capaz de “naturalizar” o aproveitamento da figura de um artista popular para fins políticos. Stella Caymmi expôs com muita propriedade a disputa pelo potencial social e político da obra e da figura massiva do avô nos anos 1940:

Dorival Caymmi, com a fama recém-adquirida, naturalmente, tornou-se requisitado por muitos e disputado por tantos outros. Ora queriam sua presença para abrilhantar um evento, como no caso do espetáculo *Joujoux e Balangandãs* – cuja importância para o Estado Novo merecia ser mais bem analisada –, ora para brigar nas fileiras do direito autoral, como no caso de instituições como ABCA e UBC, ora ainda para reforçar lutas ideológicas, como as do grupo comunista de Jorge Amado, ou mesmo para participar do seletivo grupo do empresário Carlinhos Guinle, que se reunia para apreciar música e discutir pintura. (CAYMMI, 2013, p. 181)

É revelador o fato de Amado ter retomado a parceria com Caymmi, passando a ser quem mais demandava essa relação, justamente no ano de 1945, quando o Brasil se redemocratizou e renovou as perspectivas de realização dos ideais políticos de esquerda, antes reprimidos violentamente pela ditadura de Getúlio Vargas. Naquele momento, com o Estado Novo desmontado e, conseqüentemente, com a sua canalização da politicidade dos artistas de massa desfeita, emergiu a oportunidade para que outras forças políticas pudessem incorporá-los a projetos de poder distintos. Foi nesse contexto, então, que Caymmi foi procurado para a nova safra de parcerias, iniciada, não por acaso, com o “Hino da campanha de Prestes”, dirigido à eleição de Luiz Carlos Prestes ao Senado Federal naquele ano, pelo Partido Comunista Brasileiro. Jorge Amado, contudo, deu mostras de saber que forçava os limites da parceria e que Caymmi, por vontade própria, não comporia tal canção política. Ainda assim, insistiu. Tanto é que pediu ajuda a um amigo comum, o artista plástico e também comunista

Clóvis Graciano – idealizador primeiro do hino de campanha –, para convencê-lo a criar a melodia dos versos que havia preparado para impulsionar a ocasião. Pouco afeito a tomar parte no jogo da política institucional, Caymmi acabou aceitando, e chegou a cantar o hino e até mesmo a discursar em comícios do PCB em São Miguel Paulista, novamente a pedido de Amado. Sua contrariedade acabou expressa, somente, no significativo fato de nunca ter gravado essa canção. A melodia do hino, inclusive, ficou perdida até hoje, tendo sido apenas a letra conservada na memória da romancista Zélia Gattai, esposa de Amado – depois transcrita por Stella Caymmi, no extenso relato que fez desse acontecimento (2001, p. 238-240; 2013, p. 240-241):

(Ai, ai, Maria!) [*verso acrescentado posteriormente por Amado*]

Vamos votar!

Em Prestes vamos votar,

No Partido Comunista!

Para todos terem terra

E o pão de cada dia,

Para o povo liberdade,

Para o Brasil democracia!

Ordem e tranquilidade,

Progresso e democracia,

Para o povo igualdade,

O Partido é o nosso guia!

É difícil mensurar a contribuição de tal hino à campanha de Luiz Carlos Prestes, mas o fato é que o comunista se elegeu com ótima votação. Vale lembrar, também, que Amado, já bastante conhecido por sua literatura, foi eleito Deputado Federal naquela mesma eleição. O que esse movimento revela de mais profundo é que, além da legitimação buscada pelos eruditos no contato com artistas populares, surgiu um forte interesse dos primeiros no capital político que os segundos tinham a oferecer. Jorge Amado foi um pioneiro na exploração direta desse recurso – algo apenas ensaiado antes na marcha “Passo do soldado”, de Guilherme de Almeida e Marcelo Tupinambá –, encontrando em Caymmi uma valiosa ponte para popularizar e viabilizar seu projeto comunista no Brasil – o que, aliás, não foi a tônica só dessas quatro canções feitas a partir de 1945, mas também de todas as realizações em parceria para as quais Amado viria a convidar Caymmi nas décadas de 1940 e 1950.

É interessante notar o sofisticado esforço de moldagem estética e política da obra de Caymmi empreendido por Jorge Amado na maior parceria dos dois na década de 1940, o livro de canções e comentários *Cancioneiro da Bahia*, publicado em nome Caymmi, com canções de Caymmi, mas de textos verdadeiramente escritos por ele (Cf.: CAYMMI, 2001, p. 257), que também assinou o prefácio. Nesses textos, as autorreferências do escritor aparecem em grande quantidade, mas tomando corpo de citação apenas uma vez, no caso de “Santa Bárbara” (samba inédito e que não consta nas principais antologias de obras do compositor, como as feitas pelo músico Almyr Chediak e pela jornalista e pesquisadora Stella Caymmi, sua neta), em que aparece um excerto de *Bahia de Todos os Santos* (CAYMMI, 1967, p. 156). No mais, a autorreferência é velada, ainda que sensível, como na insistência em identificar o compositor com o cenário do cais de Salvador – cenário recorrente na literatura de Amado e central em *Mar morto*, mas que Caymmi nunca citou em qualquer canção. Amado também aproveita as canções do amigo para introduzir uma pitada das suas preocupações sociopolíticas, chegando à estranheza de enxergar na brejeira “Eu fiz uma viagem” o drama dos retirantes nordestinos, “*homens batidos pela seca e pelo latifúndio que arribam para a cidade em busca de melhor vida*” (CAYMMI, 1967, p. 104-105).

Para justificar os conteúdos políticos e sociais que atribuía a Caymmi – àquela altura, um elemento central na parceria que mantinha com o compositor –, Amado afirmava haver uma politização “natural” na obra do amigo:

Não que seja interessadamente social ou político. Mas o social – e mesmo o político – se impõe sobrando da dor em torno, da miséria em derredor. A vida difícil dos pescadores lhe fornece suas melhores composições. Pungentes de dor, aquela tragédia de homens e mulheres amarrados ao mar como a grilhetas, mas o amor ao mar sobrepujando tudo: “O Mar/ quando quebra na praia/ é bonito... é bonito...”. (AMADO, 1967, p. 9)

O Caymmi de Amado parecia, assim, revolucionário, puro, folclorizado – e secundário –, no campo de atuação estética e política. Era uma idealização, sem dúvida. Basta recorrer as canções-praieiras (DOMINGUES, 2009, p. 55-63) ou o relato do próprio Caymmi sobre sua “descoberta” das comunidades de pescadores de Salvador na juventude para se ter uma visão oposta à conjunção de dor e miséria descrita pelo escritor:

Era aquele paraíso, andava de canoa, via cardume. Aquele coqueiral e aquela quantidade imensa de coco. Você dizia assim: “Vamos no Justiniano”. Chegava lá,

entrava naquela roça de coqueiral e dizia assim: ‘Arranja um coco aí pra gente’. Ele subia no coqueiro, jogava lá de cima meia dúzia de cocos de primeira. (...) Eu passei a amar o mar. Via 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. (CAYMMI, 2001, p. 78)

Nota-se, assim, que foi constante e exaustiva a tentativa de manipulação política de Jorge Amado sobre a obra e a figura pública de Dorival Caymmi. Contudo, no momento em que o escritor pleiteou e auferiu ganhos políticos na parceria com Caymmi, tendo olhos não só para a legitimação popular, mas também para o capital social e político inerente à cultura de massa, transformou-se aquele mecanismo de trocas de legitimação por reconhecimento entre populares e eruditos estabelecido no modernismo. Agora, dispondo de um bem de barganha a mais, o artista popular também pôde requerer um maior reconhecimento da cultura erudita, evidente nas relações progressivamente mais horizontais dos baianos – e alcançar uma posição diferenciada, e ocupar um papel de maior destaque no panorama da cultura brasileira.

O movimento aqui descrito, obviamente, não se restringiu a Caymmi, ainda que tivesse nele um dos seus principais exemplos, graças à sua simultânea relação com os meios de comunicação de massa (rádio, discos, cinema) e intelectuais eruditos de tanto peso, como Jorge Amado, Heitor Villa-Lobos e Carlos Drummond de Andrade. Através dele e de outros produtores do mesmo tipo de atuação consolidou-se, então, um novo grupo cultural no país: o dos intelectuais populares, integrado por personalidades formadas nos campos midiáticos – pela e para a comunicação de massa –, a exemplo do cantor e radialista Almirante, do compositor Ary Barroso ou do jornalista Jota Efegê, mas que tinham sua autoridade vinculada à interlocução com os eruditos nacionalistas. Tomar esse grupo como secundário em assuntos estéticos ou políticos, como fazia Amado nos traços de seu Caymmi folclorizado, não pode ser visto apenas como um inocente atavismo elitista: era uma disputa por poder. Isso fica claro porque, de um lado, a cultura de massa já havia se imposto como uma arena privilegiada desses debates, haja vista a colaboração de Amado e Caymmi nesse período; de outro, porque a política também passou a ser ocupada por esses intelectuais populares. Foram os casos, por exemplo, de dois artistas intimamente ligados ao campo de atuação de Caymmi: o compositor e radialista Ary Barroso, que se elegeu Vereador com a segunda maior votação do Distrito Federal, em 1946, e o compositor de canções regionais Humberto Teixeira, que ocupou uma cadeira no Congresso Federal pelo Ceará, em 1950. O próprio Caymmi não quis tentar a

política institucional, ficando apenas no campo cultural. Sua atuação, contudo, deixou expostas férteis perspectivas de intervenção política e estética que, anos adiante, dariam em intelectuais populares como Chico Buarque e Caetano Veloso.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge: O moço Caymmi e a Bahia. In: CAYMMI, Dorival. **Cancioneiro da Bahia**. 4 ed. São Paulo: Ed.: Martins, 1967.

_____: **Bahia de Todos os Santos**: guia de ruas e mistérios. 35 ed.. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1983.

_____: **Mar morto**. 51 ed.. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1980.

_____: Casa Grande e senzala e a revolução cultural. In: **Gilberto Freyre**: sua ciência, sua filosofia, sua arte: ensaios sobre o autor de Casa-grande & senzala, e sua influência na moderna cultura do Brasil. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1962. Disponível em:<http://bvfg.fgf.org.br/portugues/critica/livros/gf_cfa_amado.htm>. Acesso em: 05 nov. 2013.

ANDRADE, C. M. P.: **Bahia, Cidade-Síntese da Nação Brasileira**: Uma leitura em Jorge Amado (Tese de Doutorado). São Paulo: HS-PUCSP, 1999.

CASTRO, Ruy. **Carmen, uma biografia**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2005.

CAYMMI, Dorival. **Cancioneiro da Bahia**. 4 ed.. São Paulo, Ed.: Martins, 1967.

_____. **É doce morrer no mar**. (D. Caymmi/J. Amado). Rio de Janeiro: Grav. Colúmbia, 1941.

Disponível em: <http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=7130> . Acesso em: 15 out. 2013.

_____. Porque estou musicando motivos de ‘Mar Morto’ e ‘Jubiabá’. In: **Anuário Brasileiro de Literatura, n° 4**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1940.

CAYMMI, Stella. **Dorival Caymmi e a Bossa Nova**: O Portador Inesperado - A obra de Dorival Caymmi (1938-1958). Rio de Janeiro: Ed. Ibris Libris, 2008.

_____: **Dorival Caymmi, o Mar e o Tempo**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2001.

_____: **O que é que a baiana tem?: Dorival Caymmi na era do rádio**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2013.

DOMINGUES, André. **Caymmi sem folclore**. São Paulo: Ed. Barcarolla, 2009.

GARCIA, Walter. **Melancolias, Mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil** (Tese de Doutorado). São Paulo: ECA-USP, 2006.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora-Ed. UFRJ, 2001.

SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sônia Virgínia. **A Rádio Nacional: o Brasil em sintonia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

TOTA, Antônio Pedro. **Samba da Legitimidade** (orientadora: Sonia Aparecida de Siqueira). São Paulo: dissertação de mestrado, FFLCH-USP, São Paulo, 1980.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.- Ed. UFRJ, 2004.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio. & WISNIK, José Miguel. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Música**. 2 ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

[Recebido: 14 out.14 – Aceito: 27 out.14]