

*“O denço que a nega tem”:  
representações de gênero e raça na  
obra de Dorival Caymmi*



Sereia. Capa do LP Caymmi, 1972.

*André Rocha Leite Haudenschild*

Doutorando em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Autor de *Alegria selvagem: a lírica da natureza em Tom Jobim*. São Paulo: Olho d'Água, 2010. [arsolar@gmail.com](mailto:arsolar@gmail.com)

## “O dengo que a nega tem”: representações de gênero e raça na obra de Dorival Caymmi

“Seductive black women”: gender and race representations in Dorival Caymmi’s work

*André Rocha Leite Haudenschild*

### RESUMO

O artigo aborda algumas das configurações de gênero e raça na obra do compositor Dorival Caymmi, cujas representações poéticas se expressam em múltiplos significantes: a “baiana”, a “nega”, a “preta”, a “mulata” e a “morena”. Com esse intuito, recorreremos à mediação conceitual dos estudos culturais pós-coloniais para desvendar o olhar de um sujeito lírico duplamente obcecado pela exaltação à baiana arquetípica, como símbolo autêntico de nacionalidade, e pelo elogio da baianidade, como força motriz de uma ancestralidade original.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dorival Caymmi; mulata; música popular brasileira.

### ABSTRACT

The article discusses gender and race in the work of the composer Dorival Caymmi, who expresses his poetic representations through multiple significant: the “baiana”, the “nega”, the “preta”, the “mulata” and the “morena”. To this end, we will resort to the conceptual mediation of post-colonial cultural studies to unveil the desiring gaze of a lyrical subject obsessed by the exaltation of the archetypal baiana as an authentic symbol of nationality, and the praise of I as the driving force an original ancestry.

**KEYWORDS:** Dorival Caymmi; mulata; Brazilian popular song.



*É dengo, é dengo, é dengo, meu bem  
É dengo que a nega tem  
Tem dengo no remelexo, meu bem  
Tem dengo no falar também [...]*

(Dorival Caymmi em “O dengo que a nega tem”, 1941)

O compositor baiano Dorival Caymmi legou ao vasto patrimônio cultural brasileiro em torno de 120 canções compostas entre os últimos anos da década de 30 e os anos 60 do século XX. Em toda sua obra literomusical encontramos uma diversidade de formas de representação de gênero e de raça que pode ser considerada um prato cheio para os atuais estudos pós-coloniais, cujas representações culturais da mulher brasileira aparecem como uma constante em suas múltiplas nomações significantes: a “mulata”, a “baiana”, a “nega”, a “preta” e a “morena”, como aqui veremos.

Desde suas primeiras canções gravadas em dueto com Carmen Miranda, em 1939, “Você já foi a Bahia?” e “Preta do acarajé”, às canções praieiras, como, entre outras, “A lenda do Abaeté” e “Saudades de Itapuã”

(ambas de 1948), e aos sambas-canção do pós-guerra, como “Dora” (1945), “Marina” (1947) e “Sábado em Copacabana” (1951), o compositor soube interpretar com rica sensibilidade as nuances polifônicas da paisagem humana e natural como um exímio pintor mulato da vida moderna deste período<sup>1</sup>, como ele mesmo tenta explicar:

*É tudo muito simples, natural. Eu parto de cenas reais, na maioria das vezes, corriqueiras até. [...] No entanto, são necessários uns olhos especiais para se ver a música que é abstrata. Assim eu primeiro vejo a música. Depois a absorvo e logo após a transformo em canção. [...] É verdade, não sei nadar nem pescar (risos). Mas isso não tem muita importância. Eu busco o mar fora do mar (risos). Aí entram a imaginação, como eu já lhe disse, e também a observação. Eu tive alguns amigos pescadores. Nasci na classe média e recebi boa instrução. Sou um homem urbano, sempre fui. Acontece que eu saía e via as coisas.<sup>2</sup>*

Nascido em 1914 na cidade de Salvador e descendente de imigrantes italianos pelo lado paterno e, pelo lado materno, de negros e portugueses, o jovem Caymmi migrou em 1938 para a Capital Federal de então, a metrópole do Rio de Janeiro, com a pretensão de trabalhar como caricaturista na imprensa jornalística local, mas acabou virando um talentoso artista de rádio, pois já havia trabalhado como violonista e cantor em programas radiofônicos de sua cidade natal.<sup>3</sup> A canção “Peguei um Ita no Norte” (1945) narra literalmente essa viagem iniciática do compositor pelo litoral brasileiro, a bordo do vapor “Itapé”: “Peguei um Ita no norte/ Pra vim pro Rio morar/ Adeus meu pai, minha mãe/Adeus Belém do Pará/ [...] Minha mãe me deu uns conselhos/ Na hora de eu embarcar/ Meu filho ande direito/ Que é pra Deus lhe ajudar [...]”. Nessa canção é notável a amplitude da experiência caymmianiana que alarga seu percurso biográfico para além de sua terra natal, dando adeus à cidade de Belém do Pará como uma atitude poética coletiva, afinal, sua viagem era a jornada da diáspora coletiva de tantos outros brasileiros para a capital federal da República na primeira metade do século XX.

Ao contrário do que boa parte da crítica musical sempre pregou – uma leitura essencialista do compositor baiano como um representante típico da expressão do mundo nordestino litorâneo, tomando suas canções praieiras e seus sambas baianos como algo pertencente apenas ao “universo folclórico baiano” –, só foi após sua chegada ao Rio de Janeiro que ele começou a cantar as belezas de sua terra natal. Segundo André Domingues, em *Caymmi sem folclore*, ao contrário dessa visão redutora, devemos entender a obra caymmianiana como uma parte *sui generis* da conformação moderna do imaginário nacional popular brasileiro daquele período:

*Mais viável seria pensarmos as canções praieiras como estratégias de tradução de experiências exóticas para um entendimento urbano, moderno. [...] Garantindo a fidelidade das traduções, há também nas canções praieiras uma certa preocupação documentarista. Desta derivam o constante aparecimento de personagens reais, como Chico Ferreira e Bento, paisagens, como o coqueiral de Itapuã e a areia branca do Abaeté, e mitos locais, como o candomblé assombrado da Lagoa do Abaeté e a pedra de Iemanjá em Itapuã.<sup>4</sup>*

Ou seja, devemos olhar e ouvir as canções caymmianianas não apenas como possíveis representações modernistas neorrealistas dos anos 30 e

<sup>1</sup> Desde jovem, Dorival Caymmi gostava de desenhar e acabou se tornando um fecundo artista plástico, realizando diversas das capas de seus próprios LPs e produzindo obras em tela durante boa parte de sua carreira musical, sempre estimulado pelo convívio com amigos pintores, como Volpi, Rebolo, Clóvis Graciano, José Pancetti e Di Cavalcanti. Ver CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. São Paulo: Editora 34, 2001, p. 245.

<sup>2</sup> CAYMMI, Dorival. A dengue do Buda Nagô: Dorival Caymmi completa 88 anos – confirma que seja sedutor, mas nega que seja preguiçoso. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 2002 (entrevista), *Caderno BIS*. Disponível em <<http://www.jobim.org/caymmi/handle/2010.1/14185>>. Acesso em 13 dez. 2010.

<sup>3</sup> Em 1930, o compositor estreou na Rádio Clube da Bahia, em Salvador, e em 1935 já apresentava o musical “Caymmi e suas canções praieiras”. Com 22 anos, venceu o concurso de músicas de carnaval com o samba “A Bahia também dá”, de sua autoria, e foi seu amigo, Gilberto Martins, diretor da Rádio Clube da Bahia, que o incentivou a seguir uma carreira na Capital Federal do país. No mesmo ano de sua chegada ao Rio de Janeiro, já havia assinado contrato com a prestigiosa Rádio Nacional. Ver CAYMMI, Stella, *op. cit.*, p. 87-125.

<sup>4</sup> DOMINGUES, André. *Caymmi sem folclore*. São Paulo: Barcarolla, 2009, p. 58.

<sup>5</sup> Ver ALENCAR, Edigar de. Bahia, misticismo, sertão. In: *Nosso Sinhô do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

<sup>6</sup> Para um instigante inventário da “retórica baiana” na canção popular brasileira, ver MARIANO, Agnes. *A invenção da baianidade*. São Paulo: Anna-blume, 2009.

<sup>7</sup> GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ucam/Editora 34, 2001, p. 163.

<sup>8</sup> A letra de “Mulata baiana” (1938), de Gastão Viana e Pixinguinha, denota o mesmo espírito das canções caymmianas desse período: “Mas a mulata baiana, você conhece quem é/ Ela usa sandália bordada na pontinha do pé/ Quando ela passa com seu tabuleiro/ Que vem mercando ioiô, que quer comprar// E vai efô, vai caruru, vai acarajé, acaçá/ Ioio quer comprar// Se a baiana soubesse o seu justo valor/ Quando entrasse pra sambar/ Sambava com mais amor/ Vem cá, mulata baiana/ Mostra aqui teu quequebrado/ Se é filha da Bahia/ Nascida no Cais Dourado”.

<sup>9</sup> CASTRO, Ruy. *Carmen*: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 164 e 165.

<sup>10</sup> Considerado o maior sucesso de Geraldo Pereira, esse samba foi inspirado na fantasia de baiana da esposa de seu amigo, Roberto Martins, usada no carnaval do Rio, em 1943: “Ela não sabia sambar – conta Roberto – e, apesar do traje, estava longe de parecer uma verdadeira baiana. Daí nasceu a ‘Falsa baiana’. Apud DANELLI, Natale Vieira. *Geraldo Pereira* – Nova História da Música Popular Brasileira. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (fascículo encartado em LP). Seus versos são bem pertinentes para se entender a construção da imagem urbana da “baiana desejável” no imaginário popular: “Baiana que entra na roda/ Só fica parada/ Não canta, não samba/ Não bole nem nada/ Não sabe deixar a mocidade louca// Baiana é aquela/ Que entra no samba de qualquer maneira/ Que se mexe, remexe/ Dá nó nas cadeiras/ E deixa a mocidade com água na boca [...]”.

<sup>11</sup> Apud DOMINGUES, André, *op. cit.*, p. 49.

<sup>12</sup> Ver SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações

início dos 40 do século XX, mas como complexas traduções líricas de um “homem urbano” que “não sabia nadar, nem pescar” e cuja arte deslizava entre o mar e a metrópole tropical, como ouvimos alegoricamente em “Eu não tenho onde morar” (1960): “Eu não tenho onde morar/ É por isso que moro na areia [...]”.

### “O que é que a baiana tem?”: a construção da baiana como símbolo autêntico de nacionalidade

A tópica da “mulata baiana” remonta aos primórdios da canção popular brasileira, como informa a letra de um dos maiores sucessos do carnaval carioca de 1904, “A mulata da Bahia”, de Ernesto de Sousa: “A mulata da Bahia/ Não tem osso, é carne só/ Sapateia noite e dia/ Em qualquer forrobodó [...]”.<sup>5</sup> Além disso, a “invenção da baianidade” como um *topos* transversal no cancioneiro brasileiro das primeiras décadas do século passado, remonta aos primeiros sucessos de Francisco Alves, como “Cuscus” e “Água de côco” (ambos gravados em 1928), de autoria de Pedro de Sá Pereira.<sup>6</sup> E tais aspectos são emblemáticos para se entender os dilemas das temáticas raciais na cultura brasileira, como aponta Gilroy sobre as práticas musicais afro-americanas: “Pensar sobre música — uma forma não figurativa, não conceitual — evoca aspectos de subjetividade corporificada que não são redutíveis ao cognitivo e ao ético”.<sup>7</sup>

A temática da baiana no cancioneiro nacional intensifica-se a partir dos anos 30, como, por exemplo, nos sambas de Gastão Viana: “Que doce é esse” (1933), em parceria com Benedito Lacerda, e “Mulata baiana” (1938)<sup>8</sup>, em parceria com Pixinguinha (ambos gravados por Patrício Teixeira). Assim como, em diversos sambas de autoria de Ary Barroso: “Bahia” (1931), “Terra de Iaiá” (1931), “Batuque” (1931), “No tabuleiro da baiana” (1936) e “Na baixa do sapateiro” (1938). A poética dessas canções superestimam a Bahia como uma idealizada “terra da felicidade”, assim como apontam para a cor e o corpo da “baiana sestrosa”, como ícones exóticos e apetitosos com características comuns, em “uma enumeração de ritos, roupas ou pratos típicos, quase sempre em associação com uma morena ou moreno que se deixou pra trás, e o máximo de rimas com ioiô e iaiá – expressões que já não se usavam na Bahia desde o tempo do imperador. [...] As canções ‘bainas’ tinham um indiscutível sotaque turístico — só alguém de fora veria a Bahia com aqueles olhos”.<sup>9</sup> Outro exemplo da representação sedutora da baiana capaz de “deixar a mocidade com água na boca” é o samba de Geraldo Pereira, “Falsa baiana” (1944).<sup>10</sup> A imagem da “baiana” já era recorrente no imaginário carioca da antiga capital federal, nos teatros de revista e no carnaval de rua, desde o final do século XIX, como aponta a historiadora Tânia da Costa Garcia: “A presença da baiana tornou-se de tal forma marcante na vida da cidade, que foi incorporada como personagem nas festas e diversões populares [...]. Deslocada de contexto, a baiana começava a fazer parte de um processo de simbolização”.<sup>11</sup> Ora, iremos encontrar essa “baiana arquetípica” novamente representada naquele que é o maior ícone da brasilidade musical dos anos de 1930 e 40, o samba urbano. Contexto de plena exaltação à nacionalidade no qual o próprio Caymmi iria traduzir o sentimento afirmativo de toda uma coletividade, ao compor o “Samba da minha terra” (1940): “Quem não gosta de samba/ Bom sujeito não é/ É ruim da cabeça/ E doente do pé [...]”.

Tal vinculação entre uma Bahia mitológica e o samba urbano carioca

procederia do fato de que o samba, além de haver sido introduzido no Rio de Janeiro pela comunidade de negros e mulatos baianos – vide os terreiros seminais das velhas baianas, as germinais “casas das Tias Ciatas” –, ter também atualizado os signos fundamentais do lundu colonial: mestiçagem, sensualidade, ritmo sincopado e ambientação na Bahia.<sup>12</sup> Portanto, podemos entrever que há no processo de constituição do samba como símbolo de nacionalidade, nos anos 30 e 40 do século passado, uma configuração mítica da imagem da Bahia como o *locus* da ancestralidade original do povo brasileiro.<sup>13</sup> Como aponta o depoimento de Jorge Amado sobre a arte musical de seu grande amigo: “Trazendo nas veias sangue negro e italiano, nascido à beira do mar da Bahia – a Bahia que é *cellula mater* 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”.<sup>14</sup>

Essa afirmação aponta para o contexto sociológico dos anos 30 de exaltação à miscigenação – corpórea e cultural – de Gilberto Freyre e Arthur Ramos, pois o discurso sobre a mistura positiva das raças indígenas, negras e brancas no Brasil, tornar-se-ia, desde então, o elemento catalizador de nossa modernização tropical: a miscigenação como solução da integração nacional.<sup>15</sup> Segundo Carlos Sandroni, o período de formação do samba como “emblema sonoro brasileiro” coincide com o momento em que a visão positiva da mestiçagem torna-se vitoriosa:

*É incontestável que o período em que a predominância do samba se torna cada vez mais completa – a partir do início dos anos 1930 – é também, na música popular, um período de afirmação explícita do mulato e da mulata. É verdade que o lundu, gênero musical do século XIX que precedeu o samba na apresentação de afro-brasileirismos, já foi identificado por Mário de Andrade (1944) como dotado de uma obsessão sexual pela mulata, assediada pelo senhor ou pelo filho deste, o “sinhô moço”. Mas a produção fonográfica entre os anos 1930 e 1940 apresenta personagens negros e mulatos de algumas maneiras bastante inovadoras em relação aos padrões do lundu, maneiras cujas peculiaridades não foram até agora, salvo engano, assinaladas.*<sup>16</sup>

Pois a exaltação da mestiçagem e a idealização corpórea do “mulato” e do “moreno” também irão se espriar na tópica dos sambas dos anos 30, como por exemplo, em “Moreno cor de bronze” (1934), de Custódio Mesquita: “Não há nada, moreno/ Que se compare a você/ Seu amor é mais gostoso/ É melhor o seu querer [...]”, e em “Moreno batuqueiro” (1939), de Germano Augusto e Kid Pepe: “Gosto de um moreno batuqueiro/ Que frequenta o terreiro em noites de luar [...]”; ambas canções em que “o apreço pelo mulato acontece de modo direto e quase físico”.<sup>17</sup>

É notável que são também deste período os romances de Jorge Amado: *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar morto* (1936) e *Capitães da areia* (1937), carregados de exaltação à natureza baiana, a sua raça e a sua primazia histórica, em franca sintonia com as letras das canções caymmianas: “Você já foi à Bahia?” (1941), “Você já foi à Bahia, nega?/ Não, então vá”; “Vatapá” (1942), “Quem quisé vatapá, ô/ Que procure fazê/ Primeiro o fubá/ Depois o dendê// Procure uma nega baiana, ô/ Que saiba mexê/ Que saiba mexê/ Que saiba mexê”; e “O que é que a baiana tem?” (1939), “O que é que a baiana tem?/ Que é que a baiana tem?/ Tem torço de seda, tem/ Tem brincos de ouro, tem/ Corrente de ouro, tem/ Tem pano-da-Costa,

do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Editora UFRJ, 2001, p. 39.

<sup>13</sup> A canção caymmiana, “Você já foi à Bahia?” (1941), termina com os versos “Nas sacadas dos sobrados/ Da velha São Salvador/ Há lembranças de donzelas/ Do tempo do Imperador// Tudo, tudo na Bahia/ Faz a gente querer bem/ A Bahia tem um jeito/ Que nenhuma terra tem”.

<sup>14</sup> *Apud* CAYMMI, Stella, *op. cit.*, p. 36. A identificação de Caymmi com Jorge Amado, e vice-versa, sempre foi constante desde que ambos se conheceram no início dos anos 40 e chegaram a compor algumas canções em parceria, como “É doce morrer no mar” e “Canção para Tereza Batista”, entre outras. Para Stella Caymmi: “Os pescadores das canções de Caymmi não são marginalizados como alguns dos personagens de Jorge, insatisfeitos e com forte poder revolucionário. No universo de Caymmi, seus personagens estão perfeitamente adequados e felizes. É um mundo idealizado, atemporal, harmônico. Lírico, se quiserem”. *Idem, ibidem*, p. 221.

<sup>15</sup> Segundo Bosco, a afirmação idealizada da mestiçagem onipresente nas obras de Freyre e Caymmi foi inicialmente apontada pelo brasilianista Brian McCann, em *Hello, Hello, Brazil: popular music in the making of modern Brazil*. Durham: Duke University Press, 2004. Ver BOSCO, Francisco. Dorival Caymmi. São Paulo: PubliFolha, 2006, p. 23.

<sup>16</sup> SANDRONI, Carlos. Categorias raciais e gêneros musicais gravados no Rio de Janeiro dos anos 1930 e 1940. *Revista USP*, n. 87, São Paulo, set.-nov., 2010, p. 138.

<sup>17</sup> *Idem, ibidem*, p. 141.

<sup>18</sup> CAYMMI, Stella, *op. cit.*, p. 138.

<sup>19</sup> Dorival Caymmi apud CAYMMI, Stella, *op. cit.*, p. 134. Essa baiana arquetípica não é “uma baiana qualquer”, mas pertencente às classes mais ricas e poderosas: “Da profusão dos detalhes visuais, Caymmi soube estetizar. [...] Da mesma forma que privilegia esteticamente os aspectos ‘coloniais’ de sua cidade, Caymmi trata somente da baiana mais tradicional. Baiana do brinco de ouro, não do bracelete de prata”. RISÉRIO, Antonio. Caymmi: uma utopia de lugar. São Paulo-Salvador: Perspectiva/Copene, 1993, p. 55-57.

<sup>20</sup> CAYMMI, Stella, *op. cit.*, p. 127-133.

<sup>21</sup> GARCIA, Tânia da Costa. O “it” verde e amarelo de Carmen Miranda (1930-1946). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2004, p. 111.

<sup>22</sup> *Idem.*



tem/ Tem bata rendada, tem/ Pulseira de ouro, tem/ Tem saia engomada, tem/ Sandália enfeitada, tem/ Tem graça como ninguém/ Como ela requebra bem!// Quando você se requebrar/ Caia por cima de mim [...]”.

Essas canções denotam a sensualidade natural da baiana arquetípica na obra caymmianiana desde seus primórdios, valendo observar que a constituição da indumentária deste modelo feminino na filmagem da canção “O que é que a baiana tem?” (incluída de última hora no musical hollywoodiano *Banana da terra*, produzido por Wallace Downey, em 1939), foi que contribuiu decisivamente para que Carmen Miranda alçasse sua carreira internacional de “Pequena notável” a “Brazilian Bombshell”. Embora a temática baiana não fosse inédita no repertório de Carmen, pois já interpretava nessa época canções como: “No tabuleiro da baiana” (1936), de Ary Barroso, “Quando eu penso na Bahia” (1937), de Ary Barroso e Luiz Peixoto, “Baiana do sapateiro” (1937), de André Filho, “Na Bahia” (1938), de Herivelto Martins e Humberto Porto, e “Nas cadeiras da baiana” (1938), de Portelo Juno e Leo Cardoso; as canções caymmianianas proclamavam “uma temática de apelo popular, pois além de suas letras trazerem aspectos e usos da vida baiana desconhecidos do resto do Brasil, como balangandãs ou os pregões das baianas, sua música era inteiramente diferente do que se ouvia no rádio de então, absolutamente original”.<sup>18</sup>

Ainda segundo Stella Caymmi, sua neta e pesquisadora musical, Carmen Miranda teria levado seu avô à casa de sua costureira pessoal para que ele opinasse sobre a confecção de seu novo vestido e para que a ensinasse a montar um autêntico balangandã baiano. “Balangandã era uma jóia antiquíssima das negras chiques, negras do partido-alto da Bahia. Era uma corrente usada na cintura por cima da saia. [...] Era uma penca com amuletos, promessas, muitas delas feitas com ouro ou marfim. Era para quem podia. As negras do partido-alto eram baianas que tinham proteção de homens ricos”.<sup>19</sup> Além disso, durante as filmagens do musical, Caymmi serviria de ponto para que a cantora pudesse ir apontando para as partes da roupa indicadas na canção: “Empolgado, sugeriu meneios a Carmen, revirando os olhos com malícia — gesto carregado de picardia que o público do compositor mais tarde iria reconhecer como uma de suas marcas registradas”.<sup>20</sup> Vale lembrar que a letra da canção “O que é que a baiana tem?” descreve uma baiana típica dos tempos imperiais, aquela do “torso de ceda”, com um “rosário de ouro”, com “pano da costa”, uma “bata rendada” e uma ampla “saia engomada”, que não condiz exatamente com a conhecida roupagem da cantora:

*Seguindo essa pista é possível afirmar que a fragmentação presente na estrutura da canção O que é que a baiana tem, abriu caminho para a bricolagem criativa de Carmen. A artista apropriou-se a seu modo dessa singularidade acrescentando à sua baiana outras partes, outros pedaços sem deixar de ser baiana, pois o que a priori a particulariza é justamente essa não unidade, essa diversidade proveniente de diferentes origens.<sup>21</sup>*

Para Tânia Garcia, essa “bricolagem criativa” da baiana em Carmen Miranda deve ser vista como um processo em transformação: “Isto é, se o princípio é o fragmento, a baiana permite ser constantemente reinventada, bricolada em novas versões de acordo com um tempo e espaço determinados”.<sup>22</sup> Deste modo, é possível entendermos essa configuração de uma baiana arquetípica, como a construção do símbolo popular de uma nacio-

nalidade em plena vigência do Estado Novo no país, conforme vigorava na época uma franca política nacionalista de total nivelamento das diferenças, como explica Adauto Novaes:

*Assim, nos projetos de cultura nacional-popular, determinada cultura — a negra, por exemplo — perde a relação com seu tempo e sua história; perde ao mesmo tempo o desejo de progresso consciente e voluntário; perde, enfim, o próprio ato de revelar-se a si mesmo e aos outros. Ganha-se, por outro lado, uma identidade cultural, construída de fragmentos de representações colados pela linguagem de interesse em produzir a “síntese” regulada e unificadora que torna cada vez mais imprópria a diferença, a distorção, o enigma e a revelação do novo. Apagam-se as diferenças culturais em favor da ficção de que somos todos iguais.*<sup>23</sup>

A própria estetização da indumentária baiana de Carmen Miranda, a partir de uma tradução pelo mundo do espetáculo da canção caymmianiana “O que é que a baiana tem?”, não seria uma “síntese” alegórica do projeto nacional-popular do Estado Novo idealizado pela política Vargas, entre 1938 e 1945? Afinal, ao invés de sua roupa tradicional, a “nova baiana” usava agora um extravagante arranjo de frutas na cabeça, com o umbigo de fora e uma saia de tecido acetinado com listras vermelhas, verdes e amarelas: “— Yes, nós temos Carmen Miranda!”<sup>24</sup>

### As múltiplas caymmianianas

A representação da mulher brasileira aparece como um ícone cultural onipresente com múltiplas nomações na obra caymmianiana: a “mulata”, a “baiana”, a “negra”, a “preta” e a “morena”. Se nos sambas, como: “O que é que a baiana tem?” e “Vatapá” há uma clara conotação da sedução corpórea, “Quando você requebrar/ Cai por cima de mim” e “Procure uma nega baiana, ô/ Que saiba mexê”, que são fragmentos das duas canções, respectivamente; já nos sambas-canção: “Dora” (1945) e “Marina” (1947), encontramos a representação sensual feminina de uma forma mais atenuada, porém, sem nunca perder o “olhar desejante” caymmianiano pelos “requebros” da “rainha cafuza de um maracatu”, como informam os versos de “Dora”: “Eu vim à cidade/ Pra ver meu bem passar/ Ô Dora.../Agora...// No meu pensamento/ Eu te vejo, requebrando pra cá/ Ora pra lá, meu bem [...]”. Antonio Cícero assinala que, enquanto Caymmi é “um admirador de mulheres, lúdico e libidinoso”, um “*Homo eroticus*”, já em suas canções praieiras ele as poetiza como mera figurantes: “São mulheres curtidas, caladas, passivas ante o deslizar desafiante das jangadas”<sup>25</sup>.

É notável na poética caymmianiana o uso reiterativo do verbo “requebrar” e o uso das imagens relacionadas ao balanço das cadeiras das mulheres como filiação a um olhar lírico desejante desde os tempos de Gregório de Matos e Baudelaire.<sup>26</sup> Desde os versos já citados de “O que é que a baiana tem?” (1939), aos versos de “Requebre que eu dou um doce” (1941): “Requebre que eu dou um doce/ Requebre que eu quero vê/ Requebre, meu bem, que eu trouxe/ Um chinelo pra você [...]”, de “Acontece que eu sou baiano” (1944): “Acontece que eu sou baiano/ Acontece que ela não é// Mas tem um requebrado pro lado/ Minha Nossa Senhora/ Meu Senhor São José// Tem um requebrado pro lado/ Minha Nossa Senhora/ E ninguém sabe o que é [...]”, e de “A vizinha do lado” (1946), “A vizinha quando passa/ Com seu vestido grená/ Todo mundo diz que é boa/ Mas

<sup>23</sup> NOVAES, Adauto. Apresentação. In: SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 10.

<sup>24</sup> Com base na estilização visual da baiana por Carmen Miranda, tal imagem conquistou um lugar definitivo nos bailes de carnaval da elite nacional, assim como, nas vitrines americanas daquele período, como comenta o correspondente de *O Cruzeiro* nos Estados Unidos, em 09/03/1940: “podemos dizer que há um verdadeiro ‘mirandismo’ na moda norte-americana. Querem uma prova: os turbantes. Mais outra prova: as barrigas desnudadas. [...] Basta consultar as últimas revistas como a *Vogue*, *Harper’s Bazar* e outras, onde ao lado de photos da *Brasilian Bombshell* em cores e páginas inteiras, encontramos numerosos modelos como este que enviamos em primeira mão para *O Cruzeiro*”. Alceu Penna *apud* GARCIA, Tânia da Costa, *op. cit.*, p. 116 e 117. Tânia Garcia aponta ainda o fato de que a rápida aceitação da indumentária baiana pelas mulheres da elite carioca, a partir de Carmen, “poderia ser também a expressão do desejo contido dessa liberdade sedutora que gozavam as mulheres negras, trabalhando nas ruas e ganhando a vida com seu tabuleiro”. *Idem*.

<sup>25</sup> CÍCERO, Antonio *apud* RISÉRIO, Antonio, *op. cit.*, p. 85. Aliás, o compositor baiano “não surgiu do nada, está enraizado num contexto histórico-social e se desloca, com a liberdade que as linguagens permitem, no espaço de uma poética solidária”. *Idem, ibidem*, p. 58.

<sup>26</sup> Esse olhar desejante irá também pautar a lírica da canção “Garota de Ipanema” (1962), de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, como nos versos: “Olha/ Que coisa mais linda/ Mais cheia de graça/ É ela, a menina/ Que vem e que passa/ Num doce balanço/ A caminho do mar [...]”.

<sup>27</sup> CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. *Cadernos Pagu* 6-7, Campinas, 1996, p. 39.

<sup>28</sup> Apud GIACOMINI, Sonia Maria. Mulatas profissionais: raça, gênero e ocupação. *Revista Estudos Feministas*, 14 (1), Florianópolis, jan.-abr. 2006, p. 90. O discurso de alguns críticos literários, como José Veríssimo e Silvio Romero, assim como, o literário, de Aluísio Azevedo e Manuel Antonio de Almeida, serviu de lastro para a construção da figura mítica da representação da mulata brasileira como sendo “puro corpo ou sexo”, e não “engendrada” socialmente. A mulata, “no máximo, provoca descenso social, e, no mínimo, desordem na ordem constituída do cotidiano” (CORRÊA, Mariza, *op. cit.*, p. 40); como as personagens Rita Baiana, em *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, e Vidinha, em *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida. Em total sintonia com a letra da canção caymmianiana, “Lá vem a baiana” (1947): “Lá vem a baiana/ De saia rodada/ Sandália bordada/ Vem me convidar para dançar/ Mas eu não vou// [...] Não vou porque não posso/ Resistir à tentação/ Se ela sambar/ Eu vou sofrer/ Esse diabo sambando/ É mais mulher/ E se eu deixar/ Ela faz o que bem quer [...]”.

<sup>29</sup> Cf. ALMEIDA, Miguel Vale de. Gabriela: um ícone denso e tenso na política da raça, gênero e classe em Ilhéus, Bahia. In: BUESCU, Helena C. e DUARTE, João (orgs.). *Narrativas da modernidade: a construção do outro*. Lisboa: Colibri, 2001, p. 56.

<sup>30</sup> Cf. AZEREDO, Sandra. Mestiçagem, igualdade e afirmação da diferença: pensando a política de cotas na universidade. *Revista de Estudos Feministas*, 13 (3), Florianópolis, set.-dez. 2005, p. 747.

<sup>31</sup> Cabe notar que os compositores Pedro Caetano e Joel de Almeida criaram, em 1939, o samba “O que é que tem a

como a vizinha não há// Ela mexe com as cadeiras pra cá/ Ela mexe com as cadeiras pra lá/ Ela mexe com o juízo/ Do homem que vai trabalhar [...]”; encontramos canções que denotam a naturalização sexual do corpo feminino negro ou mestiço.

Para a antropóloga Mariza Corrêa, parece não haver nenhuma descon-tinuidade entre a representação da mulata baiana das lavagens do Bonfim dos tempos de Nina Rodrigues à “mulata globeleza” dos dias de hoje. Deste modo, ela nos faz refletir sobre como se constituiu historicamente a figura da mulata brasileira como um ambivalente símbolo cultural entre o “desejável” e o “indesejável”:

*Seria preciso o talento de Lévi-Strauss para fazer o inventário da rica coleção de ervas e especiarias utilizadas nas metáforas dos cheiros, gostos e cores evocados nas frases nas quais a mulata é sujeito: manjerição, cravo e baunilha nas de Aluísio Azevedo (O cortiço, 1890); cravo, canela e alecrim nas de Jorge Amado (Gabriela, cravo e canela, 1958; Tenda dos milagres, 1969); mandioca doce nas de João Felício dos Santos (João Abade, 1958). A lista poderia continuar, mas podemos resumi-la no verso de Lamartine Babo (O teu cabelo não nega, 1932): “Tens um sabor / bem do Brasil”. Além de cheirosa e gostosa a mulata é muitas outras coisas nesses e em outros textos: é bonita e graciosa, dengosa e sensual; em suma, desejável.<sup>27</sup>*

Esse imaginário literário não reproduz apenas uma representação estética da mulata brasileira, mas também implica uma representação moral e sexual da mulata. A esse respeito, Gilberto Freyre já dizia, em 1936: “o bom senso popular e a sabedoria folclórica continuam a acreditar na mulata diabólica, superexcitada por natureza [...]. Por essa superexcitação, verdadeira ou não, de sexo, a mulata é procurada pelos que desejam colher do amor físico os extremos de gozo, e não apenas o comum”.<sup>28</sup> Por outro lado, a equação: mulata + sensualidade + olhar masculino = objeto de desejo, vinculou o intelectual/escritor brasileiro a uma pretensa busca das classes mais humildes e sofridas, assim como, cristalizou no imaginário literário brasileiro, desde meados do século XIX, a imagem da mulata subalterna e oprimida socialmente. Nas três últimas canções caymmianianas citadas acima, a mulata é “puro corpo” em movimento e fonte de excitação explícita.

Tal se dá em “Requebre que eu dou um doce” (1941): “Requebre que eu dou um doce/ Requebre que eu quero vê/ Requebre, meu bem, que eu trouxe/ Um chinelo pra você, ai...// Para você requebrá/ Moreninha da sandália do pompom grená/ Quando acabar com a sandália de lá/ Venha buscar essa sandália de cá// Pra não parar de sambá/ Pra não parar de sambá [...]”. A letra, no caso, aponta para a propalada “assimetria simbólica do gênero” e as desigualdades que se reproduzem com base em um discurso falocêntrico ancorado em sinais diacríticos da percepção visual dos corpos humanos.<sup>29</sup> A voz do sujeito lírico mimetiza o sentimento coletivo impregnado na classe dominante brasileira em relação ao corpo da mulata, como um mecanismo de “dupla dominação” de raça e gênero.<sup>30</sup> Nesse sentido, vale a pena atentarmos para a complexa constituição gestual da “nega” caymmianiana no samba de roda “O dengo que a nega tem”<sup>31</sup> (1941), gravada por Carmen Miranda, como uma resposta à pergunta de “O que é que a baiana tem?”, que ela tinha gravado dois anos antes:

*É dengo, é dengo, é dengo, meu bem  
É dengo que a nega tem*



*Tem denço no remelexo, meu bem  
 Tem denço no falar também  
 Quando se diz que no falar tem denço  
 Tem denço, tem denço, tem denço tem  
 Quando se diz que no andar tem denço  
 Tem denço, tem denço, tem denço tem  
 Quando se diz que no sorrir tem denço  
 Tem denço, tem denço, tem denço tem  
 Quando se diz que no sambar tem denço  
 Tem denço, tem denço, tem denço tem*

*É denço, é denço, é denço, meu bem  
 É denço que nega tem  
 Tem denço no remelexo, meu bem  
 Tem denço no falar também*

*Quando se diz que no quebrar tem denço  
 Tem denço, tem denço, tem denço tem  
 Quando se diz que no bulir tem denço  
 Tem denço, tem denço, tem denço tem  
 Quando se diz que no cantar tem denço  
 Tem denço, tem denço, tem denço tem  
 Quando se diz que no olhar tem denço  
 Tem denço, tem denço, tem denço tem*

*É no mexido, é no descanso, é no balanço  
 É no jeitinho requebrado que essa nega tem  
 Que todo mundo fica enfeitado  
 E atrás do denço dessa nega todo mundo vem  
 E atrás do denço dessa nega todo mundo vem*

Segundo o *Dicionário Aurélio*, o adjetivo “dençoso” é sinônimo de faceiro, jovial, manhoso e astuto, ou seja, o vocábulo “denço” pode ser entendido polissemicamente, possuindo a ambivalência de ter uma característica positiva (significando algo como “charme” e “bossa”) e outra negativa (podendo ser entendido como “manha” ou “preguiça”). Mas, em seu *Cancioneiro da Bahia*, o próprio compositor nos elucida:

*Não sei de palavra tão bonita quanto denço. Denço... 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 ‘denço’ 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 denço que elas possuem. Denço no sorriso, no andar, no remelexo, no olhar, no jeitinho do rosto ou das mãos. Onde é que a baiana não tem denço?<sup>32</sup>*

Podemos entender agora o “denço” em sua positividade, no sentido de que ecoa na canção uma clara exaltação ao corpo e aos gestos de uma “nega” tão desejável e retratada não tanto pelo que ela “é”, mas pelo “jeito” como ela “faz”: no “falar”, no “andar”, no “sorrir”, no “sambar”, no “quebrar”, no “bulir”, no “cantar” e no “olhar”. Devemos atentar também

baiana?”, gravado naquele mesmo ano pela cantora Dircinha Batista como uma irônica resposta ao famoso “O que é que a baiana tem?”: “Eu quero que me digam o que a baiana tem/ Ela pra mim não é melhor que ninguém/ Porque a carioca até vestida de chita/ Andando pela rua é mais bonita// E não quer cair por cima de ninguém/ Não tem balangandás, porque não lhe convém/ Pois sendo carioca não precisa de nada/ Nem torço de seda, nem sandália enfeitada// Não vai ao candomblé, nem gosta de magia/ Não usa no pescoço figa de Guiné/ E não troca um croquete de confeitaria/ Por um tabuleiro de acarajé”.

<sup>32</sup> CAYMMI, Dorival. *Cancioneiro da Bahia*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984, p. 81.

<sup>33</sup> Cf. DOMINGUES, André, *op. cit.*, p. 65.

<sup>34</sup> SANTIAGO, Silviano. O teorema de Walnice e sua recíproca. In: *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 74 e 75.

<sup>35</sup> ALMEIDA, Miguel Vale de, *op. cit.*, p. 50.

<sup>36</sup> BHABHA, Homi K. A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. In: *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p. 117.

para o emprego do termo “nega” muito além da mera representação da cor, mas como uma denominação afetiva e sensual largamente empregada na cultura brasileira do século XX. Conforme sinaliza André Domingues, há nessa canção “a busca do espírito da raça, algo que se pode exaltar mesmo em se perdendo a virtuosidade completa da existência comunitária”, pois as letras dos sambas baianos de Caymmi se diferenciam de suas canções praieiras no sentido de que os primeiros são pautados pela “festividade das ruas de Salvador”, e os segundos, por “laços de solidariedade” entre os pescadores.<sup>33</sup>

### Afinidades eletivas entre Jorge Amado e Caymmi

Ao nos aproximarmos desse olhar desejanter caymmiano em sua medida de exaltação a uma festividade coletiva, devemos atentar para uma prática que se tornaria constante na obra de seu conterrâneo, Jorge Amado, que estaria mais atrelada ao “gosto do mercado” do que à sua própria inovação estética, conforme explica Silviano Santiago:

*A sua concepção de populismo [a de Jorge Amado] mascara o velho preconceito político de que tudo que existe no povo é bom. Preconceito que deixa o proletário, primeiro, contente com o imobilismo sócio-político da sociedade brasileira, segundo, auto-suficiente numa nação em que sofre as piores formas de injustiça e, terceiro, orgulhoso por ser a força maniqueísta do Bem numa sociedade tomada pelos ricos e pelo Mal. As constantes soluções sobrenaturais, embebidas em sincretismo religioso, para conflitos sociais e concretos, encontradas também nos seus romances, apontam para o irracionalismo político, para a ausência de visão lúcida e racional sobre o autoritarismo do antagonista. A beatificação da prostituta, assunto caro à sua pena de romancista, nada mais é do que os resquícios ‘democráticos’ de uma moral patriarcal e machista, cuja pedra de toque é o sadismo.*<sup>34</sup>

Se as “soluções naturais” e “maniqueístas” da obra de Jorge Amado acabam essencializando os dilemas sociais e raciais ocultos em sua prosa literária, podemos pensar na existência de um mecanismo semelhante nas canções aqui mencionadas de Dorival Caymmi, como afirma Miguel Vale de Almeida, ainda sobre a obra do romancista baiano: “Regionalista, nativista, ou mesmo populista, consoante as vontades de classificar a obra, o que é certo é que ela depende fortemente, para a sua prossecução, da reprodução dos estereótipos sociais dominantes”.<sup>35</sup> Nota-se na poética caymmiana uma clara inclinação ao “populismo nativista” como sugerem suas canções de exaltação à Bahia: “Você já foi à Bahia?” (1941), “365 igrejas” (1946) e “Saudade da Bahia” (1943), entre muitas outras.

Ao propor uma releitura funcional e estrutural do estereótipo racial em termos de “fetichismo”, seguindo os passos de Edward Said, Homi Bhabha entende que o fetiche dá acesso a uma identidade baseada tanto na dominação e no prazer quanto na ansiedade e na defesa, pois ele é uma forma de crença ambígua e contraditória em seu reconhecimento da diferença e recusa da mesma: “O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais”.<sup>36</sup>

Paradoxalmente, nas canções de Caymmi encontramos tanto a re-

produção dos estereótipos sociais dominantes da mulata como objeto de desejo e fetichismo — em franca sintonia com a moral patriarcal e o projeto nacional-popular de seu tempo — como também a constituição da mulher dócil e romântica (uma “boa selvagem”), como vemos nas canções “Rosa morena” (1955), “Rosa/ Morena/ Onde vais, morena Rosa?/ Com essa rosa no cabelo/ E esse andar de moça prosa?/ Morena/ Morena Rosa [...]”, em “Marina” (1947), “Marina, morena/ Marina, você se pintou/ Marina, você faça tudo/ Mas faça um favor// Não pinte esse rosto que eu gosto/ Que eu gosto e que é só meu/ Marina, você já é bonita/ Com o que Deus lhe deu [...]”, e também, em “Das rosas” (1964), “Nada como ser rosa na vida/ Rosa mesmo/ Ou mesmo rosa mulher// Todos querem muito bem a rosa/ Quero eu / Todo mundo também quer [...]”; canções que aparentam uma grande similaridade com a ambígua “inocência infantil e sensual” da sedutora morena Gabriela.<sup>37</sup> Segundo Risério, a “questão do estereótipo” em Caymmi já produziu muito “retoricismo redundante”, porém ele mesmo chega a afirmar que “é impossível negar que o racismo permeia o elogio da sensualidade negra e mestiça, em pelo menos grande parte da criação estética brasileira”.<sup>38</sup> Ora, não foi Caymmi que inventou o estereótipo da “mulata” e nem mesmo o da “baiana” em nossa música popular, mas suas canções ajudam a perpetuá-las como objetos de desejo em nossos olhos e ouvidos.

*Tirados os balangandãs, a rede, a jangada, a boemia, nota-se um artista que, por iniciativa pessoal, aproveitou todos esses símbolos do seu tempo e, naquele mesmo momento, os redimensionou com muita competência, participando ativamente de um imaginário nacional popular. Isso não soa tão romântico quanto o lugar que frequentemente ocupa nesse imaginário, o do baiano criado entre pescadores e mulatas que apenas derramava sobre o Brasil um pouco do mar da sua terra, consubstancialmente vertido em canção. Mas é mais justo. Sobretudo porque reflete sua efetiva condição de sujeito histórico, enredado numa malha de relações já dada, mas também tecendo e desfiando novos devires.*<sup>39</sup>

Porém, faz-se necessário pensarmos na constituição dos conceitos de racialização e sexualidade na obra de Dorival Caymmi, simultaneamente mediados por uma arraigada tradição cultural e pela ótica de uma histórica “elite canibal”, como nos explica Osmundo Pinho:

*Produzir a nação e a cultura nacional em diversas versões da mística miscigenante é fazer sexo. Mas o sujeito desta sexualidade, já vimos, é o homem branco heterossexual, que se representa como o civilizador erótico. [...] A sexualidade exercida e representada em contextos de desigualdade e assimetria parece ser assim o operador da miscigenação predatória e o elo de ligação entre os diferentes extratos sociais que se reproduzem como diferentes através do exercício direto do desejo e do controle branco sobre o corpo do Outro e sua simbolização.*<sup>40</sup>

Desse modo, a sexualidade, a mestiçagem e a racialização parecem caminhar juntas “formando a identidade nacional como uma ‘estrutura da conjuntura’, marcada pelo abuso e pela reificação subordinante da alteridade, ao mesmo tempo como objeto de desejo e de controle social”<sup>41</sup>: eis a posse dos “corpos racializados” permeando nossa vida social, musical e literária. Afinal, tanto em Caymmi como em Jorge Amado, a miscigenação via uma “mistura amorosa” de raças, como pregava a sociologia dos idos de Gilberto Freyre, aparenta ser uma ingênua solução para os problemas



<sup>37</sup> Cf. ALMEIDA, Miguel Vale de, *op. cit.*, p. 47.

<sup>38</sup> RISÉRIO, Antonio, *op. cit.*, p. 90 e 91.

<sup>39</sup> DOMINGUES, André, *op. cit.*, p. 119 e 120.

<sup>40</sup> PINHO, Osmundo de Araújo. O efeito do sexo: políticas de raça, gênero e miscigenação. *Cadernos Pagu* (23), Campinas, jul.-dez., 2004, p. 101.

<sup>41</sup> *Idem, ibidem*, p. 103

<sup>42</sup> STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2004, p. 425.

<sup>43</sup> BOSCO, Francisco, *op. cit.*, p. 39.

<sup>44</sup> RISÉRIO, Antonio, *op.cit.*, p. 84.

<sup>45</sup> Para Risério, a idealização do “mito baiano” na vida nacional baseia-se na “antiguidade histórica”, na “originalidade cultural” e na “beleza natural e urbana” da Bahia. “O mito baiano é um fato. Caymmi não foi o seu autor. Surgiu avalizado pelo mito, para se tornar um dos seus principais avalistas”. RISÉRIO, Antonio, *op. cit.*, p. 111-120.

raciais. Segundo Robert Stam, a idéia de miscigenação como solução possui profundas raízes colonialistas: “Embora seja um solvente poderoso, Eros por si só, não é capaz de dissolver as hierarquias de poder enrijecidas ao longo de séculos de colonialismo”.<sup>42</sup>

Nas canções aqui abordadas percebemos a obsessão caymmianiana pela sensualidade mestiça em suas múltiplas representações, como bem exemplifica a relação metonímica flor/mulher em “Das rosas”: “Um amigo meu disse que em samba / Canta-se melhor flor e mulher / E eu que tenho rosas como tema / Canto no compasso o que quiser // Rosas, rosas, rosas... / Rosas formosas / São rosas de mim / Rosas a me confundir / Rosas a te confundir [...]”. Afinal, tais mulheres caymmianianas estarão “sempre a desfilar sua sensualidade ao ar livre, virando o juízo dos homens”, serão “puras superfícies, encantadoras, mesmerizantes, que se oferecem a um olhar desprovido de qualquer intenção psicológica investigativa”.<sup>43</sup> Ou ainda, serão retratadas pela paleta lírica do compositor baiano em seu pleno “estar fenomenológico”.<sup>44</sup> Como pode evocar o “fantástico realismo” da saudade do poeta que reverbera no alto do coqueiral, chegando a ondular as águas do mar e a jogar sedutoramente uma flor no colo de uma doce baiana, em “Saudade de Itapoã” (1948):

*Coqueiro de Itapoã, coqueiro  
Areia de Itapoã, areia  
Morena de Itapoã, morena  
Saudade de Itapoã, me deixa*

*Ô vento que faz cantigas nas folhas  
No alto do coqueiral  
Ô vento que ondula as águas  
Eu nunca tive saudade igual*

*Me traga boas notícias  
Daquela terra toda manhã  
E jogue uma flor no colo  
De uma morena em Itapoã*

Afinal, a apologia da mulata em Dorival Caymmi — assim como, da “preta”, da “nega” e da “morena” — estará sempre vinculada ao elogio da baianidade legitimada por uma ancestralidade original, uma dimensão mitológica que habita o nosso imaginário musical desde os tempos coloniais.<sup>45</sup> Aliás, vale lembrarmos da canção “Toda menina baiana” (1979), composta por um dos mais diletos discípulos caymmianianos, Gilberto Gil, cuja letra bebe do mesmo espírito de legitimidade primordial baiana:

*Toda menina baiana tem um santo/ Que Deus deu  
Toda menina baiana tem um santo/ Que Deus dá  
Que Deus entendeu de dar a primazia/ Pro bem, pro mal, primeira mão na Bahia  
Primeira missa, primeiro índio abatido também/ Que Deus deu//*

*Que Deus entendeu de dar toda magia/ Pro bem, pro mal, primeiro chão da Bahia  
Primeiro carnaval, primeiro pelourinho também/ Que Deus deu [...].*



*Artigo recebido em fevereiro de 2014. Aprovado em junho de 2014.*