

DORIVAL CAYMMI: UM DOCE BÁRBARO E SEUS MEIOS

Dorival Caymmi: A Sweet Barbarian And His Means

DOI: 10.14393/LL63-v39-2023-25

Rafael Julião¹

RESUMO: Dorival Caymmi foi um artista singular, que esteve presente em momentos decisivos do desenvolvimento da canção popular no Brasil, desde sua popularização na voz de Carmen Miranda (ainda nos anos 1930), até sua retomada pela bossa nova de João Gilberto (a partir dos anos 1950), depois pelo interesse dos artistas do tropicalismo musical (nos anos 1960) e, posteriormente, pelo grupo *Doces Bárbaros*, formado por Maria Bethânia, Gilberto Gil, Gal Costa e Caetano Veloso (nos anos 1970). Além disso, a obra de Caymmi atravessou os mais diversos meios de expressão artística e de comunicação. Suas canções foram propagadas no rádio e no disco, mas também no cinema, no teatro, na televisão, e até ganharam versões do próprio artista nas artes plásticas. O objetivo deste artigo é investigar como essa trama artística e intermediária foi construída e tornou-se fundamental para a história da canção popular no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Dorival Caymmi. Canção popular. Doces Bárbaros. Bahia. Intermedialidade.

ABSTRACT: Dorival Caymmi was a unique artist, who was present at decisive moments in the development of popular song in Brazil, from his popularization in the voice of Carmen Miranda (in the 1930s) to his revival by João Gilberto's bossa nova (from the 1950), but also including the interest of artists of musical tropicalism (in the 1960s) and, later, of the group *Doces Bárbaros* made up by Maria Bethânia, Gilberto Gil, Gal Costa, and Caetano Veloso (in the 1970s). Furthermore, Caymmi's work has crossed the most diverse means of artistic expression and communication. His songs were on the radio and records, but also in cinema, theater, television, and even received versions by the artist himself in the visual arts. This article aims to investigate how this artistic and intermedia plot was constructed and has become fundamental to the history of popular song in Brazil.

KEYWORDS: Dorival Caymmi. Popular Song. Doces Bárbaros. Bahia. Intermediality.

¹ Doutor em Literatura Brasileira pelo programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com estágio pós-doutoral em curso no programa Pós-Crítica da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Professor substituto de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). ORCID: 0000-0001-6718-0200. E-mail para contato: julio.rafael(AT)gmail.com.

1 Dorival Caymmi, ímpar e par

Gilberto Gil, em uma canção-homenagem intitulada “Buda nagô”², do disco *Parabolicamará* (1992), afirma logo nos dois primeiros versos que Dorival Caymmi é, ao mesmo tempo, ímpar e par. Essa afirmação vincula-se, por um lado, com sua forma singular de compor, tocar e cantar suas canções, não estando filiado a nenhum movimento, moda ou estilo, tal como observa Francisco Bosco em seu trabalho sobre o artista: “Caymmi não tem antes nem depois na tradição da canção popular brasileira” (BOSCO, 2006, p. 13). Se nesse sentido ele é ímpar, por outro lado, podemos pensar no modo como o artista foi evocado e retomado por um conjunto de outras expressões artísticas e movimentos musicais, revelando, em outro juízo, a existência de seus pares.

Nesse sentido, Caymmi dialoga, retrospectivamente, com a cultura oral da Bahia, suas canções folclóricas e sambas-de-roda, suas tradições de matriz africana, sua religiosidade, seus mitos mestiços e seus pregões de rua. Posteriormente a ele, João Gilberto incorporou o compositor baiano como parte relevante de seu próprio projeto estético, criando uma ponte que leva dele à bossa nova. Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gilberto Gil e Gal Costa também viram em Caymmi elementos fundamentais de uma estética e de um imaginário a ser cultivado, fazendo dele uma presença na história da elaboração do tropicalismo e, depois, do universo dos “doces bárbaros”. Desse modo, Caymmi está, ao mesmo tempo, ancorado em uma tradição, e radicalmente livre e solto dentro dela.

Esse duplo movimento de inserção e destaque subjaz grande parte da fortuna crítica que se fez sobre Dorival Caymmi. No seu célebre ensaio sobre o artista, Antonio Risério afirma que, na obra caymmiana, constrói-se uma “utopia de lugar”, isto é, propõe-se uma idealização de um lugar que de fato existe, mas ignorando todos os elementos que não se ajustam a determinado imaginário, assentado, ainda segundo o autor, em um tripé: “antiguidade histórica, originalidade cultural, beleza natural e urbana” (Risério, 2011, p. 111). Assim, a imaginação da Bahia acaba por funcionar, já de saída, como um elo que conecta Caymmi aos outros artistas baianos supracitados, de João Gilberto a Gal Costa.

² Os dois primeiros versos dizem: “Dorival é ímpar/ Dorival é par”. Letra completa disponível em: <https://gilbertogil.com.br/noticias/producoes/detalhes/parabolicamara/>.

Outro ponto de interesse na produção artística de Dorival Caymmi é sua forma de produzir canções muito eficazes em sua concisão e em sua capacidade comunicativa. No mesmo passo, Luiz Tatit observa como as canções de Caymmi “tem um quê de folclore, de canção de roda, de samba, sempre muito simples e despojado, com o mínimo de letra e com a melodia fortemente centralizada em apenas alguns motivos” (Tatit, 2002, p. 117-118). E argumenta também sobre como suas composições “parecem sempre ter existido”, o que, de alguma forma, representa uma espécie de anulação enquanto compositor. Francisco Bosco observa dado semelhante, referindo-se ao “efeito de anonimato” em Caymmi:

Esse efeito de anonimato está ligado a uma relação curiosa e singular que Caymmi tem com a história: seus sambas cantam uma Bahia pré-industrial, intocada pelos avanços tecnológicos, incólume às mazelas da modernidade, incorruptível às modificações urbanísticas. É como se o tempo houvesse parado e preservado em um determinado estado a cultura baiana, seu *ethos*, sua arquitetura. Caymmi recalca programaticamente os indícios de modernidade em seus sambas (e também nas canções praieiras [...]): suas baianas ainda se vestem repletas de ouro, como nos tempos da colônia, e nas sacadas dos sobrados da velha São Salvador, seu olhar evoca lembranças de donzelas do tempo do imperador. (Bosco, 2006, p. 45)

Outro ponto importante sobre Dorival Caymmi diz respeito à transposição da cultura baiana, trazendo-a para os veículos de comunicação de massas sob a forma de canção popular, mas por meios diversos: o rádio, os discos, o teatro, os *shows*, o cinema, a novela, os programas de televisão, os clipes. Aliás, Caymmi também tem uma produção no campo das artes plásticas, que se comunica diretamente com o imaginário elaborado pelas canções, como se vê no calendário *Cancioneiro da Bahia*, de 1971, ou nas pinturas da exposição *Setenta Anos: Caymmi*, de 1984, para a FUNARTE.

O objetivo deste artigo é analisar a inserção de Dorival Caymmi em uma trama específica da cultura popular brasileira. No pano de fundo, perseguiremos os caminhos que levam do compositor ao passado histórico, cultural e mítico da Bahia, mas também de seu tempo adiante, observando suas composições e a forma como a bossa nova e o tropicalismo (e o pós-tropicalismo) incorporaram sua obra. Em outro plano, analisaremos como a diversidade de sua expressão artística e dos meios de propagá-la enriquece seu trabalho e apresenta férteis consequências para a cultura popular brasileira, preservando formas da tradição oral, mas permitindo seus atravessamentos pelas informações da modernidade.

2 Carmen Miranda tem

Dorival Caymmi chegou ao Rio em 1938. Nesse ano, começaram as gravações do filme *Banana da terra* (1939), para o qual compôs “O que é que a baiana tem?” e no qual vemos Carmen Miranda em trajes e trejeitos “de baiana”, segundo um repertório de gestos ensinados pelo próprio Caymmi. A canção vai construindo a imagem da baiana por aquilo que ela tem: “torço de seda”, “brincos de ouro”, “corrente de ouro”, “pano da costa”, “bata rendada”, “pulseira de ouro”, “saia engomada”, “graça como ninguém”.

A letra apresenta grande eficácia sonora e imagética, repetindo a forma verbal “tem” antes e depois de uma sequência de termos coordenados, que vão tecendo os detalhes de roupas e jeitos da personagem, alternando os focos, mas mantendo o balanço. A descrição se desenvolve no presente daquilo que a baiana *tem* (possui e exhibe), e propõe a ordem da sedução em “quando você se requebrar caia por cima de mim, caia por cima de mim, caia por cima de mim”, utilizando o modo verbal imperativo e a repetição para convidar a baiana a se aproximar em sua dança.

Essa obra foi responsável pelo início do sucesso do compositor, e também por um momento chave da construção de certa imagem de baianidade que deve a ele muito de sua elaboração e propagação. O alcance dessa canção muito se relaciona à sua veiculação a partir de uma mídia específica: o cinema. Naquele momento, ainda não havia televisão; o que acontecia no Casino da Urca, por exemplo, estava restrito a um público pequeno, que tinha acesso (espacial e financeiro) ao local. Nesse contexto, a canção, entendida como conjunto entre letra, melodia e canto, passou a ser atravessada também por outros elementos da natureza do cinema (a câmera, os cortes, os *zooms*), além da composição propriamente imagética do figurino e da performance, em que Carmen Miranda vai dançando e apontando os elementos citados na letra, formando um conjunto semiótico complexo, onde os componentes cancionais e cinematográficos vão conjugando sentidos e ampliando a possibilidade de comunicação com um grande público.

Como sabemos, as roupas extravagantes e as frutas tropicais na cabeça já eram marcas de Carmen Miranda, artista de sucesso desde a virada para os anos 1930, tendo protagonizado filmes como *Alô, alô, Brasil* (1935) e *Alô alô carnaval* (1936), onde se vê a associação entre o Brasil e o carnaval, que sugere a imaginação da brasilidade atravessada por essa festa popular.

Essa figuração prosperou exatamente entre os anos 1930 e 1950, durante a chamada “Era do rádio”, durante o governo de Getúlio Vargas, que lhe foi contemporâneo.

Carmen Miranda foi uma figura de destaque também no Casino da Urca, inaugurado em 1933, onde fez apresentações importantes ao longo dos anos 1930, sendo vista por personalidades de fora do Brasil, o que viabilizou sua carreira internacional, bem na virada entre os anos 1930 e 1940. Com isso, Carmen Miranda ganhou também visibilidade internacional, fazendo apresentações nos Estados Unidos, mas também atuando no cinema americano, em filmes como *That night in Rio* (1940) e *Weekend in Havana* (1941).

A imagem da artista foi evocada em dois filmes do universo de Walt Disney, inseridos em uma tentativa de “boa vizinhança” entre os Estados Unidos e os países da América Latina. No primeiro deles, *Saludo amigos* (1941) — ou *Alô amigos*—, Zé Carioca conhece o Pato Donald. No final, vemos uma silhueta de Carmen Miranda dançando com Donald ao som de “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, tema do filme. O outro é *The three caballeros*, onde vemos uma performance de Zé Carioca cantando para o Pato Donald “Você já foi à Bahia?”, também de Caymmi. Em dado momento, o figurino do personagem se transforma nas roupas típicas de Carmen Miranda.

A visão de um Brasil tropical, cheio de belezas naturais, frutas deliciosas e mulheres que sabem dançar encontra nessa passagem um alcance internacional. Vale lembrar que o mineiro Ary Barroso também investiu em um imaginário sobre a Bahia, desde os anos 1930, com canções como “No Tabuleiro da Baiana” (1936) e “Na baixa do sapateiro” (1938). Essa última, aliás, ia ser parte da trilha de *Banana da terra*, mas acabou de fora em função de negociações financeiras, o que oportunizou a entrada da canção de Caymmi. A “Aquarela do Brasil”, também de 1939, é um marco entre os sambas-exaltação, que vieram a construir uma imagem de Brasil mestiço e exuberante na natureza, no povo e na cultura. Assim, esses encontros entre canção, cinema e rádio foram decisivos para certa construção do imaginário nacional, que tem Dorival Caymmi como um dos principais artífices.

3 De João a Caymmi

João Gilberto gravou algumas canções de Dorival Caymmi em momentos estratégicos. Para o emblemático *Chega de saudade* (1959), João escolheu “Rosa morena”, segunda faixa do

lado B, seguida imediatamente por “Morena boca de ouro”, de Ary Barroso. No ano seguinte, incluiu em *O amor, o sorriso e a flor*, a canção “Doralice” (parceria com Antônio Almeida). O disco *João Gilberto* de 1961 abre com “O samba da minha terra”, e conta ainda com “Saudade da Bahia”. “Milagre” aparece em *Brasil* (disco com Caetano, Gil e Bethânia, de 1980); “Você não sabe amar” e “Lá vem a baiana”, em *Eu sei que vou te amar* (1994). Algumas dessas canções aparecem em mais de um álbum. “Doralice”, por exemplo, volta em em *Getz/Gilberto* de 1964 e no *show* de Montreux, feito disco em 1987; “Rosa Morena” (tal como “O samba da minha terra”) em *Getz/Gilberto #2*, de 1965, e depois em *Eu sei que vou te amar*. Em *Live in Tokyo* (2004), há três regravações: “Acontece que eu sou baiano”, “Doralice” e “Rosa morena”.

João Gilberto prefere cantar os sambas em que aparece a Bahia mítica e seus personagens. Por exemplo, “O samba da minha terra” é uma canção metalinguística que exalta o samba (e sua ancestralidade baiana) e a terra (a Bahia, por extensão, o Brasil). Lembremos que Dorival Caymmi aparece para o mundo musical (brasileiro e internacional) com a gravação de Carmen Miranda de “O que é que a baiana tem?”, reforçando esse universo. Recordemos também que João elege Ary Barroso como outra figura central de sua leitura do samba e do Brasil, em canções onde as belezas naturais, os personagens tipicamente brasileiros e a miscigenação aparecem como elementos basilares da brasilidade.

A discografia de Caymmi começa nas *Canções praieiras* (1954), ao que se seguem os *Sambas de Caymmi* (1955), *Caymmi e o mar* (1957) e *Eu vou pra Maracangalha* (1957). Esse panorama de sua produção nos anos 1950 ajuda a compreender sua proximidade temporal com o advento da bossa nova. “Sábado em Copacabana”, por exemplo, é de *Sambas de Caymmi* de 1955, três anos antes da primeira gravação de “Chega de saudade” em 1958. Aquela canção, embora não gravada por João Gilberto, já prenuncia a valorização da zona sul carioca como cenário privilegiado das canções da bossa nova. Desse mesmo disco é “Rosa morena”, a primeira canção de Caymmi gravada por João no disco de 1959.

Em 1958, a Odeon lançou o disco *Ary Caymmi Dorival Barroso — um interpreta o outro*, reunindo justamente Ary Barroso e Dorival Caymmi sob a mesma legenda, misturando seus nomes e, por extensão, seus universos. Assim, unem-me dois dos grandes compositores do Brasil da Era do Rádio (entre os anos 1930 e 1950) e dois personagens fundamentais da

construção de um sentido de brasilidade negro-mestiça e tropical, além de serem dois compositores diretamente ligados a uma visão internacional do país pela via do cinema.

É sintomática a gravação de *Caymmi e seu violão*, onde o compositor canta só à voz-e-violão algumas de suas canções mais importantes, no mesmo ano de lançamento de *Chega de saudade*, o disco. Em 1964, foi lançado *Caymmi Visita Tom e leva seus filhos Nana, Dori e Danilo*, o que representa mais um gesto de aproximação entre Caymmi e a bossa nova. Completa essa sequência o disco *Vinicius e Caymmi no Zum Zum* (1967), gravado na boate de Copacabana. Ou seja, é importante que pensemos Dorival Caymmi na passagem entre o Brasil pré-industrial da Bahia (de onde veio o samba) ao Brasil citadino e industrial, especialmente do Rio de Janeiro (onde o samba ganhou sua expressão urbana nas primeiras décadas do século XX). Não por acaso, o artista interessou tanto aos pilares da bossa nova quanto, pouco depois, aos quatro doces bárbaros surgidos na geração seguinte.

4 Dorival Caymmi e os Doces Bárbaros

4.1 Caymmi tropicalista: o caso Caetano Veloso

O tropicalismo, que eclodiu em 1967 nos festivais televisivos de canção, e se desenvolveu ao longo de 1968, pretendia, segundo expressão de Caetano Veloso, retomar uma certa “linha perdida”³ da música popular, a partir da lição estética de João Gilberto. No livro *Verdade tropical* (1997), Caetano relata alguns eventos precedentes ao Festival de 1967, refletindo sobre como, já naquele momento, o artista se distanciava de algumas ideias consolidadas entre agentes culturais de esquerda. Segundo conta, o diretor Augusto Boal idealizou, em 1965, um espetáculo musical intitulado *Arena Canta Bahia*, com Maria Bethânia, e mais Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Tom Zé e Piti. Neste episódio, o pomo da discórdia entre Caetano e Boal foi justamente Caymmi:

[...] em 65, participei com entusiasmo do Arena canta Bahia, pois era estimulante observar a mestria de Boal em compor desenhos moventes com nossos corpos, e era uma felicidade estar ao lado de Bethânia, Gil, Gal, Tom Zé e Piti, mas disse a todos eles — e repeti inúmeras vezes para mim mesmo — que devia haver algo fundamentalmente errado em se montar um musical

³ A ideia de “linha perdida” aparece pela primeira vez no artigo de Caetano Veloso, intitulado “Primeira feira de balanço”, de 1965 (Veloso, 2005, p. 153), e é retomada pela expressão “linha evolutiva” no debate “Que caminhos seguir na MPB”, publicado em 1966 pela Revista *Civilização Brasileira*.

sobre a Bahia em que não havia lugar para uma canção de Caymmi. As canções escolhidas tinham em comum uma caracterização nordestina que as afastava do estilo propriamente baiano — da graça, do gosto, da visão de mundo que vige na região do recôncavo e na Cidade do Salvador. Mas o Nordeste do "Carcará" era já marca da persona pública de Bethânia e da música de protesto em geral. Eu, no entanto, sonhava a nossa intervenção na música popular brasileira radicalmente vinculada à postura de João Gilberto para quem Caymmi era o gênio da raça. (Veloso, 1997, p. 81)

O imaginário sobre o Nordeste que ganhou força na canção política dos anos 1960, e que podemos ver em "Carcará" (João do Vale), por exemplo, estava diretamente relacionada ao universo da seca, da fome, da pobreza e da migração. As canções de Caymmi, que evocam uma Bahia mítica e sensual, litorânea e pré-industrial, evidentemente atrapalham a construção dessa visão sobre esse estado e sobre a região Nordeste. O próprio Boal faz a avaliação do mesmo episódio, em sua autobiografia *Hamlet e o filho do padeiro*:

Caetano não se conformava: inconcebível espetáculo cujo título continha a palavra mágica, Bahia, Caymmi estando ausente. Sempre gostei de Caymmi (...) Não se tratava, porém, de gostar ou não, mas de escolher músicas que condenassem a ditadura, cada vez mais desumana. (Boal, 2000, p. 233)

Em contraponto a essa visão, podemos pontuar a força da canção como objeto complexo, no qual o canto, a melodia e a letra se integram, documentam e projetam formas de vida, que acumulam traços culturais, de substratos raciais, históricos e regionais. Assim, o político em Caymmi está no gesto de cantar essa velha Bahia — especificamente no que concerne aos modos de vida do povo negro e mestiço, envolto em suas crenças e em suas formas de produzir, cozinhar e mercar, mas também de passar o tempo, cantar e celebrar —, ainda mais quando pensamos os vetores que encaminham seu desaparecimento.

Além disso, Caetano afirma a intenção de desenvolver uma linha da canção popular brasileira, de uma perspectiva sobretudo estética, em que o ponto chave seria o processo de modernização empreendido pelo canto e pelo violão de João Gilberto. O tropicalismo apresenta-se como uma forma de dar seguimento a esse processo da canção popular, a um só tempo, reportando-se às raízes culturais e à tradição brasileira, mas também estabelecendo relação criativa com as novidades estéticas e com as experimentações musicais vindas de todo

o mundo. Nesse sentido, podemos ver uma linha que vai de Dorival Caymmi a João Gilberto e, deste, aos tropicalistas, os mesmos que naquele ano de 1965 estavam no *Arena Canta Bahia*.⁴

Ainda em *Verdade tropical*, Caetano conta que estava elaborando seu disco tropicalista individual (lançado em 1968). Entre as canções, o artista afirma que planejara incluir “Dora” de Dorival Caymmi:

Eu tinha decidido inserir, entre tantas faixas de aspecto comercial-experimental (ou vanguarda-ie-iê-iê), uma interpretação cem por cento pura de uma música de Dorival Caymmi, meu compositor favorito, e “Dora” tinha sido a escolhida porque, mantendo o contraste desejado, esse samba-canção de tom algo épico e distanciado (“os clarins da banda militar/ tocam para anunciar, sua Dora vai passar/ venham ver o que é bom”) sub-repticiamente confirmava as escolhas estéticas do disco. (Velo, 2017, p. 196-7)

Mais uma vez Caymmi atravessa a trama tropicalista, desta vez, apontado como compositor favorito de Caetano Veloso. Veja-se que Caetano não pensou em fazer uma intervenção rock na canção de Caymmi, mas justamente utilizá-la como contraponto, íntegra em sua “pureza”. No entanto, não deixa de ser revelador que o tom algo “épico e distanciado” interesse aos tropicalistas em sua leitura de Brasil. Caetano conta ainda que convidou o filho de Dorival, Dori Caymmi, para acompanhá-lo ao violão, ao que se seguiram uma série de incertezas e constrangimentos. Dori teria hesitado em participar dessa gravação, que envolveria seu nome e a obra do próprio pai em um projeto polêmico. O álbum, como sabemos, rompia com a visão nacional-popular, defendida, no âmbito cultural, por segmentos de esquerda, que viam negativamente a influência estrangeira, *pop*, em nossa cultura (isto é, rejeitavam os componentes “comerciais” e “experimentais”, relacionados ao iê-iê-iê e à vanguarda). Com isso, Caetano acabou desistindo dessa inclusão.

Já depois do tropicalismo, alguns encontros artísticos entre Caetano e Caymmi merecem nota. O primeiro diz respeito a uma vinda de Caetano ao Brasil em 1971 (ele estava exilado em Londres desde 1969). O artista conseguiu autorização para essa visita, tendo por motivo um convite de João Gilberto para um programa da TV Tupi, que contava também com Gal Costa. Nesse programa, os três artistas cantaram juntos duas canções de Dorival Caymmi:

⁴ Maria Bethânia é um caso particular: esteve em momentos decisivos da formulação do tropicalismo, como este do *Arena*, mas não quis se vincular diretamente ao movimento de 1967 e 1968. No entanto, sua obra revela algumas das premissas tropicalistas, que se confirmam em sua participação no espetáculo dos Doces Bárbaros.

“Você já foi à Bahia?” e “Saudade da Bahia”, ambas cantadas em uma estética absolutamente joão-gilbertiana por Caetano e Gal, o que confirma o laço que une esses artistas, todos baianos.

Logo que voltou de Londres, no começo de 1972, Caetano Veloso passou a incorporar os trejeitos de Carmen Miranda em alguns números, evocando dela os maneirismos, que se tornavam, com ele, uma provocação contra padrões de masculinidade, que eram postos em perspectiva pelos cabelos, roupas, comportamento e dança. Em *show* no Teatro Municipal em 1972, Caetano cantou “O que é que a baiana tem?” exatamente com essa performance, “subversiva e desvirilizante”⁵, como diriam os célebres documentos da ditadura sobre o artista.

Em *Transa*, de 1972, Caetano faz uma citação a Caymmi em “It’s a long way”, uma canção que mistura inglês e português. A letra faz referência a uma “velha canção dos Beatles” (“Woke up this morning/ Singing an old, old Beatles song...”), o que nos conduz aos princípios do tropicalismo e sua relação com o quarteto inglês.⁶ Nessa mesma faixa, há a citação de “Maria Moita” (Carlos Lyra/ Vinicius de Moraes) e de “A lenda do Abaeté”, criando um vínculo entre Caymmi, a bossa nova, os Beatles e o gesto pós-tropicalista. Nesse sentido, “It’s a long way” propõe uma metáfora do longo caminho existencial, mas também estético, compreendendo a canção no âmbito das longas travessias de povos e culturas que vão formando as cidades modernas, e se refletindo nas experiências individuais dentro delas.

Em 1978, aparece uma citação ainda mais robusta de Dorival Caymmi em “Terra”, canção de Caetano Veloso marcada pela memória da prisão. A letra começa com a referência à primeira vez que o artista viu as fotografias da Terra tiradas do espaço. A experiência de um planeta visto de fora, em contraste com a revista vista de dentro da cadeia, é traduzida esteticamente na canção com um recorrente jogo de dentro e fora, em que a vida individual — entre a memória, a vivência e a experiência sensorial — vai se atravessando no eterno presente de enunciação do canto. Nesse sentido, é possível compreender o refrão (“Por mais distante/

⁵ Os adjetivos “subversivo” e “desvirilizante” aparecem nos documentos descobertos pelo pesquisador Lucas Pedretti, que foram incluídos no livro *Narciso em férias* (2020), edição da Companhia das Letras que traz o capítulo homônimo de *Verdade tropical* (1997), onde Caetano fala sobre sua prisão entre 1968 e 1969. A expressão é comentada pelo artista no documentário de mesmo nome, lançado no mesmo ano, e dirigido por Ricardo Calil e Renato Terra.

⁶ Como sabemos, o tropicalismo foi profundamente influenciado pelo fenômeno do rock inglês dos anos 1960, com amplo destaque para o acontecimento dos Beatles no universo pop internacional. “It’s a long way”, além disso, cita indiretamente a canção “The Long and Winding Road”, do disco *Let it be* (1970), o último do quarteto de Liverpool.

O errante navegante/ Que jamais te esqueceria”), que usa a imagem do navegante em trânsito pelo mar, distante e próximo, repleto de incertezas.

A palavra “terra” é explorada em sua diversidade de sentidos: o nome do planeta, a “terra firme”, o elemento astrológico, a firmeza e acolhimento, a ideia de trânsito e, finalmente, a referência à terra natal, que acaba internalizada no sujeito em seu processo formativo (passando de fora para dentro, depois interferindo no olhar para fora). É justamente nessa perspectiva que Caetano encaixa em “Terra” os versos de “São Salvador” de Dorival Caymmi: “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”⁷ (em vez de completar com “que nenhuma terra tem”, retorna ao refrão com a palavra “Terra” apenas). A citação aponta, portanto, para o resgate de uma Bahia, a um só tempo histórica e mítica (“uma utopia de lugar”), e também autobiográfica (a experiência de Caetano com essa paisagem visual e com esse repertório de canções).

Em 1983, Caetano gravou “Coqueiro de Itapoã” de Caymmi, em *Cores, nomes*. A habilidade de construir paisagens e imaginários, de estética concisa e minimalista, ajuda a compreender a inclusão da faixa no disco de “Trem das cores”. Além disso, a célebre análise de José Miguel Wisnik da canção, nos faz ver a força dos substantivos (os “nomes”) “coqueiro”, “Itapoã”, “areia”, “morena” (substantivada), “terra” e “saudade” ao serem articulados entre a letra, a melodia e o canto.⁸ Anos depois, Caetano compôs sua própria leitura dessa praia em “Itapuã”, em *Circuladô*, disco de 1991 que se abre com “Fora da ordem”. A afirmação de um lugar que está “fora da nova ordem mundial” contamina de sentidos a Itapuã de Caetano, já atravessada pela Itapoã de Caymmi.

Em um vídeo de 1983, parte do documentário *Bahia de todos os sambas* de Paulo César Saraceni e Leon Hirszman, lançado anos depois, em 1996, há um diálogo entre Caetano Veloso e Dorival Caymmi em Roma. Caetano pergunta se Caymmi sabe que chamam Salvador de a “Roma Negra”, e brinca que é a coisa mais linda estar na “Roma branca” com o “papa da Roma Negra”. Pouco depois, Caetano observa um grande interesse mundial na canção brasileira, tanto naquele momento, como em dois anteriores: primeiro com Carmen Miranda; depois com

⁷ Veloso, 2022, p. 305.

⁸ Aula de José Miguel Wisnik e Arthur Nestrovski, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W8WctNK5Qhs>.

João Gilberto, Tom Jobim e Astrud Gilberto. E afirma que Dorival Caymmi está presente em todos esses momentos, e pergunta qual é esse mistério. Caymmi responde: “é questão de sorte”, “é uma questão de ser baiano, não é?”.

4.2 Um samba pra Caymmi: o caso Gilberto Gil

Em 1969, Caetano Veloso e Gilberto Gil fizeram o *show Barra 69*, depois de terem passado os primeiros meses daquele ano na prisão, para financiar a viagem dos artistas para o exílio europeu. Nessa apresentação, Gil cantou “Aquele abraço”, uma espécie de despedida do país, ao mesmo tempo efusiva e afirmativa⁹. “Aquele abraço” começa afirmando que “O Rio de Janeiro continua lindo”, e usa o bordão comunicativo “Alô, Alô” (típico dos programas de rádio, mas também reverberando os títulos do cinema que citamos anteriormente e, é claro, o célebre bordão de Chacrinha), para saudar o bairro de Realengo, a torcida do Flamengo, a moça da favela, a Portela, o próprio apresentador, a Terezinha que este evoca, todo o povo brasileiro, enfim. A letra celebra, portanto, uma série de elementos da cultura popular brasileira (e de massas), apontando o futebol, o carnaval e a festa como fatores fundamentais da afirmação do Brasil.

Na dedicatória da canção, “Esse samba vai para Dorival Caymmi, João Gilberto e Caetano Veloso”, nota-se justamente uma espécie de “linha evolutiva”, que leva de Caymmi à bossa nova e, desta, ao tropicalismo, reverberando a ideia de que a Bahia — representada também por esses artistas — deu a Gil “a régua e o compasso”, imagens do campo semântico da engenharia, portanto, da criação (mas também da medida, da precisão).

Em 1998, “Rainha do mar” foi incluída no disco *Cidade de Salvador*, uma reunião de gravações diversas realizadas por Gil entre 1973 e 1974. Em 1979, já depois do espetáculo dos Doces Bárbaros de 1976, o artista gravou outra canção de Caymmi, propondo uma versão bem diferente de “Marina”, ao atribuir-lhe uma roupagem musical afinada com a cena *disco* que marcou aquela década. Isso aconteceu em *Realce* (1979), disco seguinte a *Refavela* (1977), que foi um importante marco da afirmação racial de Gil, com alusões aos blocos afro (“Ilê Aiyê” e “Patuscada de Gandhi”) e aos bailes black (em “Refavela”). A versão de “Marina” recebeu algumas críticas, inclusive de Antonio Risério, que afirma:

⁹ O disco desse *show* saiu apenas em 1972, mas a canção aparece gravada no disco Gilberto Gil de 1969.

Realce foi o elepê que representou uma reviravolta no roteiro de Gil. Foi quando ele partiu para a grande jogada de massas, quadruplicando a vendagem dos seus discos. Para encarar a viagem, Gil teve que envenenar os motores da nave. E convidou *Marina* a entrar na roda. O objetivo era injetar Caymmi nos canais da música comercial massiva. Na zoeira das discotecas. Mas penso que o prejuízo estético, na base do quanto mais purpurina melhor, danificou a boa intenção ideológica. *Marina* é bem melhor *au naturel*. (Risério, 2011, p. 37)

Risério faz sua provocação ao apontar a contradição entre forma e conteúdo na canção, inclusive identificando o interesse mercadológico do procedimento. Mas há outros elementos em questão aqui. Em *Refavela* (e muito antes, em “Aquele abraço”), Gil já exaltava os fenômenos de comunicação de massas juntamente com a celebração das festas populares, nas quais se pode ver a reelaboração cultural de formas de vida de referência afrobrasileira e indígena, que sobreviveram exatamente ao se misturarem com outras culturas e se conectarem com os acontecimentos da moda internacional. Nesse disco, Gil já havia feito gesto semelhante ao gravar o clássico “Samba do avião” de Tom Jobim em uma versão *black*, que sublinha o componente negro da bossa nova. Em “Marina” de *Realce*, temos um samba-canção de Caymmi, vinculado à sua fase urbana no Rio, sendo levado ao universo da *disco music*, também relacionado a uma série de referências negras.

Nesse sentido, é o procedimento de Gil que transforma um samba-canção clássico (e não um “samba sacudido”) em uma música para dançar e para exaltar a festa, em um álbum em que a questão da negritude é fundamental. Ora, se Caetano decidiu não incluir “Dora” *ao natural* em seu disco tropicalista de 1968, Gil fez um gesto ainda mais ousado aqui, evocando Caymmi como régua e compasso de sua afirmação da dança, da festa e da negritude.

Por fim, cabe retornar a já citada “Buda nagô”, que Gil fez em homenagem a Caymmi e gravou em *Parabolicamará* (1992), onde se diz: “Como príncipe, principiou/ A nova idade de ouro da canção”, mais uma vez reforçando esse lugar seminal de Caymmi para a história da canção popular no Brasil.

4.3 Caymmi e a rosa dos ventos: o caso Maria Bethânia

Maria Bethânia, já no início de sua carreira, gravou canções de Caymmi, começando por “Nunca mais” em *Maria Bethânia*, de 1965, e também “Marina” em *Maria Bethânia na Boite Barroco* (1968), emprestando a esses dois sambas-canção sua carga dramática. Em outro disco

que também leva seu nome, desta vez de 1969, a artista gravou sua versão de “Dois de fevereiro”, que faz referência à festa de Iemanjá na Bahia, assimilando-a ao conjunto de canções do universo do candomblé, que atravessa toda a sua obra.

Em *Rosa dos ventos*, de 1971, Bethânia faz um *pot-pourri* entre canções de Caymmi e Caetano, revelando, a seu modo, a ponte que une os dois compositores baianos. A artista não busca aqui a linha que vai de Caymmi à bossa nova e ao tropicalismo (lembrando que ela se manteve livre em relação a esses movimentos), mas a própria figuração da Bahia, mítica e histórica, que atravessou sua formação pessoal e artística. Na introdução dessas canções, Bethânia cita Fernando Pessoa, de modo que o mar do poeta (e também o rio de sua terra) reverberam nas canções que seguem.

Bethânia escolhe as canções praieiras “O mar” (cantada apenas em seu mote), “Morena do mar” e “Canção da despedida”, aludindo ao universo litorâneo, lírico e trágico, de quem vive à beira do mar. Entre essas canções, a artista interpreta “Onde eu nasci passa um rio” de Caetano, que joga com a oposição entre o rio e o mar, a origem e o destino, a partida e a chegada, enfatizando o lugar da canção entre o sujeito e a paisagem, e a importância do canto na elaboração desse trânsito. Não por acaso, segue-se a essa a “Canção da partida”, em tudo afinada a essa rede de sentidos. Depois, o “Avarandado” de Caetano traz consigo a mesma dimensão de trânsito subjetivo, com nítidas expressões caymmianas. No final, retornamos ao mote que diz “O mar quando quebra na praia/ é bonito, é bonito”.

Em processo semelhante, Bethânia incorporou canções de Caymmi em diferentes momentos de *Drama 3o ato – Luz da noite* (1973). Ao longo do disco, há três canções de Caymmi: “Quem vem pra beira do mar”, “A lenda do Abaeté” e “Oração de Mãe Menininha” (as duas primeiras de *Canções praieiras*, e a outra do então recente *Caymmi*, de 1972). Essas duas últimas aparecem em sequência, e são sucedidas por “Filhos de Gandhi” (de Gil) e “Iansã” (de Gil e Caetano), novamente fazendo a ponte entre o universo litorâneo de Caymmi e a religiosidade de matriz africana.

Em 1976, Maria Bethânia lançou o disco *Pássaro proibido*, onde não constam canções de Caymmi. No entanto, o álbum começa com “As Ayabás” (Caetano e Gil), que se propõe a cantar “para todas as moças”, “para todas as Ayabás”, em referência às orixás femininas, como Iansã (não por acaso a primeira, já que Bethânia é filha de Oyá), Obá, Euá e Oxum. No mesmo

disco, “A Bahia te espera”, clássico de Herivelto Martins na voz de Dalva de Oliveira, reforça o imaginário da Bahia, “que tem tanta igreja, tanto candomblé”, e faz alusões aos saveiros, ao mar, ao sobradão, ao acarajé, ao vatapá e à festa de Iemanjá. Assim, apesar da ausência de Caymmi, um certo imaginário baiano, com claros diálogos com a obra do compositor, aparece nesse disco.

Caymmi volta a aparecer com destaque nos álbuns de Maria Bethânia já no século XXI, como *Maricotinha* (2001), cuja canção título é justamente do compositor. No *show* do disco, Bethânia inclui também “Sábado em Copacabana”. Em *Brasileirinho ao vivo* (2004), Nana Caymmi é convidada a cantar “João Valentão” e “Sussuarana”, esta última em dueto. Nesse mesmo disco, há a gravação de “Tarde em Itapoã” (Vinicius/ Toquinho) e “São João, Xangô menino”, esta última presente no disco *Doces Bárbaros* de 1976, onde são citados os álbuns dos quatro artistas naquele período, entre eles, o *Pássaro proibido* de Bethânia e *Gal canta Caymmi*, que ganha mais essa menção na trama entre os artistas e o compositor baiano.

4.4 Gal canta Caymmi: o caso Gal Costa

Nos primeiros discos de Gal Costa não encontramos gravações de Dorival Caymmi. Apesar disso, devemos lembrar a centralidade da figura de João Gilberto como referência principal da estética da cantora, o que conduz, em alguma medida, também ao compositor baiano. Além disso, vale lembrar como certo imaginário de baianidade está muito presente na obra da cantora desde o primeiro disco *Domingo* com Caetano Veloso (“Remelexo” de Caetano Veloso, por exemplo, tem muito do universo de Caymmi), mas principalmente em *Fatal – Gal a todo vapor*, onde encontramos a “Falsa baiana” de Geraldo Pereira, além de cantos folclóricos da Bahia, como “Fruta gogoia” e “Bota a mão nas cadeiras”.

Em 1973, Gal Costa fez sua interpretação de “Oração à Mãe Menininha” — lançada no ano anterior no disco *Caymmi* (1972) — no *show* do álbum *Índia* (1973), embora no disco não conste a canção. O número aparece também no programa *Globo Gente Especial*, no mesmo ano, precedida por uma breve entrevista da cantora para Jô Soares, na qual conversam exatamente sobre Caymmi. Gal afirma: “Todo lado da coisa da Bahia que ele tem e que eu sinto isso muito forte porque é todo um lado que eu também tenho, porque sou de lá”¹⁰.

¹⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VY3D_6jHQ84.

Ainda no mesmo ano, o festival *Phono 73* reuniu uma série de nomes importantes da canção popular brasileira, promovido pela gravadora Phonogram no Centro de Convenções do Anhembi, em São Paulo. Para o festival, Gal Costa cantou com Maria Bethânia a oração de Caymmi à ialorixá baiana, dueto específico que viria a se repetir em outros momentos, como no clipe do programa *Bar Academia* da TV Manchete, em 1985. Observe-se, portanto, que Gal e Bethânia fizeram esse primeiro encontro em 1973, a apenas três anos de *Gal canta Caymmi* e do *show* coletivo dos Doces Bárbaros.

Em 1975, estreou na Rede Globo a novela *Gabriela*, uma adaptação do romance *Gabriela, cravo e canela* (1958), do escritor baiano Jorge Amado, dirigida por Walter Avancini. O romance conta a história de Gabriela (interpretada por Sônia Braga), que migra do sertão baiano em direção a Ilhéus, onde vai conhecer o turco Nacib (Armando Bógus), dono de um bar. Gabriela passa a trabalhar para Nacib como cozinheira, e logo depois os dois passam a ter uma relação. A personagem feminina marcante, que traz consigo uma sensualidade espontânea, entre ingênua e maliciosa, ganhou uma canção escrita por Dorival Caymmi, “Modinha para Gabriela”, que foi usada como tema de abertura da novela, justamente interpretada por Gal Costa, um ano antes do disco *Gal canta Caymmi*.

“Modinha para Gabriela” apresenta a habitual concisão, e conta um processo de conversão da personagem nela mesma: “Quando eu vim pra esse mundo/ Eu não atinava nada/ Hoje eu sou Gabriela, eh, meus camaradas”¹¹. Desse modo, Gabriela passa a ter consciência das coisas (de si e do mundo). Após essa estrofe de introdução, mais grave e lenta, passamos ao balanço dos versos “Eu nasci assim/ Eu cresci assim/ Vou ser sempre assim/ Gabriela”, que Gal Costa canta de modo alegre e faceiro. Notemos os paralelismos sintáticos e, sobretudo, a epístrofe de “assim”, termo predicativo e dêitico, referindo-se à personagem, de modo a dizer tudo sem dizer: *assim* desse jeito espontâneo que Gabriela é, sempre foi e sempre será.

Aqui também cabe assinalar a relação intermediária que estabelece entre três diferentes gêneros: o romance, a novela e a canção (e, podemos acrescentar, a vinheta de abertura). Jorge Amado foi um romancista que teve muitas obras adaptadas para o cinema e para a televisão, especialmente a partir dos anos 1970, o que ressalta o caráter pitoresco de suas personagens e das cidades onde as tramas se passam, reforçando no imaginário popular

¹¹ Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/meu-nome-e-gal-o-melhor-de-gal-costa>.

também as questões sociais e históricas que atravessam sua obra. Assim, a “Modinha pra Gabriela” passa a emprestar sentidos à novela que lhe segue (e, por extensão, ao romance), e, do mesmo modo, a canção passa a ser enriquecida semanticamente pela personagem construída no livro e na TV.

A gravação de “Modinha pra Gabriela” ensejou a ideia de Roberto Menescal de fazer um disco de Gal Costa com Dorival Caymmi, para o qual foram chamados Perinho Albuquerque e João Donato. O produtor Guilherme Araújo teve a ideia de fazer um *show* de Gal com Caymmi, a percorrer o Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia em curta temporada. O *show* começou a ser divulgado nos jornais ainda no final de 1975, vindo a público no primeiro semestre de 1976. O espetáculo tinha partes solo de cada artista, e alguns duetos, como em “Vatapá”, “Só louco”, “Mãe menininha” e “Canto de nanã”, além do encerramento com “Você já foi à Bahia”.

Já o disco de Gal apresenta dez canções. Segundo arrumação proposta por Sérgio Cabral, em seu artigo “Um Caymmi bem cantado”, publicado em *O Globo* no ano de lançamento, “Gal Costa escolheu cinco canções do mar (‘Pescaria’, ‘O vento’, ‘Festa de rua’ e ‘Rainha do mar’), uma sobre motivo folclórico (‘Peguei um ita no norte’) e quatro – digamos – urbanas: duas da fase carioca dos sambas-canções (‘Nem eu’ e ‘Só louco’) e duas baianas (‘São Salvador’ e ‘Vatapá’)”¹². Nesse sentido, percebemos a intenção panorâmica de Gal na escolha do repertório.

Antonio Risério, além da tese sobre a “utopia de lugar”, afirma que Caymmi é um “etnógrafo de ouvido”, “cantor dos prazeres da comida, do corpo feminino e da natureza litorânea” (Risério, 2011, p. 83) ou, finalmente, “o poeta da prática da língua”. (Ibidem, p. 105). A canção “Vatapá”, que abre o disco, parece ser bom exemplo de todas essas dimensões acima citadas. A canção conjuga uma série de elementos da história, da etnografia, da linguagem e da cultura baiana em uma espécie de receita-retrato: “Quem quiser vatapá, ô/ Que procure fazer/ Primeiro o fubá/ Depois o dendê/ Procure uma nêga baiana, ô/ Que saiba mexer...”¹³. Note-se a naturalidade da linguagem da fala transposta para o universo da canção, apresentando o vatapá em processo de feitura. Muitos autores já repararam na malícia dos

¹² Disponível em: <https://caetanoendetalles.blogspot.com/2022/05/1976-gal-canta-caymmi.html>.

¹³ Disponível em: https://galcosta.com.br/sec_discografia_letra.php?id=66.

versos, em que as ambiguidades de sentido de “mexer”, entre a dança, a sensualidade e o trabalho.

Em “São Salvador”, originalmente do disco *Eu não tenho onde morar* (1960), há um samba de exaltação à cidade de Salvador, com ícones caros ao gênero, a começar da idealização desse espaço sob um viés subjetivo, evocando sempre o signo da “terra”: “pedaço de terra que é meu”, “A terra do Nosso Senhor”, “A terra do branco mulato/ A terra do negro doutor”. Para além do traço religioso, destacado desde o título, chama atenção também a questão racial que aí se projeta: o adjetivo substantivado “branco” sendo modificado pelo adjetivo “mulato” (que complexifica a composição racial mesmo dos “brancos”) e a existência de negros que conseguiram se tornar doutores, em meio às particularidades dessa cidade. Assim, “São Salvador” e “Vatapá” conjugam-se na construção de um imaginário (histórico, social e etnográfico) sobre Salvador.

A maior parte do disco, porém, reporta-se ao imaginário específico das canções praieiras. O universo da pesca, do trabalho, da festa e do encantamento vão atravessando as canções “Pescaria”, “O vento”, “Festa de rua” e “Rainha do mar”, escolhidas por Gal. “Peguei um ‘ita’ no Norte” mistura uma espécie de registro autobiográfico da vinda de Caymmi para o Rio, vindo do “norte” (trazendo consigo a memória da Velha Salvador) e o tema folclórico que dá adeus a Belém do Pará. Assim, essas canções acabam por formar um sistema, que lança luz também sobre as duas anteriores, “Vatapá” e “São Salvador”.

“Nem eu” e “Só louco”, sambas-canção da fase urbana de Caymmi, ganham a interpretação precisa de Gal Costa, que lhes dá uma roupagem moderna. Mesmo as canções desse gênero apresentam, na dicção de Caymmi, uma grande capacidade de síntese e uma forma muito particular de representar o amor. De certo modo, também nos modos de amar se revela a estética caymmiana, incorporando essas canções ao conjunto do imaginário do disco, tentativa de representar amplamente a obra do compositor.

Em 1979, no disco *Gal tropical*, a artista recuperou outra canção importante de Dorival Caymmi, “A preta do acarajé”, que está no primeiro compacto gravado pelo artista com Carmen Miranda, no outro lado de “O que é que a baiana tem”, ainda em 1939. A canção começa se reportando aos pregões de rua da tradição popular baiana, de matriz africana. Uma célebre análise dessa canção é feita por Walter Garcia, que complexifica a divisão da canção, indicando

as ambiguidades e ambivalências que promovem o cruzamento entre a melancolia do pregão e a exaltação do acarajé. Sobre essa canção, é interessante lembrar o próprio Caymmi, quando, em seu disco ao vivo de *70 anos* (1984), fala sobre a importância dos pregões para seu processo criativo.¹⁴

“A preta do acarajé” está em um disco fundamental para pensar a entrada definitiva de Gal Costa no cenário pop da canção popular de público mais amplo, trazendo para o centro do *mainstream* uma voz que pertence a uma Bahia de muitos tempos históricos acumulados e que, em um disco que leva *tropical* no nome, reporta-se mais uma vez ao princípio do princípio: Dorival Caymmi e Carmen Miranda.

5 Caymmi, o doce bárbaro primordial: considerações finais

O nome de Dorival Caymmi, como dissemos, aparece citado na canção “São João, Xangô menino” de Gilberto Gil e Caetano Veloso no espetáculo dos Doces Bárbaros. Na encruzilhada entre os quatro artistas, em celebração a São João (e a Xangô, orixá de Gil e Caymmi), a canção dá vivas os discos que os quatro artistas estavam fazendo entre 1975 e 1976: “Viva São João”, “Viva a Refazenda”, “Viva Qualquer coisa”, “Gal canta Caymmi”, “Pássaro proibido”.

“Os mais doces bárbaros”¹⁵ é uma espécie de canção-manifesto do espetáculo, que afirma: “Com amor no coração/ Preparamos a invasão/ Cheios de felicidade/ Entramos na cidade amada”.¹⁶ Essa “invasão” dos artistas baianos na cena cultural do sudeste aparece aqui com seu sentido invertido, dotada de conotação positiva. Os tais bárbaros são aqueles que levaram ao centro do poder (político, econômico e cultural) as informações de uma modernidade atravessada por elementos da cultura popular, como os afoxés e os cordões.

Os Doces Bárbaros unem-se, portanto, em defesa de premissas estéticas que buscam juntar as informações modernas dos anos 1970 com os elementos da cultura popular baiana. A presença de Caymmi neste espetáculo, mesmo que apenas referido em “São João, Xangô

¹⁴ Diz Caymmi: ““A minha Bahia, a minha querida, a minha velha Bahia; Bahia da minha infância, [...] dava pra ouvir os pregões. [...] Os pregões... A minha música vem daí”. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/caymmi-70-anos>.

¹⁵ Em *Verdade tropical*, há um capítulo intitulado “Baihunos”, em referência ao termo algo pejorativo utilizado pelo *Pasquim* nos anos 1970 para se referir à “invasão” dos artistas baianos. Nesse sentido, o título de “Doces Bárbaros” é uma reação a esse estigma.

¹⁶ Disponível em: https://galcosta.com.br/sec_discografia_letra.php?id=86.

menino” é muito reveladora dos planos dos quatro artistas, uma vez que o mestre baiano, segundo Risério, foi aquele capaz de ser “primitivo e moderno”, criador de uma “utopia de lugar” ou ainda um “etnógrafo de ouvido”, capaz de trazer para o coração da cultura de massas, no mundo urbano do Rio e de São Paulo (e de todo o país), uma informação estetizada acerca de um certo imaginário de Bahia e de Brasil. Nesse sentido, Caymmi é, certamente, o primeiro dos doces bárbaros baianos.

A afirmação do universo de Caymmi, como vimos, apresenta-se de modo muito singular na história da canção brasileira, ao mesmo tempo que acaba por se fazer presente tanto no universo que marcou a Era do Rádio, como também na bossa nova a partir dos anos 1950, do tropicalismo dos anos 1960 e de seus desdobramentos nos anos 1970. Essa onipresença de Caymmi se deu não só por sua qualidade estética, mas também pela variedade pela qual sua obra se propagou e se enriqueceu, por diversos meios artísticos. E, assim, o compositor baiano garantiu a eficácia de sua bárbara e doce invasão, que ajudou a inventar um Brasil.

Referências

BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro – memórias imaginadas**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

BOSCO, Francisco. **Folha explica Dorival Caymmi**. São Paulo: Publifolha, 2006.

GARCIA, Walter. **Mercadorias, melancolias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

RISÉRIO, Antonio. **Uma utopia de lugar**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2002.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VELOSO, Caetano. **O mundo não é chato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VELOSO, Caetano. **Letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Recebido em: 26.09.2023

Aprovado em: 20.12.2023