

**“ENTRE O *DISPOR-SE* E O *DEIXAR VIR*”:
ELOS ENTRE A “ÉTICA DA CRIAÇÃO” DE DORIVAL CAYMMI
E A LEGITIMIDADE DA BOSSA NOVA**

Daniela Ribas Ghezzi *

RESUMO

Este texto se propõe a indicar as possíveis relações entre a obra do compositor Dorival Caymmi (cuja estréia no meio musical é nos anos 1930) e o estilo deflagrado no final dos anos 1950 conhecido como Bossa Nova. Procura-se estabelecer relações entre os respectivos processos composicionais, identificando no de Caymmi elementos que se transformariam em princípios de legitimidade de longa duração na história da MPB.

* Doutoranda do Programa de Pós-graduação do Instituto de Filosofia de Ciências Humanas da UNICAMP
daniribas77@yahoo.com.br

**“ENTRE O *DISPOR-SE* E O *DEIXAR VIR*”:
ELOS ENTRE A “ÉTICA DA CRIAÇÃO” DE DORIVAL CAYMMI
E A LEGITIMIDADE DA BOSSA NOVA**

Daniela Ribas Ghezzi *

ABSTRACT

This text proposes to indicate the possible relationship between the work of composer Dorival Caymmi (whose debut in the musical world is at the 1930s) and style triggered in the late 1950s, known as Bossa Nova. It seeks to establish relations between their compositional process, identifying at the Caymmi’s work, elements that would become long-term legitimacy principles for the history of MPB.

* Doutoranda do Programa de Pós-graduação do Instituto de Filosofia de Ciências Humanas da UNICAMP
daniribas77@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

Esta abordagem sobre o universo da produção musical popular é derivada de minha pesquisa de doutorado, que analisa o processo de institucionalização da música popular urbana que no decorrer dos anos 60 se convencionou denominar MPB. A pesquisa analisa a produção musical popular entre os anos de 1958 e 1968ⁱ.

Um dos resultados dessa pesquisa é o de que, como numa via de mão dupla, a MPB tanto foi configurada pelas problemáticas sócio-culturais da modernização em curso no Brasil, como também subsidiou a modernização de determinadas esferas da vida social (sobretudo a da indústria cultural). A pesquisa analisa como as problemáticas culturais e as formas de sociabilidade *modernas* contribuíram para a elaboração de estéticas musicais renovadas, e, por outro lado, como o “produto diferenciado MPB” contribuiu para a modernização da produção cultural e para a sofisticação das estratégias produtivas das indústrias da cultura. Tal abordagem procura explorar os elos dinâmicos entre o contexto e o texto – entendido como conteúdo polissêmico – desse tipo específico de produção musical.

Sabe-se que em 1958, ano de lançamento do compacto com a primeira música classificada como Bossa Nova [*Chega de Saudade*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, gravada por João Gilberto (GILBERTO, 1958)], o termo “bossa nova” ainda não estava sedimentado. Da mesma forma, o termo “MPB” só seria “ideologicamente reconhecível” a partir de 1965 (NAPOLITANO, 2001, p. 72). As razões dessas denominações não poderão ser aqui problematizadas. Mas sabe-se que embora a Bossa Nova não tenha sido reconhecida logo de início como “MPB” (pois a sigla surge num momento posterior), a Bossa Nova foi retroativamente

classificada pelo meio musical dos anos 60 como o tipo de música que inaugurou a idéia de música *moderna* que viria a ser identificada com a MPB.

Os resultados de pesquisa obtidos até o momento indicam que a partir da segunda metade dos anos 1950 havia, por parte dos músicos que estariam mais adiante envolvidos na criação da Bossa Nova, uma preocupação em fazer uma música que fosse ao mesmo tempo *brasileira* e *moderna*. E essa preocupação relaciona-se ao contexto anterior, em que o Samba – tornado símbolo maior da identidade musical brasileira – era o gênero mais produzido, gravado, e veiculado pelo rádio. É nesse contexto que se insere a obra de Dorival Caymmi, cuja importância para o surgimento da Bossa Nova será explorada neste artigo.

Até o final dos anos 1920, a consolidação estética do gênero Samba foi um processo socialmente construído, que articulou questões de ordens diversas: intelectuais, sociais, estruturais, políticas, e formaisⁱⁱ. Nos anos 30, o Samba passou por algumas transformações rítmicas, sedimentando-se na forma como se conhece o gênero atualmente. Sandroni afirma que nos anos 30, o Samba passou do “paradigma do *tresillo*” ao “paradigma do Estácio”, e de folclórico a popular (SANDRONI, 2001). Nos anos 1940 e 1950, com o Samba já formalmente sedimentado, o rádio teve papel fundamental no enraizamento do Samba na cultura musical brasileira.

A programação musical ligada ao Samba veiculada pelo rádio nos anos 1950, contexto em que Caymmi inseria-se desde as décadas anteriores, dividia-se em duas correntes principais: uma mais “comercial”, e outra mais “tradicionalista”. Além dessas correntes principais, deve-se considerar a presença do repertório internacional (que incluía o bolero e o jazz, principalmente), e a disseminação de gêneros regionais, como o Baião. Essa divisão surgiu não só a partir de processos estético-formais da música popular, mas também a partir do próprio desenvolvimento do rádio no Brasil.

Os programas de auditório, que abrigavam praticamente todo o *cast* de estrelas, reis e rainhas da “Era do Rádio”ⁱⁱⁱ, veiculavam o repertório mais “comercial” do rádio. Num pólo oposto a esse repertório “comercial”, havia os grandes nomes ligados ao Samba tradicional das décadas anteriores^{iv}, cuja relevância cultural era reforçada pela “escuta ideológica” (NAPOLITANO, 2007, p. 65) de “críticos” como Almirante (muito influente no meio radiofônico) e Lúcio Rangel (que publicou diversos artigos na *Revista de Música Popular*, que circulou entre 1954 e 1956)^v. No intuito de defender o Samba “tradicional” dos anos 30 diante da “invasão” da música estrangeira e do repertório “comercial”, Almirante e a *RMP* se apoiaram nas concepções musicais nacionalistas de Mário de Andrade sobre o folclore para fundamentar a defesa de um repertório específico buscado nos anos 30. Ainda que as concepções de Mário de Andrade apontassem para outra direção e se reportassem a outro contexto, esses “críticos” fizeram uma leitura desse referencial filtrada por valores ideológicos, para validar uma determinada forma de se pensar a tradição musical popular brasileira (NAPOLITANO, 2007, p. 65). Nesse sentido, a estratégia para legitimar tal repertório era a de “folclorizar” o Samba urbano: usavam-se os argumentos nacionalistas de Mário de Andrade sobre a defesa do folclore para atribuir a esse repertório dos anos 30 elementos supostamente folclóricos que lhe conferissem ares de “tradição” e “originalidade”. Tal repertório, segundo Almirante e a *RMP*, seria, portanto, parte de uma “tradição autenticamente brasileira”, que precisava ser defendida em virtude da ameaça de invasão da música estrangeira, principalmente o bolero e o *jazz*.

Esse foi o contexto musical anterior ao surgimento da Bossa Nova. Essa chamada “Era de Ouro” da música popular acabou por canonizar autores e intérpretes de Samba, mas também acabou por limitar o desenvolvimento das formas artísticas, uma vez que uma das correntes privilegiava o repertório mais “comercial”, e a outra, a *tradicionalista*, não se abria às novidades estilísticas^{vi}.

Nesse contexto, destaca-se a obra de Caymmi, que tanto faz parte da corrente *tradicionalista*, como também, contraditoriamente, insere novos elementos no universo da música popular, conforme será argumentado a seguir. Caymmi seria, de acordo com essa perspectiva, um precedente importantíssimo à idéia de MPB, pois ele insere no cancionário popular alguns dos procedimentos formais que seriam generalizados e seriam estruturantes da atividade do músico popular somente a partir da Bossa Nova, como, por exemplo, a postura seletiva diante do repertório tradicional do Samba. Essa postura teria sido incorporada por João Gilberto para a criação da “batida” que caracterizou a parte rítmica da Bossa Nova, fazendo com que toda a tradição da música popular tenha sido re-significada a partir dessa postura seletiva.

A “ÉTICA DA CRIAÇÃO” DE CAYMMI

Entendo que a obra de Caymmi é um precedente importante no contexto que foi re-equacionado pela Bossa Nova. Não só pelas constantes referências dos músicos da MPB à obra de Caymmi. Os aspectos formais da obra de Caymmi, ao mesmo tempo inovadores e tradicionais, assim como sua “ética da criação” (que articula espontaneidade e elaboração), estabeleceram os princípios de uma legitimidade de longa duração na música popular, antecipando alguns dos procedimentos artísticos que só se tornariam sistêmicos com a autonomização do *campo* da MPB a partir da Bossa Nova.

Caymmi surgiu no cenário musical ainda no final dos anos 30, mas consolidou-se nos anos 40 e 50. A primeira composição de Caymmi (o samba-canção “Adeus”, que antecipa a série dos anos 50) data de 1932, quando o músico tinha dezoito anos. A canção praieira “O Mar”, considerada pelo próprio Caymmi a mais representativa de sua obra, foi composta em 1937. Em 1938, Caymmi se apresentou na Rádio Nacional, e também foi contratado pela Rádio Tupy, fatos que

deram início à sua trajetória pública. Sua carreira começou a se consolidar com o sucesso retumbante da canção, de sua autoria, "O que é que a baiana tem?", gravada em 1939 por Carmem Miranda (MIRANDA & CAYMMI, 1939). Essa canção projetou-a internacionalmente, e deu origem à primeira gravação em disco de Caymmi (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p. 187).

Luis Tatit afirma que a canção é o malabarismo entre a letra entoada como melodia (TATIT, 2002). Compartilhando dessa perspectiva, Caetano Veloso afirma que a "reciprocidade entre letra e música é o fundamento da canção popular" (VELOSO, *Apud* BOSCO, 2006). De uma perspectiva mais literária, Carlos Rennó afirma que na canção brasileira, a palavra escrita em forma de letra e a frase melódica são cotejadas uma à outra, e nesse cotejo, cada uma das partes enriquece a outra, e que mesmo quando a letra tem sustentabilidade literária, ela é "enriquecida" pela música. Rennó também afirma que o pressuposto dessa tradição é Dorival Caymmi, que além de compositor, é, para Rennó, um intérprete com enorme poder de evocação (RENNÓ, 2007). E ainda, Francisco Bosco diz que Caymmi pensa a canção como se houvesse uma totalidade indiscernível entre as partes que a constituem, lavando o ouvinte a crer que "letra e música nasceram juntas, ou antes, nunca nasceram – sempre existiram" (BOSCO, 2006, p. 14). Nesse sentido, percebe-se no estilo praieiro inventado por Caymmi uma perfeita consonância entre a letra (entoada como melodia^{vii}) e o acompanhamento ao violão (responsável pela harmonia). Nele, o violão parece pintar a realidade de forma tão eficiente quanto a letra, pois o instrumento "não é um acompanhamento, mas antes um recurso como que cinematográfico: ele cria um *setting*, compõe uma paisagem, estabelece um cenário" (BOSCO, 2006, p. 49). Seu violão mimético faz com que a figuração se dê também ao nível da música, linguagem abstrata por natureza.

Caymmi pertence a um microcosmo pré-industrial, um ambiente natural em que ele fala de realidades familiares à sua vivência, como a praia, o mar,

os pescadores, vendedoras de acarajé, a Bahia, etc (RISÉRIO, 2003, p. 11). Esses são elementos do *habitus* de Caymmi, e que conferem novidade à sua produção musical [especialmente às “canções praieiras”, conjunto de canções que parece ser o mais original de sua obra (CAYMMI, 1954)]. Isso, contudo, não encerra suas contribuições à história do campo da MPB. Não obstante a essa reconhecida originalidade das “canções praieiras”, que parecem ter conferido a Caymmi sua marca registrada e sua legitimidade, são as dissonâncias intuitivas de seus sambas-canção que antecipam de forma mais nítida a revolução estética trazida pela Bossa Nova (ainda que essas sejam as composições menos originais e mais criticadas de sua obra, pois seriam menos “pessoais” que as demais, e por serem mais influenciadas pelo ambiente urbano carioca que não lhe era natural). Mas para além das dissonâncias, Caymmi introduz no universo da canção popular uma postura diferente do universo sentimental da canção popular de então, fruto de seu *habitus*:

“No Rio, Caymmi introduziu o gosto da paisagem e do mar, e um tipo de *flâneur* diferente do malandro tradicional. Baianizou a cidade, e com isso gerou muito do que hoje julgamos ser tipicamente carioca. Sem ele, não haveria barquinho, cantinho nem violão. Se essa parte de sua produção parece menos pessoal, é porque o Rio a incorporou totalmente.” (MAMMÌ, 2002, P. 74)

Isso vem ao encontro da idéia de “encantamento”^{viii}, que teria sido recuperado pela Bossa Nova. As modernas interpretações intelectuais do Brasil, em seu percurso histórico desde o Modernismo, dialogaram de diferentes maneiras com o “encantamento” da peculiaridade cultural brasileira. Ao introduzir elementos paisagísticos telúricos oriundos do universo cultural popular baiano na paisagem carioca, Caymmi contrapõe-se ao universo dramático do Samba-canção e recupera o “encantamento” da peculiaridade cultural brasileira. Segundo Lorenzo Mammì: “Desse (lugar intermediário entre história e pré-história ocupado por Caymmi) brota a carga utópica de grande parte da música brasileira (...)” (MAMMÌ, 2002, P. 74). Nesse sentido, Caymmi seria um elo importante entre as modernas interpretações

intelectuais do Brasil (que fizeram a estética de Caymmi ser bem recebida por tais intelectuais) e as modernas interpretações musicais do Brasil, das quais a Bossa Nova é precursora.

Antônio Risério procura demonstrar que Caymmi pertence a uma tradição (a do samba-de-roda do recôncavo baiano) e faz parte de um contexto histórico-cultural específico que propiciou a exposição desse universo cultural tradicional (em que o projeto nacionalista dos intelectuais modernistas passou a valorizar os elementos populares tradicionais da cultura brasileira^{ix}). Assim, graças a “uma coincidência histórica, mesmo a sua face arcaica soou como o novo mais novo” (RISÉRIO, 2003, p. 15). Ao remeter-se ao seu particular universo pré-industrial da cultura tradicional baiana, Caymmi era, e ao mesmo tempo, tradicional e moderno. Mas não da mesma forma que os modernistas brasileiros, que além de distinguirem “popular”, “popularesco”, “folclórico”, e “artístico”, “inventavam” o povo para neutralizar sua filiação acadêmica erudita. Caymmi, contrariamente, faz isso de forma natural, pois ele *viveu* esse universo popular tradicional^x. Assim, tanto “o povo estava naturalmente preparado para aplaudi-lo, mas os intelectuais também” (RISÉRIO, 2003, p. 16).

Segundo Francisco Bosco, Caymmi soube entender e assimilar os compositores eruditos, “mas não quis estudar, para não perder o lado espontâneo” (CAYMMI *apud* BOSCO, 2006, p. 15). Revela-se assim a natureza intuitiva de Caymmi, “profundamente conhecedor da tradição, porém não-crítico, não-teórico” (BOSCO, 2006, p. 16). A partir de Caymmi, conhecer e assimilar seletivamente a tradição tornou-se uma disposição fundamental para o trabalho de pesquisa estética que seria realizado dali em diante. A natureza intuitiva de Caymmi revela ainda uma “ética da criação” caymmiana, situada “entre o dispor-se e o deixar vir”, o que faz com que sua obra seja pequena quantitativamente (cerca de 100 canções^{xi} – pouco se comparado às quase 300 de Noel Rosa, compostas num curto período de tempo),

mas imensa qualitativamente (BOSCO, 2006, p. 18). Caymmi só faz as “canções necessárias”, e só coloca nelas os elementos imprescindíveis, o que faz com que os recursos de qualquer outro intérprete, senão o próprio compositor, pareçam exagerados ou, no mínimo, desnecessários (RENNÓ, 2007). A simplicidade é o resultado final, sobretudo nas “canções praieiras” (tipo de canção “inventada” por Caymmi), o que de modo algum exclui o intenso e longo trabalho de elaboração formal. E “elaborar, nesse caso, pode significar apenas esperar, deixar que o tempo trabalhe a canção. (...) Necessidade, simplicidade e elaboração: eis aí os princípios composicionais norteadores da obra caymmiana” (BOSCO, 2006, p. 19), e que certamente tiveram papel determinante nas noções de legitimidade que autonomizariam o campo da MPB. Enquanto em Caymmi a “necessidade” musical^{xii} era percebida a partir de uma postura mais contemplativa, no campo da MPB, ela seria percebida a partir de uma perspectiva mais interessada, em função da própria estrutura ritualística das revoluções simbólicas do campo.

Diante dos depoimentos que ressaltam em Caymmi a intuição (pois a forma estética deve ser conhecedora da tradição, não necessariamente o artista), que ressaltam o gosto por aquilo que é necessário (o que exclui os recursos musicais desnecessários), e também a simplicidade elaborada, começam a se delinear alguns dos princípios de sua legitimidade que norteariam algumas das concepções de legitimidade da futura MPB. Contudo, mesmo Caymmi inovando e delimitando os princípios de uma legitimidade duradoura, tal postura não o circunscreve obrigatoriamente na lógica do *campo da MPB* descrita na pesquisa. Se os agentes desempenham suas ações e seus investimentos simbólicos em busca de legitimidade no campo, os pressupostos dessa atitude são, em primeiro lugar, que se almeje uma dada posição nesse universo previamente estruturado em que ocorrem lutas concorrenciais em busca de legitimidade; e em segundo lugar, que isso seja uma atitude consciente por parte do agente. Não parece ser esta a atitude adotada por

Caymmi. Conforme atesta o depoimento de Caetano Veloso – compositor que conhece profundamente a tradição da música popular, e até mesmo criou o termo “linha evolutiva da MPB” para colocar-se ativamente nessa tradição – Caymmi não parecia auto-consciente de suas ambições estéticas ao elaborar suas “canções praieiras” (que parecem ser as mais originais do conjunto de sua obra): “Caymmi não toma a dianteira como um sujeito que quer, volitivo. Não é uma coisa pensada friamente, como uma realização de uma vontade determinada. É o deixar aparecer, deixar acontecer e ser extremamente responsável com relação ao que acontece” (VELOSO *Apud* BOSCO, 2006, p. 18). Ao contrário do estardalhaço musical causado por João Gilberto e pelo Tropicalismo, a inovação de Caymmi nunca teve um caráter traumático. Ele soube assimilar vários elementos distintos [como o samba-de-roda baiano – ao qual incorporou intuitivamente a dissonância dos acordes – como o impressionismo europeu, o samba-canção carioca, além da valsa, da toada, e da modinha (RISÉRIO, 2003, p. 14-15)] sem, no entanto, fazer disso uma ruptura abrupta com aquilo que lhe era anterior, ou aderindo a uma nova corrente musical. “Ao contrário dos vanguardistas, Caymmi nunca se inscreveu num espaço de ruptura. Nem foi um poeta projetual” (RISÉRIO, 2003, p. 16)^{xiii}. Tal afirmação reforça a validade de uma das hipóteses da pesquisa – a de que antes da Bossa Nova não havia um campo autônomo em que os conflitos por legitimidade se inscrevessem ritualisticamente através de revoluções. As inovações de Caymmi foram silenciosas: os elementos formais dessas inovações encontram-se difusos em sua diversificada obra, não configurando uma tentativa consciente de revolução formal, mas que, por sua relevância ao desenvolvimento do cancioneiro brasileiro, acabaram assumindo na história da MPB contornos de um projeto autoral.

INTERPRETAÇÕES SOBRE CAYMMI

A auto-consciência do investimento simbólico interessado, que Bourdieu destaca como uma das características sistêmicas do campo, não parece fazer parte da conduta artística de Caymmi. Somem-se ainda a isso, as condições elencadas por Bourdieu para que um campo seja considerado autônomo [diversificação das instâncias de consagração, público socialmente diversificado, e a profissionalização dos agentes (BOURDIEU, 1998, p. 100)], elementos estruturais que no início da carreira de Caymmi ainda não estavam desenvolvidos plenamente^{xiv}, sobretudo quanto à profissionalização. Assim, Caymmi não teria inaugurado o campo da MPB, pois faltariam as condições estruturais, a auto-consciência sobre o processo criativo, e o procedimento de revolução ritual declarada que caracteriza o espaço do campo. Mas Caymmi é um precedente importantíssimo à idéia de MPB, pois ele insere no cancionário popular alguns dos procedimentos formais que seriam generalizados e seriam estruturantes da atividade do músico popular somente a partir da Bossa Nova. Por exemplo: Caymmi traz para o ato composicional popular a confluência com demandas intelectuais (sem que isso seja uma estratégia de dominação cultural, como no início do século); Caymmi torna o ato composicional mais seletivo quanto à tradição; Caymmi mobiliza elementos de seu próprio *habitus* para renovar a expressão musical; Caymmi intuitivamente capta as demandas musicais das gerações seguintes de músicos. Se o Samba tradicional só se renovava formalmente dentro de certos limites preestabelecidos, a partir de esgotamentos anteriores que não propiciavam a inovação radical, Caymmi buscou elementos inovadores em seu próprio universo. As canções praieiras são as que mais podem ilustrar esses elementos inovadores. Todos estes elementos tornam Caymmi um pressuposto importantíssimo para a autonomização do campo da MPB, pois a tradição do Samba será re-significada por João Gilberto a partir dessa mesma postura seletiva, autônoma e individual de Caymmi. Porém, no espaço do campo da MPB, isso passa a acontecer de uma maneira sistêmica e “interessada”, em função

da própria estrutura do funcionamento e das características concorrenciais do campo.

A relação da obra de Dorival Caymmi com o trabalho de João Gilberto é descrita nos seguintes termos por Caetano Veloso:

"A um tempo impressionista e primitivo, mas também o maior dos inventores do samba urbano-moderno, Caymmi tem pelo menos tanto peso na formação da bossa nova joãogilbertiana quanto Orlando Silva, Ciro Monteiro, a canção americana dos anos 30 e o cool jazz. E, mais do que peso equivalente, Caymmi tem, acima desses outros componentes, o caráter normativo geral, a hegemonia estética do estilo de João. Tudo em João presta contas a ele: do senso de estrutura à dicção". (VELOSO, 1997, p. 222)

As inovações de Caymmi, ao contrário das correntes que passariam a ser chamadas de MPB, são silenciosas, mas elas não passaram despercebidas para os músicos das gerações seguintes. A legitimidade de Caymmi é reconhecida justamente por ela assemelhar-se aos procedimentos sistêmicos que seriam estruturantes do campo, pois ela inclui o trabalho de pesquisa estética e de maturação das formas, a relação com problemáticas culturais amplas, a mobilização de elementos do *habitus* que levam a inovações estéticas. A inserção de elementos estéticos individuais que atuam como elementos distintivos é comum na produção musical popular, mas só se torna uma "regra" a partir da autonomização do campo, espaço de luta concorrencial por legitimidade que obriga os agentes a se inserirem distintivamente nesse espaço, a partir de elementos originais capazes de gerar tal distinção. Caymmi renova a canção popular estabelecendo autônoma e intuitivamente tais elementos individuais distintivos, mas por não se inserir num contexto estrutural favorável à autonomização de um campo, tal procedimento de inserção de elementos do *habitus* não se constitui num princípio organizador de sua obra de uma maneira geral. Tal procedimento permanece difuso em sua obra, que ora inclina-se às originais "canções praieiras", ora volta-se para os Sambas-canções ou para os "sambas-sacudidos".

Caymmi inova, mas seu impulso criativo é inconsciente. Sua renovação é feita sem estardalhaços ou revoluções formais "interessadas", o que o

distancia da lógica de campo descrita por Bourdieu. Entretanto, Caymmi antecipa muitos dos elementos constitutivos dessa lógica. Ao inovar, Caymmi não deixa de incorporar silenciosamente a tradição e suas renovações (antecipação que o torna um precedente importante às noções de legitimidade da MPB). Mesmo sendo inconsciente quanto às motivações, seu impulso criativo é consciente quanto às conseqüências estéticas de suas escolhas. Sua originalidade criativa relaciona-se a problemáticas culturais amplas. Caymmi trouxe tais procedimentos que antecipam a lógica de campo à atividade musical, sem, contudo, inserir-se num contexto estrutural favorável à autonomização de um campo. A revolução formal “interessada” só se generaliza como mecanismo de conquista de legitimidade a partir da renovação formal da famosa “batida” de João Gilberto, da qual Caymmi é um precedente importante por todos esses motivos^{xv}.

Além desses motivos, a história da produção fonográfica do final dos anos 1950 corrobora as afinidades entre o projeto autoral de Caymmi e o processo composicional de alguns músicos da Bossa Nova, como João Gilberto: em 1959, mesmo ano de lançamento do LP *Chega de Saudade* de João Gilberto [tido como LP inaugural da Bossa Nova, em que Gilberto expõe sua estética de síntese e decantação musical (GILBERTO, 1959)], Caymmi lança o LP *Caymmi e seu violão* (CAYMMI, 1959). Nesse disco, contrariando a tendência de seus lançamentos anteriores (que, à exceção do LP *Canções Praieiras* de 1954, continham muitos sambas-canção de arranjos densos e com orquestração), e também contrariando as tendências do mercado fonográfico da época, Caymmi inclina-se a uma estética mais *clean*, com arranjos restritos apenas à voz e violão, como o próprio título do LP sugere. O lançamento desses dois LPs nesse mesmo emblemático ano de 1959 sugere duas hipóteses. A primeira delas, desenvolvida na pesquisa e que aqui não foi explorada, é a pertinência da “síntese” como elemento estético modernizante da produção musical. A segunda delas, que aqui particularmente nos interessa, é a

ascendência do desenvolvimento estético da obra de Caymmi sobre o estilo da Bossa Nova: se o projeto autoral de Caymmi ao longo das décadas criou condições para que no final dos anos 1950 o compositor se inclinasse a uma estética sintética, seria natural que as gerações seguintes, formadas sob a influência desse cânone da música popular e ao mesmo tempo interessadas na renovação musical, incorporassem de alguma forma o poder de síntese presente nessa fase de seu desenvolvimento autoral.

Nesse sentido, não é à toa que uma das doze faixas gravadas por João Gilberto já no seu LP de estréia (GILBERTO, 1959), "Rosa Morena", é de autoria de Caymmi [tendência que se observa não só nos LPs subseqüentes ao inaugural – *O amor, o sorriso e a flor* de 1960 (GILBERTO, 1960) e *João Gilberto* de 1961 (GILBERTO, 1961) – como ao longo de toda a carreira de Gilberto]. Além de João Gilberto, quantidade e a qualidade dos intérpretes de Caymmi atestam sua influência sobre as gerações seguintes de músicos: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Elis Regina, entre tantos outros.

O ineditismo de alguns dos procedimentos formais de Caymmi é algo comentado por essa geração de músicos dos anos 1960. O depoimento de Chico Buarque, reproduzido a seguir, ilustra a situação: Chico sinaliza qual a importância de tal procedimento autoral (que precisava ser "decifrado" pelas gerações futuras, funcionando como paradigma) para o universo da música popular:

"Não vejo de onde aquilo vem (...). É difícil até inserir Caymmi na MPB. Ele está num escaninho à parte. (...) Mais ou menos o que Noel fez com a letra, ele fez com a música. (...) Mas você encontra um caminho para chegar em Noel^{xvi}. Você não encontra caminho para chegar em Caymmi. (...) Ele é um autor inaugural. A música dele, como ele casa música e letra, com tanta maestria, é sem igual na MPB" (BUARQUE *Apud* BOSCO, 2006, p. 12-14).

Afirmações como a de Chico Buarque não apenas atestam a relevância da trajetória de Caymmi para os discursos em torno da legitimidade artística envolvidos na MPB, como corroboram a perspectiva analítica aqui empregada para a

interpretação da história da MPB. A percepção de Lorenzo Mammì do “lugar intermediário” de Caymmi (MAMMÌ, 2002, p. 74) entre história e pré-história da MPB confirma não só a importância de Caymmi nesse universo. Seu lugar “intermediário” e o alto valor simbólico de sua obra comprovam, indiretamente, que a autonomização do campo não depende apenas de questões estéticas, mas também, e de maneira articulada a tais questões, do contexto estrutural que permite haver um elevado nível de autonomia criativa para a construção da legitimidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se dizer, portanto, que Caymmi não inaugurou o campo da MPB (dadas as impossibilidades estruturais da indústria cultural à sua época, sua não volição em colocar-se de forma explosiva nesse universo, e sua não consciência da estrutura do campo), mas ele é importante em sua história porque estabeleceu autonomamente, a partir de seu *habitus*, elementos de uma legitimidade de longa duração para a produção musical popular. Os elementos principais dessa legitimidade seriam dois: a inserção de elementos distintivos individuais a partir de uma “ética da criação entre o dispor-se e o deixar vir”, ao mesmo tempo volitiva e intuitiva, seletiva em relação à tradição, responsável pela maturação das formas estéticas que assumiriam, no campo da MPB, contornos de um “projeto autoral”; a confluência da música popular com demandas intelectuais e problemáticas culturais amplas, que se relacionam à idéia de “encantamento” da peculiaridade cultural brasileira, que proporcionaria ao músico popular a função de crítica cultural.

Portanto, inconscientemente, Caymmi antecipa uma das diversas características sistêmicas do campo: a construção da noção de legitimidade, que articula os elementos distintivos provenientes do *habitus* a problemáticas culturais mais amplas. Mas como tal legitimidade não é conscientemente buscada e não constitui a “ação interessada” descrita por Bourdieu (além das impossibilidades

estruturais da indústria cultural), ele não pode ser considerado o agente que deu início à revolução inaugural do campo da MPB. Mas, sem dúvida, a obra de Caymmi foi um precedente de extrema importância para a modernização da produção musical que culminaria, nos anos 60, na ideia de MPB.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Ronaldo Conde. *Almanaque da Rádio Nacional*. RJ: Casa da Palavra, 2007.
- BOSCO, Francisco. *Dorival Caymmi*. SP: Publifolha, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. RJ: Ed. Bertrand Brasil, 2ª ed., 1998.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In: *O Discurso e a Cidade*. RJ: SP: Ouro Sobre Azul: Duas Cidades, 3ª ed., 2004.
- CAYMMI, Stella. Dorival Caymmi e a Bossa Nova. In: GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio César Valladão; & NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. RJ: 7Letras, 2008.
- ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA. SP: Publifolha, 2ª ed., 1ª reimp., 1998.
- FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A Inteligência da Música Popular – a "autenticidade" no samba e no choro*. Tese de Doutorado – Sociologia, FFLCH-USP, 2010.
- GHEZZI, Daniela Ribas. Geração Lira Paulistana: a vanguarda paulista e a produção independente de discos. *Idéias*. Ano 12, vol. 1, 2005, p. 141-173.
- MAMMÌ, Lorenzo. Dorival Caymmi. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Música Popular Brasileira Hoje*. SP: Publifolha, 2002.
- MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Arrogantes, Anônimos, Subversivos: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira*. SP: Mercado de Letras, 2000.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. SP: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2001.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira - Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. SP: Ed. Brasiliense, 5ª ed., 3ª reimp., 2001.
- RISÉRIO, Antônio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. SP: Perspectiva, 2003.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. RJ: Zahar: Ed. UFRJ, 2001.
- TATIT, Luis. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. SP: Edusp, 2ª ed., 2002.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. SP: Cia. das Letras, 1997.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. RJ: Zahar: Ed. UFRJ, 5ª ed., 2004.

ZAN, José Roberto. *Do Fundo de Quintal à Vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Tese de Doutorado, IFCH/UNICAMP, Campinas, SP: 1997.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

CAYMMI, Dorival. *Canções Praieiras*. RJ: Odeon, 1954. LP.

CAYMMI, Dorival & AMADO, Jorge. *Canto de amor à Bahia e Quatro acalantos de Gabriela Cravo e Canela*. RJ:Festa, 1958. LP.

CAYMMI, Dorival. *Caymmi e Seu Violão*. RJ: Odeon, 1959. LP.

GILBERTO, João. *Chega de Saudade/Bim Bom*. RJ: Odeon, Jul./1958. 78 rpm.

_____. *Chega de Saudade*. RJ: Odeon, Fev./1959. LP.

_____. *O amor, o sorriso, e a flor*. RJ: Odeon, Mar-Abr/1960. LP.

_____. *João Gilberto*. RJ: Odeon, Set./1961. LP.

MIRANDA, Carmen & CAYMMI, Dorival. *Carmen Miranda & Dorival Caymmi – O que é que a baiana tem?/A preta do acarajé*. RJ: Odeon, 1939.

DEMAIS REFERÊNCIAS

DISCOGRAFIA DE DORIVAL CAYMMI. Disponível em:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Anexo:Discografia_de_Dorival_Caymmi. Acesso em 30/09/2010.

FICHA TÉCNICA DE DISCOS. Disponível em:

<http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/indice.htm>. Acesso em 30/09/2010.

RENNÓ, Carlos. *Palestra A Letra de Música Como uma Modalidade de Poesia: Poesia (Popular) Cantada*. In: *Curso MPB*. SP: Ed. Bragantini/Espaço Revista *Cult*, 14/08/2007.

Daniela Ribas Ghezzi é Historiadora (UNESP), Mestre em Sociologia (UNICAMP), doutoranda em Sociologia (UNICAMP), e bolsista FAPESP. Atuou na rede particular de ensino superior por 5 anos. Em 2005, publicou "Geração Lira Paulistana: a

vanguarda paulista e a produção *independente* de discos” na Revista *Idéias* (UNICAMP). Em 2008, apresentou, entre outros, o trabalho “O *campo* da MPB como ‘braço artístico’ da *Modernização Conservadora* brasileira” no X Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, realizado em Braga - Portugal. Em 2009 apresentou trabalhos no XXV Simpósio Nacional de História-ANPUH e no XV Congresso SBS. Em 2010, apresentará o trabalho “A MPB dos anos 60, as indústrias da cultura e a lógica da *distinção*: articulações entre velhos temas e novas perspectivas teóricas” no 34º Encontro Anual da ANPOCS.

ⁱ Tendo-se em vista o recorte temporal da pesquisa de doutorado (1958-1968), deve-se considerar que este texto é apenas um estudo preliminar sobre a obra de um cânone do cancionário brasileiro, cuja obra é referenciada pelas gerações seguintes de músicos, muitos deles identificados à MPB. Deve-se ressaltar também que, dada a natureza deste texto, optou-se por não abordar as problemáticas que envolvem a origem e a denominação MPB. Tais questões são o cerne da pesquisa de doutorado que ainda está em andamento, e serão apresentadas em momento oportuno.

ⁱⁱ Sobre as diversas questões relacionadas ao processo de consolidação do Samba, vide principalmente: SANDRONI (2001), VIANNA (1995), ZAN (1997), e FERNANDES (2010).

ⁱⁱⁱ O *cast* musical da Rádio Nacional era constituído por cantores/cantoras (estrelas dos programas de auditório, e que compunham o *mainstream*), conjuntos vocais, compositores, instrumentistas e maestros (estes últimos eram parte de um segmento mais “tradicionalista” dentro do rádio, mas, por serem funcionários da rádio, contribuíam para a produção de todos os programas musicais). Dentre os cantores/cantoras, destacam-se os nomes de Cauby Peixoto, Marlene, Emilinha Borba, Linda Batista, Dircinha Batista, Dalva de Oliveira, Ademilde Fonseca, Zezé Gonzaga, Ângela Maria, Dóris Monteiro, Carmem Costa, Jorge Goulart, Nora Ney, Elizeth Cardoso, Orlando Silva, Francisco Alves, entre outros. Alguns deles, como Francisco Alves e Elizeth Cardoso, transitavam entre o *mainstream* e o repertório mais ligado ao Samba-canção tradicional. Havia também as chamadas “Duplas da fuzarca”, sendo as principais delas Jararaca e Ratinho, e Alvarenga e Ranchinho. Sobre as principais “celebridades” desse período, vide: AGUIAR (2007). A pesquisa apontou que apesar de profissionalizado, o *cast* da Rádio Nacional não prefigura a profissionalização da cadeia produtiva inteira da atividade musical.

^{iv} Os nomes da Rádio Nacional ligados ao Samba tradicional dos anos 30 eram principalmente Ary Barroso, Herivelto Martins, Almirante, Carlos Galhardo, Francisco Alves, Dorival Caymmi, Aracy de Almeida, Dalva de Oliveira, Dolores Duran. Mas outros músicos que não faziam parte do *cast* da Rádio Nacional também se identificavam ao chamado Samba tradicional, como Haroldo Lobo, João de Barro, Mário Reis, Ismael Silva, Assis Valente, Wilson Batista, Joubert de Carvalho, Ataulfo Alves, Lupicínio Rodrigues, Geraldo Pereira, Nelson Gonçalves, Zé Kéti, entre outros. Wilson Batista, Geraldo Pereira, e Zé Kéti, eram praticamente os únicos autores ligados ao Samba tradicional que ainda compunham Sambas de carnaval nos anos 50, ao lado de Braguinha e Fernando Lobo. Dentre os conjuntos vocais destacam-se os Anjos do Inferno, Os Cariocas, Quatro Ases e Um Coringa, Trio Irakitan, Trio Nagô, e Trio de Ouro. Dentre os

instrumentistas destacam-se Garoto e Abel Ferreira, e dentre os maestros, destacam-se Radamés Gnattali, Léo Peracchi, e Moacir dos Santos.

^v Sobre os ditos "intelectuais" da música popular, vide: FERNANDES (2010).

^{vi} Na pesquisa foi possível observar que as polêmicas que existiam à época nas entidades autorais também indicavam que havia um engessamento do repertório, ainda que isso fosse percebido do ponto de vista econômico. Vide: MORELLI (2000).

^{vii} Sobre a entonação característica de Caymmi, vide: TATIT (2002, p. 106-126).

^{viii} O assunto, que retoma a perspectiva de Mammì, é tratado na pesquisa, e não poderá ser aqui desenvolvido.

^{ix} É possível identificar nas letras da obra de Caymmi traços comuns à obra de Gilberto Freyre: a afirmação da mestiçagem e a idealização da história (o que aproxima a discussão também das perspectivas de Antonio Candido, que vê diferenças entre "o discurso e a cidade"). A observação é de Francisco Bosco, recuperada do brasilianista americano Brian McCann. Vide: BOSCO (2006, p. 23-25); e CANDIDO (2004)

^x A experiência de Caymmi no universo da cultura tradicional baiana, além de sua ligação com o universo da cultura erudita (especialmente a literatura), foi descrita pelo próprio autor na contracapa do LP *Dorival Caymmi e Jorge Amado*, de 1958, com músicas de Caymmi, e letras e leituras de Jorge Amado: "(...) se eu fosse romancista teria escrito os romances de Jorge Amado e se ele fosse compositor teria composto minhas músicas. Porque somos, um e outro, sobretudo, 'baianos', essa é a nossa marca comum, o traço fundamental de nossa obra. Entre o que Jorge escreve e o que eu componho há uma identidade de temas, de fontes de inspiração, de maneiras de ver e de sentir. (...) Juntos fizemos muitas coisas, sobre nós dois se estende a mesma sombra da misteriosa cidade da Bahia e no seu povo bebemos o nosso saber, aquilo que é nossa força criadora. Disse que sobre Jorge Amado e sobre mim se projeta, dominadora, a sombra da cidade da Bahia, marcando nossa obra. Devo acrescentar que outra sombra gigantesca acompanha nosso andar por esse mundo de Deus: a sombra do poeta Castro Alves, exemplo do artista da Bahia e do povo baiano. (...) O mistério, como diz Jorge, reside nisso: 'acontece que somos baianos'(...)". Vide: CAYMMI & AMADO (1958).

^{xi} A discografia de Caymmi é composta por cerca de 24 LPs (lançados entre 1954 e 1994), 23 compactos (lançados entre 1939 e 1960), 8 compilações (lançadas entre 1980 e 1996), além de dezenas de participações em trabalhos de outros músicos. Para uma visualização rápida, vide: http://pt.wikipedia.org/wiki/Anexo:Discografia_de_Dorival_Caymmi. Para maiores detalhes sobre as fichas técnicas dos discos, acesse: <http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/indice.htm>.

^{xii} Bourdieu ressalta que há uma "necessidade singular do objeto" num campo de produção simbólica, e o trabalho do artista é justamente o de compreender tal "necessidade" e revertê-la em elementos estéticos. Segundo o autor, "(...) o efeito de demonstração e de imposição das necessidades de um bem (se) exerce unicamente pela sua existência, (e) aniquila continuamente possíveis laterais". Vide: BOURDIEU (1998, p. 100).

^{xiii} A postura aparentemente "passiva" de Caymmi não deve, entretanto, ser confundida como uma resistência ao mercado fonográfico, uma vez que Caymmi produzia para o mercado cultural, e suas composições eram facilmente adquiridas no mercado de discos a época.

^{xiv} Sobre os dois ciclos de desenvolvimento da indústria cultural no Brasil (o primeiro entre os anos 1940-1950, e o segundo nos anos 1960-1970), vide ORTIZ (2001).

^{xv} Partindo de outra perspectiva analítica (a da Estética da Recepção, de Hans Robert Jaus), Stella Caymmi identifica em Dorival Caymmi a figura de um "portador inesperado" de vestígios do passado e do futuro, elementos que conferem à obra de Dorival Caymmi permanência e continuidade no cancioneiro popular brasileiro. Stella identifica ainda dois momentos distintos na recepção da obra de Caymmi: o primeiro, entre 1938 e 1946, em que se estabiliza a imagem de compositor e cantor de canções folclóricas e regionais da Bahia; e um segundo momento, entre 1947 e 1957, em que Caymmi passa a ser reconhecido pelos Sambas-canção urbanos, sem, contudo, abandonar a primeira imagem (imagens que aparecem justapostas na crítica). Essa mudança na crítica, segundo a autora, deve-se a três fatores principais: a mudança do horizonte de expectativas de todo o sistema sócio-cultural em função do processo de modernização; a introdução de elementos urbanos por parte de Caymmi em sua estética; e à introdução do LP em substituição ao 78rpm. Esses fatores exigiram um reajuste na recepção das obras e na própria crítica, que se viu obrigada a redefinir a nova obra em face da

produção já conhecida. A Bossa Nova, que tornaria obsoleta toda a produção musical anterior, não teria feito o mesmo com Caymmi, em virtude de sua posição de portador inesperado, tanto de elementos do passado, como de elementos do futuro. Sobre o assunto, vide: CAYMMI (*Apud* GIUMBELLI *et al*, 2008).

^{xvi} Sobre esta parte do depoimento de Chico Buarque, Francisco Bosco esclarece que Noel fez suas inovações de dentro de um gênero em que, ao mesmo tempo, filiava-se e ajudava a criar: o Samba, ao contrário de Caymmi, que não tem o mesmo tipo de filiação a um só gênero. Vide: BOSCO (2006, p. 16).

Data de Recebimento: 30/09/2010

Data de Aprovação: 20/12/2010