

A FUSÃO DE MÚSICA E IMAGEM NA OBRA DE DORIVAL CAYMMI

THE FUSION OF MUSIC AND IMAGE IN THE WORK OF DORIVAL CAYMMI

Alberto Freire Nascimento ¹

RESUMO

O cantor e compositor Dorival Caymmi (1914-2008) revelava que sua forma de compor as canções era semelhante à criação de uma pintura. Inicialmente vinha a ideia, que amadurecia lentamente até tomar a forma final. É possível perceber a música de Caymmi sob esse plano, e o ouvinte é conduzido a uma profusão de imagens de referências culturais da Bahia. Ao descrever lugares, narrar fatos da realidade ou do ilusório, há uma recorrente presença de elementos imagéticos em grande parte de suas canções. Por meio da pesquisa bibliográfica, análise das letras e audição do repertório do autor, foi possível estabelecer essa correlação de música e pintura, sons e imagens se entrelaçando com singularidade na poética caymmiana. Portanto, para além do aspecto estético e contemplativo, há um viés do legado inventivo que inseriu representações da Bahia, por meio de paisagens sonoras, trazidas por Dorival Caymmi a partir da sua história e memória.

PALAVRAS-CHAVE: Caymmi; Bahia; Imagens; Paisagens sonoras.

ABSTRACT:

Singer and composer Dorival Caymmi (1914-2008) revealed that his way of composing songs was similar to creating a painting. Initially, the idea came, which slowly matured until it took its final form. It is possible to perceive Caymmi's music from this perspective, and the listener is led to a profusion of images of cultural references from Bahia. When describing places, narrating facts of reality or the illusory, there is a recurring presence of imagery elements in a large part of his songs. Through bibliographical analysis, analysis of lyrics and listening to the author's repertoire, it was possible to establish this correlation of music and painting, sounds and images intertwining with singularity in Caymmian poetics. Therefore, in addition to the aesthetic and contemplative aspect, there is an inventive legacy bias that inserted representations of Bahia, through the soundscapes, brought by Dorival Caymmi from its history and memory.

¹ Doutorado em Cultura e Sociedade (UFBA). Faculdade Ruy Barbosa. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5697-4766> E-mail: albfreire@yahoo.com.br



10.23925/2176-4174.36.2025e68938

Recebido em: 31/10/2024.

Aprovado em: 19/02/2025.

Publicado em: 14/04/2025.

Introdução

No ano da produção desse artigo, em 2024, Dorival Caymmi (1914-2008) completaria 110 anos de nascimento. Para o que se convencionou chamar de linha evolutiva da canção brasileira, é uma efeméride que celebra um artista, cantor e compositor que iniciou sua carreira na década de 1930, foi um expoente maior da idade de ouro do rádio e se tornou referência para muitos outros criadores, surgidos nas gerações que lhe sucederam. A atemporalidade da sua obra ainda chama a atenção pelos diversos diálogos possíveis com o campo musical, a literatura, antropologia, etc., e a sua opção de privilegiar o protagonismo de homens e mulheres do povo, do cotidiano das ruas e praias de uma Bahia que ele soube ler e interpretar como poucos, por meio de sua obra musical.

Dorival Caymmi nasceu em 1914, ano de início da Primeira Guerra Mundial. Mas a sua trajetória não foi marcada por este conflito bélico entre nações. Ao contrário. Viveu até 1938 em uma Salvador quase provinciana, que nos chega por meio dos registros fotográficos da época, embora essas imagens, por serem representações, possam ter o dom de iludir sobre a realidade de então. Enquanto viveu na capital baiana, Caymmi fez apresentações esparsas nas rádios locais, um meio de comunicação ainda em desenvolvimento como veículo de massa no estado. Neste período, acumulou suas experiências e observações acerca da cultura e da paisagem local, que seriam fundamentais para a concepção de sua obra.

Caymmi compôs quase de forma predominante sobre temas baianos ao longo de toda sua carreira. Como viveu na cidade até os 24 anos, quando se mudou para o Rio de Janeiro, podemos caracterizar sua obra como uma produção baseada na memória, que evoca as ancestralidades, paisagens e histórias que ouviu, viu e presenciou, ao circular pela Salvador das décadas de 1920 e 1930.

Essa obra assim formatada, bem pode se enquadrar no postulado radical de Oswald de Andrade (1992) ao afirmar que escrevemos sobre o que ouve e nunca

sobre o que houve. E o próprio Caymmi confirmava a sua observação e percepção do cotidiano da cidade, que viria a tornar-se o arcabouço da sua produção musical. “Todos os anos estava eu na praia de Itapuã junto aos pescadores, saindo para o mar nas jangadas e saveiros, ouvindo histórias de Yemanjá [...] Grande parte da minha obra reflete esse ambiente, essas vidas, esses dramas.” (CAYMMI, 1978, p. 10)

Afinal, o que é que a baiana tem?

Quando chegou ao Rio de Janeiro, a bordo do navio Itapé, levava um violão na bagagem, mas o seu primeiro emprego na cidade foi como desenhista numa agência de publicidade. São as vertentes artísticas do som e da imagem que se entrelaçam em sua vida e obra. Pouco tempo após a chegada à então Capital Federal, Carmem Miranda gravou para o filme *Banana da Terra*, direção de Wallace Downey (1939), a música *O que é que a baiana tem?* O lançamento fez um grande sucesso no cinema, no rádio e impulsionou a carreira de Caymmi como cantor e compositor. Essa canção popularizou no linguajar nacional o termo “balangandãs”, até então de uso mais regional na Bahia, e passou a integrar o dicionário das palavras vivas, na definição do próprio autor.

Neste seu primeiro sucesso, Caymmi usa o recurso da construção da imagem das coisas e gente da Bahia a partir da linguagem musical. Ao descrever as roupas e os adereços da baiana, o compositor segue um critério de fazê-lo em partes, no sentido de cima para baixo, indo do torço até as sandálias, sempre respondendo à pergunta do título. Ao concluir, por assim dizer, a fase descritiva da indumentária, arremata com os versos “Tem graça como ninguém/ Como ela requebra bem (CAYMMI, 1978, p.85).” Em uma aproximação com a linguagem do cinema, é como se Caymmi usasse closes sucessivos da roupa e adereços, para encerrar a cena com um plano geral, totalmente aberto, da sedutora baiana, que requebra ao som da melodia dançante que a canção possui.

Com tanta riqueza de detalhes na descrição, é possível se deduzir que a canção facilitou na concepção imagética da personagem baiana de Carmem Miranda para o filme, o que marcou toda sua carreira no cinema nacional e internacional.

Figura-1 Carmem Miranda vestida de baiana no musical Banana da Terra (1939)



Fonte: Macedo, 2024, p.106

A imagem e performance de Carmem Miranda no filme de Wallace Downey pavimentou caminhos para um modelo de relação e cooperação entre o Brasil e os Estados Unidos em plena Segunda Guerra Mundial (1939-1945) rotulado de “Política da Boa Vizinhança”. Nesse modelo, os Estados Unidos cooptaram não só o Brasil, mais outros países da América Latina, para empreender uma espécie de aliança, com a finalidade de fortalecer-se durante o conflito bélico com a Alemanha e outros países europeus.

O campo cultural, em especial o cinema, entra nessa trama como um importante componente para se alcançar os objetivos. E Carmem Miranda como um novo ícone internacional, ganha o título de “embaixatriz da política de boa vizinhança”. Em artigo que analisa o cinema brasileiro, Carmem Miranda e as relações com Hollywood na Política da Boa Vizinhança, na década de 1930, Káritza Macedo argumenta que

Em um contexto permeado pela “Política da Boa Vizinhança”, o discurso imagético promovido pelo cinema destaca em nível internacional a performance diferenciada de Carmen Miranda, que é saboreada pelo olhar sedento estadunidense como um prato cheio, capaz de representar toda a América Latina. Dentro do gênero [chanchada], em 1939 foi lançado “Banana da Terra”, do qual saiu a canção que viraria tema de Carmen Miranda, “O que é que a baiana tem” e a faria vestir a personagem pela primeira vez. Concomitantemente às exibições do filme, o número de Carmen foi adaptado para uma apresentação no

Cassino da Urca. Nesse momento, Carmen interpretando a novíssima baiana, chamou a atenção do empresário estadunidense Lee Schubert, que a convidou para a Broadway. (MACEDO, 2024, p.107)

Assim, a canção de Dorival Caymmi em sua experiência de um diálogo com a criação de imagens de aspectos culturais da Bahia, ganha relevância pela singularidade de abrir caminhos para o cinema brasileiro, então representado por Carmem Miranda e sua baiana estilizada.

Vale registrar que a música não foi feita sob encomenda como uma trilha sonora para o filme. Caymmi já havia composto a canção com uma clara intenção de mostrar fora da Bahia como era uma baiana, com suas roupas, adereços, trejeitos e requebros (CAYMMI, 2001). A escolha da canção como trilha sonora se deu de forma incomum. Uma história sempre revisitada e recontada em textos biográficos sobre o compositor e também nos documentários que trazem como tema sua vida e obra. Em especial, os primeiros anos no Rio de Janeiro, tentando se estabelecer num ambiente de forte efervescência artística e cultural na então capital brasileira, muito diferente da Salvador que ele deixara havia pouco tempo.

Ao buscar uma canção para a trilha sonora do filme, a equipe de produção do diretor Wallace Downey inicialmente consultou Ary Barroso, na tentativa de negociar os direitos autorais da sua música *No tabuleiro da baiana*. As partes, no entanto, não chegaram a um acordo.

Diante do impasse, a música de Dorival Caymmi surgiu como uma excelente solução para o filme. Tinha, inclusive, a marca do ineditismo, pois ainda não havia sido gravada. Mais do que uma alternativa à canção de Ary Barros, a obra de Caymmi em sua singularidade estética, dialoga vivamente com o campo das imagens. Traz inovação tanto na letra descritiva, como na parte musical, como um samba cadenciado, muito diferente do que se ouvia na rádio, o grande veículo de comunicação de massa da época. Aquela música com tantos atributos de novidade causou, inclusive, interferência no roteiro original e na sequência fílmica, em que a cantora e atriz Carmem Miranda interpreta a canção de Caymmi, acompanhada do grupo musical *O bando da Lua*, que também seguiu os passos de Carmem Miranda rumo aos Estados Unidos em carreira artística internacional.

Nesse contexto, Dorival Caymmi fez sua estreia no cenário musical brasileiro com uma canção que evoca imagens de uma Bahia que ficara geograficamente

distante, mas permanecia como uma fundamental presença no seu imaginário e no processo criativo de sua obra.

Uma marca que vai acompanhar o cantor e compositor por toda sua trajetória artística. Com algumas pequenas exceções, quando compôs sambas-canção e inseriu temas amorosos e até mesmo uma canção-homenagem à boemia do cultuado bairro carioca de Copacabana, como se verá ao longo desse artigo.

Com uma estreia tão importante como autor de uma trilha sonora de filme e impulsionador da carreira da cantora e atriz Carmem Miranda, Caymmi chega à ondas do rádio de forma inovadora. Na avaliação de Caetano Veloso,

Em pouco tempo, ele tinha se transformado num autor-cantor de renome e os sambas canções urbanos traziam o impressionismo das ondas dos mares das canções praieiras para a composição de baladas modernas, a anos luz do que os brasileiros costumeiramente ouviam. (VELOSO, 2013, p.131)

Imagens da Bahia de Caymmi pelas ondas do rádio

No samba *Você já foi à Bahia?* Caymmi mais uma vez utiliza o discurso narrativo de pergunta e resposta desde o título e ao longo de toda canção. Com este recurso, é como se o compositor fizesse com que a imagem final da sua construção e representação de Bahia surgisse aos poucos, a cada nova pergunta e resposta. Nesta canção, Caymmi aborda um universo mais abrangente do recorte que ele chama de Bahia. Ali estão contidos, ao mesmo tempo, aspectos da religiosidade e da fé no Senhor do Bonfim, da culinária, do samba, da história associada à arquitetura e finaliza com os versos “A Bahia tem um jeito/ Que nenhuma terra tem” (CAYMMI, 1978, p.99).

Apressadamente essa declaração poderia ser classificada como etnocentrista, o que pode ser um equívoco. Seria mais apropriado interpretá-la como uma reafirmação dos fortes vínculos de Caymmi à sua terra, seu território, com todos os múltiplos sentidos e noções que esta categoria carrega, sendo ela tão cara às Ciências Humanas e à Geografia em particular.

Ao tratar de forma condensada sobre aspectos diversos, esta canção compara-se a um grande painel imagético. Algo como se o seu autor pretendesse mostrar de uma só vez, embora sem pressa, as imagens que, em sua visão, compõem a configuração da sua Bahia singularizada.

A canção contém ainda a evocação histórica de um passado lúdico, mas perdido no tempo. Ao referir-se aos sobrados e às donzelas nas suas sacadas, as figuras evocadas são do período de uma terra pujante pela riqueza que vinha do cultivo da cana e dos engenhos de açúcar.

A arquitetura dos sobrados e suas donzelas emolduradas pelas janelas, retratam esse tempo economicamente próspero. Período marcado pela monocultura agrícola, que não conseguiu modernizar-se com a chegada da industrialização e permaneceu ecoando uma história e memória passadista.

No livro *A Bahia já foi assim*, a pesquisadora Hildegardes Vianna reconstrói alguns aspectos da Salvador antiga a partir de hábitos cotidianos e revela a existência de uma prática que adquiriu o *status* de verbo: o janelar. Conforme a autora, “[...] janelar já foi verbo muito usado, tomado no sentido de estar alguém habitualmente à janela. Janelava quem tomava fresco, quem distraía a vista, vendo quem passava.” (VIANNA, 2000, p. 65) Assim, as donzelas da canção caymmiana janelavam ao ver passar o tempo e com ele o ocaso da Bahia no Império e nas primeiras décadas da República.

É importante ressaltar a denominação de Bahia que encontramos na obra de Caymmi. Essa sua Bahia particularizada tem um recorte na cidade de Salvador e na região do Recôncavo. Essa marca fica evidente na canção *Você já foi à Bahia?* Na letra, a pergunta refere-se à Bahia, mas ao abordar os sobrados e as donzelas, o compositor nomeia de São Salvador.

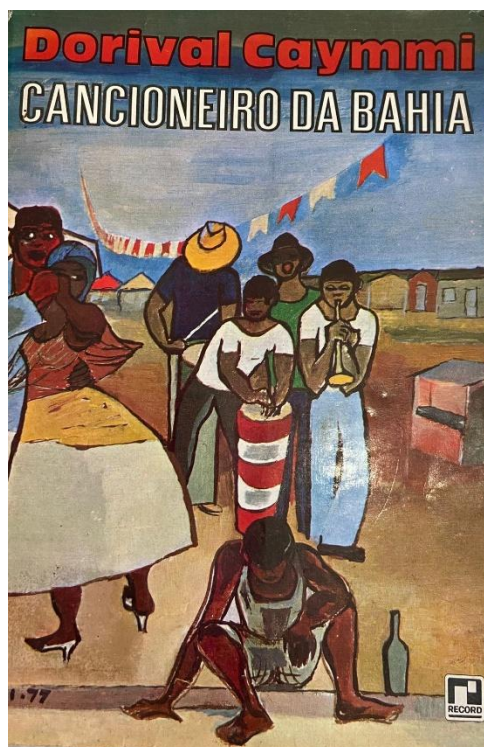
Assim, a Bahia no cancioneiro de Caymmi não é um território que se vincula estritamente à geografia, nem à divisão geopolítica brasileira por estados. A sua Bahia, chamemos assim, suas imagens e representações remetem à antiga Cidade da Bahia, como a cidade de Salvador já fora chamada até o século XIX. Um território concebido à beira mar, obedecendo a múltiplas funções e estratégias pelo colonizador português. No livro *Caymmi: uma utopia de lugar*, Antônio Risério (1993) faz uma análise abrangente dessa singularidade chamada apropriadamente pelo autor de Bahia caymmiana.

Com grande capacidade de síntese ao narrar e descrever aspectos físicos e humanos, Dorival Caymmi estruturou sua forma de ver a Bahia, com a concepção de uma imaginável geografia do afeto. Sua poética contém visões da paisagem natural, com outras na qual insere a figura humana nos seus diversos momentos cotidianos.

Essa presença da imagem do homem nas canções é resultado do trabalho de um observador de olhar aguçado para as cenas do dia a dia, traduzindo-as com peculiaridade estética e originalidade, algo como um registro antropológico por meio da música.

A estruturação e concepção imagética da obra musical de Caymmi aproximam-se dos trabalhos que têm como suporte a fotografia ou cinema documental. Nessa categoria ampla, podem ser incluídos registros diversos, como uma cena comum do cotidiano, a religião de matriz africana, o desafiador trabalho da pescaria, ou mesmo a observação do tempo e do clima, se é, ou não, dia de tempo bom. A percepção e captação de imagens desta Bahia particular, por meio da narrativa musical é um elemento de diferenciação em sua obra, na qual os limites das muitas formas de contar histórias recorrendo ao recurso das imagens tornaram-se uma espécie de marca registrada do seu modo de construir o repertório. Na análise de Marielson Carvalho, “Caymmi tinha olhos especiais para traduzir a imagem em som, por isso suas letras são bastante imagéticas, cuja técnica consistia primeiro em desenhar a canção, fixando na mente a cena, o objeto, a figura.” (CARVALHO, 2015, p.14)

Figura-2 Livro de Dorival Caymmi, capa do próprio autor



Fonte: Caymmi, 2013, p.144

Quando o tema são imagens e etnografia da cultura baiana, em especial de Salvador e do Recôncavo, o nome de Pierre Verger surge sempre como uma referência. No exercício de sua atividade com a fotografia, Verger ultrapassou os limites e registrou com sensibilidade e valor histórico, aspectos importantes da vida cotidiana da cidade de Salvador e suas intrínsecas relações com a cultura de matriz africana. Tornou-se mais que fotógrafo, uma referência como etnógrafo. Dorival Caymmi, com sua música voltada para a cultura baiana foi um “etnógrafo de ouvido”, uma instigante expressão utilizada por Antônio Risério (1993) que traduz a importância e a dimensão do autor, sua obra e seus vínculos com a cultural local.

As músicas de Caymmi remetem à memória de uma Bahia de outros tempos, ou *A Bahia de outrora*, expressão que tomamos emprestada do título da obra de Manuel Querino, publicada em 1916. Dorival Caymmi se refere a este lugar particularizado sem se importar para as alterações nas configurações físicas, urbanísticas ou comportamentais que ocorriam, ainda que de forma lenta, na sua fase de observar e registrar musicalmente o seu contexto sociocultural. O próprio Caymmi se confessava inicialmente incapaz de falar de coisas que não fossem baianas. Esta pode não ser a mais exata tradução do seu ofício de compositor. Afinal, ele compôs com Carlos Guinle a canção com elementos de melodia romântica *Sábado em Copacabana*, que conta a busca de um típico trabalhador urbano, que nos finais de semana sai em busca dos prazeres diversos, na noite do famoso bairro carioca.

Nas criações do seu repertório com o canto de louvor à Bahia, Caymmi criou letras que trouxeram para o registro fonográfico um certo modo brasileiro, baiano por excelência, da oralidade. Na canção *Festa de rua*, há um didático exemplo da sua capacidade de driblar a língua dos gramáticos e inserir a fala popular, com os versos “O sol está queimando/mas ninguém dá fé.” Neste caso, a expressão “dar fé” cabe num rol de amplas possibilidades de significados, inclusive, no sentido de tomar conhecimento, ou importar-se com algo.

Essa capacidade de traduzir a fala do povo, o som das ruas por meio de termos e expressões peculiares, é de uma enorme riqueza cultural e sonora. Na época de ouro da canção brasileira, com o rádio em franca expansão como meio de comunicação de massa, a música de Caymmi inseriu a fala do povo, que ganhou as ondas sonoras e se reproduziu pelos lares das cidades e rincões do país.

Não é pouca coisa, se pensarmos numa perspectiva histórica e cultural do uso da língua e suas muitas amarras e entraves de assimilação do popular pela chamada norma culta. Muniz Sodré (1998) afirma de forma radical que traços peculiares da língua falada no Brasil são, geralmente, reprimidos pelo texto oficial. Assim, pode-se deduzir que Dorival Caymmi subverteu, poeticamente, alguns aspectos da linguagem e inseriu o falar das ruas em sua obra com síntese e precisão.

Com os recursos de sonoridade e linguagem, as imagens na criação de Caymmi surgem como telas, observadas de um ângulo muito pessoal, de quem viveu e não apenas visitou a Bahia de sua época. Assim, o cantor e compositor conseguiu ultrapassar os limites do tempo, olhando à distância certos modismos e movimentos musicais, alimentados pela indústria fonográfica.

Não por acaso, sua obra tem uma longa permanência no cenário musical brasileiro. De forma cíclica, suas criações são regravadas e muitas vezes indevidamente rotuladas de "redescobertas", por músicos e cantores e críticos musicais de diferentes gerações. Não há como se falar em redescoberta para uma obra que permanece há tanto tempo no cenário musical brasileiro, desafiando o tempo e as tecnologias de registro e difusão das músicas como o LP, CD, MP3 e na contemporaneidade, o *streaming*.

Dessa forma, a longevidade da obra e do repertório de Dorival Caymmi desafia, de forma permanente, as estratégias e práticas da indústria cultural e seus produtos. Nesse viés, a obra de Caymmi deve ser analisada como uma singularidade estética e de estilo, que se mantém com uma vigorosa atualidade poética e melódica no universo musical brasileiro.

Gente, fé, trabalho e paisagens

As imagens sugeridas pelas obras de Dorival Caymmi remetem ao estilo figurativo. Como se em um exercício possível, o ouvinte das suas canções experimentasse “ver” uma porção da Cidade da Bahia exibida por meio de versos e música. Os signos que se projetam nesse *tour* imaginário têm características muito particulares e explícitas, sem que haja uma exigência extrema para se perceber cada detalhe. Sobre esta perspectiva de associar som e imagem, Pierre Francastel usa a expressão “imagem sonora”, no ensaio *A realidade figurativa*, no qual defende uma sociologia da arte.

A relação da linguagem verbal com a música levada pela imagem sonora permanece muito complexa, na medida em que a música nos introduz necessariamente na consideração de noções de espaço, de ritmo, de arquitetura, que sublinham os encadeamentos existentes entre as diferentes ordens de expressão. Não se deve imaginar os diferentes sistemas lingüísticos, musicais, plásticos, como representativos cada qual de uma função independente do espírito. [...] A especificidade dos sistemas de expressão está na ordem combinatória e não nos elementos. (FRANCASTEL, 1993, p. 112)

Na busca de assimilação e/ou comparação, Ramos em sua pesquisa acadêmica sobre o diálogo entre som e imagem no repertório de Dorival Caymmi, faz um panorama histórico sobre a construção de teorias que buscaram essa associação. Para o autor, estudos de comparação entre música e artes visuais não são essencialmente novos, embora se possa trazer alguns autores que se dedicaram a esse tema em tempos menos distantes da contemporaneidade.

Muitos artistas e pensadores se debruçaram em profundos trabalhos de análise e pesquisas sobre arte comparada. Dentre esses artistas investigadores, podemos citar Wassily Kandinsky, Paul Klee, Arnold Schönberg, além de ensaístas e filósofos, como Walter Benjamin e Theodor W. Adorno – para citar alguns estrangeiros –, e pesquisadores, cientistas sociais e musicólogos brasileiros, como Mário de Andrade, Luiz Tatit, e Zuza Homem de Melo. (RAMOS, 2024, p.21)

Ainda sobre o diálogo possível entre música e pintura, ou som e imagens, Fernanda Negreiros, nos apresenta um estudo sobre a música e sua relação com outras artes e traz a seguinte contribuição

Quem de nós, ao ouvir o primeiro movimento da *Sexta Sinfonia* de Beethoven, não associou a música à imagem de um campo florido, cheio de sol? E quem ao ouvir o prelúdio *Fogos de Artifício*, de Debussy, não teve a visão do colorido de luzes estalejando no escuro da noite? [...] A associação entre sons e imagens começou a ser observada há muito tempo atrás, e com base nela se elaboraram variadas teorias. [...] A associação que espontaneamente se faz entre música e imagens, gerou a convicção de que existe alguma coisa em comum entre as cores principais e a escala de sons. (NEGREIROS, 2000b, p. 6)

As bases teóricas para se pensar nesse imaginário “olho” que devemos ter na percepção auditiva são instigantes. E Dorival Caymmi nos traz essa perspectiva de forma concreta em *A preta do acarajé*. A canção nos induz a acompanhar,

visualmente, uma mulher preta por uma rua deserta e escura, anunciando seus produtos com um pregão melancólico, e a voz que vai sumindo aos poucos, à medida que se afasta do observador/ouvinte.

Dorival Caymmi explica que compôs esta canção na lembrança da vendedora que passava toda noite em sua rua, e conclui que “em verdade, esta canção é muito mais daquela preta que vendia acarajé na minha rua, que mesmo minha.” (CAYMMI, 1978, p.161) Essa declaração funciona como se o criador das imagens creditasse mais importância à performance de quem representa, no caso a preta do acarajé, que ao seu próprio trabalho criativo no registro da cena. Uma generosidade artística que coloca em plano de igualdade a criação, o criador e a figura representada nas imagens.

Outras canções podem ser citadas como exemplo da relação entre imagem e movimento a partir de elementos musicais nas composições de Caymmi. Chama a atenção o efeito conseguido em *Pescaria*, na qual o autor funde letra, música e ritmo, especialmente nos versos “Cerca o peixe/ Bate o remo/ Puxa a corda/ Colhe a rede/ Ô canoeiro, puxa a rede do mar (CAYMMI, 1978, p.50)”, os quais se sucedem num gestual em progressão, como se a pescaria se realizasse durante a execução da música. Ou, dito de outra forma, a pescaria parece se desenvolver numa sucessão de movimentos em sintonia com a canção, como se fosse uma dança coletiva dos pescadores que estão no barco.

A reverência de Dorival Caymmi ao mar da Bahia é outra marca referencial em sua obra. Mas não com toda extensão da costa litorânea do estado. O que se percebe é um recorte muito especial com o espaço territorial do bairro de Itapuã. Embora o compositor tenha nascido e vivido no bairro soteropolitano da Saúde, situado no centro da cidade, por vezes tem-se a impressão que ele nasceu e se criou a beira-mar de Itapuã, tamanha a familiaridade e certo pertencimento com que ele trata o bairro em suas canções.

Figura-3 Pescador. Obra de Dorival Caymmi



Fonte: Barbosa e Alencar, 1985, p.18

De acordo com Antônio Risério, o local já foi tema em canções e poemas de vários autores em várias épocas e estilos, do barroco ao modernismo, “[...] mas foi com Caymmi que Itapuã se tornou tema central, obsessão poética, magia verbal. E um dos lugares mais (bem) cantados de toda história da música popular no Brasil.” (RISÉRIO, 1993, p. 70)

Desse ambiente veio a inspiração ou os elementos de uma parte significativa de sua obra, a qual o autor classifica em seu livro *Cancioneiro da Bahia* (Caymmi, 1978), como canções do mar. Duas canções têm o bairro como título: a primeira é *Itapuã*, que contém os versos “A pedra que ronca/ No meio do mar (p.35)”, numa alusão didática à uma possível tradução do vocábulo Itapuã em tupi-guarani.

A outra canção é *Saudade de Itapuã*, na qual o compositor se distancia do samba e numa toada constrói suas lembranças do lugar, da natureza e seus elementos em permanente movimento, como se fossem transportados pelo vento. Nessa música, o eu lírico da canção associa certa tristeza e uma explícita saudade

por estar geograficamente tão distante ao abrir e encerrar a canção com os versos “Saudade de Itapuã, me deixa/Me deixa/Me deixa” (CAYMMI: 1978, p.45)

Figura-4 Composição com pinturas da autoria de Dorival Caymmi



Fonte: Carvalho, 2015, p.198

Nos anos 1970, Vinicius de Moraes e Toquinho colocaram novamente o local no cenário da música popular, com o grande sucesso da canção *Tarde em Itapuã*, na qual retomaram a imagem dos coqueiros. Por essa época, Dorival Caymmi já registrava a transfiguração do local, ao lamentar que “[...] uma das mais belas praias da Bahia, hoje estragada no seu pitoresco pelas casas metidas à granfas, que tiraram toda a poesia das casas de pescadores e de jangadas e saveiros na alva areia.” (CAYMMI, 1978, p. 34)

Mas a Itapuã singularizada por Dorival Caymmi não é constituída só de marinhas, como a maioria das obras de Pancetti, o pintor do mar. Ela é também lacustre. E pode-se creditar ao compositor, a inserção da lagoa do Abaeté no roteiro turístico de Salvador, quando toda aquela área era uma espécie de apêndice da cidade.

Só como exemplo, no documentário cinematográfico sobre Salvador, de Alexandre Robatto Filho, realizado nos anos 1940, ao apresentar imagens da praia de

Itapuã e da lagoa do Abaeté, o narrador revela que aquele local fica a cerca de trinta quilômetros da cidade. Naquele período, era como se Itapuã ainda não pertencesse à cidade e constituísse um sítio indicado para veraneio, mas localizado muito distante da Salvador metropolitana. Conforme Pierre Verger (2005), naquele período, após Amaralina não existia estradas, hotéis nem restaurantes. Havia somente a praia e o mar.

Em livro que conta a história do bairro de Itapuã por meio da história oral de seus moradores, Tania Gandon destaca ter identificado que:

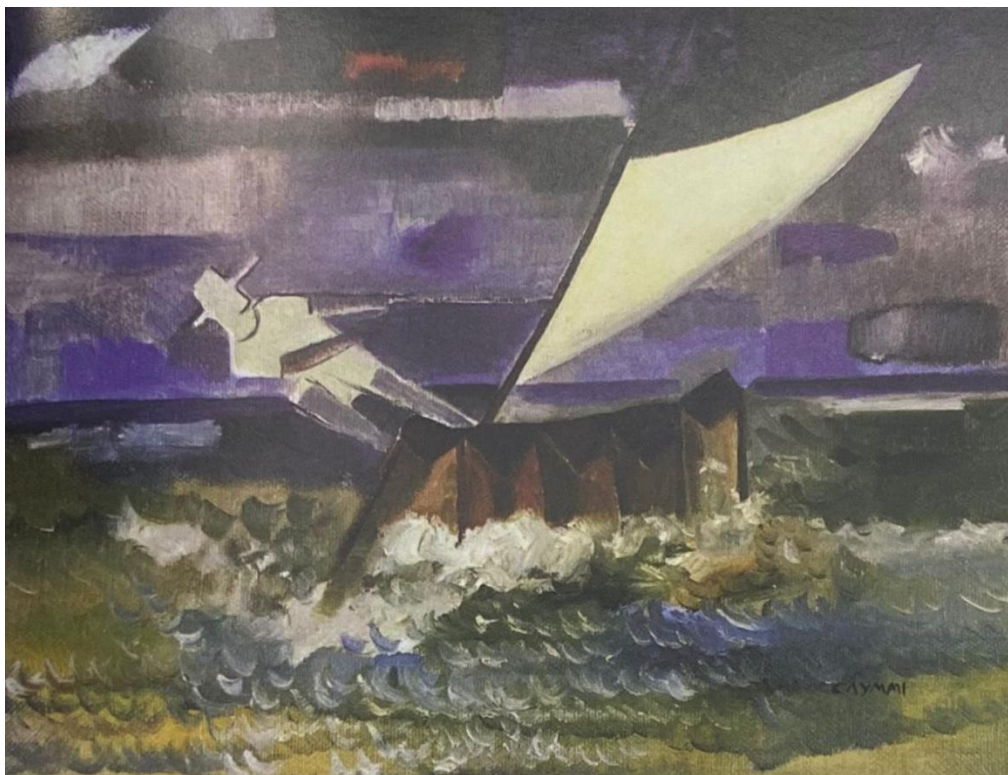
No imaginário de Salvador, no entanto, Itapuã permanecia como guardiã de suas características tradicionais, apesar de ter sofrido transformações radicais nas décadas finais do século XX. A tradição e a história locais, assim como sua paisagem natural, eram então ressaltadas como marcos da geografia simbólica da cidade. (GANDON, 2018, p.67)

Uma lagoa revelada em preto & branco

Na música *A lenda do Abaeté*, Caymmi afasta-se das imagens coloridas da paisagem baiana e adota o contraste claro/escuro para definir de forma precisa, o seu modo de ver a lagoa do Abaeté, um importante curso d'água localizado no bairro de Itapuã. Antes de se referir à lenda que o título sugere, o compositor descreve a lagoa e seu entorno com os versos “No Abaeté tem uma lagoa escura/ Arrodeada de areia branca/ Ô de areia branca/ Ô de areia branca (CAYMMI, 1978, p.15).”

Vários aspectos dessa descrição podem ser interpretados a partir das teorias e técnicas no campo da percepção visual. Mas após o lançamento da canção, a lagoa do Abaeté se consolidou com uma imagem definitiva de águas escuras e seu entorno formado por dunas de areia muito fina e branca. Mais uma vez, Caymmi reescreve e insere o campo imagético a partir da sua inventividade poética e musical.

Figura-5 Jangadeiro. Obra de Dorival Caymmi



Fonte: Caymmi, 2001, p. 240

Uma paisagem sonora em construção

A originalidade no samba de Caymmi se inspira e se apropria da música de rua da Bahia. Em especial nos sambas e batuques e outros gêneros que demarcam a cultura popular. Anos depois do pioneirismo de Dorival Caymmi, o movimento tropicalista, principalmente com Caetano Veloso e Gilberto Gil, reinseriu o repertório musical das ruas de Salvador e da região do Recôncavo baiano como referência, citações e reconfigurações em suas obras. Na contemporaneidade, um novo movimento de tradução e releituras dos sambas populares das ruas de Salvador foi retomado por novos cantores e compositores.

A sonoridade que Dorival Caymmi produziu no seu violão, possui uma marca de também reproduzir o som das cenas e dos ambientes retratados e representados nas músicas. Como se fosse uma trilha sonora cinematográfica, que dialoga com as imagens e movimentos registrados pela câmera, para dar sentido à história contada.

Na obra de Caymmi o seu modo singular de tocar o violão traduz-se de forma surpreendente em cada arranjo musical produzido.

Marília Barboza e Vera Alencar, autoras de uma publicação comemorativa dos setenta anos de Dorival Caymmi, analisam de forma original o cenário musical presente em várias canções do compositor. Para as autoras,

Algumas canções atingem altos níveis de sofisticação, como aquelas badaladas do relógio, produzidas no bordão mais grave, repetidas, marcando as 'dez horas da noite, na rua deserta' – hora de passar a preta do acarajé. Como os toques de berimbau sugeridos em muitas canções, ou a azáfama da pescaria reproduzida no ritmo acelerado das cordas. Essas sutilezas é que tornam as harmonizações de Caymmi praticamente imutáveis. (BARBOZA e ALENCAR, 1985, p. 156)

Não é difícil reconhecer que a obra de Dorival Caymmi foi construída sem pressa. Seu repertório foi concebido sem necessidade de obedecer ao ritmo da indústria cultural, em especial do mercado fonográfico da época. Seguia apenas, de forma intuitiva, o ritmo do trabalho criativo, com características que se aproximam da concepção das imagens pintadas em telas, às quais o criador geralmente faz aos poucos. Nesse processo de maturação vai experimentando cores e formas com paciência e criatividade.

Na canção caymmiana podemos substituir os elementos da pintura por letra e melodia que, segundo o autor, em geral levaram longos períodos para chegar à concepção final. Conforme o próprio Caymmi,

Meu ideal seria uma pintura que correspondesse às harmonias de Bach. [...] No momento de compor, eu vejo uma imagem na minha frente, uma cena, um quadro plástico que me impressiona. Então procuro transferir para a canção a imagem vista. É uma espécie de filmagem.²

E Caymmi exerceu efetivamente a pintura como forma de expressão paralela ao seu trabalho de cantor e compositor. Sobre essa correlação de som e imagem, as palavras de Dorival Caymmi sintetizam a perspectiva de aproximação entre as duas linguagens dentro do seu universo criativo.

As suas atividades com a pintura dão conta de que não se tratava de um artista plástico bissexto. Ao contrário, o seu acervo contém uma razoável produção de telas com imagens que remetem, ou dialogam, com o seu legado musical, em especial as

² Depoimento de Dorival Caymmi a Aluísio Didier no documentário *Um certo Dorival Caymmi*, 1999.

canções que tem como tema o mar, a gente do povo e a rica cultura popular da Bahia, com seu repertório em várias vertentes, linguagens e manifestações. As capas dos discos na Figura-6, produzidas pelo autor, são uma demonstração da síntese das vertentes de Caymmi em sua fusão de música e pintura, som e imagem num só produto cultural, lançados em um intervalo de tempo de 18 anos. Em 1954, o LP *Caymmi* e em 1972 o LP *Canções praieiras*.

Figura-6 LPs Caymmi (1954) e Canções Praieiras (1972) com capas do autor

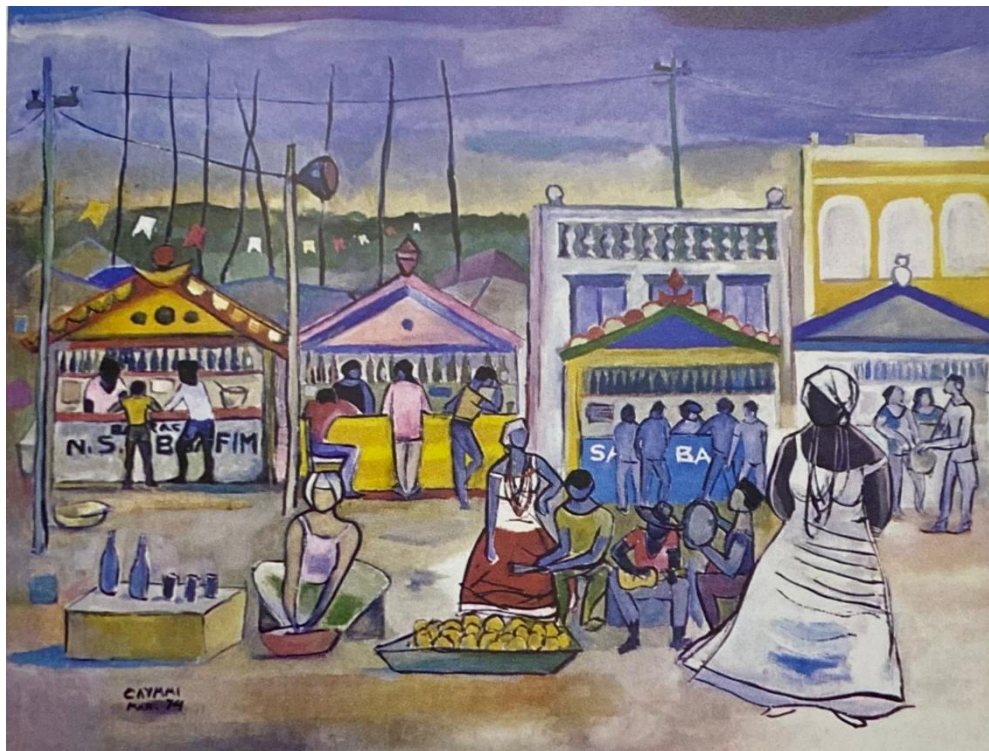


Fonte: Caymmi, 2001, p.512

No ano de 2005, o projeto a *Imagem do Som*, de autoria de Felipe Taborda, utilizou as canções de Dorival Caymmi como inspiração. Nesse trabalho, oitenta artistas foram convidados a reproduzir por meio da pintura, fotografia, instalação e *design*, a imagem de oitenta músicas da obra de Caymmi.

Afirmamos que a música concebida por Caymmi tem um viés de arte figurativa. Mas os artistas contemporâneos que atuaram no referido projeto, empreenderam outras leituras. O resultado é uma multiplicidade de obras que se enquadram em distintos estilos e ressignificam as canções de Caymmi com o uso de novas imagens, tendo como base o cancionário com seus temas absolutamente imagéticos.

Figura-6 Festa de largo. Autoria de Dorival Caymmi

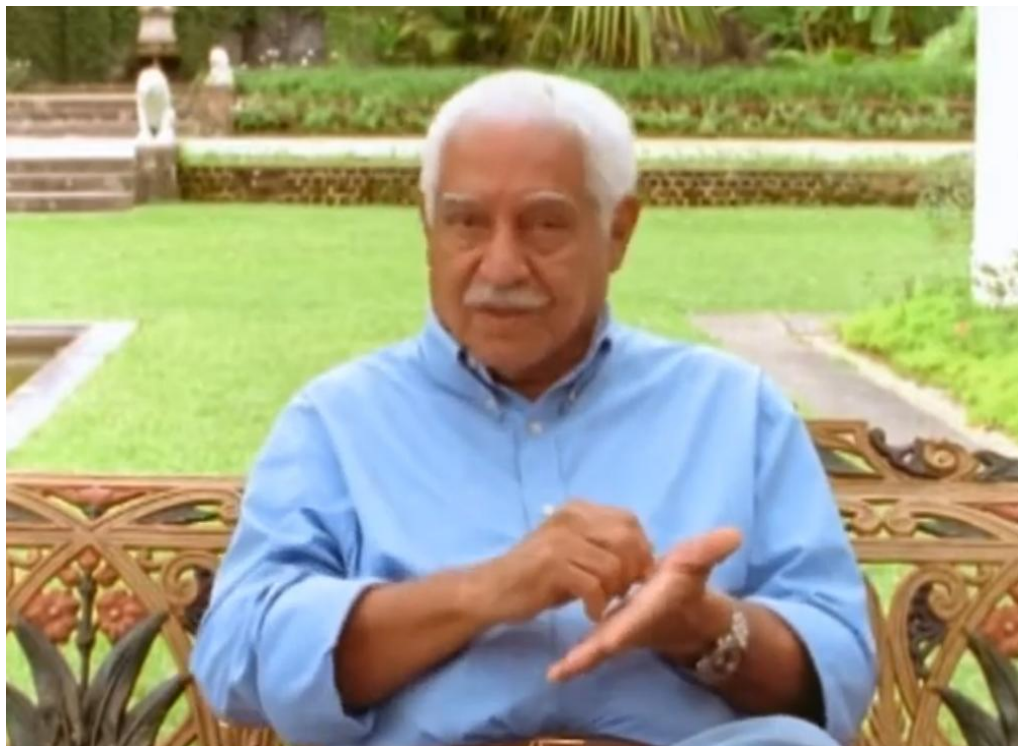


Fonte: Caymmi, 2001, p. 240

No filme *Um certo Dorival Caymmi*, documentário de Aluísio Didier (1999), Caymmi confirma em entrevista a existência da dualidade entre som e imagem, presentes em sua obra, desde o momento da criação. Logo nas primeiras cenas do filme ele diz, com um gestual de quem desenha no espaço um recorte da paisagem: “A canção nasce sozinha. Ela é vista, é transmitida para a sensibilidade musical. Meu primeiro ato ao fazer uma canção é vê-la. Depois vem a música, que foi fotografada com olhos especiais de ver o abstrato.”

Esta constatação do autor funciona como se o seu processo criativo fosse o de registrar notas e outros sinais musicais no pentagrama, como quem manipula cores e matizes numa tela de pintura. Esse é um exemplo da correlação possível entre essas duas linguagens artísticas que trabalham com elementos absolutamente distintos, mas não inconciliáveis. É neste universo que se situa a complexidade das imagens representadas a partir da linguagem musical, tão presentes na obra de Dorival Caymmi.

Figura-7 Caymmi descreve o método de criação no filme *Um certo Dorival Caymmi*



Fonte: Didier, 1999

Considerações finais

A trajetória da vivência de Dorival Caymmi em Salvador durou até a idade dos 24 anos, em 1938. Nesse período, o cantor e compositor acumulou um repertório de vivências e observações aguçadas sobre a cultura, o modo de vida a paisagem local, com destaque para a região praieira da cidade e seus moradores, trabalhadores, etc.

De acordo com depoimentos do autor, esse contato cotidiano em um período que a cidade vivia num ritmo menos intenso, entre as décadas de 1920 e 1930, foi fundamental para os temas que dominaram sua criação. Com usos do narrar e descrever a realidade, Caymmi inscreveu no imaginário brasileiro imagens que se tornaram referência de uma Bahia singularizada por meio das suas canções e interpretações.

A associação entre os elementos do campo musical e do campo das artes plásticas tem sido objeto de estudo em vários países, em diversos tempos históricos. As teorias têm como enfoque a música erudita, em todo seu processo de elaboração e rigor, como também a música popular, com seus autores, intérpretes, músicos e

arranjadores, que formam a base da indústria fonográfica. Caymmi se enquadra no segmento popular, se apropriando de elementos textuais, musicais e imagéticos num tipo de fusão que resultou numa obra sem precedentes no cancioneiro brasileiro, o que confere uma singularidade que ultrapassa o tempo e os modismos ditados pela indústria cultural.

Assim, com os recursos musicais associados a uma poética com que vai da simplicidade à mais alta elaboração, Dorival Caymmi concebeu um repertório em permanente diálogo interartístico com outras linguagens que têm a imagem como expressão. Imagens que permaneceram em sua história e memória, e que foram sendo reveladas em cada canção, cada disco gravado, constituindo um arcabouço referencial para a concepção de uma paisagem musical de temas eminentemente baianos, com destaque para a o mar, a cultura negra e popular com ênfase também na religiosidade de matriz africana.

Referências

ANDRADE, O. **Serafim Ponte Grande**. 3. ed. São Paulo: Globo, 1992.

BARBOZA, M; ALENCAR, V. **Caymmi: som, imagem, magia**. Rio de Janeiro: Fundação Emílio Odebrecht, 1985.

CARVALHO, M. **Caymmianos: personagens das canções de Dorival Caymmi**. Salvador, Eduneb, 2015.

CAVALCANTI, C. **Como entender a pintura moderna**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

CAYMMI, D. **Cancioneiro da Bahia**. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 1978.

CAYMMI, S. **Dorival Caymmi: o mar e o tempo**. São Paulo: Ed. 34, 2001.

CAYMMI, S. **O que é que a baiana tem?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

FRANCASTEL, P. **A realidade figurativa**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GANDON, T. **A voz de Itapuã**. Salvador: Edufba, 2018

MACEDO, K. O cinema brasileiro, Hollywood e a política da boa vizinhança da década de 1930: um panorama para Carmen Miranda. **Revista Da Pesquisa**. Vol. 6, Nº 8. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/13996>. Acesso em 25 set, 2024

NEGREIROS, F. **Abrindo caminhos**: iniciação à história da música e sua relação com outras artes. Rio de Janeiro: Graphus, 2000a.

NEGREIROS, F. O olho dentro da orelha. **A Tarde**, Salvador, 30 set. 2000b. Caderno Cultural, p. 6-7.

RAMOS, E. **Música, pinturas e palavras**: o processo criativo interartístico e intersemiótico na obra de Dorival Caymmi. 2022. 107f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Uberlândia-MG, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/35330>. Acesso em: 01 out. 2024.

RISÉRIO, A. **Caymmi: uma utopia de lugar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TABORDA, F. **A imagem do som de Dorival Caymmi**. Rio de Janeiro: Globo, 2006.

UM CERTO Dorival Caymmi. Direção: Aluísio Didier. Rio de Janeiro: Riofilme, 1999. 1 DVD.

VERGER, P. **Retratos da Bahia**. 4. ed. Salvador: Corrupio, 2005.

VELOSO, C; DINIZ, J. et. al. **Acontece que ele é baiano**. Rio de Janeiro: Repsol Sinopec/19 Design e Editora, 2013.

VIANNA, H. **A Bahia já foi assim**: crônicas de costumes. 3. ed. Salvador: Edufba, 2000.