

O ELOQUENTE SILÊNCIO DE DORIVAL CAYMMI NAS TRAMAS DA AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA E DA MITIFICAÇÃO



The eloquent silence of Dorival Caymmi in the plots of
identity affirmation and mythification

Marcos Henrique Da Silva Amaral

Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília
Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal | Brasília, Brasil
marcoshenriquesa@gmail.com | ORCID iD: 0000-0002-4655-6050

QUEIROZ, Vitor. 2019. Dorival Caymmi: a pedra que ronca
no meio do mar. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens.

O mar. O sol. A praia. Os pescadores. A baianidade. O violão. Os cabelos brancos. Estes são alguns dos referenciais simbólicos a que somos imediatamente endereçados, hoje, ao ouvir o nome de Dorival Caymmi. Tais “precipitados discursivos” — redundâncias simbólicas — parecem compor algo como uma “mitologia caymmiana”, termo cunhado pelo antropólogo Vitor Queiroz ao eleger o compositor e pintor baiano como alvo de interesse do livro cujo título é, sintomaticamente, o próprio nome do artista. É como se o nome evocasse, *per se*, essa série de motivos, também aludidos pela pintura *Yemanjá*, de Hector Páride Bernabó, o Carybé, tomada de empréstimo para ilustrar a capa da obra. O subtítulo adotado, *A pedra que ronca no meio do mar*, é equivalente ao título da tese de doutorado defendida pelo autor no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/UNICAMP) cujo texto agora encontra-se adaptado em livro publicado pela editora Papéis Selvagens.



Nesta conjunção sígnica que confere os contornos do livro, revela-se, ainda que de forma cifrada, as principais preocupações da pesquisa empreendida por Queiroz. Logo nas primeiras páginas, se desenha o problema central referente à sagração de Caymmi, especialmente a partir da consolidação de uma mitologia cujos efeitos simbólicos são sentidos na perpetuação de uma aura quase santificada associada ao artista e do alastramento de epígonos — músicos, artistas e intelectuais — que orbitam em torno de suas proposições poético-musicais. Neste momento, interessa ao autor, mormente, explicar por que a importância pública de Caymmi observa um importante recrudescimento à medida mesma que sua vida se torna progressivamente mais privada e sua saúde física mais debilitada — questão que o aproxima do trabalho de Nathalie Heinich (1996) sobre Van Gogh, na medida em que esta também busca compreender a relação de proporção inversa que se estabelece entre a derrocada física do artista e sua consagração, neste caso *post mortem*. Por óbvio, ao vislumbrar tal aproximação, não se quer propor que Caymmi se adequa idealmente ao paradigma vangoghiano do “artista maldito”. Especialmente porque, embora alimentasse a imagem de boêmio e eventualmente de preguiçoso, devido ao que se configurará como espécie de *modus operandi* do artista (*cf.* Queiroz, 2019:158-162), o regime de valorização que o guindou à condição de ídolo popular foi formatado enquanto morava no Rio de Janeiro, no auge de sua juventude e de sua vida adulta, entre as décadas de 1930 e 1950, onde estabeleceu prolíficas relações com o rádio, o mercado de discos, a nascente televisão e o circuito de diversões urbanas na então capital nacional, conforme logra revelar Queiroz, nos capítulos 1 e 2 da obra. Não se deve deixar de notar, neste específico, o importante papel desempenhado por sua esposa, Stella, que parece ter atuado como mediadora entre os arroubos criativos de Caymmi, cujo método (ou ausência dele) era eventualmente confundido com vagabundagem ou preguiça, e as crescentes demandas por profissionalização que vinham na esteira da expansão do mercado de bens simbólicos carioca.

No entanto, o que se consolidará como a dimensão mítica do artista ou, em termos distintos, a amplificação de seu êxito — comercial e sobretudo simbólico — parece ser tributária essencialmente de seu recolhimento às “coxias”, especialmente a partir de 1967. Deste ano até a sua morte, em 2008, gravou somente 16 canções inéditas (*cf.* Queiroz, 2019:158). A partir de então, o significado do subtítulo do livro, extraído de uma das

mais célebres canções de Caymmi, se materializa diante de nós: o caráter inercial da famosa pedra de Itapuã é a metáfora perfeita para o momento em que o artista se retira da vida pública, mas se ergue imponente “em meio ao mar”, magnetizando os olhares de admiração dos “pescadores” que orbitam ao seu redor, tal qual ilustra Carybé. Substituamos as palavras “mar” e “pescadores” por “mercado musical” e “músicos”, respectivamente, e teremos a questão argutamente perseguida por Vítor Queiroz. Conforme sintetiza:

A partir de 1967, ele se retiraria progressivamente dos estúdios de gravação, dos palcos e da cena pública. Por outro lado, suas atividades artísticas e sua figura continuariam vivas através da divulgação de seu trabalho pelas novas gerações de músicos, de uma série de homenagens e de suas atuações esporádicas no *show business* (Queiroz, 2019:108-109).

Assim como no caso de Van Gogh, a construção da “glória” do “gênio da raça” — epíteto recorrentemente usado para se referir a Caymmi — passa invariavelmente pela coparticipação de outras personagens, entre artistas, jornalistas, produtores, governantes e intelectuais, inclusive neste momento em que se afasta da vida pública. Por isso, a inquietação a respeito da construção da glória do artista demanda uma arquitetura metodológica que passa ao largo das biografias comuns — como poderia esperar um leitor desavisado. Nestas, verifica-se uma espécie de crônica do êxito em que qualidades como “genialidade”, “carisma” e “criatividade” aparecem como premissas axiomáticas, quase metafísicas, desconectadas das condições sociais de sua (im)possibilitação. Restaria ao biógrafo desvendar, em diversos momentos da vida da personagem, acontecimentos que ratificassem tais qualidades, incorrendo no que Pierre Bourdieu (1986) chamaria de “narrativa de romancista”: uma forma de narrar uma vida, atribuindo ao que tem caráter caótico e nem sempre coerente, um sentido linear e organizado em torno de um “projeto artístico” existente à priori. Queiroz, por outro lado, se pergunta precisamente a respeito das condições sociais de possibilidade da glória do artista, o que faz com que busque algo como um mapeamento das redes de admirações e rejeições que passarão a constituir a sua experiência biográfica. Por isso, preocupa-se em usar o segundo capítulo — embora tal escolha nos seja apresentada também ao longo da introdução e do capítulo inicial da obra — para detalhar objetivamente a sua opção analítica pelo que chama de “biografia estendida”, uma forma de desvelar a trama reticular de interdependências que une os traços mais particulares da

biografia do artista e de sua obra a uma gama bastante extensa de personagens e práticas — sociais, políticas e raciais —, gerando acomodações e tensionamentos a partir dos quais constrói sua criatividade artística, inclusa, aí, até mesmo, uma certa perspicácia para manejar os símbolos de uma baianidade idílica (*cf.* Queiroz, 2019:133). Encontra-se aí um dos grandes méritos de Queiroz, uma vez que a “biografia estendida” empreendida lhe possibilita desviar de reducionismos que poderiam levá-lo, de um lado, a propor a antecedência de uma agência hiperindividualizada e hipercriativa, desencaixada de qualquer contexto sócio-histórico, e, de outro, a recair em uma espécie de determinismo socioestrutural que relegaria o artista à condição de mero cumpridor de certos padrões normativos.

Tal estratégia desobriga o autor de qualquer organização cronológica dos acontecimentos e lhe possibilita acessar, compreender e conferir ênfase ao que chama de “temas mais amplos”, dentre os quais destaca as relações raciais no Brasil, que passam a figurar como um de seus objetos de estudo ao lado da personagem que dá título à obra. Assim, Caymmi vai se tornando chave para a compreensão de aspectos estruturais da sociedade brasileira — desde um movimento de valorização social, intelectual e política da categoria cultura popular, que tornará possível o êxito de trajetórias análogas à de Caymmi, como é o caso de Luiz Gonzaga (*cf.* Alves, 2012), à cristalização do discurso a respeito de uma pretensa “democracia racial”. Isto, ao passo que tem a consecução de sua obra e sua sagração como uma espécie de patriarca da música nacional inseridas em uma trama relacional em que não são propriamente definidas por tais aspectos estruturais, mas estabelecem profundo diálogo com estes.

Indo na direção dos objetos de pesquisa acima anotados, o livro se estrutura em três capítulos. O primeiro (e mais extenso) tem como foco analítico o retorno do artista à cidade de Salvador, no final dos anos 1960, após décadas de intensa produção musical no Rio de Janeiro. Aqui, travamos contato com as afinidades eletivas que estiveram no cerne do intenso relacionamento com os amigos, de origens socioespaciais assaz distintas, Jorge Amado, Pierre Verger e Carybé. Em relação ao primeiro, por exemplo, o livro mostra “terem sido formados na mesma ‘universidade’ das ruas do Pelourinho” (Queiroz, 2019:70). Este contato possibilitou que fossem se tornando artífices uma idílica imagem sobre a Bahia, uma “velha Bahia” marcada pela pureza das origens, pela comunhão entre as

peças, pela simbiose entre os pescadores e o mar e pela quase inexistência de conflitos, imagens que seriam manejadas pela indústria fonográfica a partir da categoria êmica “*scenas típicas bahianas*” e pelo próprio artista na formulação de um novo gênero musical — as “canções praieiras” —, indicando uma concomitância entre a trajetória artística de Caymmi e a consolidação, de que a tríade Estado-mercado-*intelligentsia* é partícipe, de um “estatuto social da pureza” (Alves, 2011), cujo principal corolário é a construção do valor das tradições nordestinas e seu imbricamento com o mercado de bens simbólicos, à época notadamente concentrado na capital.

Tal constatação é amplamente explorada ao longo do primeiro capítulo — e ratificada no capítulo seguinte — a partir da ênfase conferida aos relacionamentos estabelecidos pelo “gênio da raça” com jornalistas, intelectuais, governantes, artistas e com profissionais da indústria do disco. A título de exemplificação, a jornalista Isa Leal critica, em 1951, o que enxergara como uma inflexão do artista em direção à estética elitista que caracterizava as boates da Zona Sul carioca, concluindo que “um artista *do povo e popular* não deveria ter saído de sua terra, de seu habitat natural” (Queiroz, 2019:98). Outros exemplos estariam no tom laudatório-ufanista que marcou as políticas culturais do Estado Novo de Getúlio Vargas e no relacionamento com Aloysio de Oliveira, diretor artístico da EMI-Odeon. O idílio presentificado por Caymmi em suas proposições estéticas seria, então, tributário dessa “cabotagem cultural” que tensiona os referenciais simbólicos de sua terra de origem e o contexto urbano da capital do Brasil, esta em franca metropolização.

No entanto, não se deve perder de vista os outros contextos que fazem parte da socialização do artista em sua terra natal e que, em larga medida, poderiam até rechaçar as paisagens imaculadas cantadas em sua obra. Seguindo esta direção, Queiroz nos apresenta à genealogia da família Caymmi, apontando os nexos históricos entre a escravidão, a trama racial pós-abolição e sua biografia. Dessa digressão, vale atermo-nos ao fato de que estamos diante de uma personagem cujo pai, Durval, na passagem do século XIX para o XX, fazia parte de uma incipiente classe média “de cor” que travara um contato doloroso e direto com a escravidão e que, para ascender socialmente, precisava lançar mão de estratégias como a educação formal, a exibição de certos conhecimentos eruditos e o apagamento de rastros dos conflitos entre negros e brancos,

reproduzindo o discurso da mestiçagem biológica e cultural da “democracia racial”, em que pese a persistência da estigmatização racial. Simultânea e paradoxalmente, apresentava pontos de luta e afirmação de uma identidade racializada, especialmente a partir de sua filiação a religiões de matriz africana, como o Candomblé — Caymmi se torna filho de santo de Mãe Menininha, ialorixá referenciada no título do capítulo inicial, *Não jogue os búzios, mãe menininha*. Aqui, encontramos o germe da dúbia experiência racial do artista, entre uma pretensa “cordialidade” interracial e a constante manutenção e revivescência de tradições africanas que constituem parte inexorável do que se entende, hoje, como identidade baiana. Isto parece revelador acerca da perspicácia do artista e seus conterrâneos/contemporâneos, que percebiam uma estreita senda de profissionalização artística a qual inevitavelmente acionava uma identidade racial, mas uma identidade racial negociada e frequentemente exotizada, em constante vigilância de acordo com aquilo que é legitimado pelo mercado, pelo Estado e pela intelectualidade, o que os leva à consecução de um *modus operandi* marcado pela contemporização de matrizes culturais aparentemente inconciliáveis — vejamos, por exemplo, a aproximação equidistante de Caymmi ao impressionismo de Claude Debussy e à canções populares de Catulo da Paixão Cearense — e pelo sistemático e “eloquente” silêncio a respeito da questão racial.

No segundo capítulo, *Canções praieiras*, o compromisso com a “biografia estendida” se acirra ratificando (i) a participação do poder político na consolidação do regime de valorização que guinda o artista à condição de mito — o que restará evidente no uso de seu nome para batizar uma praça de Itapuã, em 1953; (ii) a importância da imprensa e da intelectualidade na conformação de tal regime, aqui posto em interface com o que ficou conhecido como “renascimento baiano” e representado pelo esforço de Odorico Tavares, Jorge Amado, entre outros, para que Caymmi retornasse à Bahia, quase como uma contrapartida simbólica à reestruturação urbana por que passara a cidade de Salvador; (iii) e, por fim, a existência de uma trama de inumeráveis epígonos dentre os quais qualquer reminiscência a Caymmi poderia ser entendida, no contexto do mercado fonográfico, como um fator de legitimação artística. Se é verdade que os fios argumentativos aqui expostos são índices da grandiosidade do “gênio da raça” na metade do século XX, eles competem em direção ao seu

recrudescimento; ou seja, ao reproduzirem, também produzem a mitologia caymmiana das canções praieiras. Por óbvio, esse êxito se situa em um contexto de alterações no espaço de possíveis do campo da música popular, hostil ao que era interpretado como estigmas raciais e socioespaciais, porém receptivo aos mesmos estigmas, vistos como símbolos de “autenticidade” e “brasilidade”, desde que sob a égide da exotização e da folclorização (cf. Queiroz, 2019:140-155).

Finalmente, chegamos ao capítulo que encerra o livro, *Se quiser falar de mim...*, que confere centralidade à experiência racial de Caymmi, cuja ambiguidade já fora demarcada no capítulo inicial. A obliteração dos conflitos raciais, flertando com a pretensa imagem harmoniosa de matriz freyreana a respeito do conagraçamento entre as populações que constituem o Brasil, poderia soar exclusivamente como um incômodo silêncio se observada superficialmente. O arremate final de Vitor Queiroz é também sua contribuição mais inspiradora, na medida em que, ao elencar o silêncio como ferramenta analítica para a compreensão da trama de possibilidades e interdições éticas-estéticas que se impõem a artistas estigmatizados na triangulação intercontinental África, América e Europa, possibilita revelar o significado de certas saídas artísticas que embora frequentemente prescindam de verbalização, podem denotar a formação de uma comunidade de necessidades e interesses (materiais e simbólicos) comuns. Não seria errôneo, portanto, uma aproximação entre esta percepção sobre o silêncio e as categorias “políticas de representação” (Hall, 2003) e “política da transfiguração” (Gilroy, 2012), na medida em que ambas as categorias dão conta de práticas de afirmação identitária que dispensam uma verbalização explícita e mais propriamente política em favor de uma dimensão dramática e performativa que se adequam à miríade de impossibilidades impostas à consecução das trajetórias artísticas desses indivíduos.

No caso de Dorival Caymmi, essas políticas de representação podem ser vislumbradas na predileção por personagens negro-mestiças para compor a paisagem de suas canções — pescadores, jangadeiros, quituteiras, sempre em relação simbiótica com a Bahia idílica —, na exaltação a tais personagens, na vinculação a certo sistemas místicos-simbólicos etc. Daí podermos caracterizar o seu silêncio como eloquente, pois não deixa de dizer tudo, ou quase tudo, acerca das vicissitudes das trajetórias daqueles que se subjetivam enquanto artistas, mas o fazem mediante recorrente afirmação identitária.

Neste sentido, penso que o trabalho de Queiroz oferece importantes subsídios teórico-analíticos para o estudo de trajetórias de artistas como Nina Simone (Brooks, 2011) e Jorge Ben Jor (Amaral, 2020). Silêncio como posicionamento ativo e estratégico diante das possibilidades e impossibilidades circunstanciais içadas contra a consolidação de certas proposições artísticas, mas apresentado à maneira de outras possibilidades performativas que tensionam uma pretensa democracia racial, desvelando e subvertendo padrões éticos-estéticos acerca do bom, do belo e do moderno.

Referência bibliográfica

- ALVES, Elder Patrick Maia. 2011. *A economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina*. Maceió: EDUFAL.
- ALVES, Elder Patrick Maia. 2012. *A sociologia de um gênero: o baião*. Maceió: EDUFAL.
- AMARAL, Marcos Henrique da Silva. 2020. *Jorge Ben, tradutor do Brasil*. Tese em Sociologia, Universidade de Brasília, Brasília.
- BOURDIEU, Pierre. 1986. “L’illusion biographique”. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 62(1) : 69-72.
- BROOKS, Daphne A. 2011. “Nina Simone’s triple play”. *Callaloo*, 34(1) : 176-197.
- GILROY, Paul. 2012. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos.
- HALL, Stuart. 2003. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil.
- HEINICH, Nathalie. 1996. *The glory of Van Gogh: an anthropology of admiration*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- QUEIROZ, Vítor. 2019. *Dorival Caymmi: a pedra que ronca no meio do mar*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens.

Enviado: 08/06/2021
Aceito: 26/07/2021