

# Cancioneiro visual de uma Bahia negra: Desenhos e pinturas de Dorival Caymmi

Marielson Carvalho (UNEB)

## RESUMO

Dorival Caymmi (1914, Salvador – 2008, Rio de Janeiro) é reconhecidamente um dos maiores compositores e cantores da Música Popular Brasileira no século XX. Embora a fortuna crítica sobre sua obra musical seja mais comentada do que a visual, ambas compõem, cada uma com sua técnica e estética próprias, um painel artístico de Dorival Caymmi na representação de uma ideia de Bahia negra. Pretendo neste artigo apresentar a relação entre essas duas linguagens na obra caymmiana a partir de elementos negros tanto simbólicos quanto materiais que o compositor narra/traduz/canta/pinta, identificados como próprias ou singulares de sua memória cultural soteropolitana. Como se trata, a priori, de uma perspectiva inédita sobre esta produção, cuja quantidade de trabalhos ainda não tem uma pesquisa, fez-se uma seleção inicial dos desenhos impressos em *Setenta Anos: Caymmi* (1984), para a FUNARTE (Fundação Nacional das Artes) e no calendário *Cancioneiro da Bahia* (1971) para o Grupo Halles. Em memória de seu centenário no Carnaval de Salvador em 2014, este texto também analisa como este imaginário musical de Dorival Caymmi é reproduzido na decoração do Centro Histórico, com o tema “Bahia Negra – Caymmi e Ilê”.

Palavras-Chave: Dorival Caymmi, Artes Plásticas, Música, Cultura Afro-Baiana;

## ABSTRACT:

Dorival Caymmi (1914, Salvador - 2008, Rio de Janeiro) is recognized as one of the greatest composers and singers of Brazilian popular music in the twentieth century. Although the critical fortune about his musical work is more commented than the his visual arts, both compose, each with its own technical and aesthetic, an artistic panel of Dorival Caymmi in the representation of an idea of black Bahia. I intend to present in this article the relation between these two languages in his work based in symbolicals and materials black elements that the composer tells/translates/sings/paints, as unives of a cultural memory of Salvador. As it is, a

priori, an unprecedented perspective on this production, the amount of works does not have a research, was made an initial selection of drawings published on *Setenta Anos: Caymmi* (1984) to FUNARTE (National Foundation of Arts) and on *Cancioneiro da Bahia* (1971) to Grupo Halles. In memory of his centenary in Carnival of Salvador, this text also examines how this musical imagery of Dorival Caymmi is reproduced in the decoration of the Historical Center with the theme "Black Bahia - Caymmi and Ilê".

Keywords: Dorival Caymmi, Arts, Music, Afro-Bahian Culture;

Dorival Caymmi nasceu em Salvador em 30 de abril de 1914 e, até sua partida para o Rio de Janeiro, em 1º de abril de 1938, perto de completar 24 anos, morou no Centro Antigo em diferentes bairros, como Saúde, Santo Antônio e Nazaré. Ainda na pré-adolescência já demonstrava interesse tanto por música quanto por desenho artístico. O violão foi o instrumento que escolheu para compor e tocar. Já para o desenho, lápis Faber 1 e 2. Autodidata em ambas as técnicas, a inspiração ou matéria de seus primeiros acordes e traços era diversa, ou seja, ainda não existia uma ligação entre som e imagem que já sinalizasse uma influência temática ou figurativa de uma na outra linguagem como, décadas mais tarde, ele deliberadamente vai fazer.

Mas uma passagem nessa fase de menino ata as pontas soltas e distantes de um painel que enovelam os fios do imaginário caymmiano sobre São Salvador, “pedaço de terra que é meu”, como cantou em canção homônima. Numa época em que não existiam arranha-céus e as construções, na maior parte do Centro da cidade, eram ainda do século XVIII e XIX, a presença colonial dos sobrados, fortes, conventos e igrejas avultava à vista dos soteropolitanos. Antes mesmo de se matricular para aprimoramentos no curso de desenho da Escola de Belas Artes, quando tinha 15 anos em 1929, Caymmi fez um de seus primeiros trabalhos em desenho, retratando a arquitetura de alguns templos próximos de sua casa no Santo Antônio.

Não sendo sua primeira canção, mas bastante representativa na idealização dessa Velha Bahia, “365 igrejas” reatualiza, quando ele a grava em 1946, o mito de uma cidade sincrética e protegida por todos os santos o ano inteiro. Em 1971, no calendário *Cancioneiro da Bahia* (1971), para o Grupo Halles (Fig.1), Caymmi recria esta canção numa pintura que mostra uma paisagem com coqueiros e morros cheios de igrejas. Essa interação com uma ambiência católica era motivada até pela própria tradição familiar de seu pai, de quem herda tanto o sobrenome italiano quanto o gosto pela música. Caymmi fez primeira comunhão, ia às missas aos domingos, lia a Bíblia, mas algumas exigências como católico não distanciava nem o pai nem o filho de

uma festa de terreiro ou de rua. Ou mesmo de Carnaval, da qual o próprio Caymmi revela ter sido um folião que preferia ver os dias de desfile dos afoxés, “que eram os dias de vadiação, os dias de brincar com os orixás”. (BARBOZA, 1985, p. 35).



**Figura 1** - Caledário Cancioneiro da Bahia (Grupo Halles, 1971)

É nítido em sua biografia que, à medida que se integrava ao cotidiano de uma cidade menos elitista e mais popular, menos católica e mais do candomblé, menos branca e mais negra, a sua música começava a ganhar contornos mais precisos de uma estética baiana mais africanizada ou de uma tematização cuja dicção recriava uma cultura afro-baiana mais evidente. “Eu ia comparando com o que via e o que vi dentro do clima mais baiano possível foi a presença da religião negra, o linguajar mesclado com o português, o linguajar afro, linguajar nagô, tudo mesclado.” (CAYMMI, 2001, p.50)

A partir do momento em que a música começa a lhe dar frutos mesmo ainda verdes, ele para um pouco com os desenhos, mas sua caligrafia bonita continuava sendo admirada pelo traço diferenciado e preciso, o que lhe garantiu ingressos de matinês no Cine Jandaia em troca de cópias de textos pedidos pelos amigos. E foi numa dessas idas ao Jandaia que ele assistiu a uma apresentação de Carmen Miranda, anos antes de os dois se tornarem amigos no Rio de Janeiro e fazerem sucesso com “O que é que a baiana tem?”, cuja figura foi desenhada tanto no calendário, quanto em Setenta Anos: Caymmi (1984). (Fig. 2).



**Figura 2** - Setenta Anos: Caymmi (1984)

Nessa trajetória de Caymmi como compositor algumas referências nos orientam para o que pretendo analisar mais detidamente sobre sua criação musical em articulação com sua obra plástica. É certo que quase a totalidade dos temas pintados por Caymmi são a recriação de suas canções, mas isso não depõe contra ele como repetitivo, na medida em que, afóra a remissão direta ou indireta a partir dos mesmos títulos, personagens ou cenas desenhados, o trabalho visual de Caymmi é outra versão de uma Bahia negra que ele próprio recriou a partir de suas memórias.

As duas referências sobre as quais faço recorte de pinturas e desenhos foram editadas em dois períodos bastante diferentes da carreira do artista. O calendário Cancioneiro da Bahia (1971), encomendado pelo Grupo Halles, uma holding de empresas de mercado financeiro, é constituído de 12 telas coloridas inspirado em suas canções: “Rainha do mar”, “O que é que a baiana tem?”, “O mar”, “O vento”, “365 igrejas”, “Você já foi à Bahia?”, “Eu fiz uma viagem”, “Saudade de Itapoã”, “Acontece que eu sou baiano”, “O samba da minha terra”, “A preta do acarajé” e “Festa de rua”.

Já Setenta Anos: Caymmi (1984) é um álbum com 11 pranchas em nanquim reproduzidas em off-set e editado pela Funarte em comemoração a seu aniversário, com as seguintes representações: “Auto-retrato”, “Dora”, “Marina”, “Milagre”, “Vou vê Juliana”, “Rainha do mar”, “Vatapá”, “A preta do acarajé”, “Rosa Morena”, “O que é a baiana tem?” e “João Valentão”. A edição teve 3.500 exemplares, sendo que 200 foram impressos em papel especial, numerados e assinados por Caymmi. Carybé e Hermínio Bello de Carvalho integram a publicação com textos sobre sua vida e obra.

É interessante pontuar que o nome do calendário é igual ao do livro que Dorival Caymmi publicou em 1947, pela Editora Martins, no qual o compositor primeiramente reuniu sua produção em quase 10 anos de carreira profissional. Em reedições até 1988, a última feita pela

Editora Record, foram incorporadas algumas outras canções inéditas. Ao todo, o cancioneiro caymmiano tem 120 canções.

Os comentários de Hermínio Bello de Carvalho sobre os desenhos do álbum fazem remissão direta ao livro de Caymmi, inclusive transcrevendo as explicações do compositor de como surgiu algumas canções ou o motivo que o fez criá-las. Assim, tanto um trabalho quanto outro reforça a ligação entre som e imagem diretamente de uma mesma fonte autoral, simbólica e materialmente assentada numa experiência vivida e imaginada pelo compositor.

Na foto de capa do calendário Cancioneiro da Bahia (CAYMMI, 1971), Dorival Caymmi está na praia, tendo o mar e o céu desfocado ao fundo. Ele está posicionado de perfil, camisa quadriculada vermelha e branca (cores de Xangô, seu orixá) entreaberta até abaixo do peito e o braço do violão à sua frente em primeiro plano na altura de seu rosto. A iluminação natural do sol de um lado do corpo destaca bem sua silhueta. Seu semblante é misto de quietude e observância. Na verdade, esta foto é a reprodução de um postal que Caymmi mandou confeccionar para distribuir aos amigos nessa época.

Os elementos de identificação para ilustrar a dicção verbo-visual de seu cancioneiro poderiam ser outros, mas a referência ao mar, cujas canções praieiras singularizam sua imagem de criador de um gênero musical original, mesmo com os sucessos de seus sambas buliçosos e sambas-canções, foi a escolhida para a capa. Mas nas 12 pinturas do calendário, a ilustração das canções abrange outros gêneros menos praieiros e, até uma letra pouco conhecida, de temática rural.

Não obtive informações seguras sobre se Caymmi já tinha pintado os quadros antes do convite da empresa, ou se dedicou tempo exclusivo para este fim. Certo é que, neste ano, Caymmi voltou a morar em Salvador, praia do Rio Vermelho, após mais de 30 anos residindo no Rio de Janeiro. Este retorno coincide com um envolvimento mais intenso com o candomblé, muito influenciado por Jorge Amado e Caribé, que juntos com ele foram consagrados obás de Xangô pelas mãos de Mãe Senhora, do Ilê Axé Opô Afonjá.

A pintura que abre o calendário é “Rainha do mar” (Fig.3), canção que ele gravou em 1939, um dos primeiros registros fonográficos de sua carreira ao chegar ao Rio de Janeiro. Somente em 1972, um ano após o calendário, é que ele a regrava no LP “Caymmi”. Este disco é um dos últimos trabalhos do compositor com maior número de canções inéditas ou conhecidas com referências afro-baianas, com destaque para “Oração de Mãe Menininha”.



**Figura 3 - Rainha do Mar**

A visualização desta temática no disco fica evidente na capa, com uma pintura do próprio Caymmi retratando uma mulher negra de vastos cabelos verdes e atrás dela alguns oxês (machados) de Xangô. O fundo da tela é azul e um peixe dourado e preto ajuda a compor o ambiente marinho, resultando assim uma imagem bem sintonizada com o momento criativo de Caymmi neste período. Morar em uma casa à beira-mar em Salvador foi um desejo que Caymmi sempre quis realizar e o fato de ter sido numa localidade chamada Pedra da Sereia reitera certo misticismo caymmiano.

Dorival Caymmi caracteriza na pintura “Rainha do mar” a ideia de uma divindade negra, que segundo ele, com outros nomes, como Sereia, Inaê e Iemanjá, está presente em quase toda a sua obra e para a qual se celebram as mais belas festas, como a do Rio Vermelho. “Linda como nenhuma outra deusa ou mulher, de longos cabelos verdes, sua sedução é também sexual e os negros que a temem também a desejam” (CAYMMI, 1947, p.56).

Essa associação, misto de orixá e de sereia, dedicada ao canto e ao sexo, na obra caymmiana tanto musical quanto visual se confunde muito, ou antes, se interage, resultado de um imaginário que permeia a religiosidade afro-baiana que Caymmi teve muita proximidade em Itapuã, convivendo com sua comunidade pesqueira, quase isolada tanto geográfica quanto culturalmente de Salvador da metade do século XX. Antonio Risério (2001, p.80) chama de “bricolagem mitológica” esse mito de “extração euro-afro-indígena”.

Mesmo que na imagem de “Rainha do mar” a figura representada tenha uma enorme cauda de sereia do imaginário europeu, uma coroa na cabeça e até com certo recato escondendo os seios, a recriação caymmiana é mais próxima de uma simbologia negra. Suas referências suscitam uma narrativa oral afro-baiana, desde a origem da música, um arranjo sob um samba de roda praieiro, até a própria imagem correlata que ele faz do orixá,

É certo que em outras canções praieiras como “Promessa de Pescador”, “É doce morrer no mar” e “Dois de Fevereiro”, a Iemanjá é destacada, mas como tradutor de uma tradição, Caymmi não faz uma leitura distanciada do que já era recorrente nessa criação estética baiana de tantos trânsitos culturais inscritos. Se ele se considerava um homem miscigenado, como declarou certa vez, nessa mistura soube muito bem delinear os elementos identitários que mais o aproximava de uma representação etnoracial negra.

A mesma canção é recriada no álbum *Setenta Anos: Caymmi* (CAYMMI, 1984) (Fig. 4), mas com outros elementos visuais. Enquanto na pintura os seios da sereia estão escondidos, neste, além de estarem à mostra, os reproduz volumosos como nas descrições físicas de Iemanjá. Dois homens, um pescador com calção de banho, chapéu de abas largas e descalço, e outro, de túnica, calça e botas, talvez representando um marítimo, apontam para o horizonte. A cena sugere que eles estão indicando o lugar onde a sereia mora. Enquanto, ela própria, na parte de cima do desenho, os espreita.



**Figura 4** - Álbum setenta anos: Caymmi (1984)

É sabido que Caymmi fez todos os desenhos do álbum quando já não morava mais em Salvador. Buscou inspiração e sossego em Rio das Ostras, cidade litorânea do Estado do Rio de Janeiro, longe de Pedra da Sereia, que virou ponto turístico por causa do ilustre morador. Embora desejasse muito continuar em Salvador, esse assédio o obrigou a retornar ao Rio, onde também tinha maiores contatos profissionais.

Se não mais compunha canções inéditas tanto quanto nas suas fases anteriores, a pintura e o desenho ocuparam seu tempo criativo a partir de sua própria obra musical, já consagrada e continuamente regravaada tanto por ele em projetos fonográficos especiais quanto por outros intérpretes.

Nos dois trabalhos aqui referenciados, mais duas canções são transformadas em imagem: “O que é que a baiana tem?” e “A preta do acarajé”, por sinal, as primeiras canções a serem gravadas em disco por Caymmi. Sem dúvida, além das canções praieiras, o “samba típico baiano” (como consta na face A do disco de 78 rotações) da negra baiana que usa balangandãs é a composição mais conhecida de Caymmi.

A gênese desse samba remonta à infância de Caymmi quando ouvia de seu tio conversas sobre as “mulheres de saia”, que na descrição do parente eram “mulatas de partido alto”, ou seja, ex-escravas ou mesmo descendentes que, sendo de candomblé ou de ordens religiosas, se apresentavam nas festas religiosas, como a do Bonfim, com seus balangandãs, correntes e braceletes de ouro. Como ourives, o tio de Caymmi conhecia bem a feitura dessas jóias, que eram herdadas de ex-senhores ou encomendadas por elas mesmas, como indicativo de mulheres independentes e luxuriosas.

Essa caracterização é a que se pode ver na foto de cartões postais de Salvador produzidos no século por fotógrafos estrangeiros estabelecidos na cidade. Segundo Olszewski Filha (1989), os dois ramos de produção fotográfica no século XIX foram de retrato de estúdio e de paisagens. Em relação ao primeiro, existiam dois tipos, o de material turístico, cuja construção realçava o que o fotógrafo queria vender de exótico (“ex-ótico”, olhar externo) da terra, com a maioria de escravos ou livres posando com seus instrumentos ou material de trabalho de rua. Outro tipo era o cartão pessoal, para o qual o cliente escolhia suas próprias roupas e pagava para sair bem na foto, literalmente.

Caymmi ainda presenciou essas mulheres pelas ruas da cidade, mesmo com toda modernização urbana e higienização (e eugeniização) étnica que os governantes nas décadas de 10 e 20 do século passado implantaram em Salvador. Em torno dessa memória, especialmente da frase do tio, um tipo de ditado, “quem não tem balangandãs não vai ao Bonfim”, que virou mote no samba, o compositor chega ao Rio destinado a falar dessa mulher que chamavam folcloricamente de baiana ou de “mulata velha”, imagem esta que antecede a Caymmi e que também abrangia a própria ideia de Bahia como outro contrastivo de uma *belle époque* tropical.

Eu fui urdindo na cabeça, [ainda] na Bahia, a forma de autenticar a mulata de saia, mas sem a coragem de classificar minha mulata, natural da minha terra com o nome, entre aspas, de baiana. Era uma coisa que acontecia, uma coisa natural no Rio de Janeiro de chamar assim. (...) Mas para nós não eram baianas; para nós eram naturais. Para nós era a mulher de saia, a mulher do acarajé, a mulher do amendoim, a preta do acarajé, era crioula do mingau. (...) Então, não era uma baiana. (...) E resolvi explicar para um povo estranho ao meu



o que era uma baiana. Quer dizer, aquela saia, o chamado turbante, que na Bahia não se chamava de turbante, apesar de ser, chamavam de torço, (...) o pano da Costa, (...) coisa importada da África por causa das raízes. Elas tendo um dinheirinho a mais, elas botavam na mão de um portador para comprar na África. (...) Os búzios, (...) as contas, de fazer colares, vindas da África, de sementes e de louça, feitos à mão ou coisa assim, artesanato africano, do Dahomei, da Nigéria. (CAYMMI, 2013, p. 123-24)

O desdobramento dessa baiana no rádio e no cinema já é conhecido na crônica musical brasileira. Carmen Miranda estilizou ainda mais para o gosto dos gringos e se transformou num dos ícones da boa vizinhança entre Estados Unidos e Brasil, além de ter sido, a partir da cantora, também representação gay tanto no Carnaval (já no ano seguinte ao lançamento do samba, em 1940, tornou-se fantasia preferida dos homens) e da própria imagem de uma performance *drag queen* no Brasil.

A baiana “local” virou “internacional”, mas Caymmi, fiel à sua memória, mas sem enfeixá-la a uma padronização estética, pois ele mesmo faz uma recriação do que ouviu e viu, pinta a figura no calendário e no álbum com alguns detalhes diferenciados.

No óleo sobre tela (Fig. 5), Caymmi flagra a baiana em primeiro plano, se requebrando em um cenário de casarios, tendo ao fundo uma igreja e um cortejo de baianas, com músicos e estandarte, num lance de perspectiva que realça na mesma imagem elementos de uma ambiência festiva e religiosa da “mulher de saia”.

Já no desenho em nanquim (Fig.6), ela está sozinha, em forma de retrato, com os mesmos traços da indumentária da música, com uma mão na cintura e outra na cabeça e pernas abertas em evolução de dança. O que diferencia nas duas imagens, que pode ser analisado também como proposta visual de Caymmi, tomando o conjunto dos dois momentos de criação, é em relação aos traços fisionômicos e físicos dos personagens, o que mostra a sua versatilidade, além da técnica, na caracterização deles.



**Figura 5** - Óleo sobre tela e **Figura 6** - Desenho em nanquim

Excluindo “Rainha do mar” e “Acontece que eu sou baiano”, todas as outras pinturas do calendário não destaca o rosto dos personagens. E ao retratar as mulheres, no delineamento dos seios, eles não estão à mostra, apenas marcando seu volume sob suas batas ou vestidos. Já no álbum da Funarte, isso se inverte, também com algumas exceções. Tanto nos perfis masculinos quanto femininos, os desenhos mostram detalhes do rosto e do corpo (músculos de pernas, barriga e braços), evidenciando em alguns deles uma volumetria maior do que ele costumava fazer, especialmente em relação às mulheres, como das letras “Rosa Morena”, “Dora”, “Marina” e “O que é que a baiana tem?”.

Neste último exemplo, os seios sob a transparência da roupa, compondo com um sorriso no rosto a graça ou malícia que a letra descreve, nos apresenta uma baiana mais sexualizada e, portanto, desejada. O duplo sentido do título já nos coloca no próprio ritmo sacudido e jocoso do samba, cujas letras exploram essas “putarias” e “sacanagens” soteropolitanas de uma roda de samba em dia de festa de largo. O “caia por cima de mim” com certeza não seria a culpa do desequilíbrio na sandália de salto fino, com pomponzinhos, que a baiana usa no desenho. “Eu achava (...) um verdadeiro milagre [elas] pisarem, com aquele corpanzil, naquelas sandálias, e sambar” (CAYMMI, 2013, p. 125). Quando Caymmi fala sobre essas “mulheres de saia”, que também eram vendedoras de quitutes e comidas, a preta do acarajé é uma variação do mesmo tema, quase um contraponto de personalidade da negra baiana de “O que é que a baiana tem?”.

A começar pelo próprio motivo que o inspirou a compor “A preta do acarajé”, esta baiana é menos vista se requebrando e mais mercando o seu ganha-pão. É claro que somente trabalha, mas Caymmi a flagra menos em movimento de “quebradeira” e mais de labuta. Isso é perceptível nos dois exemplos. Tanto na pintura quanto no desenho, ela está de perfil, andando com o tabuleiro na cabeça. Na primeira imagem (Fig.7), as casas compõem o cenário urbano por onde ela transitava com desenvoltura, mesmo com o peso de sua guia. Essa imagem de trabalhadora de rua é que marca a sua descrição na canção, que Caymmi classifica em seu livro de “cena baiana”.

Ele explica que quando era menino, à noite, por volta das 10 horas, a “preta do acarajé” passava por sua rua cantando seu pregão em nagô (“Ô acarajé ecó olalai ó”) e em português (“Vem benzê-ê-em, tá quentinho” e “Iê abará”). Ao assentar o tabuleiro para descansar, segundo Caymmi, resmungava frases como “Todo mundo gosta de acarajé, o trabalho que dá pra fazer é que é” ou “Todo mundo gosta de abará, ninguém quer saber o trabalho que dá”, que terminaram virando o bis da canção.

Na segunda imagem (Fig.8), a figuração da mulher andando é bastante marcada pelas posições das contas e colares que, no balanço do corpo, estão voltados para trás. O braço direito para frente completa a sensação de uma sincronia de movimentos, enquanto o outro apoia o tabuleiro sobre a cabeça. Na pintura, o mesmo braço direito está suspenso, mas o

esquerdo leva outro objeto, não-identificado, talvez um banco como suporte para o tabuleiro ou mesmo para ela sentar.



**Figura 7** - A preta do acarajé - pintura (Caymmi) e **Figura 8** - A preta do acarajé - desenho (Caymmi)

Caymmi confessa em seu livro *Cancioneiro da Bahia* (1947, p. 74) que nesta composição a presença da preta do acarajé de sua infância é tão forte que a canção é muito mais desta mulher do que sua, já que a maior parte dos elementos sonoro-verbo-visuais dessa memória estão na letra. Caymmi faz parte de uma plêiade de compositores da “poemúsica popular brasileira” chamados por Antonio Risério (1993) de “etnógrafos de ouvido”, na medida em que recriam em suas canções essas musicalidades até então vistas como apenas uma algaravia, ruído, ou coisa de negro. “A preta do acarajé” é misto de “sofisticação”, por se tratar de um texto nitidamente bilíngüe, e de sensibilidade poética, pois dialoga dois saberes, o oral e o escrito. Caymmi já antecipa o que décadas depois o IPHAN vai legitimar: a “baiana” de acarajé como patrimônio cultural do Brasil.

Em 2014, centenário de nascimento de Dorival Caymmi, o Governo do Estado com o projeto Carnaval da Cultura, homenageou no Pelourinho, tanto o compositor quanto os 40 anos do bloco afro Ilê Aiyê, além do Malêdebalê e de outros grupos como os afoxés Filhos de Gandhi e Badauê, os blocos de índio Comanches do Pelô e Apaxes do Tororó.

O tema “Bahia negra: Caymmi e Ilê”, para além das coincidências das efemérides, potencializa esta referência negra na obra caymmiana a partir de uma releitura feita do artista plástico J. Cunha para a decoração das praças e ruas do Pelourinho nesse ano. Em entrevista ao site do IPAC (Instituto de Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia), responsável pela execução do projeto, J. Cunha informou a concepção artística do projeto visual, destacando, a partir do tema dado, que tanto os blocos afro quanto Caymmi representam a Bahia negra, “pois trazem em suas histórias a mitologia africana presente na cultura baiana”. (IPAC, 2014)

A ideia era apresentar ao público as referências negras caymmianas mais conhecidas. A escolha mais recorrente foi a praieira, destacada no palco montado para bandas de sopro e percussão no Cruzeiro de São Francisco, com um painel ao fundo de barcos à vela e pescadores negros em fila levando ao ombro uma rede de pesca. Nos estandartes espalhados tanto neste local, quanto em outras ruas, as imagens retratam ora uma sereia negra de cabelos pretos e longos, com espelho numa mão e flores na outra, ora um pescador também negro, com chapéu de palha e um peixe sobre ele, ou ainda um saveiro com pescadores a bordo. O artista ainda pontuando essa ambiência marinha, recriou com panos brancos as velas dos barcos de pesca nos postes do Terreiro de Jesus, que, ao sabor do vento, resultou efeito visual interessante.

Outros símbolos de uma baianidade afro-baiana traduzida por Caymmi estão presentes na baiana, também negra, com um cesto de frutas na cabeça, contas coloridas e seios marcados sob a blusa. Um estandarte com instrumentos musicais (violão, berimbau, pandeiro e atabaque) e fitinha do Senhor do Bonfim representam esta musicalidade caymmiana a partir de “Samba da minha terra”, por exemplo, ou ainda “Você já foi à Bahia”, cujos versos ressaltam uma sorte/proteção quem for ao Bonfim, retratado por J.Cunha por uma figa.

A maior peça da decoração foi a de Dora, do samba homônimo que Caymmi fez, inspirado em uma mulata que viu dançar em um bloco de frevo em Recife. Elevada a certa altura do chão, a boneca foi desenhada com a mesma performance gestual da letra, “requebrando pra cá, ora pra lá”. A seu redor, quatro sobrinhas, feitas de tiras de plástico colorido, remetiam ao Carnaval recifense. Bem, não sendo propriamente uma personagem baiana, ainda assim, Caymmi ao fazer “Dora”, e também a desenhar para o álbum, não se distancia de uma experiência carnavalesca negra, mesmo fora de Salvador.

Ao homenagear Caymmi no Centro Histórico, as oficialidades do Carnaval possibilitam que ainda eu possa trazer uma passagem pouco conhecida da trajetória do compositor, mas que ressalta sua interação como mediador simbólico nas manifestações culturais e festivas dessa área da cidade onde ele morava e por onde mais circulava.

Em 1936, Caymmi inscreveu duas composições suas, “A Bahia Também Dá” e “Lucila”, em um concurso de marchinhas carnavalescas promovido pela Rádio Comercial. Durante o mês de janeiro daquele ano, os ouvintes recortavam uma cédula de votação publicada diariamente no jornal *O Imparcial* com o nome das músicas concorrentes. Ao final do concurso, deu Caymmi em 1º e 3º lugares, respectivamente com “A Bahia Também Dá” (2.667 votos) e “Lucila” (882). Tomando a população de Salvador de quase 370 mil habitantes nesse ano, com a variante de que uma minoria podia ter aparelho de rádio e outra pequena quantidade lia jornal, a receptividade do público com a votação de suas duas marchinhas foi até considerável.

A marchinha vencedora “A Bahia Também Dá” parece uma provocação carnavalesca à supremacia desse gênero musical tipicamente carioca, mostrando que não era só no Rio de Janeiro que a batucada era animada. Pena essa composição nunca ter sido gravada por Caymmi pelo fato de ele próprio não ter registrado a melodia, mas salvou a letra que nos dá algumas proximidades simbólicas com o Carnaval soteropolitano de hoje.

Ele convoca nessa marchinha a “macacada” (gíria da época que significa galera ou patota) dos bairros de Jacaré, Liberdade, Curva Grande, Pau Miúdo e Curuzu para se alistar no “cordão” (o mesmo que bloco) para “enfezar” (fazer barulho, contagiar) no Carnaval. Não podiam faltar mulheres nesse bloco, preferencialmente morenas do Japão e do Matutu. A bateria de lata e o violão davam a cadência e o ritmo da batucada. À frente, um negro a batucar e com um estandarte escrito “A Bahia Também Dá”, abria alas pelas ruas da cidade para o cordão passar.

Quando Caymmi abre seu bloco para que todos de bairros distantes ou pobres participassem do Carnaval, ele conclamava mesmo (“mandei vir gente lá do Curuzu”) toda a periferia para descer e ocupar o Centro de Salvador (Rua Chile), onde o desfile dos clubes de elite branca em carros alegóricos luxuosos tinha mais espaço do que os grupos negros e com menos recursos, recantados pela Prefeitura à Baixa dos Sapateiros. O Carnaval oficial da pompa ficava no alto; o popular, no baixo.

Nesse período, cordões e batucadas, com forte simbologia afro-baiana, começaram apontar na vaga da decadência dos carnavais dos clubes Cruz Vermelha e Fantoches da Euterpe. A quantidade desses grupos musicais crescia tanto, que se transformou na principal agremiação carnavalesca. Segundo Donald Pierson (autor de “Branco e Pretos na Bahia”) que, coincidentemente em 1936 fazia uma pesquisa sociológica sobre as relações raciais em Salvador, flagrou naquele Carnaval várias batucadas como a descrita da música de Caymmi, com componentes de maioria masculina e negra. (PIERSON, Donald apud ICKES, 2014, p. 217)

É emblemático, ainda, como “A Bahia Também Dá”, além de afirmar uma diferença tanto no Carnaval soteropolitano quanto em relação ao do Rio de Janeiro, também do ponto de vista da formação de grupo não levanta cordas para limitar quem quisesse se integrar. Não existia a mercantilização de fantasias para brincar, embora é claro certa contribuição era (e é) necessária para manter a estrutura dos blocos. E mais, antes mesmo da fundação em 1974, no Curuzu, do bloco afro Ilê Aiyê, Caymmi 38 anos antes já sinalizava que de lá era preciso vir gente para o Carnaval. Isso diz muito, porque Caymmi apontava para a importância dessas e outras comunidades negras para marcar ocupar o Centro.

Caymmi, como já falei anteriormente, após mais de 30 anos morando no Rio, volta a residir em Salvador na década de 70, momento em que surgem os blocos afros e se renascem os afoxés, como Filhos de Gandhi. Ou seja, ele volta num momento de revigoramento musical baiano a

partir das referências negras nele inscritas e fundadas. Gravou em 1975, “Afoxé”, cuja letra já existia antes até da criação do Filhos de Gandhi, em 1949.

Em entrevista ao jornal A Tarde, edição de 7 de janeiro de 1980, Caymmi fez uma retrospectiva dos anos 70 que viveu em Salvador, época dos movimentos políticos e culturais negros, como o “Black Power” e o Rastafarianismo, espriados pelo Atlântico Negro, que desaguaram na Bahia: “A visão minha é que a gente tem que estar ligado às raízes. (...) Era a hora do *Black Power*, [mas] a gente continuava dizendo, olhe isto aqui, olhe o samba de roda”.

Neste artigo, fiz uma relação entre as obras musical e visual de Dorival Caymmi, com o intuito mesmo de apresentar como em ambas as linguagens artísticas o compositor-pintor dialoga elementos simbólicos e materiais de uma afro-baianidade ou destaca uma dicção afro-baiana a partir de sua experiência identitária soteropolitana antes e depois de ir para o Rio de Janeiro.

Destaquei três pinturas e desenhos recriados de três letras “Rainha do mar”, “O que é que a baiana tem?” e “A preta do acarajé”, que foram editados em dois trabalhos visuais de Dorival Caymmi, Cancioneiro da Bahia (1971) e Setenta Anos: Caymmi (1984). A escolha das imagens partiu do fato de as três músicas terem sido retratadas pelo compositor nas duas edições anterior, o que possibilitou comparar pintura e desenho sobre um mesmo personagem, pontuando diferenças e semelhanças de traços figurativos e mostrando como Caymmi faz uma releitura de sua própria obra visual.

As letras e as imagens também representam uma parte de temáticas baianas que o singularizam, como as canções praieiras e suas referências afro-religiosas e míticas, os sambas baianos e suas mulheres sambadeiras e ainda os sambas sobre motivos de folclore (ou cena baiana) e suas representações urbanas. É claro que, nos dois trabalhos a partir dos quais eu escolhi as pinturas e desenhos de Caymmi, outros personagens e temas são igualmente interessantes para traçarmos essa relação verbo-sonora-visual na obra caymmiana, mas como introdução, penso que já sinalizam a possibilidade de outro olhar sobre seu projeto artístico como mediação cultural. O fato de que há outras imagens ainda não catalogadas ou pouco divulgadas ampliam mais essa variante de leitura sobre a obra.

Ressalte-se ainda a criação de outros artistas visuais e plásticos a partir das canções de Caymmi ou mesmo de suas imagens. Citei o trabalho de J.Cunha como exemplo mais recente, mas em seu livro Cancioneiro da Bahia, Clóvis Graciano ilustrou a maioria das canções, e Felipe Taborda, em A imagem do som de Dorival Caymmi (Globo, 2005), compôs catálogo e exposição com 80 trabalhos de artistas contemporâneos a partir de 80 composições de Caymmi.

Quando Caymmi ficava sentado na cadeira de balanço ou na rede com o violão no colo, olhando fixamente para um ponto, os familiares não o incomodavam. Era seu momento de criação musical. Além dos ouvidos, seus olhos especiais pareciam nesses momentos estarem também “desenhando” a canção. Tudo ali urdido, som e imagem, pelos fios da memória.

## REFERÊNCIAS

- BARBOZA, Marília; ALENCAR, Vera de. **Caymmi**: som, imagem, magia. Rio de Janeiro: Sargaço Produções Artísticas, 1985.
- CAYMMI, Dorival. **Cancioneiro da Bahia**. Calendário, Grupo Halles, 1971.
- CAYMMI, Dorival. **Cancioneiro da Bahia**. São Paulo: Editora Martins, 1947.
- CAYMMI, Dorival. **Setenta Anos: Caymmi**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- CAYMMI, Stella. **Dorival Caymmi**: o mar e o tempo. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- CAYMMI, Stella. **O que é que a baiana tem?**: Dorival Caymmi na Era do Rádio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- DECORAÇÃO do Pelourinho homenageia Bahia negra. Disponível em < <http://www.ipac.ba.gov.br/noticias/decoracao-do-carnaval-do-pelo-homenageia-bahia-negra>> Acesso em: 10 mar. 2014.
- ICKES, Scott. “Era das batucadas: o carnaval baiano dos anos 1930 e 1940”. **Afro-Ásia**, Salvador, nº 47, p. 199-238, 2013. p. 217.
- OLSZEWSKI FILHA, Sofia. **A fotografia e o negro na Cidade do Salvador (1840-1914)**. Salvador: EGBA; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1989.
- RISÉRIO, Antonio. **Caymmi**: uma utopia de lugar. São Paulo: Perspectiva; Salvador, BA: Copene, 1993.