

Bruno Pompeu Marques Filho

**A GENTE FAZ
O QUE O CORAÇÃO DITA**



**“Eu disse que ia voltar.
Eu disse que ia chegar.
Cheguei.”**

A GENTE FAZ O QUE O CORAÇÃO DITA





**ANÁLISE SEMIÓTICA DAS CAPAS DOS DISCOS
DE DORIVAL CAYMMI**

BRUNO POMPEU MARQUES FILHO

A GENTE FAZ O QUE O CORAÇÃO DITA
ANÁLISE SEMIÓTICA DAS CAPAS DOS DISCOS DE DORIVAL CAYMMI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em **Ciências da Comunicação**, linha de Pesquisa **Interfaces Sociais da Comunicação**, da **Escola de Comunicações e Artes**, da **Universidade de São Paulo**, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Ciências da Comunicação, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Clotilde Perez.

SÃO PAULO
2008

COMISSÃO JULGADORA

**À memória do meu avô,
quem primeiro me ensinou uma
canção de Caymmi.**

“E o sol mais brilhante, hein?”

**Agradecendo à minha orientadora, Professora Clotilde Perce...
Pela liberdade, pela confiança, pelo incentivo, por tudo. Sempre.**

“O consolo da gente, hein?”

**Gratidão sem fim à minha mãe.
Orientadora da minha vida. Cúmplice na minha existência.**

“A beleza do mundo, hein?”

**Gratidão infinita também ao meu pai.
Professor desde sempre. Me ensinando os detalhes da vida.**

“E a mão da pureza, hein?”

Carinho profundo à minha avó. Indescritível.

“E a Oxum mais bonita, hein?”

Amor e lealdade à minha irmã. Linda.

Oração de Mãe Menininha, Dorival Caymmi

RESUMO

O objetivo central deste estudo é verificar possíveis relações de paridade entre as capas e o conteúdo musical dos discos de Dorival Caymmi. Também foi estudada a autoria dessas capas, verificando a quem havia cabido a responsabilidade de transformar em imagem e design a música daqueles discos. Para tanto, foram desenvolvidas análises semióticas – com base na teoria peirceana – das capas dos dez primeiros discos de Caymmi, levando sempre em conta seus contextos de lançamento, suas referências de autoria e a música dos discos que as capas continham. Houve também a necessidade de se fazer entrevistas, para que restassem claras algumas dúvidas surgidas ao longo das próprias análises. O que se conseguiu descobrir, ao fim do estudo, foi a forte união entre as capas (visual) e os discos (musical), mesmo havendo muita variedade na autoria daquelas. Verificou-se também, ao longo do estudo, algo que surpreendeu a todos: a presença efetiva de Dorival Caymmi na elaboração de algumas dessas capas.

Palavras-chave: Dorival Caymmi; semiótica; capa de disco; embalagem.

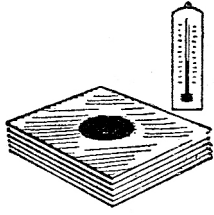
ABSTRACT

The aim of this study is to verify the possible equality relations among the covers and the musical content of Dorival Caymmi's records. It also studied the authorship of these covers checking to whom the authorship responsibility of changing into image and design the songs of those records was to. For that, semiotics analysis of the first ten records of Caymmi were developed – based on Peircean theory –, taken into account their market launching context, their authorship references, and the songs the covers had inside. There was also a necessity to make interviews to clarify some doubts that came up during the analysis. What could be found in the end of the study was the strong connection between the covers (visual) and the records (musical), despite the authorship variety. It was also verified during the study something that surprised everyone: the effective presence of Dorival Caymmi in the elaboration of some of these covers.

Key words: Dorival Caymmi; semiotics; record cover; packaging.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. DORIVAL CAYMMI	21
1.1 A MÚSICA E A VIDA DO COMPOSITOR	22
1.2 A MÚSICA E OS DISCOS DO COMPOSITOR	31
2. SEMIÓTICA	41
2.1 CONCEITOS BÁSICOS E TEÓRICOS DA SEMIÓTICA PEIRCEANA	43
2.1.1 O SIGNO	49
2.1.2 O OBJETO	58
2.1.3 O INTERPRETANTE	61
3. SEMIÓTICA, EMBALAGENS E DISCOS	65
3.1 A APLICABILIDADE DA SEMIÓTICA	65
3.1.1 O SIGNO E SEUS FUNDAMENTOS	66
3.1.2 O SIGNO E SEUS OBJETOS	68
3.1.3 O SIGNO E SEUS INTERPRETANTES	70
3.2. A EMBALAGEM	73
3.2.1 A EMBALAGEM COMO OBJETO SEMIÓTICO	74
3.3 A CAPA DE DISCO	79
4. ANÁLISES SEMIÓTICAS	92
4.1 CANÇÕES PRAIEIRAS	97
4.2 SAMBAS DE CAYMMI	108
4.3 EU VOU PRA MARACANGALHA	114
4.4 CAYMMI E O MAR	123
4.5 ARY CAYMMI DORIVAL BARROSO - UM INTERPRETA O OUTRO	130
4.6 CAYMMI E SEU VIOLÃO	138
4.7 EU NÃO TENHO ONDE MORAR	149
4.8 CAYMMI VISITA TOM E LEVA SEUS FILHOS, NANA, DORI E DANILO	157
4.9 VINICIUS E CAYMMI NO ZUM ZUM	169
4.10 CAYMMI	179
4.11 OUTROS DISCOS DE CAYMMI	191
5. ENTREVISTA COM STELLA CAYMMI	194
6. UM E-MAIL SURPREENDENTE	211
6.1 COM A PALAVRA, DORIVAL CAYMMI	212
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	218
BIBLIOGRAFIA	232
ANEXO - CD	237



INTRODUÇÃO

*“Um escrito sobre um poeta, se não é uma biografia,
pode começar de qualquer maneira.”*

Victor Chklóvski

Dia dois de fevereiro, dia de festa no mar, em ondas de espuma a se quebrar na beira da praia, Iemanjá soprou a inspiração necessária para a empreitada que se inicia agora. Andar na praia, depois de devidamente salvar Iemanjá, é fazer com que corpo e espírito se encontrem. Palmilhando a areia, o corpo segue em movimento, iodado pelo vento, salgado pelo mar, aquecido pelo sol. E faz pensar. Faz com que cheguem as idéias. Porque as idéias, como diz Mia Couto, “não nascem na cabeça das pessoas. Começam num qualquer lado, são fumos soltos, tresvairados, rodando à procura de uma devida mente”¹.

O projeto de pesquisa que serviu para ingresso no mestrado desta Escola parecia ter sido escrito em areia de praia: ficou ali enquanto a maré estava baixa. Bastou que o tempo virasse – ah, e o tempo vira – para que as ondas se afobassem e o apagassem por completo. Lá se foi a proposta pragmática e pouco romântica de se estudar marcas globalizadas, embalagens mundiais e publicidades culturalmente agressivas. Tudo se esfumou na areia.

Só ficou a semiótica, que deve ser pedra, deve ser porto, deve ser forte o bastante para resistir à maré alta e continuar intacta, como parâmetro teórico fundamental a este trabalho. Vão nas vagas as embalagens de detergente em pó e vêm na ressaca os discos de Dorival Caymmi. A (pouca) experiência em um contexto mercadológico agressivo deixa de ser a inspiração, dando chance a uma paixão antiga – a música – se manifestar outra vez. E, se o trabalho de conclusão de curso – que antecedeu e desaguou neste mestrado – falava sobre capas de disco, nada mais natural que a dissertação conseqüente fosse também da mesma seara.

O nome de Dorival Caymmi não veio por acaso nem em repente. A princípio, haveria de ser o trabalho algo que versasse sobre um nome do interesse do pesquisador. (Não é Umberto Eco quem diz que deve haver uma afinidade pessoal entre o estudioso e seu tema, fazendo com que o prazer e a satisfação sejam o alimento desse estudo?). Mas, na música brasileira, nomes de destaque não faltam, de modo que alguns critérios foram utilizados. O artista escolhido deveria ser daqueles que já ocupam cadeira no olimpo da MPB. Entram no rol, portanto, Noel Rosa, Cartola, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Pixinguinha, Braguinha, Ary Barroso, Villa-Lobos, Chico Buarque e tantos outros – para que se fique apenas nos compositores, deixando de lado Orlandos, Silvios, Joãoas, Dalvas, Bethânias e Elises.

Mas haveria de ser, também, um artista razoavelmente recente, que tivesse tido a oportunidade temporal de atuar no mercado do disco, lançando compactos, LPs ou CDs. Noel, Braguinha, Pixinguinha e Ary estavam fora – uns eram do rádio, outros apenas compunham.

¹ Mia Couto, *Terra sonâmbula*, p. 43.

Mas o artista selecionado também não poderia ter uma discografia muito grande, para que o recorte das capas analisadas não fosse pequeno demais perante sua produção discográfica. Tom e Vinicius estavam fora, porque ambos ultrapassam os trinta discos lançados ao longo de suas carreiras.

Cartola ou Caymmi? Três a zero para o baiano.

Caymmi estava vivo durante a elaboração desta pesquisa.

Caymmi influenciou mais a música brasileira.

Caymmi passou pela gravadora Elenco – tema do já citado TCC.

Cartola, ao longo de sua carreira, iniciada tardiamente, lançou apenas quatro discos, todos eles com produção extremamente pobre. Donde suas capas são igualmente simples, feitas meio a acaso. Isso justifica uma não-análise? Sim e não. Sim, porque quatro capas parece ser número reduzido demais para um estudo de mestrado. Não, porque a geração de sentido é sempre possível – é compulsória e incontrolável –, donde análises são sempre permitidas e bem-vindas.

Mas Caymmi era o nome escolhido, tendo início uma busca por material, uma pesquisa bibliográfica, discográfica, complexa e árdua.

Para que se compreendesse um pouco a vida do compositor escolhido, suas biografias foram selecionadas. Logo se chegou ao livro escrito pela neta de Dorival, Stella Caymmi: *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*. A autora passou dez anos pesquisando detalhadamente a vida do avô, realizando entrevistas, reunindo material jornalístico, conversando com o próprio Caymmi, até que chegasse ao texto final. Nas mais de 600 páginas do livro, muito se encontra sobre o compositor baiano. Sem falar nas fotos, inúmeras e inusitadas.

Por tabela, outra biografia de Caymmi é suscitada: *Caymmi som imagem magia*, de Marília Barboza e Vera de Alencar. É edição luxuosa, bilíngüe, de capa dura, fazendo parte de uma caixa maior, elaborada para os 70 anos de Caymmi, junto com um LP duplo, futuramente mencionado. Menos minucioso na pesquisa que a biografia feita pela neta de Dorival, o texto de Marília e Vera é mais poético, mais chegado ao mágico, como o próprio título evidencia.

Bem menor em tamanho, mas imensamente profundo e criativo, o livro *Caymmi: uma utopia de lugar*, da editora Perspectiva, surpreende. Antonio Risério faz uma análise da obra musical de Caymmi, procurando demonstrar o lugar utópico a que se referem suas canções. Risério passeia pelo cancionário de Caymmi com graça e desenvoltura, sem nunca perder a profundidade, a seriedade e a coerência teórica. É livro raro, de concisão e requinte. Sem falar no seu anexo, uma análise da canção “O mar”, que chega a emocionar de tão sensível.

Uma das publicações mais recentes sobre o compositor é o volume 70 da coleção *Folha explica*, escrito por Francisco Bosco e lançado em 2006. A proposta editorial já não permite grandes aprofundamentos ou novas descobertas, restando ao livro a capacidade de ser didático, explicando simples e objetivamente como se dividem as canções de Caymmi.

Entretanto, o livro mais atual lançado acerca da obra de Dorival Caymmi é da editora Ibis Libris: *Caymmi e a Bossa Nova*. A autora é sua neta, Stella, que outra vez mergulha no universo musical de seu avô, para, agora, verificar teoricamente como as canções de Caymmi podem ser vistas como antecessoras estéticas da Bossa Nova. Trata-se da dissertação de mestrado de Stella – colega privilegiada –, que se apóia na teoria da Estética da Recepção para traçar suas análises. A autora se serve das idéias de Hans Robert Jauss e Fernand Braudel e consegue, assim, relacionar seu avô ao movimento musical brasileiro mais revolucionário que já se criou: a Bossa Nova.

Mas Caymmi já lançou seu próprio livro. Com dez anos de carreira, em 1947, o compositor pôs no mercado, via editora Martins Fontes, o primeiro *songbook* do Brasil. Era o *Cancioneiro da Bahia*, reunindo suas composições de até então, com ilustrações de Clóvis Graciano e texto de Jorge Amado. A primeira edição é uma raridade, esgotada nas livrarias há décadas. Mas não há pesquisador que não seja obsessivo e não tardou até que, em um sebo escondido pelas ruas de São Paulo, um exemplar fosse encontrado. Virou amuleto.

Ao lado desses livros todos, junte-se ainda uma série de outros. São livros que falam da música brasileira em geral, são compilações de artigos jornalísticos, são biografias de artistas correlatos ou contemporâneos a Caymmi, são várias outras publicações, selecionadas para colaborar na compreensão da vida e da obra de Dorival.

Mas, o que justifica esse trabalho que se inicia agora?

De pronto, pode-se citar a importância que tem o artista Dorival Caymmi no cenário cultural brasileiro. E note-se que não foi usado o termo “compositor” para o classificar – o que seria uma drástica redução. Caymmi é, sim, compositor dos mais competentes, fundamentais e influenciadores da música brasileira. Mas é também um intérprete inspirado e consagrado pela crítica, sem mencionar ainda sua incontestável habilidade ao violão e suas incursões pelo universo da pintura.

Justifica também este trabalho a escassez de material científico a respeito das embalagens dos produtos culturais, quais sejam, as capas dos discos, dos livros, dos filmes etc. A Academia se serviu desses pratos ainda em pouca medida, deixando ainda na escuridão da ignorância e do improvisado as chamadas artes correlatas. Mesmo que uns poucos trabalhos explorem a importância mercadológica das capas, uma visão a partir de outro prisma – da potencial semiótica geração de sentido que esse material tem – parece ser adequada, pertinente e relevante.

Justifica, por fim, a possibilidade de se verificar, com a pesquisa, uma ampliação dos domínios artísticos do autor do disco. Ou seja: o artista talvez – além de compor e cantar – possa decidir sobre o material gráfico que vai acompanhar seu disco – tendo ou não a noção exata da importância de tal material. Dorival Caymmi serve, portanto, perfeitamente para essa pesquisa, na medida em que apresenta interesse afetivo por artes plásticas. De maneiras que um dos objetivos deste estudo é verificar seu grau de interferência nas embalagens de seus discos.

O objetivo principal do trabalho que se apresenta é – por meio de uma análise semiótica profunda e consciente – evidenciar a potencialidade comunicativa das capas dos discos de Dorival Caymmi. Cada invólucro será analisado calmamente, dando chance a que interpretações possíveis se anunciem, revelando surpresas criativas e afinidades artísticas.

É propósito deste estudo, também, procurar relacionar os efeitos de sentido potencialmente provocados pelas capas com o conteúdo musical de cada disco. A caminhar pelo trajeto iniciado com o trabalho de conclusão de curso, a atual pesquisa pretende verificar em quais medidas capa e música se relacionam e qual é a importância que essa relação tem. E, como já foi dito, vai se procurar entender o nível de interferência que Caymmi teve sobre suas capas.

Assim, o primeiro capítulo deste trabalho é exatamente uma revisão da vida de Caymmi. Porque era necessário se compreender sua trajetória pessoal e profissional para que se pudesse entender sua produção discográfica, sua atuação no mercado do disco. Não chega a ser uma mini-biografia, porque não se preocupa em contar sua história integralmente. Sua neta já o fez de

maneira brilhante. O capítulo procura, isso sim, evidenciar momentos da vida do compositor que possam esclarecer, justificar ou mesmo explicar alguns pontos levantados pelas análises vindouras.

O capítulo segundo é, talvez, o mais denso e complexo. E não poderia deixar de ser, já que é aquele dedicado à teoria semiótica. Longe de procurar esclarecer os meandros semióticos estabelecidos por Peirce, o que o capítulo intenta é simplesmente mostrar quais conceitos foram utilizados na pesquisa e como eles se desdobram na teoria peirceana. É capítulo que busca, também, deixar claro o percurso analítico que foi tomado.

Para se aprofundar nos estudos da semiótica de Peirce, Lucia Santaella foi o nome mais utilizado. Seus livros conseguem atingir uma profundidade assustadora, sem causar um enfado que impeça a leitura. De modo que, quase sempre, é a Santaella que se recorre, procurando abrigo em suas explicações, buscando alento em seus esclarecimentos.

Mas Peirce não poderia deixar de comparecer, com seus textos curtos, objetivos, contundentes e geniais. Ler Peirce não é tarefa fácil. Requer tempo, requer maturidade, requer intimidade com os conceitos semióticos. Mas há que se tentar – e assim foi feito.

Ao se trocar as embalagens de detergente em pó pelas capas de disco, a mudança é menos radical do que parece. Porque capa de disco é embalagem da mesma forma. E, para falar de embalagem – assunto do terceiro capítulo –, Clotilde Perez foi o nome mais importante. Porque a autora – e orientadora deste estudo – alia os estudos da marca aos conceitos semióticos, chegando a tratar dos invólucros e das embalagens de maneira séria, comprometida e profunda. Cabe a esse mesmo terceiro capítulo, a tarefa também de elucidar um pouco o assunto particular das capas de disco. Egeu Laus é um nome importante nessa seara, sendo, assim, citado diversas vezes.

Chega, então, o momento das análises. Caymmi lançou, ao longo de sua carreira, dezessete discos – sem contar os inúmeros e impossíveis de se encontrar compactos. Quantos serão analisados? Todos? Alguns? Quais? O número mais adequado ficou em torno de dez. Serão analisados seus dez primeiros long playings – de *Canções praieiras*, 1954, a *Caymmi*, 1972 –, ficando de lado apenas seu LP de 1965, lançado originalmente nos Estados Unidos, chegando ao Brasil com capa alterada. Depois do disco de 1972 – o último a ser analisado – Caymmi entra em uma fase de pouca produção, sendo as homenagens mais frequentes. Assim, os dez discos selecionados são os que, de fato, configuram a discografia básica de Caymmi. Os demais são gravações ao vivo, discos gravados com os filhos, ou compilações menos originais.

Mas – novamente – o que justifica um estudo sobre as capas dos discos de Dorival Caymmi? O que faz com que se possa botar no foco da Ciência um compositor popular, um baiano quase folclórico?

Para começo de conversa, desde 1984, Caymmi é doutor *honoris causa* pela Universidade Federal da Bahia. De modo que este estudo é debruçado sobre a obra de um membro da Academia, sobre a obra de alguém que foi reconhecido legitimamente pela instituição científica como digno de receber tal titulação.

Além disso, Caymmi é um pesquisador informal, é um antropólogo por instinto, um humanista por vocação. Seu *Cancioneiro da Bahia* traz um capítulo dedicado às canções folclóricas, com partitura e tudo, registrando em livro uma cultura oral, rica e ameaçada de se perder. Caymmi fez com que não se perdessem no esquecimento pérolas da cultura baiana, como “Marinheiro chora”, “O vapor de cachoeira” e “Você diz que amar é crime”. Não bastasse isso, Caymmi também registra em canção o canto dos pregoeiros e das vendedoras que andavam pelas ruas de Salvador

com seus tabuleiros repletos de doces e iguarias. Mistura em versos seus aquelas notas entoadas pelo povo, guardando para sempre em canção o falar ancestral de uma terra que já não existe.

E, se a orientadora deste trabalho, Clotilde Perez, fala de marcas, com propriedade, Caymmi não deixa de estar por perto. É que, em 1971, o compositor baiano percebeu a importância da sua própria obra e decidiu assim criar e registrar a marca “Caymmi”. Ainda não se falava muito em direitos autorais, em direitos de imagem, em nada disso. Mas Caymmi, intuitivamente, sabia o que era uma marca e, prestimoso, criou ele mesmo o logo para essa marca. Um compositor, que “cria” uma marca, desenvolve para ela um logo e carrega essa marca por décadas e gerações a fio, não é só um compositor. É alguém que merece ter a obra estudada.

Caymmi chegou a trabalhar em agência de publicidade, chegou a desenhar anúncios para jornais. Cuidou para que seu livro tivesse um requinte gráfico sofisticado – coisa impensável nos anos 40. Caymmi sugere estudo, inspira pesquisa, provoca investigação.

Graduação é água doce. Mestrado é água salgada.

A graduação é um rio, a levar seus seixos e peixes. Não tem volta, não tem caminhos, não tem dúvida. Da nascente-vestibular até a foz-TCC é tudo correr. Para uns, um Amazonas quase mar, profundo, misterioso, cheio de magias e mitos. Para outros, córrego, ligeiro, curto e afobado.

O mestrado é um mar. E, como diz Câmara Cascudo, “o mar é um ser com vontades, manias, gostos e simpatias. Há regras invioláveis para quem viva sobre seu dorso”². Compreender essas regras é vital para que se possa navegar pelas vagas da pós-graduação. Não há mais leito, não há corrente. Há imensidão e infinitudes de caminhos. Não há grade de horário, não há disciplinas obrigatórias. Há escolhas por afinidades.

Os professores da graduação – margens direita e esquerda daquele rio – aparecem agora como galeras imensas, galeões imponentes, galeotas bravias, a navegar pelo mar da pesquisa, da ciência humana. Quem começa é canoa, de pouca proa para lutar, mas impossível de se afundar. São os anos no mar que dão os mastros, as velas, as carrancas e os canhões. São os anos na Academia, produzindo, estudando, ensinando e aprendendo que fazem com que pessoas comuns se transformem em verdadeiras entidades do saber. No mestrado, está-se perto delas. Canoas grandes e pequenas ficam todas na praia, a olhar no horizonte povoado pelas galés. São as aulas da pós-graduação, ministradas pelos nomes mais conceituados no meio acadêmico.

Os congressos, os seminários e os encontros são festas de praia, com as embarcações enfeitadas, benzidas, prontas para ver qual delas é a mais bonita. E lançam-se textos, artigos inéditos, pesquisas em curso. É conhecimento, é produção.

Os núcleos de pesquisa são como portos, desses perdidos pelo mundo, onde os barcos se ancoram para o abastecimento e a recarga. Estudiosos afins – das mais variadas plumagens – reúnem-se ao redor de um tema comum para que, juntos, possam desenvolver o pensamento àquele respeito.

Os professores mais velhos – além de imensas caravelas – são como estaleiros constantes, a consertar os barcos menores, quando estes perdem o leme ou deixam que rasgue sua vela o vento. Nas aulas ou nos encontros furtivos pelos corredores da Universidade, eles estão sempre prontos a

² Luiz da Câmara Cascudo, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, p. 550.

remendar um casco rachado, a reatar uma corda estourada. Dão dicas rápidas, que surpreendem pela precisão e pela sabedoria.

A orientação – a orientadora – é o quê? A orientação é a bússola, é a lua cheia, é a estrela Dalva, é guia. É o que faz com que as canoas e os barcos pequenos não se percam nem se adernem. A orientação é também rebocador, forte, robusto, puxando em sua marola os barcos ainda sem porte. A orientação é luneta, é astrolábio, é compasso. Que olha longe, que vê o futuro, que mede o caminho, que aponta o destino.

“O mar não enriquece nem mata de fome.”³ Só que entrar no mar não tem volta. Pede-se a bênção de Iemanjá, pisa-se com cautela as primeiras ondas e, quando se vai ver, já se está a vaguear. Arriba o pano! Toca o búzio! É tempo de navegar!

*Minha jangada vai sair pro mar.
Vou trabalhar, meu bem querer.
Se Deus quiser, quando eu voltar do mar,
um peixe bom eu vou trazer.
A estrela Dalva me acompanha,
iluminando o meu caminho.
Eu sei que não estou sozinho,
pois tem alguém que está pensando em mim.*

³ Luiz da Câmara Cascudo, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, p. 550.



1 | DORIVAL CAYMMI

***“O mar é sagrado.
Quem fala do mar morre nele.”***
Luís da Câmara Cascudo

Naquela noite de fevereiro – que se afasta dos dias atuais por coisa de vinte anos – ele pôde ver as arquibancadas lotadas sacudirem suas bandeiras em acenos de afeto e euforia, enquanto a voz da multidão entoava o inesquecível samba. Tem xinxim e acarajé, tamborim e samba no pé. Era o carnaval de 1986 e a Estação Primeira de Mangueira entrava na avenida disposta a brigar pelo título. A seu favor estavam a esmagadora torcida, a bateria inconfundível, o samba enredo animadíssimo e o carisma mágico de seu homenageado naquele ano: Dorival Caymmi.

Se os orixás colaboraram ou se os jurados se contagiaram, ninguém soube até hoje explicar. O que há de verdade é que a Mangueira ganhou o carnaval, que o samba enredo daquele ano entrou para a história e que a Caymmi se rendeu uma das maiores homenagens que alguém pode receber. “Nunca vi coisa tão linda. O sambódromo é uma glória! É a beleza! A emoção é indescritível!”⁴, diria o compositor tempos depois.

Mas, aos 71 anos de então, naturais eram as láureas e as reverências àquele que sempre foi considerado uma das figuras mais importantes da música brasileira. E as homenagens foram – e têm sido – muitas, mas devem ficar para momento posterior, deixando a vez para o passado mais distante, quando Enrico Caimi aportou no Brasil.

1.1 A MÚSICA E A VIDA DO COMPOSITOR

Ele vinha da Itália e desembarcou direto na Baía de Todos os Santos. Muito provavelmente por conta de um funcionário da alfândega, a grafia de seu sobrenome foi alterada, passando então o imigrante a se chamar Enrico Caymmi. Donde se pode dizer que a família Caymmi – escrita assim com ipsilone e duplo eme – teve sua origem não só em solo brasileiro, mas também em terras baianas, bem junto ao mar.

Enrico foi avô de Durval Caymmi, “modesto funcionário estadual, bom no violão e no trago”⁵, que, depois de ver a mulher dar à luz dois filhos mortos, fez promessa. Os rebentos vindouros, se viessem com vida, receberiam nomes que começassem com “d”, de Deus. Senhor do Bonfim lhe atendeu. Já no ano seguinte (1912) veio Deraldo e, na seqüência, Dorival (1914), Dinah (1916) e Dinahir (1918). “D” de Deus. Mas Durval também começa com “d”.

A infância de Caymmi foi marcada pela amizade que se estabeleceu entre ele e Zezinho, seu vizinho. Eram inseparáveis nos passeios pela cidade, percorrendo cinemas e bibliotecas. Juntos foram desenvolvendo o gosto pela música, pelos atores americanos, pelo rádio.

⁴ Dorival Caymmi, apud Stella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*, p. 502.

⁵ Jorge Amado, *O poeta e o mar*, in *História da Música Popular Brasileira* (encarte do fascículo), p. 1.

Caymmi – segundo conta sua neta Stella na biografia que elaborou –, não era de futebol ou de outras correrias: era mais de introspecções, de ficar em casa, de recortar revistas e de pensar em música. Em um desses momentos em casa, descobriu o violão do pai. Foi praticando sozinho, descobrindo aos poucos os segredos do bojo perfeito e do minúsculo braço.

Uma outra descoberta importante também marcou a infância e a juventude de Dorival Caymmi. É quando conheceu Itapuã. O mar imenso, o coqueiral vasto e as areias longas conquistaram de vez o menino. Tudo em Itapuã era novidade: a vida simples, a população praieira e aquela integração entre homem e mar. Com Zezinho e outros amigos, Caymmi veraneava em Itapuã, tendo a chance de entrar em contato com os pescadores e suas histórias fantásticas.

Os passeios em Itapoã, colônia de pesca tão distante, mais fácil ir de saveiro, ou a pé, a energia da mocidade! Pesca do xaréu, moqueca de peixe fresco, boa cachaça, amor debaixo das palmas, branca areia, água bem morna. Ouvir os cantos da pesca, o choro das mulheres se “a jangada voltou só”. Canções praieiras. Plataforma, Mar Grande, Piripiri, praias da Bahia.⁶

Mais tarde, aos 23 anos, Caymmi precisava trabalhar, tomar rumo na vida. Dentre as várias oportunidades de emprego que teve, se destaca pelo jocoso a de vendedor. Mesmo não se considerando um hábil comerciante, ele aceitou o desafio proposto por Zezinho e caiu no ramo dos insumos alcoólicos. Andava pela cidade vergando um pesado mostruário de bebidas falsificadas que, dificilmente, eram vendidas. As garrafas grosseiramente adulteradas lhe eram pesadas demais e, um dia, cansado daquela profissão, resolveu beber todo o conteúdo do mostruário. Garrafas vazias, Caymmi foi ao seu patrão e decretou o fim da sua carreira de vendedor. Sorte da música brasileira que não perdeu para o comércio aquele rapaz que, com seus 23 anos, já havia composto uma toada (“No sertão”), um fox-trot (“No cinema”), um maduro e moderno samba-canção (“Adeus”) e até uma marchinha carnavalesca (“A Bahia também dá”), campeã de 1936 em um concurso promovido na Bahia.

Mas todo carnaval tem sua quarta-feira e as perspectivas profissionais que a Bahia ofereciam eram poucas. De maneiras que a idéia de ir morar no Rio de Janeiro – Capital Federal – foi sendo amadurecida ao mesmo tempo em que seu Durval juntava o dinheiro necessário para que se mantivesse o rapaz no Rio pelos primeiros tempos.

Era primeiro de abril de 1938 quando Caymmi embarcou rumo à capital, levando consigo a bagagem, o violão e a vontade de estudar direito. É no balanço das ondas que eu vou. No mar eu jogo a saudade, amor. O vento traz esperança e ansiedade. Vou navegando em busca da felicidade.

Pouco tempo depois de ter se instalado no Rio, conseguiu por intermédio de um amigo uma recomendação a Theófilo de Barros Filho, da Rádio Tupi. Chegou para fazer o teste e, tendo cantado “Noite de temporal”, impressionou tanto que Assis Chateaubriand foi chamado ao estúdio para ver ele mesmo o menino baiano. Vale lembrar que Chatô era o dono de um império da comunicação, chamado Diários Associados, ao qual se filiavam jornais, emissoras de rádios e, mais tarde, emissoras de televisões⁷. Caymmi saiu do pequeno estúdio contratado informalmente, para

⁶ Marília Barboza e Vera de Alencar, *Caymmi som imagem magia*, p. 36.

⁷ Mais sobre Assis Chateaubriand e sua vida empreendedora pelos meios de comunicação no livro *Chatô, o rei do Brasil*, de Fernando Moraes.

ganhar 240 mil-réis por mês. O aluguel da pensão estava garantido e ele, agora, era um “homem do rádio”.

E o rádio, naquela época, era o mais importante meio de comunicação que havia. As emissoras disputavam artistas, competindo entre si para ver qual teria o elenco mais constelado. Não foi preciso esforço para que Caymmi começasse a se destacar como cantor e compositor nesse meio. De uma rádio ia saltando para outra, impulsionado por aumentos de cachê e incentivado por amigos que ia fazendo.

Um desses amigos, Newton Teixeira, certa vez virou-se para Caymmi e lhe perguntou se ele gostaria de ouvir a sua própria voz gravada. Sim. Foram para o estúdio da Sonofilmes e lá ele cantou “O que é que a baiana tem?”. Qual voz gravada, qual nada.

Acontece que estava sendo produzido naquela época um novo filme com Carmen Miranda (*Banana da terra*) e um dos números musicais em que a cantora apareceria atuando seria “Na baixa do sapateiro”, de Ary Barroso. Cenário e figurino já estavam, inclusive, prontos. Só que, “aproveitando o irreversível da situação, Ary exigiu dez contos de réis pelos direitos autorais da música. Era uma quantia inusitada na época, mesmo para o grande Ary Barroso”⁸. Robert Downey, o produtor do filme, negou. Faltava agora uma música substituta que pudesse se adequar ao contexto do filme, com seu cenário de coqueiros, casario, lua cheia e lampião.

Resultado: pessoas próximas à produção do filme e a Carmen, e que conheciam Dorival, criaram o estratagema da tal despreziosa gravação apenas para ter em mãos um registro de “O que é que a baiana tem?” e levar para a apreciação de Carmen.

A estrela aprovou a canção e, contam biógrafos⁹, foi no set de gravação do filme que a atriz immortalizou sua imagem de baiana. A letra de “O que é que a baiana tem?” aponta os elementos fundamentais que, juntos, configuram a imagem da baiana tradicional. Torço de seda, brincos de ouro, corrente de ouro, pano-da-costa, bata rendada, pulseira de ouro, saia engomada e sandália enfeitada vão sendo citados ao longo da melodia. E, para que Carmen não se perdesse na ordem, Caymmi ficava ao lado da câmera, apontando para o elemento indumentário que viria a seguir. Mais que isso: foi Caymmi quem sugeriu à atriz que ela fizesse aqueles gestos imortais com as mãos e que virasse os olhos para os lados enquanto cantava, em sestro e sedução baianos. Estava firmada a amizade entre Caymmi e Carmen. Por conta disso, Caymmi passou a freqüentar outros meios, entrando em contato com mais compositores, mais músicos, mais produtores. Sua tímida simpatia fazia com que cada um desses fosse angariado a seu rol de amigos. Para citar alguns nomes desse momento, fique-se apenas com três: Mário Lago, Braguinha e Aloysio de Oliveira – este último ainda teria grande importância na vida de Caymmi, como será visto adiante.

Foi também pelas mãos da Pequena Notável que Dorival chegou ao disco. Em 1939, ela o chamou para que gravassem juntos um disco de 78 rotações contendo “O que é que a baiana tem?”. E, o sucesso foi tanto, que o baiano foi rapidamente contratado com exclusividade pela Rádio Mayrink Veiga, a mais poderosa de então. Essa época de sucesso repentino e mudanças rápidas fez com que Caymmi conhecesse aquele que foi um de seus grandes amigos: o então redator-chefe Jorge Amado. Mas o escritor tem outra versão e, assim, a imprecisão toma conta dos fatos, ficando difícil saber, com segurança, se as biografias de Caymmi se atrasam a relatar o

⁸ Marília Barboza e Vera de Alencar, *Caymmi som imagem magia*, p. 69.

⁹ Ruy Castro, *Carmen: uma biografia*.

encontro dos baianos ou se a criatividade lírica de Jorge Amado inventa um encontro anterior, mais poético e longínquo, ainda em terras de São Salvador.

*Não sei, não recordo quando e onde conheci Dorival Caymmi, quando nos apertamos as mãos pela primeira vez e pela primeira vez rimos juntos nossa alegria. Foi, com certeza, na Bahia, antes da partida do clássico ita, levando-nos – ao aprendiz de compositor e ao aprendiz de escritor – para tentar exercer nossos ofícios no Rio de Janeiro.*¹⁰

Outros discos foram sendo gravados por Caymmi. Mais para o fim de 1939, gravou seu primeiro disco solo, ainda sob o impacto da gravação feita com Carmen. O sucesso não se repetiu e o contrato que ele tinha com a Odeon foi, por isso, rescindido. Aos poucos, Dorival ia pegando aversão a contratos e prazos – não gostava de pressão e, já naquela época, o que as gravadoras queriam eram sucessos enfileirados. Da Odeon, foi parar na Columbia – que depois passou a se chamar Continental e, mais tarde, foi encapsulada pela gigante Warner –, onde gravou mais alguns compactos, sob a direção artística de Braguinha, o compositor da letra de “Carinhoso”.

Era passeio de domingo ir ao auditório da Rádio Nacional assistir aos programas de calouros e, numa dessas idas, Caymmi viu pela primeira vez a mulher que seria sua por toda a vida. Ela era loura, caloura, tinha olhos verdes e acabou por enfeitiçar Caymmi quando chegou ao microfone.

*– Será que ela vai tentar o canto lírico? – pensou Caymmi.
O apresentador, ao microfone, perguntou:
– A senhorita, como se chama?
– Stella Tostes.
– O que vai cantar?
– ‘Último desejo’, de Noel Rosa.*¹¹

Perto de você me calo, tudo penso, nada falo e Caymmi deixou passar a chance de falar pessoalmente com Stella – que, mais tarde cantora, seria conhecida providencialmente como Stella Maris. Entretanto, não se passaram muitos dias – “Orixás tramando coisas novas”¹² – até que um encontro fosse cavado pelo baiano. Se encontraram, se enamoraram, noivaram e, menos de um ano depois, estavam casados. Caymmi tinha 26 anos e Stella, 18. O casamento durou até que a morte os separasse – mas por pouco tempo, já que, em espaço de alguns dias, ambos já se haviam ido –, e durante todos esses anos de vida conjunta foi Stella quem mandou em Caymmi, como deixam claro alguns depoimentos presentes em mais de uma biografia do compositor.

*A vida do Caymmi sem Stella seria muito engraçada: um vagabundo que tocava violão no meio da rua. Stella é aquela mulher que, se ele ganhava 50 mil-réis, ela roubava 35. Grande mulher. Ela, que é uma pessoa desorganizada, organizou o Caymmi. Ele saía da linha, teimoso, ela puxava. No carinho ou na porrada. Ela manda nele, sim, graças a Deus.*¹³

*Ele não teria feito nem um terço do que fez, se não tivesse ao lado dele Stella Maris, que o sustentou, que lhe deu os pés na terra. Porque ele é um sonhador, está no ar, ele é um ser muito especial, muito extraordinário, preguiçoso, vive da amizade, da ternura. E ela é que amarrou Caymmi.*¹⁴

¹⁰ Jorge Amado, *O poeta e o mar*, in *História da Música Popular Brasileira* (encarte do fascículo), p. 1.

¹¹ Marília Barboza e Vera de Alencar, *Caymmi som imagem magia*, p. 72.

¹² *Ibid.*, p. 72.

¹³ Fernando Lobo, apud Marília Barboza e Vera de Alencar, *Caymmi som imagem magia*, pp. 76 e 77.

¹⁴ Jorge Amado, apud Stella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*, p. 182.

Na véspera de seu aniversário de 27 anos, Caymmi estava trabalhando em uma festa na Zona Sul e não presenciou o nascimento de sua primeira filha, que recebeu o nome da tia: Dinahir. Muito cedo, ainda criança pequena, a menina abriu mão do nome e decidiu que só atenderia por Nana. O temperamento forte já era evidente e Nana Caymmi se tornaria, depois, uma das grandes cantoras da música brasileira.

Os meses iam passando e as músicas de Caymmi iam emplacando ou em discos seus próprios, ou em gravações de outros cantores. Pela Columbia, entre outras canções, Caymmi gravou “Balaio grande”, “A jangada voltou só” e “É doce morrer no mar” – essa última, uma composição em parceria com Jorge Amado. Carmen Miranda – que já vivia nos Estados Unidos, se revezando entre palcos de teatros e estúdios de cinema –, em uma passada rápida pelo Brasil, deixou gravações prontas na Odeon, para serem lançadas durante sua ausência. Entre essas gravações, “O dengo”, de Dorival Caymmi. Outra cantora, Dircinha Batista, também gravou Caymmi: a canção “Seu defeito é não ter”.

Os grupos vocais nesse período estavam em alta. Os Anjos do Inferno gravaram a divertida “Requebre que eu dou um doce” e a sacudida “Rosa morena”, enquanto o Bando da Lua gravava o “Samba da minha terra”. Quem não gosta de samba bom sujeito não é. É ruim da cabeça ou é doente do pé.

A fama de Dorival então fez com que ele recebesse o convite de ir passar uma temporada pequena em Fortaleza, cantando sob contrato na Ceará Rádio Clube. Caymmi “viu na viagem ao Ceará a oportunidade de dar a Stella a lua-de-mel que ela merecia”¹⁵. Os dois meses programados se passaram e a mãe de Nana, por força da saudade que sentia da filha, voltou para o Rio de Janeiro. Caymmi permaneceu no nordeste e, em uma noite no Recife, ao presenciar a passagem de um bloco carnavalesco, teve nos clarins da banda militar a inspiração para compor “Dora”.

O compositor seguiu trabalhando pelo nordeste, ora se apresentando em emissoras de rádio de várias cidades, ora fazendo shows ao ar livre. Até que chegou à Bahia. Reencontrou tantos amigos, recebeu tantas homenagens, participou de tantas festas, que aqueles sete dias que pretendia passar em Salvador se transformaram em quatro meses. Mas Caymmi voltou para casa a tempo de não perder o aniversário da filha. Nem o casamento.

1943 foi um ano que Caymmi dedicou à pintura. Sim, o artista, além de compor, cantar e tocar violão, também sabe pintar. Começou com um auto-retrato e, entusiasmado, começou a produzir outras telas. Os shows pelas noites cariocas e paulistanas continuavam firmes, sendo memorável a sua temporada no *grill-room* do Copacabana Palace.

Foi nessa época, aliás, que Caymmi conheceu Carlinhos Guinle, com quem assinou diversos sambas-canções, que pertencem ao grupo que se costuma chamar “fase urbana” da obra de Dorival Caymmi. “Sábado em Copacabana” e “Você não sabe amar” fazem parte desse grupo. Contudo, há quem conteste a parceria, dizendo que um entrava com versos e melodias enquanto o outro, com gelo e whisky.

¹⁵ Stella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*, p. 195.

O fato é que, de pronto, os sambas-canções de Caymmi não foram muito bem recebidos. Alguns críticos se arvoraram em comentar negativamente as músicas desse tipo, reclamando a volta do compositor aos temas ditos folclóricos e aos sambas mais acelerados.

*Caracterizando-se por um andamento mais lento e pela temática amorosa, o samba-canção foi largamente praticado durante a década de 1930 pelos maiores compositores do Brasil, como Noel Rosa e Ary Barroso.*¹⁶

Mas, mesmo nessa seara, Caymmi se destacava. Diferente do tom soturno, depressivo e derrotista que invadia a maioria dos sambas-canções, as composições de Dorival traziam nas letras uma concisão incomum e, na melodia, harmonias modernas, mais livres e quase dissonantes.

Nas palavras de Francisco Bosco,

*Melodicamente criativos, perfeitos na técnica cancionista de conciliação entre melodia e letra, a um tempo superlativos e distanciados nas letras, os sambas-canção de Caymmi ainda apresentam no nível harmônico uma decisiva inventividade. As harmonias de Caymmi costumam ser surpreendentes, resultado de uma espécie de ouvido dissonante do compositor.*¹⁷

É costume dizer, a partir dessas constatações musicais, que Caymmi é um precursor da Bossa Nova. Sua neta, Stella Caymmi, lançou recentemente um livro que trata apenas desse tema: *Caymmi e a Bossa Nova*. Mas isso fica para momento adiante, quando o assunto soar mais pertinente.

Em 1947, com a informalidade que a época e seu gosto pessoal pediam, Caymmi se juntou aos amigos Jorge Amado e Clóvis Graciano em torno da idéia de se lançar um livro com as músicas do baiano. O *Cancioneiro da Bahia* saiu pela editora Martins Fontes, com ilustrações de Clóvis Graciano e prefácio de Jorge Amado. No livro, muitas músicas aparecem com algum tipo de comentário. Até bem pouco tempo atrás se atribuíam tais comentários ao próprio Caymmi. Mas a neta e biógrafa do compositor trouxe a novidade:

*Os comentários, na verdade, saíram do punho do autor de Mar morto, a partir de depoimentos de Caymmi e da sua própria imaginação. Assim como o escritor também colaborou com a divisão ora temática (canções do mar, mais tarde designadas canções praieiras), ora obedecendo a gêneros musicais (sambas) da obra de seu compadre.*¹⁸

A vida seguia boa, com várias outras composições de Caymmi sendo lançadas em discos e em shows. O baiano gravou "Cantiga", "Lá vem a baiana", "A lenda do Abaeté" pela RCA-Victor. "Dora" saiu em vários discos diferentes, nas vozes do próprio Caymmi, do Trio de Ouro (com Dalva de Oliveira e tudo o mais) e dos Anjos do Inferno. "Marina" chegou às vitrolas em discos quase simultâneos, nas interpretações de Francisco Alves, Dick Farney, Nelson Gonçalves e do próprio Caymmi. Orlando Silva gravou o samba-canção "Saudade", ao passo que Jorge Veiga gravava o samba "O que é que eu dou".

Caymmi seguia sua história de sucesso pelas ondas radiofônicas, em uma espécie de "rodízio de emissoras de rádio (passaria pela Mayrink Veiga e a Nacional com escalas na Tupi)

¹⁶ Francisco Bosco, *Folha explica Dorival Caymmi*, p. 67.

¹⁷ *Ibid.*, p. 72.

¹⁸ Stella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*, pp. 257 e 258.

natural na época áurea deste meio de comunicação”¹⁹, até que a televisão chegou ao Brasil. De contrato reformulado – para que pudesse participar, agora, dos programas também televisivos – Caymmi não podia prever a homenagem que iria receber em 1953.

Foi que a Câmara Municipal de Salvador aprovou o projeto que dava ao largo da igreja matriz de Itapuã o nome de Praça Dorival Caymmi. A população ilustre da Bahia se manifestou positiva e euforicamente nos jornais da época, festejando a homenagem àquele homem que, mesmo custando a acreditar naquilo tudo, “tinha consciência de que nenhum outro compositor havia divulgado sua terra como ele”²⁰. E lá foi Caymmi para Salvador, ver de perto a inauguração da praça que levava, agora, seu nome.

O banho de afeto que aqueles dias na Bahia lhe deram fez com que Caymmi voltasse para o Rio de energias revigoradas. Tanto que, aos quarenta anos, já um dos compositores mais reverenciados e importantes da música brasileira, foi gravar na Odeon seu primeiro *long-playing*.

1.2 A MÚSICA E OS DISCOS DO COMPOSITOR

Disco comprado, bolacha na vitrola, acordes dedilhados e “quem vem pra beira do mar nunca mais quer voltar”²¹. A agulha percorria os sulcos de vinil e, daqui a pouco, “o bem do mar é o mar, é o mar, que carrega com a gente, pra gente pescar”²². Emoção refeita, silêncio de dois segundos e a profundidade emerge modulante nos alto-falantes: “o mar, quando quebra na praia, é bonito, é bonito”²³. Não bastassem, ainda vinha mais maresia, mais litoral, mais Bahia. “Louvado seja Deus, ó meu pai”²⁴.

E esse era apenas o lado A do LP. Os que virassem o disco para continuar a audição ainda poderiam ouvir enfileiradas pérolas como “É doce morrer no mar”, “A jangada voltou só”, “A lenda do Abaeté” e “Saudade de Itapuã”: “Coqueiro de Itapuã, coqueiro. Areia de Itapuã, areia”²⁵.

*Com o desembarque do long-playing (ainda em dez polegadas, comportando oito músicas), a obra de Caymmi dispersa em 78 rotações dele e alheios, começa a ser passada a limpo e a ganhar maior nitidez programática. Em 1954, sai o primeiro Canções praieiras, com o compositor acompanhado de seu violão.*²⁶

A crítica foi favorável, a ponto de Lúcio Rangel ter escrito nas páginas da Revista da Música Popular de janeiro de 1955 que dificilmente se encontraria “no mundo inteiro, tal reunião de compositor e intérprete”²⁷.

Nesse mesmo ano, as mortes de seu amigo e parceiro Carlinhos Guinle e da estrela Carmen Miranda fizeram Caymmi, triste, se dedicar exclusivamente ao trabalho. De modo que, em um intervalo de apenas doze meses, saía – novamente pela Odeon – seu segundo LP. *Sambas de Caymmi* apresentava agora em disco outras duas faces do compositor.

¹⁹ Tarik de Souza, *Dorival Caymmi*, in *Caymmi amor e mar* (encarte para caixa de CDs de mesmo nome), p. 23.

²⁰ Stella Caymmi, op. cit., p. 295.

²¹ “Quem vem pra beira do mar”, primeira faixa de *Canções praieiras*, primeiro LP de Caymmi.

²² “O bem do mar”, segunda faixa de *Canções praieiras*, primeiro LP de Caymmi.

²³ “O mar”, terceira faixa de *Canções praieiras*, primeiro LP de Caymmi.

²⁴ “Pescaria”, quarta faixa de *Canções praieiras*, primeiro LP de Caymmi.

²⁵ “Saudade de Itapuã”, última faixa de *Canções praieiras*, primeiro LP de Caymmi.

²⁶ Tarik de Souza, *Dorival Caymmi*, in *Caymmi amor e mar* (encarte para caixa de CDs de mesmo nome), p. 27.

²⁷ Lúcio Rangel, apud Sytella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*, p. 318.

Se o primeiro disco era recheado de músicas que falavam do mar e da pesca, esse segundo tinha, em seu lado A, os dolentes sambas-canções ditos urbanos e, na outra face, sambas classificados pelo próprio Caymmi como “sacudidos”. Deixa de lado essa pose, vem pro samba, vem sambar.

E sambando Caymmi chegou de família, mala e cuia a São Paulo. Sendo a cidade já o maior centro das atividades profissionais do compositor, resolveram – Stella resolveu – morar em terras paulistas. Caymmi estava, enfim, junto de seus amigos Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Clóvis Graciano e mais outros. Mas o frio de São Paulo não fez bem aos meninos Nana, Dori e Danilo, o que ocasionou a volta da família para a praia de Copacabana. Quem vem pra beira do mar nunca mais quer voltar.

Caymmi então enfileira dois sucessos retumbantes: “Maracangalha” e “Saudade da Bahia”. A primeira música, nos dois anos que se seguiram ao seu lançamento, foi gravada nada menos que vinte vezes. A segunda não fica para trás, tendo recebido imediatas e simultâneas gravações de nomes como Nora Ney, Marlene e, mais tarde, João Gilberto e Elis Regina. As diferentes inspirações que fizeram com que brotassem essas duas composições aparecerão em momento mais adequado, adiante.

Depois de excursionar pela Europa, em 1957, em uma comitiva artística criada por Assis Chateaubriand, Caymmi lança o LP *Eu vou pra Maracangalha*, contendo em suas faces sucessos como “Vatapá” e “Samba da minha terra”. No mesmo ano de 1957 – em um ritmo de trabalho surpreendente – ele lança outro disco: *Caymmi e o mar*, que sai, assim como os anteriores, pela Odeon e, como deixa evidente o nome do álbum, apresenta mais algumas de suas famosas canções praieiras. Nas gravações, a orquestra do maestro Leo Peracchi faz suporte para a voz de Caymmi. Minha jangada vai sair pro mar, vou trabalhar, meu bem querer.

No início do ano seguinte, 1958, Caymmi mal tinha chegado de férias com a família, quando Aloysio de Oliveira o procurou com uma idéia inquietante: o produtor queria a qualquer custo promover “o encontro musical do ano”²⁸, juntando em disco Ary Barroso e Dorival Caymmi.

Deu certo e, em tom profético, Aloysio escreveu na contracapa do disco que aquele seria “um acontecimento inesquecível por muitas e muitas gerações”. Caymmi cantava – acompanhando-se ao violão – algumas das mais belas canções de Ary, enquanto Ary tocava ao piano pérolas de Caymmi. Bahia, terra da felicidade.

E da Bahia, que sempre deu ao céu da Música Brasileira suas estrelas mais brilhantes, vinha agora outro cometa. O ano era 1958 e chegava às vitrolas o primeiro disco de um rapaz chamado João Gilberto. Era a fâsca que acenderia o rasilho da Bossa Nova, revolucionando em explosão a canção brasileira, influenciando em estouros o jazz americano, conquistando em ribombos o mundo inteiro.

Notem-se dois detalhes: o disco *Chega de saudade* – que é considerado por imensa maioria dos estudiosos em Música Brasileira como o manifesto inicial da Bossa Nova – trazia a canção “Rosa morena” no lado B. João Gilberto toma a palavra:

Eu estava muito descontente com o vibrato dos cantores e achava que não era nada disso. Uma das músicas que me despertaram, que me mostraram que se podia tentar uma coisa diferente, foi ‘Rosa morena’ do Caymmi. Sentia que aquele prolongamento de som que os cantores davam prejudicava o balanço natural da música. Encurtando o som das frases, a letra cabia certa dentro dos compassos e

²⁸ Stella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*, p. 369.

*ficava flutuando. Eu podia mexer com toda a estrutura da música sem precisar alterar nada*²⁹.

E mais: no texto da contracapa, Tom Jobim dizia acreditar em João Gilberto, “porque êle é simples, sincero e extraordinariamente musical”. E arrematava em um *postscriptum*: “Caymmi também acha.”

Controvertidos debates acerca da origem da Bossa Nova à parte, o que se pode dizer é que o movimento

*surgiu no momento em que Dorival Caymmi encerrou o ciclo do seu papel inovador na música popular. Aquele foi o momento em que Caymmi passou o bastão para uma nova geração que trazia uma nova forma de compor, de cantar, de tocar.*³⁰

Mas a inovação sempre conviveu com Dorival, sempre esteve presente em sua obra. Só que, “com Caymmi, a inovação nunca teve um caráter traumático (como ocorreu com João Gilberto), Caymmi traz para o samba da Bahia a dissonância e outras conquistas do impressionismo europeu”³¹.

Contrariando o que muitos críticos dizem acerca de Caymmi com relação à Bossa Nova – de que ele seria um precursor do movimento – Stella Caymmi defende a tese de que seu avô seria, muito mais, um “portador inesperado”, fazendo uso das palavras do teórico George Kluber³². Ou seja, Caymmi não seria um “precursor”, porque este termo “aprisiona o compositor no passado e carrega consigo a idéia de superação posterior, o que não é o caso”³³.

Caymmi seria, então, o portador do inesperado, “que se localiza no ‘então’, mas é ouvido no ‘agora’, está atuante nesse ‘agora’”³⁴. De qualquer maneira, com seus acordes alterados e sua preocupação em fazer soar natural o canto, o compositor, se não influenciou os compositores da Bossa Nova, antecipou em uma década algumas das características fundamentais do movimento. P. S. – Jobim também acha:

*Notas de sexta e sétima maior nos acordes menores, imprevisíveis modulações de meio-tom, coisas que ninguém usava na época.*³⁵

Fechando o assunto, o próprio Caymmi explica, com simplicidade e modéstia, a origem dessas dissonâncias:

*O violão era tocado [até] então em acordes perfeitos, quadrados. Sempre tive tendência a alterar os acordes perfeitos. Eu tirava o dedo de uma corda e punha na outra, procurando um som harmônico diferente.*³⁶

A década de 60 chegava com força e Caymmi não se fez de rogado. A revolução musical de então – contida na forma, mas histriônica na repercussão – parou para ver, ouvir e dar

²⁹ João Gilberto, apud Tarik de Souza, *Dorival Caymmi*, in *Caymmi amor e mar* (encarte para caixa de CDs de mesmo nome), p. 28.

³⁰ Stella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*, p. 374.

³¹ Antônio Risério, *Caymmi: uma utopia de lugar*, p. 15.

³² George Kluber, Has Robert Jauss e Fernand Braudel são os autores principais da Estética da Recepção, teoria que Stella Caymmi usa em seu livro para defender suas hipóteses acerca da relação de Dorival Caymmi com a Bossa Nova.

³³ Stella Caymmi, *Caymmi e a bossa nova*, p. 132.

³⁴ *Ibid.*, p. 134.

³⁵ Tom Jobim, apud Tarik de Souza, *Em constante busca da simplicidade*, in *História da Música Popular Brasileira – Grandes compositores* (encarte do fascículo) p. 1.

³⁶ Dorival Caymmi, apud *Quem não tem balangandãs não vai ao Bonfim* (autor desconhecido), in *História da Música Popular Brasileira* (encarte do fascículo), p. 7.

passagem ao novo disco do baiano. *Caymmi e seu violão* era uma volta à simplicidade de seu disco de estréia. O artista revisitava suas canções mais famosas, como “O mar”, “O bem do mar” e “É doce morrer no mar”, em gravações de primorosas técnica e arte.

Menos de um ano depois, outro disco de Caymmi chegava às lojas: *Eu não tenho onde morar*. Agora, a orquestra do maestro Gaya forrava jóias como “Dora”, “Marina” e “Rosa morena”. Mas nem Dora, nem Marina, nem Rosa, conseguiram chamar mais atenção do que a dona daquela voz que fazia dueto com o baiano em “Acalanto”. A idéia de Aloysio de Oliveira era gravar um duo entre Dorival e Stella, mas esta, de crônica e feroz timidez, desistiu na última hora. Violinos, trompas e fagotes a postos, esperando apenas o aceno do maestro, e a filha do casal foi chamada para substituir a mãe naquela gravação.

*A imprensa noticiou a estréia amplamente. Era uma novidade e tanto a filha de Caymmi estrear como cantora. Nana Caymmi lançou, no mesmo ano, seu primeiro disco solo, um 78 pela Odeon.*³⁷

Para os que acompanham os movimentos do mercado fonográfico no século XXI, é surpreendente a ebulição artística das décadas passadas. Porque nos anos 50, 60 e 70, nada era digital, com a precariedade e o amadorismo dando o tom. E, no entanto, a produção fonográfica era rica, cheia de curiosidades, gananciosa de agradar o público com discos realmente ricos. Hoje, o aparato é imenso, a tecnologia digital está a favor da música e, como triste resultado, os discos parecem cada vez mais pasteurizados, cada vez mais engessados e parecidos entre si, presos a formatos desgastados, agrilhoados a contratos absurdamente estapafúrdios.

Bom exemplo da ousadia do mercado fonográfico na década de 60 foi o álbum Caymmi visita Tom e leva seus filhos Nana, Dori e Danilo, idealizado e produzido por Aloysio de Oliveira, que agora comandava sua própria gravadora, a Elenco. Do nome ao repertório, passando pela capa, o disco era todo criatividade. Além de terem deixado registrado, em gravações hoje célebres, petardos musicais do calibre de “Saudade da Bahia” e “Berimbau”, cada um dos compositores ainda fez questão de gravar uma música inédita de sua autoria. Tom entrou com “Só tinha de ser com você”, ao que Caymmi respondeu com “... Das rosas”. As duas canções estouraram mundo afora, tanto que a de Caymmi recebeu – e ainda recebe – gravações atrás de gravações, por gente como Wilson Simonal, Dalva de Oliveira, João Donato, Baden Powell e Sarah Vaughan.

Quando Caymmi retornou ao Brasil – depois de se apresentar em programas de televisão norte-americanos –, a coqueluche eram os festivais e a jovem guarda. Mas quem disse que o fervor musical das noites de Copacabana tinha cessado? A boate Zum Zum, por exemplo, continuava sendo palco de grandes espetáculos, muitos deles fruto dos esforços de Aloysio de Oliveira – sempre ele. Entre esses espetáculos, um merece destaque: juntos, o conjunto de Oscar Castro Neves, o Quarteto em Cy, Vinicius de Moraes e Dorival Caymmi iluminaram as madrugadas do Rio por cinco meses. No verão seguinte, nova temporada, mais sucesso e, agora, a nova idéia de Aloysio: um disco.

A idéia primeira era gravar tudo ao vivo, na boate mesmo, para que o clima noturno pudesse ser reproduzido sonoramente nas gravações. Mas a tecnologia da época não colaborava e as ditas gravações adicionais – os despudorados retoques feitos em estúdio, tão comuns nos discos ao vivo de hoje – não passavam pela cabeça de ninguém. Que remédio? Foram todos para o estúdio Rio

³⁷ Stella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*, p. 387.

Som e, lá, reproduziram o show diante apenas de técnicos e microfones. O disco saiu pela Elenco, misturando músicas do Poetinha (como “Formosa” e “Minha namorada”), canções do baiano (“... Das rosas”, “Adalgiza”), textos poéticos e improvisos afetivos de um artista para o outro.

E, afetivamente, a Câmara dos Vereadores de Salvador, em 1968, aprovou um projeto que doava a Caymmi uma casa, para que ele pudesse voltar à terra natal. O vereador Wilson Lins discursou:

*Não esperemos que Caymmi morra para lhe darmos a última morada, mas tratemos de lhe dar agora a casa onde ele viva sentindo-se cada vez mais orgulhoso de ter nascido entre nós.*³⁸

Dorival e Stella se mudaram para a tal casa de Salvador, que tinha uma grande varanda debruçada sobre o mar. Essa temporada de Caymmi na Bahia foi marcada pelo encontro intenso do compositor com o candomblé. Ao lado dos amigos Jorge Amado e Carybé, Dorival frequentou o Gantois, que era comandado pela lendária Mãe Menininha.

*Para Caymmi, representava o retorno às raízes mais profundas da sua infância e da sua terra, em que reconhecia uma das fontes mais puras da sua imaginação. Seu orixá é Xangô, representação das tempestades e dos raios, do trovão e das descargas elétricas.*³⁹

Estando na Bahia, Caymmi aproveitou também para se dedicar mais assiduamente à pintura: transpôs para telas e tintas as notas e as palavras de suas canções, em um processo artístico chamado, anos mais tarde, pelo semioticista português Pedro Barbosa, de “transposição semiótica”. Eis outro ponto a ser deixado para momento futuro, mais oportuno. Porque o momento agora é de agito: a casa doada ao baiano em Salvador virou ponto turístico, com ônibus de excursão levando diariamente curiosos, admiradores e transtorno ao lar do casal.

A década de 70 chegou e, com ela, um novo disco, em que Caymmi se mostrava – mais uma vez – muito adequado ao seu tempo e ao contexto artístico. Para uma época de novidades, músicas inéditas. E *Caymmi*, pela Odeon, em 1972, trouxe novidades como “Morena do mar” e “Oração de Mãe Menininha”. Olorum quem mandou essa filha de Oxum tomar conta da gente, de tudo cuidar. Era um disco eminentemente baiano, lançado com festa em Salvador, só depois tendo sido lançado no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Menos de três anos depois do estrondoso sucesso de “Oração de Mãe Menininha”, outra canção de Caymmi chega às paradas de sucesso: “Modinha de Gabriela”. É que a novela *Gabriela* – com Sônia Braga e Paulo Gracindo – estava sendo preparada e o compositor baiano foi convidado a compor. Trabalhou por encomenda e, bem ao seu estilo ostra, só produziu pérolas. Dessa safra, “Retirantes” não entrou na trilha de *Gabriela*, ficando para *A escrava Isaura* (1976). É mais uma daquelas músicas que todo o mundo conhece (nesse caso como referência direta à escravidão dos negros e, mais especificamente, aos açoites que sofriam), mas que surpreende conhecer o autor: Lerê, lerê, lerê, lerê, lerê, lerê.

O Rio de Janeiro já não era a morada definitiva de Caymmi, que passava longas temporadas com Stella em Salvador. A casa que recebera de presente foi trocada por um apartamento. E, no Rio, a cobertura de Copacabana, por um apartamento de primeiro andar. Caymmi já tinha 60 anos.

³⁸ Wilson Lins, apud Stella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*, p. 427.

³⁹ Stella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*, p. 433.

O compositor baiano, a partir da metade da década de 70, começou a diminuir progressivamente suas atividades artísticas. Não era para menos. Em 1978 completava 40 anos de carreira. Não por coincidência as homenagens a Caymmi começaram a acontecer na proporção inversa da diminuição das suas aparições públicas.⁴⁰

É que ninguém tem o dom da premonição e que Caymmi ultrapassaria os 90 anos era algo que não se supunha. De modo que, mesmo nessa fase menos agitada artisticamente, o compositor viajou para Angola no Projeto Kalunga (capitaneado por Chico Buarque), ao lado de figuras como Martinho da Vila, Dona Ivone Lara, João do Vale e Clara Nunes. Chico Buarque é quem comenta:

Invariavelmente o show encerrado com 'História de Pescadores', com todos no palco cantando. O grand finale era Caymmi. Quando Caymmi subia ao palco era uma beleza. Ele era um grande sucesso. E o pessoal conhecia as canções dele. Era muito bonito.⁴¹

O diabetes de Dorival e a intervenção cirúrgica na bexiga de Stella não foram empecilho para que Caymmi fosse com a filha para a Itália em 1983. Era o Festival Bahia de Todos os Santos e, junto a eles, João Gilberto, Batatinha, Caetano Veloso e vários outros baianos famosos se apresentaram na Piazza Navona e no Circo Massimo. Sem embargo de Caymmi ter registrado em seu diário – como revela a minuciosa biografia do baiano escrita por sua neta – suas preocupações com a falta de tempo para ensaiar, os cinco mil romanos que lotavam o local do espetáculo aplaudiram à exaustão. E, para não deixar incompleta aquela viagem, a comitiva brasileira teve, ainda, a chance de ser abençoada pelo papa João Paulo II em pessoa.

“De volta ao Brasil, uma surpresa. Caymmi ganhou o Prêmio Shell, pelo conjunto da obra”⁴². Era o começo de uma longa série de homenagens que se renderiam a Dorival, vindas da imprensa, do setor privado, de instituições culturais etc. É que ele faria 70 anos em 1984.

A Funarte o homenageou lançando, em disco, o show que ele fizera tempos atrás, sob direção de Hermínio Bello de Carvalho, em Salvador. Muitas de suas canções apareciam, no LP duplo, reunidas em grupos temáticos, ora tratando das mulheres, ora falando do candomblé. Uma exposição com desenhos do compositor também foi organizada pela mesma fundação.

A Câmara dos Vereadores do Município do Rio de Janeiro fez de Caymmi um “Cidadão Honorário”. Nada mais justo ao compositor de “Sábado em Copacabana”.

Homenagens também pipocaram mundo afora, como na França, onde o baiano recebeu a comenda *Ordre des Arts et des Lettres*, não sem antes se apresentar em palco parisiense ao lado dos filhos Nana e Danilo. Do global para o local, e Caymmi, na sua terra de nascença, virou doutor *honoris causa* da Universidade Federal da Bahia.

A Fundação Emílio Odebrecht, ainda em função das comemorações pelas sete décadas de Caymmi, decidiu lançar um novo disco do compositor, acompanhando a já citada biografia *Caymmi som imagem magia*, em luxuosa caixa especial. Radamés Gnattali se encarregou dos arranjos do disco e, depois de muito trabalho de lapidação musical, a obra irretocável chegou ao mercado. Coisa de colecionador.

⁴⁰ Stella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*, p. 465.

⁴¹ Chico Buarque apud Stella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*, p. 469.

⁴² Stella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*, p. 480.

Chega-se, então, ao ano de 1986 e as homenagens continuam. Mas, agora, tudo está mais perto dos dias atuais e cabe à memória continuar essa narrativa. As homenagens continuaram, algumas outras apresentações públicas o baiano fez. Mas nada pode ser comparado àquela noite de carnaval. Caymmi está na concentração, já posicionado em seu carro alegórico, o último do desfile. De branco, tem por companhia as netas Juliana e Denise, além dos quase seis mil componentes da Mangueira. A bateria já toca a pleno couro, os cavaquinhos se agitam em fá maior e, em poucos minutos, a alegoria de Caymmi vai entrar na Marquês de Sapucaí. Mangueira vê no céu dos orixás o horizonte rosa no verde do mar. A alvorada veste a fantasia pra exaltar Caymmi e a velha Bahia.



2 | SEMIÓTICA

***“Li hoje quasi duas páginas
Do livro dum poeta místico,
E ri como quem tem chorado muito.
Os poetas místicos são filósofos doentes,
E os filósofos são homens doidos.”***

Alberto Caeiro

Quem acha que a comunicação é coisa moderna vive se perdendo. A comunicação é um fenômeno humano, uma capacidade do homem e, portanto, é coisa que vem de tempos. “Somos humanos porque somos simbólicos. Falamos e gesticulamos. E isso nos faz humanos.”⁴³ O estudo da comunicação é, também, bastante antigo, havendo registros históricos que comprovam uma preocupação em se esmiuçar os meandros da “linguagem” ainda na Grécia antiga.

Clotilde Perez afirma, em seu *Signos da Marca*, que a semiótica – mesmo que ainda não tivesse esse nome – é do tempo de Platão e Aristóteles. Tá bom ou quer mais? Então lá vai: “a semiótica propriamente dita tem seu início com filósofos como John Locke (1632-1704), que postulou a ‘doutrina dos signos’ com o nome de Semeiotiké”⁴⁴. Seu livro *Ensaio acerca do entendimento humano*⁴⁵, por exemplo, já contém reflexões muito próximas daquilo que hoje se costuma chamar semiótica.

Os séculos se passaram, os estudiosos se mantiveram trabalhando a linguagem e as humanas manifestações sógnicas, mas não se chegava a um acordo acerca do nome que se daria definitivamente a esse tipo de estudo.

*Só em 1969, por iniciativa de Roman Jakobson, que representava a Associação Internacional de Semiótica, decidiu-se adotar ‘semiótica’ como termo geral do terreno de investigações nas tradições da semiologia e da semiótica geral.*⁴⁶

De modo que, sob o termo “semiótica”, se abrigam diferentes correntes, todas com o mesmo nome e, mais importante, todas com uma raiz e um ponto em comum: o estudo do sentido. Inclusive, a palavra “semiótica” quer dizer isso mesmo: estudo do sentido. Muito embora pessoas de criatividade surpreendente achem que tal termo significa “meia visão”, ou “meio olho”, (com a óbvia explicação lógico-etimológica de que “meia” vem do latim “*semi*”, enquanto “olho” ou “visão” vêm do grego “*optikós*”). Como já foi dito, quem acha vive se perdendo.

Pelo menos três grandes correntes semióticas podem ser citadas didaticamente. Uma delas é a greimasiana, originária da França, com seu autor principal sendo Algirdas Julien Greimas. Essa

⁴³ Lúcia Santaella, *A teoria geral dos signos*, p IX.

⁴⁴ Wried Nöth, *Panorama da semiótica – de Platão a Peirce*, p. 20, apud Clotilde Perez, *Signos da marca: expressividade e sensorialidade*, p. 139.

⁴⁵ Livro publicado em português de Portugal, em dois volumes, pela editora Calouste Gulbenkian, em 1999.

⁴⁶ Clotilde Perez, *Signos da marca: expressividade e sensorialidade*, p. 140.

corrente procura estudar o sentido dos textos (chamados por seus estudiosos de “discurso”) a partir de fundamentos bastante antigos, advindos de contos do escritor russo Vladimir Propp. Destaca-se também a maneira prática – inaugurada por Louis Hjelmslev⁴⁷ – com que os semioticistas do discurso separam, no momento da análise, o plano do conteúdo do plano da expressão. No Brasil, afiliada a essa mesma frente semiótica, merece menção a chamada semiótica da canção, com suas bases mais sólidas sobre a obra de Luiz Tatit. Ele uniu o objetivo central da semiótica (estudar o sentido) aos seus conhecimentos musicais e elaborou uma complexa teoria, capaz de examinar pormenorizadamente a produção de sentido dentro da canção popular⁴⁸.

Outra corrente semiótica a ser destacada é a dos países soviéticos, que “sempre esteve focada em uma visão globalizada da cultura. Poderíamos citar como ‘precursores’ da semiótica russa Mikhail Bakhtine (1895-1975) e Roman Jakobson (1896-1982)”⁴⁹. Ainda que aprofundamentos nessa seara teórica não sejam o foco central deste texto, vale comentar as nuances teóricas que diferenciam os dois autores citados. Bakhtine, por exemplo, trabalha a cultura dialógica, ao passo que Jakobson opta por lidar com a cultura a partir de uma lógica formal, o chamado formalismo russo.

2.1 CONCEITOS TEÓRICOS BÁSICOS DA SEMIÓTICA

PEIRCEANA

Mas é a semiótica peirceana – originária das pesquisas de Charles Sanders Peirce – que vai permear todo o presente trabalho. A opção por uma das frentes semióticas geralmente envolve questões pessoais – de afinidade mesmo – e adequações práticas. É que Peirce desenvolveu sua teoria fundamentado na noção de signo, podendo signo ser qualquer coisa. Onde uma cor, uma imagem, uma nota musical, um verso, um comportamento, uma capa de disco podem ser considerados signos e, assim, estudados com rigor e precisão teóricos. Lucia Santaella – estudiosa brasileira, referência internacional na semiótica peirceana – é quem defende a expansão da noção de signo, apoiada em seu pleno conhecimento acerca da obra de Peirce:

*Já é mais do que tempo de nos livrarmos, de um lado, do preconceito estreito e empobrecedor de que a noção de signo equivale exclusivamente a signo lingüístico, ou seja, de que só o signo verbal é signo. Também não ajuda muito, para superar esse preconceito, constatar que existem outros signos além ou aquém dos verbais, mas continuar a enxergá-los com os mesmos recursos de análise utilizados para entender os signos verbais.*⁵⁰

Picuinhas de lado, faz todo o sentido, se for lembrada aquela que talvez seja a citação mais famosa de Peirce: “Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém”⁵¹.

⁴⁷ Ver Louis Hjelmslev, *El lenguaje*.

⁴⁸ Ver Luiz Tatit, *Semiótica da canção*.

⁴⁹ Clotilde Perez, *Signos da marca, expressividade e sensorialidade*, p. 140.

⁵⁰ Lucia Santaella, *A teoria geral dos signos*, p. 4.

⁵¹ Charles S. Peirce, *Semiótica*, p. 46.

Charles Sanders Peirce, que viveu de 1839 a 1914, é considerado por alguns autores o maior filósofo dos Estados Unidos. Se essa grandeza não é fruto de sua genial e obsessiva lógica teórica, talvez advenha do gigantismo de sua produção. Fala-se em 70 mil páginas deixadas pelo autor, tratando muitas delas de signos e significados, dentre outros assuntos correlatos. Há quem afirme serem 80 mil páginas. O fato é que dez mil páginas a mais, dez mil páginas a menos fazem diferença nenhuma na importância da obra de Peirce.

“Obcecado por desenvolver uma lógica universal”⁵², o autor elaborou o famoso triângulo semiótico, cujos vértices são o signo, o objeto e o interpretante. As relações entre esses componentes e seus próprios aprofundamentos ficam para logo mais, já que o momento pede calma e outros complementos teóricos se impõem.

Por exemplo, é equívoco imaginar que a semiótica peirceana seja uma vil ferramenta analítica, usada apenas para rosquear rótulos, aplinar anúncios e parafusar embalagens. A intensa dedicação acadêmica de Peirce era no sentido de desenvolver uma teoria vasta, ampla e abrangente, que englobasse “todos os aspectos ontológicos e epistemológicos do universo sógnico”⁵³. O autor propôs uma ciência que fosse capaz de estudar e analisar toda a cognição humana, chegando tal ciência a ser, inclusive, um dos membros da tríade normativa: Estética, Ética e Lógica (Semiótica).

Não se deve imaginar Peirce, abarcado em sua escrivania, abrindo jornais e magazines em busca de anúncios publicitários que pudesse, mais tarde, analisar semioticamente. Não se deve imaginar porque isso nunca aconteceu. Durante longas décadas, a semiótica era usada – sem esquecer que os textos puramente teóricos e abstratos eram maioria – apenas em análises de obras de arte. Somente na década de 60 do século passado é que os preceitos de Peirce encontraram as caixinhas de achocolatado e as latinhas de pó de arroz. Era a França, que inaugurava a aplicação da semiótica peirceana ao contexto mercadológico da publicidade e das embalagens.

No Brasil, nomes de destaque no meio acadêmico também já se aventuraram pela atividade de aproximar as teorias semióticas aos contextos publicitários, todavia sendo tudo ainda muito recente. Ivan Santo Barbosa é autor importante nessa área do conhecimento, sendo o organizador do livro *Os sentidos da publicidade*, em que outros relevantes autores – Eneus Trindade, Jean-Charles Zozzoli, Soraya Ferreira e Fláilda Garboginni se destacam – apresentam suas pesquisas. Mas a união entre a teoria semiótica e a publicidade mercadológica se deu de maneira mais intensa e marcante (com trocadilho) a partir de 1998, ano em que a pesquisadora na área de semiótica Clotilde Perez se dedicou, pela primeira vez, a uma análise de embalagem, por solicitação de um instituto de pesquisa.

Mas a base é uma só e sempre se volta a Peirce, como quem volta a um fio de meada, ou a um prumo de construção. E Peirce chama a atenção a uma teoria correlata, denominada Fenomenologia, cuja importância reside em sua função de apresentar as categorias formais e universais dos modos como os fenômenos são apreendidos pela mente.

Peirce definiu que, em todos os fenômenos que se apresentam, existem três elementos formais universais. Quais sejam: primeiridade, secundidade e terceiridade. A primeiridade se manifesta em tudo o que mantiver relação com o acaso, o sentimento, a qualidade pura. A secundidade refere-se ao conflito, à surpresa, à causa e à consequência. Por fim, a

⁵² Clotilde Perez, *Signos da marca, expressividade e sensorialidade*, p. 141.

⁵³ Lucía Santaella, *Semiótica aplicada*, p. XIII.

terceiridade aparece no que tange a generalidade, a continuidade e a inteligência. De maneiras que a forma de terceiridade mais simples que se conhece é o signo, já que ele é um primeiro (algo que se apresenta), que liga um segundo (o objeto que ele representa) a um terceiro (o efeito causado no intérprete).

*Vale mais a pena ver uma cousa sempre pela primeira vez que conhecê-la, porque conhecer é como nunca ter visto pela primeira vez.*⁵⁴

Ainda sob as asas da Fenomenologia, surge a atividade contemplativa. Peirce e Santaella concordam, dizendo ambos que nenhuma análise semiótica pode restar eficiente se não partir de um momento de contemplação. Uma contemplação pura, sem deixar que interpretações ou raciocínios cognitivos se alvorocem ansiosamente. E, note-se, ninguém está dizendo que é fácil. Um estado de sensibilidade aflorada deve ser perseguido, permitindo que os sentidos fiquem abertos, propensos a receber estímulos. “Sentir é estar distraído”⁵⁵. É a entrega ao tempo, em sua soberania plena, na demora do sensível. E de sensibilidade e de tempo Caymmi entende.

O homem que compôs “João valentão” ao longo de um período de nove anos – “tempo que não se sentiu”⁵⁶ – certamente do tempo não é inimigo nem rival. Ele ensina: “tempo não é para fazer sofrer. Não precisa armar um esquema para trabalhar em cima dele. Tudo nasce espontaneamente”⁵⁷. E completa, com ar de professor: “sem a ação contemplativa você não consegue reunir a capacidade de absorção. Você larga os olhos no espaço e a memória, aí, tem mais atividade”⁵⁸. Fica claro porque Caymmi é doutor *honoris causa* sem nunca ter feito sequer faculdade.

Mas a hora é do triângulo semiótico de Peirce.

Como já mencionado superficialmente, os vértices desse triângulo são o **signo**, o **objeto** e o **interpretante** e cumpre dizer que é o entrelaçamento entre esses três componentes que faz a base de toda a teoria utilizada no presente estudo. Além disso, vale rápida pausa para se explicar o uso que Peirce deu a essas palavras. É que o autor norte-americano muito prezou pela sua terminologia, com um rigor poucas vezes visto – o que só colabora para a sua credibilidade e importância. Seu famoso texto “A ética da terminologia” – publicado no Brasil em 1995 como capítulo do livro *Semiótica*, em tradução de José Teixeira Coelho Neto – é, ao mesmo tempo, um clamor pelo uso correto dos termos semióticos e uma explicação muito clara de como lidar com esses termos. “É errado dizer que uma boa linguagem é simplesmente *importante* para um bom pensamento, pois ela é a própria essência deste.”⁵⁹

Na intenção de manter uma terminologia própria e adequada aos seus estudos teóricos, Peirce não deixou de criar – muitos – termos. Alguns podem soar estranhos ou engraçados, mas todos têm um significado próprio muito claro e, novamente, o rigor se faz necessário. Daí que Peirce chegasse a dizer que era preciso,

para conceitos filosóficos que variam minimamente daqueles para os quais existem termos adequados, inventar termos levando em consideração os usos da terminologia filosófica e os da língua inglesa mas que, no entanto, tenham uma aparência técnica distinta. Antes de propor um termo, notação ou símbolo,

⁵⁴ Fernando Pessoa, *Poemas inconjuntos*. In Fernando Pessoa, *Ficções do interlúdio*, pp. 238-239.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 247.

⁵⁶ Dorival Caymmi, apud Stella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*, p. 309.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 309.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 557.

⁵⁹ Charles S. Peirce, *Semiótica*, p. 39.

*considerar cuidadosamente se estes se adequam perfeitamente ao conceito e se servirão para todas as ocasiões.*⁶⁰

Como conseqüência, os termos “signo”, “objeto” e “interpretante” não aparecem nos escritos de Peirce – como não aparecerão ao longo deste estudo – em um sentido vernacular do senso comum. Com a palavra Lucia Santaella:

*Os termos signo-objeto-interpretante são técnicos, precisamente definidos com vistas à construção de um aparato formal e sistemático de análise que permita um escopo máximo de aplicações possíveis.*⁶¹

A separação desses termos em um triângulo, afastados entre si por arestas imaginárias, é estritamente didática e teórica. Os três operam sempre juntos, em um jogo de profunda articulação, em que “o signo ocupa a posição do primeiro correlato: de que o objeto é o segundo correlato e o interpretante o terceiro”⁶². Tornando as coisas um pouco mais complexas e inter-relacionadas: “todos os três correlatos são signos, sendo que aquilo que os diferencia é o papel lógico desempenhado por todos eles na ordem de uma relação de três lugares”⁶³.

Ou seja: o que ora é chamado de objeto jamais deixa de ser signo. Apenas, naquele momento, por força da lógica e da posição que ocupa na tríade, ele será visto como objeto. Da mesma maneira, o interpretante gerado pela interação entre um signo e um objeto é também um outro signo, que possui seu próprio objeto, que gera novos interpretantes. Tudo isso faz a conclusão de que a interação triádica signo-objeto-interpretante tende, em situação ideal, ao infinito.

*A regressão infinita da relação entre o signo e o objeto está ligada ao fato de que a operação de representação do objeto pelo signo implica a determinação do interpretante. Isto significa que numa relação triádica genuína, o objeto manifesta-se no interpretante através do signo, ou, ainda, na tríade genuína, o objeto do signo também é de natureza signica, quer dizer, o objeto da representação só pode ser de natureza representativa.*⁶⁴

Mas, considerando essa tendência ao infinito que a tríade peirceana fundamental tem, como se pode empreender uma análise semiótica que não tenda também ao não-fim? “São nossos interesses práticos e teóricos, num dado momento, que fornecem os limites – os pontos de partida e de chegada – em qualquer investigação semiótica.”⁶⁵

*O signo determina o interpretante, mas ele o determina como uma determinação do objeto. O interpretante, como tal, é determinado pelo objeto somente na medida em que o interpretante, ele próprio, é determinado pelo signo.*⁶⁶

Assim sendo, é hora de emoldurar, um a um, os três elementos centrais da teoria de Peirce, revelando também alguns misteriosos meandros e algumas interessantes interações que surgem da relação entre eles: signo, objeto e interpretante.

⁶⁰ Ibid., p. 42.

⁶¹ Lucia Santaella, *A teoria geral dos signos*, p. 14.

⁶² Lucia Santaella, *A teoria geral dos signos*, p. 17.

⁶³ Ibid., p. 17.

⁶⁴ Ibid., p. 19.

⁶⁵ Joseph Ransdell, *Peircean semiotics*, apud Lucia Santaella, *A teoria geral dos signos*, p. 20.

⁶⁶ Lucia Santaella, op. cit., p. 25.

2.1.1 O SIGNO

Duas citações devem abrir essa parte do trabalho. Duas citações que, juntas, podem complicar o mundo, mas que podem, também, enriquecer a vida, desdobrando as coisas em outras coisas, tornando tudo mais complexo, mais interessante, mais sedutor. A primeira citação, baseada nos textos de Peirce, já é um clássico da semiótica, quase um clichê: “Tudo é signo”. A segunda é poesia, mas cabe aqui perfeitamente, como elemento complicador: “Todas as palavras do mundo não cabem numa idéia. Mas tudo cabe numa palavra, nesta palavra tudo.”⁶⁷ E, se tudo é signo, a história vai se tornando mais e mais complexa.

Primeiro ponto a ser tocado, aqui, todavia, é a noção de fundamento do signo. Por esse nome vem a ser chamada a dimensão representativa que um signo tem de um objeto. “O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representâmen”⁶⁸.

Para Peirce, dentre as inúmeras qualidades que as coisas têm, três são fundamentais para seu reconhecimento como signo: sua pura e simples qualidade, o mero fato de existir e seu aspecto de lei. De sorte que “pela qualidade, tudo pode ser signo; pela existência, tudo é signo e, pela lei, tudo deve ser signo”⁶⁹.

Eis que chegam, então, as várias tricotomias estipuladas por Peirce. Foram muitas, dezenas, complicadíssimas e, ao mesmo tempo, importantíssimas. As três mais conhecidas e menos confusas são as que entrelaçam o signo, o objeto e o interpretante.

*Essas três tríades tornaram-se mais conhecidas provavelmente porque a elas ele dedicou maior atenção, dado o fato de que elas devem ser as mais importantes. Se o signo é algo que traz um objeto para uma relação com um interpretante, então o signo exhibe conseqüentemente cada uma dessas três modalidades: ele é algo em si mesmo, em conexão com um segundo e uma mediação entre um segundo e um terceiro.*⁷⁰

A primeira tríade, não por acaso, fala justamente da divisão signica que surge a partir do fundamento do signo. É o que se costuma chamar de “o signo em si mesmo”.

Se uma qualidade atua na função de signo, tem-se então um **qualissigno** e dê-se voz ao próprio Peirce, que trata do assunto com simplicidade. “Um qualissigno é uma qualidade que é um signo. Não pode atuar como signo até que se corporifique; mas esta corporificação nada tem a ver com seu caráter como signo.”⁷¹

O qualissigno por excelência é a cor, a cor simplesmente. Qualquer tom de cor não é nada além de uma cor, entretanto, a simples sugestão que essa cor provoca no sujeito que receba o estímulo cromático-qualitativo é que lhe faz signo. O verde e o amarelo, por exemplo, não são nada além do verde e do amarelo – duas determinadas frequências de ondas luminosas, dois pensamentos, dois relances. Porém o estímulo qualitativo do verde e do amarelo, que remete às

⁶⁷ Arnaldo Antunes, *Como é que chama o nome disso*, p. 93.

⁶⁸ Charles S. Peirce, *Semiótica*, p. 46.

⁶⁹ Lucia Santaella, *Semiótica aplicada*, p. 12.

⁷⁰ Lucia Santaella, *A teoria geral dos signos*, p. 92.

⁷¹ Charles S. Peirce, *Semiótica*, p. 52.

matas e ao ouro (objetos) e que provoca o nacionalismo e a brasilidade (interpretantes), por esse desencadeamento, o põe na categoria de signo.

Na seqüência, se o signo tiver por fundamento a existência, ele será um **sinsigno**. E, se existir significa ocupar um só lugar no tempo e no espaço, a existência pode passar a ser vista como uma multiplicação infinita de existências. “Um sinsigno é uma coisa ou evento existente e real que é um signo”⁷², diria Peirce.

Agora, se o fundamento do signo é uma lei – uma abstração operativa, que atua sobre um singular, moldando este à uma generalidade – têm-se um **legissigno**. Bom exemplo de legissigno – lembrando que nenhum membro da tríade em questão pode ser visto separadamente, se não para fins didáticos – é a palavra. Excetuando-se muito poucos casos, os vocábulos (da Língua Portuguesa, no caso) não guardam relação de qualidade ou de existência com seus significados. Quase que apenas um aspecto de lei faz com que determinado grupo de letras, em determinada ordem, faça referência a um certo significado.

Reiterando aquilo a que já se fez menção, pede-se cuidado ao se raciocinar sobre os fundamentos do signo. É que não se deve isolar um desses fundamentos, chamando algo simplesmente de quali ou legissigno. Geralmente, o signo é uma fusão desses três fundamentos, donde quase tudo tem adequação a uma **lei**, sem deixar de lado seu caráter **singular** e sendo essa singularidade um composto de **qualidades**.

Partindo para a segunda divisão tripartite que Peirce elaborou (talvez a mais famosa de todas), encontram-se o **ícone**, o **índice** e o **símbolo**. E vale comentar o caráter seqüencial que essa tríade tem com relação à primeira. É que, se a relação do signo com o objeto for fundamentada na qualidade, está se falando de um ícone. Da mesma maneira, se a singularidade é o fundamento do signo, ele pode ser chamado de índice. Também por consequência, se a generalidade for o fundamento, o signo pode ser considerado um símbolo.

Na seqüência, mais detalhes, sempre com o auxílio de Peirce.

*Um **ícone** é um signo que se refere ao objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal objeto realmente exista ou não. Qualquer coisa é ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um seu signo.*⁷³

Santaella complementa: “Se o signo tem uma propriedade monádica (qualidade, primeiridade), então ele é um ícone do objeto”⁷⁴. Daí que qualquer coisa que se assemelhe a qualquer outra coisa pode ser um ícone. Mas não se deve restringir essas noções teóricas ao campo do visual, da cor e da imagem. Porque um determinado som, por exemplo, pode se assemelhar a outro tipo de som e, por conta disso, é perfeitamente um ícone. Caymmi, então, volta como exemplo, naquela que talvez seja sua composição mais genial, a canção “O mar”. A introdução dessa música é composta por uma seqüência, ora ascendente, ora descendente, de acordes com sétima. Antônio Risério, em seu ensaio “Escrita sobre o mar”, evidencia que

são avanços e recuos, precipitações e retardamentos, em ondulações cromáticas, que se constituem numa espécie de ícone, no sentido da terminologia semiótica. Caymmi consegue reproduzir, recriando-o na própria disposição dos signos, o

⁷² Charles. S. Peirce, *Semiótica*, p. 52.

⁷³ *Ibid.*, p. 52.

⁷⁴ Lucía Santaella, *A teoria geral dos signos*, p. 109.

*movimento da maré. O que ouvimos é a trama das ondas e das ondinas, o desenho caprichoso das ondulações marinhas.*⁷⁵

Nana Caymmi, de frases mais curtas e objetivas, resume rapidamente: “ele consegue tirar do violão o som do mar”⁷⁶.

A obra de Caymmi nos fornece mais um exemplo. Quando o menino Dorival foi tocar na Rádio Mayrink Veiga por uma das primeiras vezes, ele atacou de “Noite de temporal” e a referência à Bahia foi sentida por todos os que o ouviram. A maresia e o misticismo baiano saltaram do violão de Caymmi. O compositor explica: “Em ‘Noite de temporal’, minha primeira canção praieira, procurei tocar acompanhado pelo toque de berimbau de capoeira. Sempre pus esses elementos, por isso meu violão era diferente. E continua até hoje”⁷⁷. As notas do violão eram um signo – de forte caráter icônico – do berimbau baiano, o que fez com que traços de baianidade fossem adicionados à canção que, a rigor, nem menciona a Bahia.

Outro exemplo da força instantânea e fugidia do ícone vem de Caymmi, mais especificamente, de sua canção “O vestido de bolero”. A letra, divertida, fala de uma mulher que mistura simultaneamente peças de roupas muito coloridas e, faceira, apesar disso, consegue a sedução dos homens. Casaco vermelho, com saia verde, azul e branca não bastam para causar repúdio nos seus admiradores, justamente porque “debaixo do bolero, lero, lero, lero, tem você, Yayá”. Só que a letra da canção, originalmente, falava em “casaco vermelho” com “saia verde e amarela”. A censura então achou que o verde e o amarelo – representantes diretos da bandeira brasileira – não deviam se misturar ao vermelho, cor do comunismo. Daí a conclusão de que, realmente, qualquer coisa pode ser ícone de qualquer coisa e caberá ao contexto pessoal de cada intérprete estabelecer as relações icônicas – de primeiridade – entre uma cor e seu objeto. Caymmi trocou as cores da saia. De verde e amarela, a saia passou a ser verde, azul e branca e “o engraçado é que verde, azul e branco também são cores da nossa bandeira, sem a força do verde e amarelo, claro”⁷⁸.

O ícone, por ter a qualidade como base, não chega sequer a existir plenamente e disso muitos teóricos já trataram, afirmando que o ícone puro seria uma potencialidade, uma possibilidade. Conquanto todo fenômeno tenha uma qualidade (ou um agrupamento de qualidades), o ícone puro é atropelado pelo índice, deixando em situação de iminência o inevitável símbolo.

*Nessa medida, o ingrediente icônico é justamente aquilo que dá suporte ao processo perceptivo, funcionando como substrato da ilusão, subjacente a toda percepção, de que o objeto, tal como percebido, é o próprio objeto.*⁷⁹

Passe-se então ao **índice**, que, de maneira lógica e encadeada, tem a existência como base. O índice, nas palavras de Peirce, “é um signo que se refere ao objeto que denota uma virtude de ser realmente afetado por esse objeto”⁸⁰.

⁷⁵ Antônio Risério e Tuzé de Abreu, *Escrita sobre o mar*, in Antônio Risério, *Caymmi: uma utopia de lugar*, p. 131.

⁷⁶ Nana Caymmi, apud Marília Barboza e Vera de Alencar, *Caymmi som imagem magia*, p. 127.

⁷⁷ Dorival Caymmi, apud *Peguei um ita no norte pra vim pro Rio morá* (autor desconhecido), in *História da Música Popular Brasileira* (encarte do fascículo), p. 5.

⁷⁸ Stella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*, p. 224.

⁷⁹ Lucia Santaella, *A teoria geral dos signos*, p. 117.

⁸⁰ Charles S. Peirce, *Semiótica*, p. 52.

Os índices são o mais comum tipo de signo, brotando a cada instante da existência humana, sendo decifrados rápida e automaticamente por homens e animais. É que o signo indexical envolve a existência do objeto, para o qual o índice aponta, muitas vezes em relação de causa e efeito. Daí que termômetros, birutas e relógios possam ser considerados índices.

Mas nenhum exemplo é mais célebre que a fumaça, como índice de fogo. Qualitativamente, os dois elementos não se relacionam. Entretanto, a existência – em composição de causa e efeito – os une, gerando uma possibilidade conclusiva no intérprete.

Seguindo o mesmo princípio, a rua molhada também pode ser índice de chuva recente. Todavia a complexidade semiótica se impõe e a água, então, aparece potencialmente como a dimensão icônica do signo, para provar que nada do que se trata aqui é estanque. É que tanto o molhado da rua quanto os pingos da chuva são compostos de água, ou seja, há uma relação de semelhança qualitativa entre a rua e a chuva. “Isso basta para comprovar que o ícone, embutido no índice, não precisa ser uma imagem que esteja numa relação necessariamente similar à imagem do objeto do índice”⁸¹.

Os gestos também são índices. Porque, como já foi dito, não só de imagens no papel e palavras no texto vive a teoria dos signos. Por exemplo, um dedo que aponte o céu é o índice da estrela Dalva. E a dança, composta por gestos e movimentos corporais, é um imenso agrupamento de índices. O samba, do seu lado, é uma música bem ritmada, que estimula e faz brotar a dança e a gestualidade. Eis que Caymmi – o compositor de sambas sacudidos – reaparece outra vez.

*Caymmi é o poeta do bumbum em movimento. Celebra continuamente o movimento dos quadris, esta ginga feminina a meio caminho entre o andar e a dança. Esteja a mulher passando pelas ruas ou entregue ao ritmo do samba, o que ele canta é o mexido, o rebolado, o remelexo, o requebrado. O remelexo é um jogo sensual, estímulo aos prazeres da cama, índice mais ou menos seguro de possíveis performances sexuais.*⁸²

Em meio a esse mar teórico, denso e bravio, duro de navegar, uma pausa se faz providencial. É que, ainda falando dos gestos que a música sacudida de Caymmi sugere – e, por consequência, do poder indicial desses gestos –, Antonio Risério brinda seu leitor com um singular arroubo teórico. Bradando contra algumas correntes sociológicas européias, que colocam a exaltação da sensualidade afro-brasileira na categoria do preconceito e do estereótipo, o autor baiano mistura seriedade e coerência (citando autores diversos) com deboche e cinismo (por meio de ironias e termos surpreendentes). Vale a pena a transcrição.

Inevitavelmente alguém lembrará a questão do ‘estereótipo’; da representação estética esquemática de negros e mestiços. O assunto tem rendido teses e dividendos por aí. Mas em vez da finura sociológica de um Roger Bastide, o que geralmente se produz é café requentado. Reticorismo redundante. Quase tudo o que leio a esse respeito apenas me faz lembrar uma observação do velho Marx: nada mais árido e aborrecedor do que o lugar-comum disfarçado. E viva a ignorância dos sociólogos, porque o ‘estereótipo’ é geral e, além disso, nem todo canto é racista. E a beleza e a sensualidade de negros e mestiços não são simplesmente uma fantasia. Djavan e Sônia Braga estão aí para quem quiser ver. Fazendo um trocadilho, Zezé Mota é afro-disiaca.

⁸¹ Lucia Santaella, *A teoria geral dos signos*, p. 131.

⁸² Antônio Risério, *Caymmi: uma utopia de lugar*, p. 90.

Além disso, Caymmi é mulato. Não se trata de um branco falando de não-brancas. O que muda tudo, como presumo que saibam os sociólogos. O samba-de-roda é intensamente sensual. Não só no ritmo e na dança, como também nos textos cheios de alusões e insinuações sexuais. 'Ô tira a mão da flô, ô Fulô' – cantam os negromestiços da Cidade da Bahia e de todo o Recôncavo. 'Flô', aqui, significa 'xota'. E o canto é acompanhado por uma coreografia especial: as mulheres dançam com uma mão sobre a xota e outra tapando o cu. Édison Carneiro fala ainda de um outro estilo erótico sambeiro, o 'bate-baú', que não conheci. Nesta modalidade de samba, as negras dançavam aos pares, um de cada vez. E, inclinando o busto para trás, as pernas arqueadas, uniam o baixo-ventre, produzindo um ruído igual ao de uma caixa de madeira que se fechasse de vez. Tudo no ritmo do samba. Os visitantes estrangeiros na Bahia oitocentista deixaram inúmeros documentos sobre a natureza erótica da roda de samba e do requebrado das mulheres. Koster fala das 'alusões obscenas' dos versos, comentando ainda as 'atitudes lascivas' dos homens e os 'meneios não menos indecentes' das mulheres. Denis registra em sua correspondência de 1818: 'O que há de surpreendente é a mobilidade incrível de seus traseiros, que devem estar sempre em movimento. A faculdade que têm quase todos os pretos de fazê-los girar como uma bola surpreende muito os europeus'. E não vai ser nenhum supercilioso sociólogo 'europeu' que vai nos obrigar a parar ou baixar a bola. Aliás, o vocábulo 'bunda' nem sequer é português. Segundo os entendidos, é palavra que veio de Angola.⁸³

Assim que, resumidamente, a noção de índice se explica, sendo o samba, dentre outras coisas, um índice do requebrado. E a gestualidade da dança, por sua vez, pode ser vista como outro forte índice, agora de intensos comportamentos sensuais e sexuais.

O **símbolo**, na seqüência, é o tipo de signo cuja relação com o objeto se dá por meio de um caráter de lei, de hábito ou de mediação – “normalmente uma associação de idéias gerais que opera no sentido de fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto”⁸⁴.

Bons exemplos de símbolos são as palavras, que pertencem a sistemas lingüísticos quase sempre arbitrários e convencionais. Evidenciando a aproximação – não a coincidência perfeita – entre o legissigno e o símbolo, as palavras (signos) guardam intensas relações simbólicas com seus significados (objetos). Ainda que em algumas palavras predomine a dimensão indicial, como nos pronomes demonstrativos, por exemplo.

Complementando a noção de símbolo, vale comentar sua capacidade gerativa. Os símbolos não significam coisas específicas e, sim, um tipo de coisa, uma ordem de coisas. A palavra “maçã”, como exemplo, não significa uma maçã em individual. Pelo contrário: significa qualquer tipo de maçã, qualquer maçã, qualquer fruta que seja maçã. E que não se engane com o fato de a palavra “maçã” poder gerar em cada pessoa uma imagem diferente. Eis aí mesmo o caráter simbólico da palavra, gerando imagens diferentes, mas sempre dentro da generalidade das maçãs.

A esse mesmo propósito, vale comentar outro caráter do signo – perceptível com destaque em sua dimensão simbólica – que é sua capacidade de evoluir no tempo. O signo, ao longo de sua existência, vai adquirindo novos significados, novas relações simbólicas que vão lhe atribuir outras potenciais significações. Exemplo desse processo de complexificação é o próprio

⁸³ Antonio Risério, *Caymmi: uma utopia de lugar*, pp. 90-93.

⁸⁴ Charles S. Peirce, *Semiótica*, p. 52.

signo “maçã”. Tendo por referência um contexto cristão, religioso, a maçã é forte signo de pecado, sendo associado também à nudez feminina e à sedução. É a maçã, o fruto proibido, representação direta do pecado. Hoje em dia, a idéia de uma maçã (mordida) – bem com a versão de seu nome para o inglês, “apple” – é um signo atrelado também à informática, à tecnologia, à contemporaneidade. Está se falando da maçã usada como logo pela marca dos iPods, dos iPhones e dos iBooks.

Seguindo com as tríades peirceanas, chega-se àquela que trata da relação proporcionada pelo signo entre o objeto e o interpretante. Para se compreender essa divisão tripartite, a pergunta que se deve fazer – segundo Santaella – é: de que maneira o signo influencia seu interpretante? A partir da resposta, pode-se chegar a três tipos de signo: **rema**, **dicente** e **argumento**.

O signo remático (ou **rema**) é aquele que envolve na interpretação, de maneira mais ou menos evidente, uma qualidade. Mas, independentemente do perfil que esse signo tenha – pode ser um sinsigno icônico, um sinsigno indicial, um legissigno icônico entre outros –, o interpretante causado por ele – para que ele seja um signo remático – deve ser interpretado como algo que represente uma qualidade. Aproveitando o exemplo de Savan, que Lucia Santaella cita em seu *A teoria geral dos signos*, a risada é um rema, na medida em que aponta (sim, ele é um índice também) para a sensação da felicidade.

O **dicente** – envolvido necessariamente com uma secundidade, com uma idéia de existência – é aquele tipo de signo que ocasiona no intérprete um interpretante relativo a algo que exista, estritamente referencial.

Os exemplos, aqui, existem, mas vão ficando escassos na proporção em que as tricotomias se aprofundam e se entrelaçam, restando poucos casos elucidativos, cujos traços (nesse caso) remáticos pareçam suficientemente isolados e límpidos para uma explicação didática.

Santaella cita uma bússola como exemplo, já que esta – agindo ativamente no aqui e no agora – funciona como um signo que emite informações apenas sobre seu objeto.

O **argumento**, por sua vez, é aquele tipo de signo “que é interpretado por seu interpretante final como um signo de lei, regra reguladora ou princípio guia”⁸⁵. Outra explicação: o objeto do argumento deve necessariamente ter um aspecto de lei, de generalidade.

2.1.2 O OBJETO

O segundo vértice do triângulo proposto por Charles Sanders Peirce é aquele que abriga o objeto e, como já se sabe, o objeto é aquilo a que o signo se refere. Mas, ainda que deva existir uma familiaridade entre um signo e seu objeto, eles dois jamais coincidem, porque, “se assim fosse, o signo seria o próprio objeto. Desse modo, haverá muitos aspectos do objeto que ele (o signo) não tem poder de recobrir. O signo estará, nessa medida, sempre em falta com o objeto”⁸⁶.

⁸⁵ Lucia Santaella, *A teoria geral dos signos*, p. 147.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 30.

Mas Peirce dividiu o objeto em dois tipos, em uma cisão aparentemente simples. Só que em Peirce nada é simples e as elucubrações que o autor desenvolve acerca do objeto, acompanhadas dos desdobramentos apontados e desenvolvidos por Santaella, são de uma complexidade assustadora.

Existem, para Peirce, dois tipos de objeto: o imediato e o dinâmico. E vai-se aqui chamá-los apenas de “objeto imediato” e “objeto dinâmico” por uma questão didática, já que cada um pode ser chamado por outros termos – como alguns autores fazem –, cujos empregos aleatórios pode causar estranhamento e dificuldade na compreensão.

É usual e próprio distinguir dois Objetos de um Signo, o Mediato fora e o Imediato dentro do Signo. O Objeto Mediato é o Objeto fora do signo; eu o chamo de Objeto Dinamóide. O signo deve indicá-lo por uma sugestão; e esta sugestão, ou sua substância, é o Objeto Imediato.⁸⁷

Em outras palavras.

O **objeto imediato** é aquele presente no próprio signo e é também aquele que faz a ligação com o objeto dinâmico. Peirce, em sua obsessão pelo número três, chegou a elaborar uma divisão triádica para cada um dos dois objetos (o imediato e o dinâmico), mas tamanha é a complexidade dessas divisões que mais sensato é relegar o assunto para trabalhos outros, mais aprofundados e específicos que este. Segundo Hardwick, citado por Santaella, uma das cartas de Peirce que trata dessas divisões tripartites do objeto foi escrita na véspera do natal de 1908, donde se pode inferir a solidão do filósofo, sua incapacidade de interromper os estudos e a dedicação absolutamente exclusiva que dava à academia, em detrimento de uma vida social saudável.

*Os poetas místicos são filósofos doentes,
E os filósofos são homens doidos.⁸⁸*

Voltando ao objeto imediato, alguns exemplos servem como fator explicativo, na medida em que o caráter abstrato que esses elementos teóricos têm é imenso. O buraco que o tiro de uma bala deixa em uma parede, de acordo com o que diz Santaella, é um bom exemplo de objeto imediato. Dele, advém o objeto dinâmico, que seria o tiro, em sua existência única. O furo é o signo e, no próprio signo, se encontra o objeto imediato. A partir desse objeto, em uma relação direta e praticamente simultânea, se chega ao objeto dinâmico, qual seja, o tiro.

Santaella provê o assunto com outro exemplo: as palavras. Ao se falar em “mar”, por exemplo, o que pode vir às idéias de um potencial intérprete? Para Dorival Caymmi, “o mar é o mar, que carrega com a gente, pra a gente pescar”, ao passo que, para a poetisa portuguesa Sophia de Mello Breyner⁸⁹, “o mar, metade de minha alma é feita de maresia”. Distinções entre canção e poesia à parte, o que se quer dizer é que, o objeto imediato de cada palavra é um recorte de seu objeto dinâmico. Então,

o objeto imediato é o objeto dinâmico, tal como este se faz representar no contexto de uma semiose particular, ou seja: tal como um determinado processo sígnico o torna conhecível.⁹⁰

⁸⁷ Charles Hardwick, *Semiotics and signification; the correspondence between C. S. Peirce and Lady Victoria Welby*. Apud Lucia Santaella, *A teoria geral dos signos*, p. 39.

⁸⁸ Fernando Pessoa, *O guardador de rebanhos*. In Fernando Pessoa, *Ficções do interlúdio*, p. 226.

⁸⁹ Sophia de Mello Breyner Andersen, *Mar – Antologia*, p. 33.

⁹⁰ Lucia Santaella, *A teoria geral dos signos*, p. 42.

Assim que, para os que entram em contato com a palavra “mar” por meio da música de Caymmi, o mar é aquele que ajuda na lida, na pesca, de onde vem o alimento e a labuta. Já os que lêem o poema português sentem o mar como algo mais poético, etéreo, intimamente relacionado com a alma. Eis objetos imediatos diferentes que, cada um a seu modo, fazem a ligação com o mar, elemento maior.

Partindo para o **objeto dinâmico**, na seqüência do que foi comentado, chega-se à conclusão de que este é o objeto que só se atinge por meio do objeto imediato.

E o infinito é elemento aqui muito presente, já que, visto a partir de diversas perspectivas, o objeto dinâmico é da ordem de um ideal, de um inatingível. É que, se só se atinge o objeto dinâmico por intermédio de objetos imediatos, a idéia de semiose estaria condenada ao idealismo, sem chance de tocar o possível. Santaella afirma que esse tem sido um dos pontos mais controvertidos da teoria peirceana.

2.1.3 O INTERPRETANTE

Depois de murmurar entre as pregas dos signos, de tirar leite das pedras dos objetos, vai o texto a caminhar entre as trevas do interpretante. E espera-se que a distinção entre “intérprete” e “interpretante” já tenha restado clara. Intérprete é aquele sujeito ideal que, potencialmente, entra em contato com o signo, produzindo uma semiose. Interpretante é um dos vértices daquele triângulo semiótico estabelecido por Peirce e decantado exaustivamente ao longo deste trabalho.

O signo cria algo na mente do Intérprete, algo esse que foi também, de maneira relativa e mediada, criado pelo Objeto do Signo, embora o Objeto seja essencialmente diverso do Signo. Ora, esta criatura do Signo chama-se Interpretante. É criado pelo Signo, mas não pelo Signo qua membro de um qualquer dos Universos a que pertence; mas foi criado pelo Signo na sua capacidade de receber a determinação do Objeto. É criado numa Mente.⁹¹

Todavia, não se deve imaginar o signo – e, conseqüentemente, a semiose – como algo que dependa de um sujeito intérprete. Não. O signo tem seu interpretante objetivamente em si mesmo. Peirce deixa claro, em confissão, que faz imensa concessão ao dizer que o signo determina um efeito “sobre uma pessoa”. Santaella esclarece, ao dizer que “o interpretante é uma propriedade objetiva que o signo possui em si mesmo, haja um ato interpretativo particular que a atualize ou não”⁹². E, diante dessas afirmações, que conferem ao signo um caráter independente, quase auto-suficiente, que o espanto não se alevante, porque Peirce é quem consola: “A linguagem não está em nós. Somos nós que estamos na linguagem”⁹³.

O interpretante de um signo é parte de um perfeito entrosamento triplo entre o próprio signo, o objeto e o interpretante, sendo este **determinado** pela interação entre o

⁹¹ Charles Sanders Peirce, *The collected papers*, apud Lucia Santaella, *A teoria geral dos signos*, p. 62.

⁹² Lucia Santaella, *A teoria geral dos signos*, p. 63.

⁹³ Charles Sanders Peirce, apud Lucia Santaella, *A teoria geral dos signos*, p. 63.

primeiro e o segundo. Só que o interpretante também é de natureza sígnica, fazendo com que outra seqüência infinita se estabeleça a partir de seu vértice. A cada interpretante gerado, novos signos se evidenciam, em uma cadeia interminável.

Intermináveis também são as discussões acerca das divisões – em três, é claro – que Peirce estabeleceu para o interpretante. Conquanto todas elas sejam interessantes e coerentes, a mais famosa é a que diz respeito ao caminho que o interpretante percorre até que se transforme em outro signo. A base dessa divisão é a teoria das categorias e, por isso mesmo, soam familiares termos como “interpretante imediato”, “interpretante dinâmico” e “interpretante final”. É que, respectivamente, esses três tipos ou estágios de interpretante guardam referência à primeiridade, à secundidade e à terceiridade. Como se nota e como já foi dito, as coisas vão se entrelaçando, em malha semiótica, em tarrafa sígnica, em rede de arrasto peirceana. E lá vêm sargaços e pescados.

O **interpretante imediato** é aquele inerente ao signo, o que menos depende de um contato entre o signo e o intérprete. É possibilidade, é potencialidade. Nas palavras da salvação de Peirce, o interpretante imediato “está implicado no fato de que cada Signo deve ter sua interpretabilidade peculiar, antes que ele alcance qualquer intérprete. É uma abstração constituindo numa possibilidade. É tudo que o Signo imediatamente expressa”⁹⁴.

Evidentemente, algumas nuances acabam por dar diferentes aspectos e diferentes capacidades ao interpretante imediato. Algumas falam em uma propriedade limitadora, que imporia fronteiras ao significado do signo, além das quais os interpretantes dinâmico e final não poderiam ir. Também se fala em um caráter de possibilidade, o que faz do interpretante imediato algo abstrato, ainda não realizado.

De qualquer modo, o importante é que se tenha o interpretante imediato na conta de algo primeiro, de algo lampejante, de algo que anteceda de alguma forma o interpretante dinâmico.

O **interpretante dinâmico** é, assim, um estágio mais concreto da significação. “É o efeito realmente produzido na mente pelo Signo. É aquilo que é experienciado em cada ato de interpretação e em cada um é diferente daquele de qualquer outro. O interpretante dinâmico é um evento real, singular.”⁹⁵

Corresponde dizer, então, que o interpretante dinâmico é algo que ocorre fora do signo, todavia, obrigatoriamente por determinação do signo. Em outras palavras, o interpretante dinâmico é o que

*se pode chamar de significado do signo in concreto, isto é, o fato empírico de apreensão do signo, uma realização particular do significado, ou aquilo que comumente poderia ser referido como sendo o significado psicológico do signo*⁹⁶.

A simplicidade que as definições acima citadas denotam é verdadeira, fazendo do interpretante imediato uma das instâncias menos problemáticas da obra de Peirce. Mas, em se tratando de semiótica, nada é tão complexamente simples que não possa se complicar sobremaneira. E o filósofo americano desdobrou o interpretante dinâmico em... três.

⁹⁴ Charles Sanders Peirce, apud Lucia Santaella, *A teoria geral dos signos*, p.71.

⁹⁵ Charles Sanders Peirce, apud Lucia Santaella, *A teoria geral dos signos*, p. 73.

⁹⁶ Lucia Santaella, *A teoria geral dos signos*, p. 73.

Como não poderia deixar de ser, Peirce usou as categorias (primeiridade, secundidade e terceiridade) como critério fundamental e criou os interpretantes emocional, energético e lógico.

O **interpretante dinâmico emocional** é aquele que advém com uma qualidade, uma qualidade de sentimento. É o caráter qualitativo do efeito que determinado signo produz. Antes de qualquer julgamento, é a sensação que o signo promove.

O **interpretante dinâmico energético** diz respeito a uma ação que envolva dispêndio de energia. Pode ser uma reação muscular a um determinado estímulo (energia física), como também pode ser um ato imaginativo (energia mental), como consequência de uma exposição sígnica. É interessante notar, todavia, que a palavra “energético” foi aqui muito bem empregada por Peirce – e por seus tradutores. Porque o conceito de “energia” evoluiu no curso do tempo, podendo hoje significar tanto as tradicionais energias física e mental, como também as energias emocional e social. De qualquer maneira – por onde quer que transite a noção de energia –, ela vai estar sempre relacionada a essa subdivisão do interpretante dinâmico.

O **interpretante dinâmico lógico** é o pensamento ou a compreensão. Não sendo um ato isolado e singular, o pensamento é da ordem das generalidades, o que justifica sua adequação ao interpretante dinâmico lógico. Os hábitos também são dessa categoria, assim como também é a inteligência. É através do interpretante dinâmico lógico que se constroem os caminhos cognitivos, as relações intelectivas, as ligações mentais. Ou seja: a inteligência – em seu sentido mais amplo – está profundamente associada a essa categoria dos interpretantes dinâmicos – o lógico.

Subindo de volta a um nível taxionômico anterior, chega-se ao **interpretante final**. Trata-se de um elemento ideal, inatingível por natureza, já que seria fruto de uma interpretação contínua, em ciclos semióticos plenos e infinitos. Como explica Ransdell, em seu *Peircean semiotics*, de 1983, citado pelo já referido livro de Lucia Santaella, o interpretante final seria o conjunto completo de todas as possibilidades interpretativas de um determinado signo. Ideal. Irreal.



3 | SEMIÓTICA, EMBALAGEM E DISCO

“Disco é cultura.”

Protocolo Geral da Censura nº 4129

3.2 A APLICABILIDADE DA SEMIÓTICA

Há autores que não gostam da palavra “aplicação”, recusando a idéia de que seja a semiótica alguma coisa absolutamente concreta e rígida, pronta para imposições intravenosas e subcutâneas a outros campos do conhecimento. Do outro lado, há quem considere a teoria de Peirce “uma prostituta”, de extensões despidoradas, “glabra, glútea cafetina, embebida em jasmim, jogando cantos felizes em perspectivas sem fim”, como diria Vinicius de Moraes⁹⁷.

Julgamentos à margem, a semiótica tem uma vocação natural para a aproximação – promíscua ou casta, não vem ao caso – com outros campos do conhecimento. A interdisciplinaridade faz parte do cotidiano da semiótica. E é lógico que seja assim, porque Peirce deixou – e outros autores vêm brilhantemente desenvolvendo – não um legado estanque e ensimesmado, que sirva apenas a adolescentes masturbações teóricas, individuais e solitárias, mas uma teoria que se propunha a estudar e analisar toda a cognição humana, donde salte aos olhos sua capacidade materna de abarcar tudo o que lhe apareça em flor de semiose.

Apresentando-se a linguagem como um dos fundamentos das sociedades humanas, não era difícil prever que a teoria lingüística acabaria por ser solicitada a prestar contas do que ocorria em outros campos gerados e sustentados por aquela matriz fundamental: o campo da arte, da arquitetura, do cinema e do teatro, da psicanálise, da sociologia e outras áreas.⁹⁸

Do cinema e das esculturas, não tardou para que a semiótica chegasse à publicidade e às embalagens, assim como já foi citado anteriormente. E, para que a teoria de Peirce possa ser envolvida com outra área, um percurso há que se seguir. É uma sucessão de tarefas, que confere à análise um mínimo de cientificismo.

Manter em mente a idéia triádica de que o raciocínio humano se dá pela determinação do interpretante, a partir do objeto, com intermédio do signo, é fundamental. Sempre vai se partir dessa noção, não importando os caminhos que tome a análise. De modo que, estágio por estágio, com a calma, calma, calma, calma dos casais, os preceitos de Peirce vão sendo abotoados ao objeto da análise, em movimentos de lentidão e precisão. Assim como será visto, o

⁹⁷ Vinicius de Moraes, “Balada do manguê”, in *Poemas, sonetos e baladas – volume 3: Pátria minha*.

⁹⁸ J. Teixeira Coelho Netto, *Semiótica, informação e comunicação*, pp. 15-16.

caminhar por esse percurso deixa claro “o poder com que as classificações peirceanas nos dotam para a leitura dos signos que estão operando no mundo, a todo instante, em todos os lugares”⁹⁹.

3.1.1 O SIGNO E SEUS FUNDAMENTOS

Atenta ao contexto mercadológico e à realidade do cotidiano corporativo, Clotilde Perez deixa claro que, antes de se começar o penoso empreendimento de uma análise semiótica,

*são fundamentais algumas informações, tais como: posicionamento do produto/marca em relação à concorrência, histórico da comunicação, perfil detalhado do target, envolvendo aspectos geográficos, demográficos e comportamentais, mapeamento dos concorrentes, market share etc.*¹⁰⁰.

Mais apegada à teoria semiótica, Lucia Santaella lembra que uma aplicação semiótica que se preze – e que aqui se perde a repetitividade – deve começar por um olhar fenomenológico. Aquele olhar isento de raciocínios ou elaborações. Aquele olhar que anteceda o julgamento das coisas. Aquele olhar que se alongue na demora do sensível.

*O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê.*¹⁰¹

É esse olhar que vai permitir a manifestação plena do signo em seus fundamentos qualitativos, configurando o que se costuma chamar de **capacidade contemplativa**. Os sentidos humanos – cinco, seis, ou mais – devem estar todos dispostos para entrar em contato com o signo, independentemente da natureza que esse signo tenha. Isso porque nossos sentidos atuam interligados, promovendo a percepção completa das coisas. Não há gosto sem cheiro, não há cor sem sabor, não há textura sem som, não há timbre sem forma.

A segunda instância envolve a capacidade perceptiva, ou **capacidade de distinção**, do sujeito. É a hora de se buscar as singularidades do signo, seus traços de unicidade, suas relações únicas com o ambiente e com o momento em que ele se apresenta. Ao se observar, por exemplo, uma nota de dinheiro, o momento não é mais de se preocupar com as cores, o cheiro e a textura da nota. A capacidade perceptiva deve agir sobre as singularidades da cédula, sobre as coisas que a distingam de qualquer outra cédula, como, por exemplo, um eventual rasgo, algum desenho feito por usuário anterior etc.

Na seqüência, o terceiro momento é aquele que demanda uma **capacidade de generalização**. Ou seja: deve-se buscar as características de lei que o objeto analisado tem. É que todo sinsigno é, de alguma forma, a atualização de um legissigno. A capa do “disco branco” dos Beatles, por exemplo. A cor da capa faz parte de sua dimensão qualissínica, assim como a assinatura que o eventual dono do disco tenha feito no canto da capa é parte da sua dimensão

⁹⁹ Lucia Santaella, *A teoria geral dos signos*, p. 96.

¹⁰⁰ Clotilde Perez, *Signos da marca*, p. 149.

¹⁰¹ Fernando Pessoa, *O guardador de rebanhos*. In Fernando Pessoa, *Ficções do interlúdio*, p. 223.

sinsígnica. Conseqüentemente, o fato de a tal capa fazer parte de uma série de capas – tanto podendo ser uma entre as milhares de “capas brancas dos Beatles”, como também podendo ser um exemplar de uma capa dos Beatles entre tantas outras capas de tantos outros discos dos Beatles – é característica da dimensão legissígnica.

Resumindo o que acima foi dito, Santaella pontua que “o que se deve ser compreendido nesse passo da análise é que os sinsígnos dão corpo aos qualissígnos enquanto os legissígnos funcionam como princípios-guias para os sinsígnos”¹⁰².

3.1.2 O SIGNO E SEUS OBJETOS

A análise semiótica deve seguir, então, tratando dos objetos do signo, em suas relações mútuas de dependência e referência. Seguindo o que já foi explicado, a análise dos objetos dos signos deve partir da busca por seu **objeto imediato**, na medida em que é ele que vai permitir o acesso ao **objeto dinâmico**. E o objeto imediato é aquele que se manifesta no próprio signo, donde três tipos de olhar serão necessários.

A primeira espécie de visão que se deve lançar sobre o signo, na busca de seu objeto imediato, deve ter relação com sua face de qualissígnico. Portanto, deve-se buscar uma percepção aguçada, ligada às faculdades de sugestão, evocação e associação. Isso porque, nesse nível, o que se almeja é a relação direta – qualitativamente semelhante – entre signo e objeto.

O segundo tipo de olhar é aquele que leva em conta o aspecto existencial do signo. “Neste caso, o objeto imediato é a materialidade do signo como parte do universo a que o signo existencialmente pertence”¹⁰³. Aqui, o objeto imediato é parte de um outro existente, o objeto dinâmico. Assim, o objeto imediato, nesse caso, atua mais evidentemente como ligação entre signo e objeto dinâmico.

A terceira espécie de olhar, como é fácil deduzir, deve considerar exclusivamente o aspecto de lei do signo, o legissígnico. Nesse caso, o objeto imediato, além de ser um recorte do objeto dinâmico, demonstra um determinado estágio técnico, segundo o qual o signo representa seu objeto.

É proeminente a dificuldade que se encontra na separação da análise do objeto imediato da análise do objeto dinâmico. Visto que um leva ao outro e que, portanto, têm ligações profundas, pode parecer inútil ou impossível a realização de análises separadas. Todavia, essas pequenas minúcias, essas análises puristas e detalhadas, podem revelar ao intérprete aspectos do signo que passariam despercebidos caso a análise do objeto imediato fosse suprimida do percurso geral. É fundamental que, antes de se partir para os campos de significado a que se referem os signos, haja a demora em uma análise de como esses significados se apresentam dentro do próprio signo.

Partindo para a análise dos objetos dinâmicos dos signos e fazendo ligação com a teoria dos signos estabelecida por Peirce, chega-se outra vez ao **ícone**, ao **índice** e ao **símbolo**. E, em atitude de reiteração, que seja lembrada a importância de não se separar

¹⁰² Lucia Santaella, *Semiótica aplicada*, p. 32.

¹⁰³ Lucia Santaella, *Semiótica aplicada*, p. 34.

completamente um desses três elementos. A distinção entre ícone, índice e símbolo é feita apenas didaticamente, apenas em instâncias analíticas, devendo estar sempre na consciência do intérprete-analista a idéia de que todos os signos possuem dimensões icônicas, indiciais e simbólicas, sempre unidas e interligadas intimamente.

A análise icônica é aquela que – óbvio – vai levar em conta os aspectos qualitativos do signo. Cores, formas, linhas e contornos são elementos comumente associados a esse momento da análise. Contudo, nem só de imagens se serve a semiótica, donde se pode dizer analogamente que timbres e alturas sonoras também se enquadrariam na dimensão icônica de uma análise semiótica que se dedicasse a uma canção, por exemplo.

O momento de se observar indicialmente o signo é um pouco mais simples, demandando menos esforço sensorial. Se, no instante anterior, as qualidades do signo eram importantes, agora o que realmente interessa é a capacidade sugestiva que o signo tem. Se uma apresentação de dança for o objeto da análise, os gestos são importantes signos indiciais, da mesma forma que o são olhares e meneios de cabeça. Nas imagens, as setas, a disposição dos elementos gráficos (na intenção de guiar o olhar do intérprete) e as linhas divisórias são signos de forte caráter indicial. Assim como, na música, as seqüências harmônicas acabam por sugerir – correta ou capciosamente – os movimentos melódicos seguintes.

Por fim, quando chega o momento de se aplicar uma análise simbólica ao esquema sgnico, entra em cena o repertório, as tradições e os costumes. É que o contexto cultural é agora muito importante, trazendo à tona, também, convenções e hábitos. As palavras aparecem novamente com muita força, por conta de sua evidente característica de signo arbitrário e generalizante.

3.1.3 O SIGNO E SEUS INTERPRETANTES

Só é possível que se diga que um signo atingiu sua totalidade, completou sua ação como signo, cumpriu sua sina de significar, quando se estabelece a relação dele com o intérprete, ou, mais rigorosamente, quando há o interpretante.

E, por mais complexa que essa relação – triádica, claro – possa parecer, ela está acontecendo a todo instante. O ser humano não pára de interpretar signos. E, a despeito da complexidade de todos os meandros envolvidos nesse processo, o faz instintiva e automaticamente, sem dar por isso. Em um caminho inverso e artificial, quando a intenção é interpretar um signo, deve-se ansiar a explicitação desse processo: a análise do interpretante deve ser antecedida de um esmiuçar da complexidade do signo e seus fundamentos e da relação do signo com seu objeto. Uma análise apressada e afoita – agoniada por prazos ou pressões –, que atrole os fundamentos e os objetos dos signos, quase sempre acaba por impor ao signo uma interpretação estereotipada, originária de um repertório próprio e sem importância.

Mas, voltando ao percurso analítico, chega a hora de se analisar o interpretante, em suas três instâncias: **interpretante imediato**, **interpretante dinâmico** e **interpretante final**.

O interpretante imediato é aquele que, como já foi dito, pode delimitar as interpretações que possivelmente surjam de um objeto, por intermédio do signo. Trata-se de um universo de sensações que fica no plano da possibilidade, já que se está falando de um interpretante inerente ao signo, anterior a qualquer contato com o sujeito intérprete.

Pausa para uma ressalva de importância imensa.

Ao se empreender uma análise semiótica de um processo de signos, o analista assume a posição de interpretante dinâmico. A diferença, entretanto, que há entre uma interpretação instintiva e uma interpretação analítica está no fato de que a análise lança mão de ferramentas conceituais, que permitem o estudo das causas e das conseqüências das interpretações. Fica evidente, então, que toda análise técnica encerra uma interpretação pessoal. Justamente por isso é que se deve sempre manter uma postura de modéstia e consciência. Modéstia que não permita às idiosincrasias do analista sobreposição e autoritarismo para com os resultados da análise. Consciência que não dê chance à prepotência, porque a análise feita é sempre passível de falhas ou incompletudes.

Como contraponto para as análises individuais, e na tentativa de evitar a singularidade que lhes é própria, a ciência faz uso das pesquisas de campo, pois estas têm por função avaliar que efeitos um dado processo de signos está produzindo em um determinado universo de pessoas.¹⁰⁴

Por outro lado, não se pode olvidar o fato de que essas pesquisas são quantificações de interpretações instintivas, de pouca elaboração cognitiva, ocasionando inevitavelmente a perda da acuidade analítica.

Mas, para que a análise siga profícua, cumpre que se mantenha a objetividade semiótica. Quer dizer, basta que se analise calmamente o potencial interpretativo que os signos carregam em si. Dessa forma, quando a análise chegar ao momento do interpretante dinâmico, apenas se estará fazendo uma “atualização” dessas possíveis interpretações.

Em outras palavras, seria dizer que o potencial comunicativo que os esquemas sígnicos têm são mais importantes, na análise semiótica, do que a descoberta “real” do efeito que determinado signo possa ter sobre determinado intérprete. Porque as atualizações singulares – as semioses causadas a cada exposição sígnica – são infinitas e, portanto, impossíveis de se mapear com eficiência. De modo que uma visão abrangente – mas que não seja absurda nem demasiado vasta – dos potenciais efeitos de sentido que um sistema de signos tenha é bastante para que uma análise semiótica seja considerada eficiente.

A importância que o uso da teoria de Peirce tem em momentos de análise e as ressalvas que se fazem necessárias a ela ficam por conta de Lucia Santaella:

Como se pode ver, as tricotomias peirceanas devem ser usadas como ferramentas analíticas por meio das quais três aspectos diferentes da semiose podem ser distinguidos. Essas distinções são sempre aproximativas e dependentes do ponto de vista que o analista assume diante do signo. Nenhum signo pertence exclusivamente a apenas um desses tipos, assim como não há nenhum critério apriorístico que possa infalivelmente decidir como um dado signo realmente funcionará. Tudo depende do contexto de suas atualizações e do aspecto pelo qual é observado e analisado.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Lucia Santaella, *Semiótica aplicada*, p. 39.

¹⁰⁵ Lucia Santaella, *A teoria geral dos signos*, p. 102.

*Cada situação concreta da geração do interpretante tem de ser examinada na sua singularidade. Entre a teoria, na sua abstração, e a circunstância real da aplicação da teoria sobre um fenômeno concreto, é preciso haver a intervenção heurística do investigador no atendimento aos apelos que o próprio fenômeno gera em relação à teoria.*¹⁰⁶

*Que conceitos devem ser acionados e quão longe se vai no uso deles é algo para ser decidido de acordo com as exigências daquilo que está sendo analisado. Assim sendo, algumas análises seguem o roteiro com certa precisão, outras fazem uso mais livre dos conceitos.*¹⁰⁷

O que realmente deve ser mantido sempre em mente é a noção triádica do signo. Porque, se Peirce procurou estabelecer uma teoria que desse conta de entender toda a cognição humana, o mínimo que se pode fazer – na função de seu seguidor – é jamais esquecer que o raciocínio, qualquer que seja, parte sempre de um signo, que remete a um objeto, que por sua vez determina um interpretante.

3.2 A EMBALAGEM

Nunca é demais repetir que “signo é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém”¹⁰⁸. Porque é dessa afirmação que partem todos os desdobramentos semióticos, incluindo aqueles que vão ser tratados neste capítulo. Vale lembrar também que, se tudo é signo, serve como objeto de análise toda e qualquer manifestação – seja visual, sonora, sensorial, imaginativa ou de outra natureza –, variando apenas a concepção do analista sobre “o que” é signo.

Uma peça de teatro, por exemplo, pode ser um signo, com a iluminação, a marcação de palco, o texto, os atores, o cenário e as interpretações fazendo parte desse signo. Daí sairia uma complexa e extensa análise, tentando recobrir os aspectos icônicos, indiciais e simbólicos desse conjunto. Da mesma forma, apenas um diálogo dessa mesma peça pode ser considerado um signo, com a possibilidade de gerar outra análise, nem tão extensa, mas eventualmente tão profunda quanto a anterior – e certamente tão válida quanto.

Assim, que as embalagens também são signos. E está se considerando aqui como embalagem aquela dimensão única que se configura como limite último entre uma marca (quem fabrica ou vende o produto) e o consumidor (quem compra ou usa o produto). Aparentemente, as embalagens não são elemento importante, porque, no mais das vezes, são deitadas fora conforme o uso do produto. Quando não é assim, o rótulo é arrancado, a marca é esquecida e tem-se um pote qualquer, um vidro qualquer.

3.2.1 A EMBALAGEM COMO OBJETO SEMIÓTICO

¹⁰⁶ Lucia Santaella, *A teoria geral dos signos*, p. 86.

¹⁰⁷ Id., *Semiótica aplicada*, p. 43.

¹⁰⁸ Charles S. Peirce, *Semiótica*, p. 46.

Mas, seguindo o que foi plenamente estudado por Clotilde Perez, pode-se dizer que a embalagem é uma importante “expressividade marcária”, ou seja, é uma das formas por meio das quais uma marca se manifesta em direção ao público em geral. Associando seus conhecimentos do mundo corporativo aos ditames semióticos de Peirce, a autora elaborou um desdobramento do famoso triângulo semiótico, com particulares definições e classificações. “É nessas definições e classificações, portanto, que podem ser buscados os princípios norteadores para o método de análise de todas as formas de expressão das imagens e marcas.”¹⁰⁹

Nesse triângulo estabelecido pela autora, o vértice do signo é preenchido pelas expressividades da marca, como o nome, o logotipo, a publicidade, o slogan, a embalagem etc. O objeto a que esses signos se referem são o produto da marca, o preço e a matéria-prima do produto, o posicionamento da marca, dentro outros. Essa interação entre signo e objeto determina o interpretante, que, nesse caso, é o efeito gerado na mente do público, quer dizer, os efeitos que a marca promove – intencionalmente ou não – na mente de seus consumidores, de seus usuários, e de qualquer pessoa que se exponha às suas expressividades.

É evidente que esse triângulo marcário tem aprofundamentos mais complexos, que permitem uma aplicação extremamente profícua a elementos mercadológicos. O interpretante, por exemplo, pode ser dividido em três estágios, assim como fez Peirce, donde o interpretante emocional de uma marca possa ser apenas a impressão que uma pessoa tenha dessa marca. O interpretante energético seria aquele que envolvesse algum dispêndio de energia por parte do sujeito intérprete, fosse a realização da compra, fosse uma elaboração mental sobre a marca. O interpretante lógico seria, em terceira instância, a criação de um hábito, o estabelecimento da fidelidade entre o consumidor e a marca.

Slogans e jingles ficam para trabalhos outros, porque o que interessa ao presente estudo são as embalagens, com toda a complexidade que elas podem conter.

A partir do que Clotilde Perez definiu no já citado *Signos da Marca*, tendo como apoio as idéias de Maria Dolores Giovannetti, expressas em seu livro *El mundo del envase*, pode-se chegar à conclusão de que as embalagens, na condição de **objeto semiótico**, assumem cinco funções fundamentais. Não é dizer que essas cinco funções aparecem isoladamente em cada tipo de embalagem, separando-as em cinco categorias diferentes. Tampouco é dizer que, se uma embalagem não apresenta essas cinco funções nitidamente, não pode ser considerada uma embalagem.

O que precisa ficar claro é que as cinco funções seguintes costumam aparecer em todas as embalagens, de maneira mais ou menos clara, com uma tendo mais destaque que outra, de acordo com o tipo da embalagem e, também, com o tipo do olhar analítico que se vá pôr. Então, vá-se a elas.

Uma embalagem, como objeto semiótico, precisa gerar a **diferenciação**. E está-se falando de uma diferenciação tripla (Peirce está sempre presente), porque ela precisa tanto se diferenciar das outras linhas de produto da mesma marca (diferenciação com relação a si mesma: signo), como precisa se distanciar de outras categorias (diferenciação com relação ao produto: objeto), como precisa também se distinguir de seus concorrentes (diferenciação com

¹⁰⁹ Clotilde Perez, *Signos da marca*, p. 151.

relação aos efeitos de sentido: interpretante). Em outras palavras: um frasco de xampu precisa evidenciar distinção com relação a si mesmo (cabelos secos, cabelos danificados, uso diário etc.), com relação à categoria (não deixar que se confundam xampu e sabonete líquido, por exemplo) e com relação ao concorrente (não permitir que sua marca se assemelhe à outra).

A segunda função diz respeito à **atração**, que é a capacidade da embalagem de rapidamente ser percebida no ponto de venda. Uma boa caixa, um bom vidro, uma boa lata precisam atrair a atenção do consumidor, causando impacto positivo.

Em seguida, vem o efeito espelho, ou **identificação**. E o mais interessante é que essa identificação pode se dar de várias maneiras: tanto ela pode acontecer de maneira bastante evidente e icônica – uma mulher que se identifique, por exemplo, com um vidro de perfume em forma de silhueta –, como a identificação pode ser ideológica ou atitudinal – um homem na chamada crise da meia-idade, que consuma um desodorante cuja embalagem seja escura, com desenhos tribais, invocando uma agressividade noturna e boêmia, típica dos jovens. O que importa, com relação à função de identificação, é a característica da embalagem de gerar essa associação entre o produto e a auto-imagem do consumidor.

A quarta função é a **sedução** e, novamente, o que vai gerar essa sedução pode variar muito. Tanto uma embalagem pode seduzir por causa de suas formas (fállicas ou humanóides, por exemplo), como pode gerar a sedução por meio da sua capacidade de ser colecionada, por outro exemplo. O design das embalagens é, aqui, fundamental, por conta de sua capacidade de gerar, por meio das formas, desejo no consumidor.

A última capacidade de uma embalagem, como objeto semiótico, é a **informação** – a parte objetiva e prática de uma embalagem. A data de validade, o conteúdo líquido, as formas de uso são exemplos de elementos que devem constar de todas as embalagens, de acordo com a necessidade de cada categoria.

O que se percebe, ao fim da explanação acerca das cinco funções da embalagem, é que nenhuma dessas funções se manifesta isoladamente. A identificação e a sedução, por exemplo, podem se manifestar muito proximamente, baseadas nos mesmos elementos. Por outro lado, a dimensão informativa da embalagem muito colabora, também, para seu caráter diferenciador, especialmente na diferenciação entre categorias.

Pode-se perceber também, ao cabo das recentes explicações, que o material de que são feitas as embalagens, o tamanho, o tipo da tampa ou da abertura, a rotulagem, as cores, tudo, enfim, que compoem uma embalagem colabora em alguma medida para essas cinco funções. Embalagens de vidro tendem a gerar certa sofisticação, por exemplo, podendo concorrer para uma identificação ou uma sedução mais intensas. Os frascos pequenos, delicados, também seduzem, pelo afetivo, no caso. As latas grandes e coloridas geram identificação nas crianças. E mais exemplos não faltariam.

Todavia existe um tipo de produto que merece atenção especial no que diga respeito à sua embalagem: são os ditos produtos culturais. Livros, filmes e discos se enquadram nessa ordem, caminhando juntos, porém um pouco longe dos xampus, das margarinas e dos chocolates. É que o livro tem seu autor e a sua história; os filmes têm diretores, roteiristas, roteiros e atores; os discos têm cantores, compositores e canções. De modo que as editoras, os estúdios e as gravadoras acabam sendo a indústria que lança ao mercado produtos híbridos, de conteúdo complexo, autoria indefinida e identidade imprecisa.

A situação fica ainda mais complexa ao se considerar o fato de que “alguns produtos têm na embalagem sua única (ou quase única) possibilidade de comunicação com o consumidor”¹¹⁰, como ensina Clotilde Perez. O internacionalmente famoso designer César Villela complementa, dentro de sua seara preferida – a capa de disco: “A capa era o principal veículo de venda, era ela quem deveria estimular, ou melhor, motivar a compra. Não havia outra ponta, era ela e o cliente.”¹¹¹

Os filmes chegam ao mercado com certo estardalhaço, dependendo da verba alocada pelos produtores que se destine à “divulgação”. Revistas publicam reportagens sobre o filme, jornais emitem notas críticas sobre o filme. Os cantores, quando lançam discos, costumam fazer uma peregrinação por programas de televisão, dando breves e ensaiadas entrevistas, não sem cantar a “música de trabalho” do novo disco. Os livros também contam com críticas ou resenhas espalhadas por revistas e jornais. Tudo isso é publicidade, é divulgação, é comunicação.

Só que a pergunta permanece: o que se está comunicando ou divulgando? O autor, o cantor e o diretor? Ou o livro, o disco e o filme? A situação fica mais complicada ainda se for considerada a questão marcária. E a gravadora, a editora e o estúdio? Para não se cair no radicalismo do “nunca”, fique-se com o “raramente”. Raramente se vêem anúncios – ou qualquer outra forma de publicidade – dessas indústrias. É claro que existem editoras, estúdios e gravadoras que gozam de prestígio perante o público, chegando a ter algo que se costuma chamar de “imagem de marca”. A José Olympio, a Metro e a Biscoito Fino que o digam. Só que são imagens de marca ainda muito frágeis, sem muita relação com os produtos – e suas respectivas embalagens – que vendem. É realmente possível reconhecer a editora de um livro sem ser pelo logotipo da mesma impresso na capa? É de fato possível identificar o estúdio que produziu um filme apenas pelo seu elenco ou pelo seu diretor, sem ver o leão rugindo antes da sessão começar? Dá para saber por qual gravadora está saindo o novo CD de um determinado artista, sem que ele repita o nome da gravadora nas entrevistas que faz?

Questões como essas guiam o presente estudo e, mesmo que não recebam respostas prontas, devem permanecer em telas acadêmicas, para que a indústria cultural possa evoluir de maneira coerente e baseada em fatores cientificamente respeitáveis.

3.3 A CAPA DE DISCO

A história do disco é muito antiga, datando do fim do século XIX. Não, não havia, naquela época, lojas de discos espalhadas por aí, e gravadoras abastecendo suas prateleiras com as últimas novidades musicais. Apenas se pode dizer que foi em 1877, por arte de Thomas Edison, que surgiu o primeiro fonógrafo de que se tem notícia. Era o princípio do registro sonoro, como explica detalhadamente Egeu Laus¹¹².

Ao Brasil, a música gravada chegou rapidamente. Não se sabe dizer porque, mas, ao contrário do que acontecia com outras novidades européias ou norte-americanas, o “disco” chegou rapidamente a terras cariocas (em 1892), menos de vinte anos depois de sua invenção. Seria por

¹¹⁰ Clotilde Perez, *Signos da marca*, p. 68.

¹¹¹ César G. Villela. *A história visual da Bossa Nova*, p 21.

¹¹² Egeu Laus, *Capas de discos: os primeiros anos*, in Rafael Cardoso (org.), *O design brasileiro antes do design*.

uma vocação musical do povo daqui? Vocação por vocação, o futebol demorou muito mais para sair de Londres e aportar no Rio de Janeiro. E olha que bastava uma bola, enquanto, para o disco, eram necessários aparelhos, cilindros, chapas gravadas e outros apetrechos moderníssimos.

A pioneira no Brasil foi a Casa Edison – homenagem ao inventor da lâmpada e do fonógrafo –, que chegou a lançar, já no século XX, os primeiros discos com gravações dos dois lados, antes mesmo de europeus ou norte-americanos. A Casa Edison pode ser considerada a primeira gravadora do Brasil¹¹³.

Conforme segue explicando Egeu Laus¹¹⁴, em 1913, chega ao Brasil a primeira fábrica de discos da América Latina, a Odeon, tirando do amadorismo a produção brasileira de disco. Para se ter uma idéia, a Odeon lançava, nessa época, cerca de um milhão e meio de discos por ano. Era a quarta maior produtora de discos do mundo. Quanto à embalagem desses discos, a situação era interessante. Não os vendiam em envelopes de papelão, como depois foi a prática. Muito mais próximos das garrafas de cerveja e dos frascos de elixir, os discos tinham rótulos. Aquele papel de forma redonda, colado no centro da bolacha, era a própria embalagem do disco.

O tempo ia passando e outras gravadoras chegaram ao Brasil – como a RCA-Victor, por exemplo –, trazendo consigo novidades tecnológicas fundamentais ao desenvolvimento do disco.

*Em meados da década de 1940 o fonógrafo já era peça de museu. A maioria dos lares norte-americanos tinha como peça de destaque em suas salas de visitas o móvel que continha uma 'potente' caixa de som, espaço para os álbuns de 78 rpm e um toca-discos.*¹¹⁵

Não demorou muito para que as casas e os apartamentos no Brasil aderissem a tal tecnologia. O problema, apenas, era o tempo de duração dos discos: os 78 rotações comportavam apenas cinco minutos de música de cada lado. Da necessidade, fez-se a idéia e, em 1947, a CBS/Columbia atacou o mercado com duas importantes novidades: o 33½ rotações por minuto e o vinil. Era mais tempo de música em cada disco, por conta da nova rotação, e era menos disco quebrado, dada a resistência do vinil.

As embalagens dos discos começaram, então, a ganhar alguns traços de sutil modernidade. Além do rótulo colado ao disco, os LPs agora eram vendidos em envelopes de papel pardo, em que se imprimiam, de um lado, além do nome e do logo da gravadora, imagens ilustrativas de pessoas dançando, por exemplo. Do outro lado, dicas de conservação e uso, bem como a divulgação de outros produtos da mesma casa (vitrolas e agulhas), eram o que ilustrava o envelope. O interessante desse tipo de embalagem é a boa interação conseguida entre envelope e disco. É que o invólucro de papel pardo tinha um furo redondo no meio, através do qual se via o rótulo do LP. Estava feita a separação, de alguma forma, entre a gravadora (envelope) e o artista (rótulo). Separação essa que desapareceu ao longo do tempo, como se verá.

Mas ainda se está em 1945, quando surgiu o primeiro tipo de envelope que, ao mesmo tempo em que “interagia” com o disco, trazia algumas ilustrações temáticas. A Discos Copacabana lançou nessa época uma série de discos, cultuada até hoje por colecionadores, que trazia impresso no envelope um desenho da praia de mesmo nome, com uma banhista “segurando”

¹¹³ Recentemente, saiu, pela Biscoito Fino, uma caixa, contendo livro e CDs que recobrem a história da Casa Edison. São imagens e gravações históricas.

¹¹⁴ Egeu Laus, op. cit., p 297.

¹¹⁵ Egeu Laus, *Capas de discos: os primeiros anos*, in Rafael Cardoso (org.), *O design brasileiro antes do design*, p 300.

o furo que dava acesso ao rótulo do LP. A Victor, por sua vez, lançou ao mercado uma série de discos para o carnaval de 1945. Mas, dessa vez, o envelope em que se compravam tais discos não eram os que seguiam o padrão da casa. Para a folia daquele ano, a Victor lançou um envelope especial, com a figura de foliões junto ao texto “para o Carnaval de 1945”. Era o embrião da adequação da capa ao conteúdo do disco.

No Brasil, a capa de disco – assim como se conhece, de papelão, com abertura de um lado – só apareceu quase nos anos 50. Tudo começou com discos para criança, contendo histórias fantásticas, cujas capas eram ilustradas especialmente para cada história. Logo em seguida, Aracy de Almeida, Jacob do Bandolim, Vicente Celestino, Carlos Galhardo, Mário Reis e muitos outros foram, de acordo com o texto de Egeu Laus, os pioneiros do disco com capa personalizada. Detalhe: alguns desses discos (tanto os que eram para adultos, quanto os infantis) receberam em suas capas ilustrações de nomes como Di Cavalcanti.

Com a chegada da Sinter ao Brasil (afiliada à Capitol e mais tarde conhecida como Philips), a produção das capas ganhou volume. Alguns artistas (gráficos ou plásticos) passaram a se dedicar com mais afinco a esse tipo de trabalho, criando, então, capas para os LPs de Geraldo Pereira e Oscarito, por exemplo.

Nos primeiros tempos o design se constituía em uma incipiente ilustração com um lettering desenhado à mão. Mesmo assim, trabalhos extremamente expressivos e autorais foram realizados por ilustradores conhecidos, como Lan, Nássara e Miécio Caffé.¹¹⁶

Vale destacar o ano de 1954, quando chega ao mercado o primeiro LP da Odeon (até então, todas as músicas da casa saíam em compactos): *Dalva de Oliveira – A voz sentimental do Brasil*. Logo na sequência, no mesmo ano ainda, a Odeon lança também o primeiro LP de Dorival Caymmi, o *Canções praieiras*, que trazia na capa um desenho do próprio compositor.

A contracapa dos discos tem outra história. No princípio, elas eram preenchidas por instruções de uso e anúncios da própria gravadora, como já foi dito. Com o fim da padronização das capas, a parte de trás foi deixada de lado, quase sem cuidados. As gravadoras estavam acostumadas ao fato de os usuários consultarem o rótulo dos discos para saber o compositor ou o nome da canção e, por isso, demoraram a ocupar a contracapa com esse tipo de informação. “Na metade da década de 1950 as contracapas passaram a ser mais cuidadas, trazendo textos que apresentavam o disco e foto do artista”¹¹⁷.

Quando o ano de 1955 chegou, não havia mais aquela grande dúvida acerca de qual disco se comprar – um 33½, um 45 ou um 78 rotações. Os *long playings* já estavam consagrados, embora ainda comportassem em cada uma de suas faces apenas quatro músicas, no formato chamado 10 polegadas. Essa época é o marco inicial das capas um pouco mais elaboradas, feitas em conjunto por um fotógrafo e um *layout man* e “cada gravadora tinha – como *freelances* – a sua dupla de profissionais, responsáveis pela quase totalidade das capas”¹¹⁸.

A dupla que atuava na Odeon era composta pelo fotógrafo Francisco Pereira e pelo capista César Villela e é possível que se diga que eles foram os dois maiores nomes desse período, recebendo alguns prêmios por suas criativas capas. Vale menção, também, o fato interessante de

¹¹⁶ Egeu Laus, *Capas de discos: os primeiros anos*, in Rafael Cardoso (org.), *O design brasileiro antes do design*, p 313.

¹¹⁷ Egeu Laus, *Capas de discos: os primeiros anos*, in Rafael Cardoso (org.), *O design brasileiro antes do design*, p 316.

¹¹⁸ *Ibid.*, p 320.

ter surgido nessa época no Rio de Janeiro algumas revistas dedicadas à crítica musical, ao design, à arte e até, especificamente, à capa de disco. Era um Brasil que rumava para o progresso, otimista, que conseguia certa liderança e certo destaque internacional no mundo fonográfico. Um Brasil que – como se viu – se perdeu.

Mas a narrativa avança pela década de 60, ainda muito embebida de otimismo e progresso. A Bossa Nova tomava conta das vitrolas e dos modismos e as gravadoras, como não poderia deixar de ser, investiam nesse segmento. A Odeon continuava sendo uma referência nacional no que dissesse respeito a música, e seu diretor artístico, Aloysio de Oliveira, era quem dava as cartas. Sob seu comando, César Villela e Chico Pereira faziam capas para a música da Odeon, dando concretude visual às vozes de artistas como João Gilberto, por exemplo. O capista procurava impor aos seus trabalhos um caráter diferenciador, que desse distintividade aos produtos da Odeon. “As nossas capas brigavam com as de outras empresas nas vitrines das lojas. Havia um carnaval de cores. Senti a necessidade de mudar, simplificando o visual, para elas se destacarem”¹¹⁹.

Mas, um dia, Aloysio saiu da Odeon e decidiu abrir sua própria gravadora, dedicada à Bossa Nova e à boa música como um todo: a Elenco¹²⁰. Outros selos pequenos surgiram no Brasil ao longo das décadas, é verdade, e não receberam menção nesse capítulo. Mas é que deixar de falar da Elenco, quando o assunto são as capas de disco, é deixar de lado talvez o ponto mais interessante da história toda. Porque Aloysio carregou consigo para a Elenco o capista César Villela e o fotógrafo Chico Pereira, que foram responsáveis por uma série de capas que são célebres até hoje.

César Villela é quem conta:

*André [Midani, então executivo da Odeon] e Aloysio desejavam gravar os jovens da Bossa. Não houve clima. Mr. Morris, presidente da Odeon, não só era contra como também desejava afastar os artistas que não eram bons de venda. Contrariado, Aloysio de Oliveira desligou-se da Odeon. A Bossa Nova era uma realidade. Aloysio de Oliveira, sem dinheiro, lança a Elenco. Concorrendo com as multinacionais Odeon, Columbia e Philips, os artistas, músicos, eu e Francisco (Chico) Pereira acreditamos no projeto Elenco.*¹²¹

As primeiras capas da Elenco seguiam uma rígida norma visual, que determinava que a capa deveria conter uma foto do artista em efeito de alto-contraste, o nome do artista em uma tipologia criativa e quatro pequenos círculos vermelhos. Nara Leão, Tom Jobim, Sérgio Ricardo, Maysa, Vinicius de Moraes e, como já se falou, Dorival Caymmi gravaram pela Elenco. Todos lançaram discos com capas que obedeciam aos critérios estabelecidos por Villela.

Com o passar do tempo, as capas da Elenco foram perdendo a rigidez e novos elementos foram sendo aceitos em seus leiautes. É que César Villela já não era mais o responsável pelas capas e, a despeito de alguns capistas seguintes seguirem os ditames de César, as capas foram sendo pouco a pouco alteradas, ganhando novos traços.

O que faz com que a Elenco mereça tanto destaque é que, pela primeira e única vez na história do disco no Brasil (quicá no mundo), uma gravadora conseguiu imprimir em suas capas algo que conferisse a si mesma um aspecto de marca. Além de as capas serem muito criativas, em um padrão cromático incomum, elas puseram a Elenco acima de seus próprios discos e artistas. De

¹¹⁹ César G. Villela. *A história visual da Bossa Nova*, pp. 21-23.

¹²⁰ Ver Bruno Pompeu, *Elenco, bossa nova e semiótica*.

¹²¹ César G. Villela. Op. cit, pp. 25-27.

maneiras que um disco da Elenco, antes de ser de Tom Jobim ou de Lúcio Alves, era “da Elenco”. E isso era muito forte. Um disco “da Elenco” – antes mesmo de ser posto na vitrola – tinha uma “cara”, tinha um “conceito”. Era sinônimo de Bossa Nova. Em palavras mais técnicas: os discos da Elenco eram signos da Bossa Nova, fazendo referência à revolução musical de então, ao mar de Copacabana e ao violão de João Gilberto (seus objetos), determinando efeitos de sentido (interpretantes) como otimismo, simplicidade, sofisticação, modernidade.

César Villela, sem ser semiótico, mas sendo, muito mais, artista, chegou a publicar em dezembro de 1962 um artigo na ainda existente revista *Propaganda*, em que tratava de algumas funções que a capa do disco deveria cumprir. No tal artigo, “Capas de LP: uma arte publicitária específica” – também publicado no seu livro *A história visual da Bossa Nova* –, ele evidentemente não fala em “objeto semiótico”, tampouco em “efeito espelho”, mas um trecho merece destaque, para que se dê a dimensão de sua capacidade comunicativa.

*Não se pretende que alguém ‘entenda’ uma capa de LP mas sim que se sinta decisivamente atraído por ela. Assim, deve a capa provocar uma reação imediata, um impulso, um apelo. Seu pior fracasso é passar despercebida: ser um envoltório comum, sem força de venda.*¹²²

E quem há de dizer que ele não está falando de diferenciação, atração e sedução? César Villela, que nunca estudou arte, que nunca frequentou curso profissionalizante ou universitário na área do design ou da comunicação, conseguiu criar uma linguagem própria – de diferenciação, simplicidade e sofisticação. O mais profundo, em termos teóricos, a que chegou foi a frase de McLuhan, citada livremente pelo próprio Villela: “O excesso de detalhes numa composição chama-se ruídos visuais”. Ao longo de sua carreira, César Villela elaborou mais de mil capas de discos, para artistas do quilate de Ary Barroso, Carmen Miranda, Hebe Camargo, Lucho Gatica, Maria Callas, Nat King Cole, Elza Soares, Sylvia Telles e Dorival Caymmi.

Ainda nos anos 60, as capas de disco passaram a ser, enfim, artigo um pouco mais profissional, com cuidados mínimos que antes não se viam. Só que quem se responsabilizava pelas capas era a gravadora, quase nunca o artista, de modo que este muitas vezes só via a capa do seu disco quando se deparava com ele na prateleira de alguma loja. Apenas isso já fazia com que um distanciamento grande fosse estabelecido entre o conteúdo musical do disco e a sua capa.

Nessa época, João Gilberto foi a única exceção de que se tem notícia, se preocupando sobremaneira com a parte visual de seus discos. Conta uma das várias e divertidas lendas que envolvem o artista que, certa vez, por ocasião do lançamento de seu disco *O amor, o sorriso e a flor*, João Gilberto, descontente com o resultado da capa, telefonou para César Villela. O telefonema durou três horas – das onze da noite às duas da madrugada –, tempo que João passou defendendo a inadequação entre a capa e a música do disco. Para ele, o disco não tratava de “tristeza”, mas, sim, de “tristezinha”.

Os anos 70 foram marcados pelo surgimento no mercado de um nome que, depois, ficaria muito famoso: Elifas Andreato. Ele entrou como estagiário na editora Abril e logo foi promovido a diretor de arte do departamento de fascículos da Abril Cultural. Lá ele foi responsável pela arte da célebre coleção *História da Música Popular Brasileira*. Era uma coleção vendida em banca, quinzenalmente, com cada número abordando a obra de um determinado compositor. Os

¹²² César G. Villela, *A história visual da Bossa Nova*, p. 41.

fascículos eram compostos por um disco, que continha oito músicas do compositor, e um encarte, bastante rico, com fotografias e textos, explicando a vida e a obra do homenageado.

Elifas Andreato impôs traços inovadores na arte desses fascículos, dando tratamento gráfico diferenciado a cada um deles, de acordo com a musicalidade de cada compositor. A coleção começou com Noel Rosa, seguido por Pixinguinha. O terceiro volume é dedicado a Dorival Caymmi, trazendo um texto de Jorge Amado e a reprodução de alguns desenhos do próprio Caymmi. A coleção *História da Música Popular Brasileira* merece destaque porque une, a uma só vez, uma forte identidade visual a uma intensa adequação entre a arte da capa e a música do compositor.

Elifas, a partir daí, se tornou um artista gráfico extremamente requisitado, tendo feito a maioria das capas dos discos de Chico Buarque, Paulinho da Viola, Martinho da Vila e Zeca Pagodinho. Chegou, ainda, a elaborar capas para os discos de Toquinho, Vinicius de Moraes, Maria Bethânia, Beth Carvalho, Clara Nunes, dentre muitos outros.

O método de trabalho de Elifas Andreato também chama a atenção. O artista só consegue elaborar a capa depois de, pelo menos, ouvir o disco para o qual está trabalhando. Quando pouco, se envolve afetivamente com o artista, estabelecendo amizades e gerando afinidades que lhe sugerissem idéias criativas para a tal capa. "Eu tinha a responsabilidade de traduzir graficamente o conteúdo musical"¹²³.

Daí que, embora a preocupação partisse do capista, pode-se dizer que os anos 70 foram a época em que surgiu, de fato, em escala maior, uma consciência quanto à importância da capa do disco. Até porque Elifas Andreato contava com o aval do compositor ou do cantor em questão, como ele mesmo explica: "como eu era de total confiança deles, eles não precisavam se preocupar com isso"¹²⁴.

Elifas seguiu fazendo capas para o samba e para a MPB por muitos anos, atravessando a década de 70 e chegando aos anos 80. Merecem menção suas capas para o álbum duplo de Chico Buarque, *A ópera do malandro*, de 1979; as capas que fez para discos infantis de Vinicius de Moraes, como *A arca de Noé* (1980) e *A casa de brinquedos* (1983); bem como os materiais gráficos elaborados para discos de Paulinho da Viola, como *Nervos de aço* (1973), *Memórias cantando* (1976) e *Zumbido* (1979).

Nos anos 80, todavia, a preocupação com a capa do disco já era um pouco mais recorrente nas gravadoras, muito embora não se possa dizer que a maioria dos artistas se preocupasse com isso. O que se sabe, ao certo, é que, por esses anos, surgiram capas mais criativas, mais bem cuidadas, talvez apenas fruto da modernização da tecnologia usada na produção do material gráfico. O próprio Elifas aponta para uma maior consciência por parte dos artistas, com relação às suas capas, citando nomes como Caetano Veloso e Gilberto Gil, que, nas palavras do capista, "eram pessoas absolutamente preparadas para discernir sobre suas capas"¹²⁵. Para Elifas, "estava vindo uma geração de artistas capazes de saber o que queriam das capas. Não precisavam mais da criação de alguém. Alguns artistas tinham noção plena do que queriam de suas capas"¹²⁶.

Os anos 90 chegaram e, com eles, o CD. Para as capas dos discos, era uma revolução muito forte, porque reduzia a área de exposição a um mero quadrado de 12cm de lado. O espaço que

¹²³ Elifas Andreato, apud Bruno Pompeu, *Elenco, Bossa Nova Et Semiótica*, p. 123.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 123.

¹²⁵ Elifas Andreato, apud Bruno Pompeu, *Elenco, Bossa Nova Et Semiótica*, p. 131.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 131.

o capista tinha até então era drasticamente amputado. E demorou um certo tempo até que a tecnologia permitisse e os artistas percebessem que o escape para a criatividade, diante daquela redução dimensional, estava no encarte. Assim que, ao lado de uma capa criativa, um bom projeto gráfico, agora, precisaria de um encarte bem elaborado.

Trecho da tese de doutorado de Waldir Ferreira, de 1993, revela a instabilidade do momento:

A criatividade na composição das capas dos discos de vinil está sendo colocada em cheque com a invenção do disco laser ou "compact disc" – "CD". O disco de vinil parece estar com os dias contados com o advento deste último. Além disso os "designers" da área ainda não se familiarizaram com o tamanho e a forma do CD.¹²⁷

Vale comentar, entretanto, que a dimensão de embalagem tinha, realmente, sofrido uma diminuição e, contra isso, não havia solução. Era como se fosse possível vender, de repente, 5kg de arroz em um pequeno pacote de 800g. Na verdade, era muito pior. Porque, com o advento do CD, a quantidade de música que se podia gravar em um disco aumentou muito, ao passo que sua embalagem – aquela superfície-fronteira única entre marca e consumidor – diminuía violentamente. E não havia encarte que compensasse isso. Para o capista, o encarte passou a ser, sim, a volta a uma área de trabalho muito maior. Mas, para o produto em si, para sua necessidade de venda, de sedução, de atração e de identificação, a redução era inevitável.

Quanto aos encartes, merece destaque o designer Gringo Cardia. Para ele, nunca houve uma redução, porque, quando ele começou a se dedicar às capas de disco, elas já eram pequenas. Além disso, Gringo também trabalha com cenários de shows e peças, esculturas etc. Seu trabalho pode receber a rara qualificação de "inconfundível", na medida em que é facilmente reconhecido, não importando o artista para que trabalhe. E ele trabalha para muitos, sem distinção de estilo ou ritmo. Seus trabalhos para os discos de Maria Bethânia, por exemplo, quase sempre ganham prêmios – haja vista as capas e os encartes para *A força que nunca seca* (1999), *Brasileirinho* (2004) e *Pirata* (2006). Gringo Cardia também já trabalhou para Fafá de Belém, Daniela Mercury, Ana Carolina, Cássia Eller, Jota Quest, Aguinaldo Timóteo, Vanessa da Mata, Carlinhos Brown, Elza Soares, Rita Lee, Chico Buarque e tantos outros.

Gringo trabalha de maneira habilidosa com linhas e tipos. Sua capacidade de construir leiautes sem nenhum alinhamento aparente, sem sequer uma noção precisa de vertical e horizontal, vem sendo imitada por muitos. Todavia, a intimidade que o designer tem com famílias tipográficas modernas é absoluta, não tendo sido encontrado no cenário nacional alguém que o supere. Elifas Andreato reconhece o valor do colega: "O Gringo é um cara muito sensível, é um dos grandes capistas, genial, uma pessoa respeitabilíssima"¹²⁸.

Também merecem referência, ao se tratar das capas de disco elaboradas a partir dos anos 90, os estúdios de design. As gravadoras, então, procuravam os estúdios e a eles encomendavam a capa e o encarte de seus lançamentos. Para um Elifas Andreato incontido, "o estúdio é sempre uma merda. O estúdio recebe ordem da gravadora e toca para frente aquela merda que os caras pedem. Algumas coisas dão certo, outras não"¹²⁹. Rompantes à parte, o que faz com que

¹²⁷ Waldir Ferreira, *Capa de disco: o processo de embalagem da música como produto artístico e de Marketing*, p. 77

¹²⁸ Elifas Andreato, in Bruno Pompeu, *Elenco, Bossa Nova & Semiótica*, p. 126.

¹²⁹ Elifas Andreato, in Bruno Pompeu, *Elenco, Bossa Nova & Semiótica*, p. 123.

o trabalho do estúdio possa ser considerado “bom” ou “ruim” varia muito. Varia, primeiro, de acordo com o que se espera do estúdio. Varia, também, de acordo com o olhar de quem analisa. Mas varia, mais ainda, de acordo com a qualidade do próprio estúdio e do próprio designer.

O estúdio Pós Imagem, no Rio de Janeiro, é um bom exemplo de como a qualidade pode surgir de algo aparentemente industrial. Algumas capas elaboradas pela casa para discos de Gal Costa, por exemplo, são bastante criativas, também lidando com linhas e tipos de maneira interessante.

O século XXI trouxe a certeza de que ao artista cabe a responsabilidade pela capa de seus discos. Com exceção de segmentos musicais peculiares – como as duplas sertanejas, os grupos de pagode e as bandas de pop-rock –, os artistas da atualidade revelam uma grande preocupação com a capa (e com o encarte) de seus discos. O tempo e a trajetória desse tipo de embalagem mostraram que a capa não é apenas uma proteção para o produto ou um local para o artista se expor em pose. Elifas Andreato – indubitavelmente o capista mais famoso, mais versátil e mais produtivo do Brasil – diz, se referindo aos artistas de hoje, que “o cuidado que esses caras têm com o trabalho gráfico é uma coisa invejável. Esses caras são capazes de fazer uma obra musical absolutamente genial e, depois, eles conseguem fazer com que as capas traduzam esse conteúdo de uma maneira tão integrada, tão semelhante, tão coerente, que é invejável”¹³⁰.

Os anos recentes vêm mostrando, por outro lado, que a diminuição da capa do disco com o surgimento do CD e que a padronização formal imposta pela caixinha do CD podem ser superadas. A primeira solução criativa que merece destaque é a chamada “luva”: uma espécie de sobrecapa de papel que envolve a caixinha do CD. Do ponto de vista dimensional, o ganho não é grande. Contudo, aquilo para que a luva colabora é a afetividade e a distintividade. No ponto de venda, um CD com luva se destaca facilmente dos demais, incrementando aquela sua capacidade de atração, de ser notado rapidamente. A luva também colabora para sua função de diferenciação e sedução, na medida em que minimiza a frieza do plástico da caixinha, adicionando traços de afetividade e envolvimento com o papel.

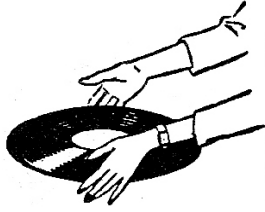
Além da luva, um novo tipo de embalagem vem ganhando espaço no meio fonográfico: o digipack. Nesse caso, a caixinha é totalmente dispensada, dando lugar a um invólucro bastante diferente, de capa e contracapa em papel e com várias possibilidades de encarte. Esse tipo de embalagem vem sendo utilizado pela gravadora Biscoito Fino desde os seus primeiros lançamentos, o que fez com que essa casa conseguisse gozar de certa distintividade durante algum tempo. CD em embalagem digipack era diretamente associado à Biscoito Fino, donde comparações com a lendária Elenco chegaram a surgir na imprensa. Comparações precipitadas e superficiais, porque não levavam em conta a unidade musical que a Elenco alcançou – e que jamais foi sequer pretendida pela outra gravadora – nem consideravam o fato de os leiautes das capas da Biscoito Fino serem todos muito diferentes entre si, dificultando um pronto reconhecimento sógnico por parte dos consumidores. Para distanciar mais ainda a Biscoito Fino da Elenco – um paradigma utópico de gravadora enquanto marca – as embalagens digipack seguem recebendo a adesão de todas as outras gravadoras. De modo que a referida distintividade desapareceu, aparentemente sem preocupar os executivos da Biscoito Fino.

Com mais de cem anos de história, o disco continua sendo um importante produto cultural de massa, seja ele vendido em lojas, em sites virtuais ou em bancas de camelô. E, dada a

¹³⁰ Ibid., p. 127.

velocidade com que o digital vem demolindo instituições tradicionais, como livro, o jornal e o cinema, o disco até que consegue apresentar certa resistência. Prova disso é a existência, ainda hoje, de artistas que lançam seus discos em CD, como convém ao mundo atual, mas também em vinil, com capas grandes e tudo.

Outro fator que faz barreira ao avanço da pirataria digital – que, por mãos ilícitas, põe na real virtualidade da internet músicas muitas vezes ainda nem lançadas oficialmente – é um princípio de mobilização por parte das gravadoras. Faz poucos anos que Sony e BMG se uniram em um só bloco e, juntas, vêm experimentando novos formatos de disco. O “CD zero” foi sua mais recente tentativa. Trata-se de um CD contendo as cinco faixas mais populares de um disco completo, lançados simultaneamente. O consumidor que se interesse por apenas uma ou duas faixas daquele disco completo (normalmente as que mais toquem no rádio) pode comprar a versão “zero”, de preço bastante reduzido, encarte simplificado e, sobretudo, sem lesar o cantor, o compositor, o instrumentista, o arranjador e o capista.



4 | ANÁLISES SEMIÓTICAS

“Disco é o retrato instantâneo da obra de alguém em determinado período da sua existência. Representa sua visão de mundo naquele momento e, exatamente por isso, interfere no curso de nossas vidas.”

Charles Gavin

Há, entre os estudiosos de Caymmi, uma misteriosa sanha por estabelecer divisões na obra do compositor. Em quase tudo o que já se escreveu sobre Dorival, há linhas divisórias – das mais coerentes às mais absurdas. Nenhuma completamente adequada. E não podia ser diferente, porque música não é banana, que se possa separar em prata, ouro, nanica ou da terra. Os critérios objetivos, baseados na teoria musical, entretanto existem e são esses mesmos os que melhor conseguem organizar a obra de Caymmi.

A divisão que leva em conta o ritmo da música resulta quase eficiente. Mas acaba desnorteado quando se depara com “... das rosas”, que, se começa em ritmo de samba, acaba em valsa dolente. Também o critério do ritmo se esvai com o simples fato de que uma canção composta em ritmo de toada pode, perfeitamente, ser interpretada em outro estilo, como o rancho, por exemplo.

A divisão temática é ainda mais complicada, todavia é a mais sedutora. As canções que falem do mar ficam de um lado, as músicas de amor vão para o outro e, em um terceiro compartimento, vão parar as letras que tratem do cotidiano. Mas logo vem a dúvida: e uma composição que fale do amor pelo mar? E uma música que relate uma paixão à beira da praia? E outra canção, que narra a vida no mar, como rotina?

Talvez por essas dificuldades classificatórias, o *Cancioneiro da Bahia* – antecipando em décadas o que depois seria chamado de *songbook* – mistura os dois critérios acima citados, compartimentando as canções de Caymmi em “Canções do mar”, “Canções sobre motivos do folclore” e “Sambas”. Como se percebe, ora o tema é o fator separatista, ora é o ritmo. Vale destacar que a referida separação é a primeira a ser realizada, datando de 1947, sete anos, portanto, antes que Caymmi lançasse seu primeiro LP.

Contrapondo-se à classificação recém comentada, surge a divisão elaborada por Francisco Bosco, para a coleção *Folha explica* (2006). O autor, na concisão que o livro exige – 77 pequenas páginas – separa as músicas de Caymmi em “Sambas sacudidos”, “Canções praieiras” e “Sambas-canção”. A distância cronológica com relação ao tempo em que as músicas foram compostas e o apoio em várias outras anteriores separações faz com que Bosco consiga certa coerência. Até porque ele usa, em sua classificação, termos criados informalmente pelo próprio Caymmi. Foi o compositor baiano quem chamou seus sambas de “sacudidos”, da mesma forma que é seu LP de estréia que traz, pela primeira vez, o termo “canções praieiras”.

O que deve, no entanto, ser compreendido, a partir do que se narrou, é a impossibilidade de se dividir uma obra tão coerente e coesa como a de Dorival Caymmi.

*A sua quase centena de canções formam um clube fechado. Elas foram depuradas ao longo de 70 anos de carreira com um perfeccionismo inédito na música popular brasileira. Para ingressar na confraria, a canção aspirante precisa observar pré-requisitos como equilíbrio, ordem, beleza clássica, regularidade, harmonia liberta das amarras formais, mimetismo natural e um certo sabor evocativo do folclore e do samba urbano. O teste do criador em relação a suas criaturas é sempre rigoroso.*¹³¹

Talvez não haja nada mais humano do que a arte e, portanto, não há objetividade prática que consiga, com eficiência e sem distorções, isolar pragmaticamente assuntos que se refiram ao homem sensível.

O que faz com que a obra de Caymmi seja tão coesa é também um mistério. Os temas e os ritmos de suas canções, como já se viu, não são o fator determinante. O método de compor, tampouco.

*Meu estado normal para fazer uma boa canção é um lugar quieto, onde eu tenha um cavalete de pintura, livros, bebidas alcoólicas, água, laranja, fruta, coisas comuns do homem. Enfim, um ambiente tranquilo, uma espécie de maré mansa, sem interrupções, sem telefone, sem chaturas, sem solicitações. Esse é o bom estado de espírito para se fazer coisas da criação.*¹³²

Muito embora o compositor cite todas essas necessidades para compor, a verdade é que Caymmi faz música de diversas formas, em diversos locais, em cadências cronológicas distintas. Os depoimentos de parentes e amigos, colhidos por seus biógrafos e pesquisadores, revelam um Caymmi tão versátil quanto exigente. Algumas das inspirações que promoveram composições de Dorival serão vistas adiante, em momento oportuno.

Luís Antônio Giron – “considerado por Caymmi entre os que mais entenderam sua música”¹³³ – comenta o método de criação do compositor:

*Caymmi compõe “de ouvido”: a idéia sonora começa por um refrão ou uma trova popular, uma obstinação recorrente que termina por desencadear um raciocínio mais amplo, mas que retorna à noção inicial, dentro do esquema A-B-A da forma-canção clássica.*¹³⁴

Falando do mesmo assunto – a obra coesa de Caymmi e suas possíveis porém indevidas divisões – Tarik de Souza, importante jornalista especializado em música, explica que

*alguns temas são recorrentes no monumento musical de Caymmi, ao mesmo tempo cliclópico, pela quantidade de obras-primas, e minimalista, pela economia de meios e avareza de títulos. A lendária letargia de seu processo de trabalho, na verdade, desvela uma metódica depuração dos impulsos até atingir a condição de espontaneidade consciente, almejada por sua assinatura de trovador pouco afeito ao facilitário dos adjetivos ou à máscara das metáforas*¹³⁵.

¹³¹ Luís Antônio Giron, *Um harmonizador por força da intuição*, in *Caymmi amor e mar*, p. 3.

¹³² Dorival Caymmi, *História da Música Popular Brasileira*, vol. 3 – *Dorival Caymmi*, p. 10.

¹³³ Stella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*, p. 523.

¹³⁴ Luís Antônio Giron, *Um harmonizador por força da intuição*, in *Caymmi amor e mar*, p. 3.

¹³⁵ Tarik de Souza, *Tem mais samba*, p. 64.

E também não se pode falar sobre a obra de Caymmi como algo galopante ou inconstante, no que se refira à sua qualidade. Diferente do que acontece com alguns compositores, a obra de Caymmi é inteira na sua perfeição. Não se percebe uma evolução ou um declínio, dependendo da época. De maneiras que seu primeiro disco, já apresentava as características fundamentais de toda a obra de Dorival Caymmi.

Era 1939 e Caymmi já fazia sucesso no rádio, já tinha posto música sua em filme (*Banana da terra*, com Carmen Miranda) e já havia se apresentado em espetáculo teatral (*Joujoux et balangandãs*, idealizado pela então primeira dama, dona Darcy Vargas).

*Rádio, cinema, teatro. Faltava o disco. Novamente apadrinhado por Almirante, em fevereiro de 1939, a voz e a música de Caymmi eram gravadas na Odeon: 'O que é que a baiana tem?' e 'A preta do acarajé', ambas em dupla com Carmen Miranda. Em agosto saía 'Roda pião', cantada pela 'baianinha' e pelo autor e, em setembro, 'Rainha do mar' e 'Promessa de pescador', com o próprio Caymmi.*¹³⁶

Na seqüência, Caymmi gravou, ainda pela Odeon, outro compacto, contendo a sua "Noite de temporal" e "Navio negreiro" (esta última de J. Piedade, Sá Roris e Alcyr Pires Vermelho).

Pela Columbia, Caymmi lançou outros compactos, contendo canções que, mais tarde, seriam chamadas de "praieiras", além de sambas. A emblemática "O mar", a trágica "A jangada voltou só", a poética "É doce morrer no mar" (em parceria com Jorge Amado) e a maliciosa "Balaio grande" foram as canções que preencheram os tais compactos.

De volta à Odeon, Caymmi lançou outro compacto, apresentando "Dora" e "Peguei um ita no norte", antes de chegar, então ao LP.

¹³⁶ *História da Música Popular Brasileira, vol. 3 – Dorival Caymmi* (autor desconhecido), p. 7.

LDS - 3.004

Canções PRAIEIRAS

POR
DORIVAL
CAYMMI

Odeon
LONG PLAYING
33 1/3 RPM



CAYMMI-954 RIO

4.1 CANÇÕES PRAIEIRAS

Ano de lançamento	1954
Gravadora	Odeon
Formato original	<i>long playing</i> – 10 polegadas
Faixas do lado A	1 - Quem vem pra beira do mar (Dorival Caymmi)
	2 - O bem do mar (Dorival Caymmi)
	3 - O mar (Dorival Caymmi)
	4 - Pescaria (Dorival Caymmi)
Faixas do lado B	1 - É doce morrer no mar (Dorival Caymmi)
	2 - A jangada voltou só (Dorival Caymmi)
	3 - A lenda do Abaeté (Dorival Caymmi)
	4 - Saudade de Itapoan (Dorival Caymmi)
Arranjos	Dorival Caymmi e seu violão
Capa	Reprodução de pintura de Dorival Caymmi.
	Leiaute de autoria desconhecida.

Em 1954, como amplamente explicado em momentos anteriores, Caymmi já era considerado um dos grandes compositores do Brasil. É claro que ainda não se tinha uma perfeita noção de sua importância para a música brasileira como um todo, mas o compositor já era, sim, uma espécie de celebridade, freqüentador de programas de rádio, famoso por onde passasse. Já tinha até recebido a homenagem de dar nome a praça em Salvador.

Quando chega ao Brasil o *long playing*, ainda no formato das dez polegadas, comportando apenas oito músicas, Caymmi foi um dos primeiros a lançar mão desse tipo de disco. Como algumas de suas obras mais famosas estavam espalhadas por compactos (seus e de outros cantores), o primeiro LP de Caymmi serviu, também, para reunir esse material disperso. De modo que, ao lado de músicas inéditas em disco, outras já lançadas em tempos anteriores foram regravadas.

“O mar”, por exemplo, foi lançada em 1940, em gravação do próprio autor, mas recebeu – nos 14 anos que separam essa primeira gravação da chegada do *Canções praieiras* – a interpretação do Trio de Ouro, entre outras. Da mesma maneira, “Canoeiro” já havia sido confiada às vozes do Bando da Lua.

Provando que seu método para compor varia muito, Caymmi fez “É doce morrer no mar” (música que abria o lado 2 do disco) cercado de amigos, no ano de 1941. Era uma festa na casa dos pais de Jorge Amado e a música preenchia os cantos da sala: Caymmi tocava seu violão, desfiando suas composições da época. De supetão, um pequeno trecho de *Mar morto*, de Jorge Amado, veio à baila: “É doce morrer no mar, nas ondas verdes do mar”. Caymmi fez música para aquilo e rapidamente um concurso entre os presentes foi organizado, para ver quem completaria a letra. O vencedor foi o próprio Jorge, que deu cabo à canção, desbancando todos os outros rivais, entre os quais estava nada menos que Érico Veríssimo.

Comentando, ainda, o conteúdo de *Canções praieiras*, vale destacar o que Jorge Amado escreveu para o *Cancioneiro da Bahia* – se passando por Caymmi, fique claro – sobre uma das canções do amigo.

*Em “O mar” tentei dar a sensação de como se renova diariamente a tragédia dos homens e mulheres dos cais da Bahia. A história de Pedro e Rosinha, o pescador e sua noiva, está contida no motivo maior da beleza do mar, tão constante quanto a desgraça dos pescadores.*¹³⁷

Mais de uma década depois, misturando músicas inéditas com regravações – todas, todavia, de qualidade artística impecável –, o *Canções praieiras* chegou ao mercado e hoje se sabe que tal LP “constitui um dos mais perfeitos discos já gravados no Brasil”¹³⁸. É que Caymmi bateu o pé e conseguiu que se gravassem suas canções com o acompanhamento apenas de seu violão, sem orquestra, sem coro, fugindo do que era costume na época. Fez um disco à sua maneira.

A análise semiótica deve começar, então, procurando investigar os elementos qualitativo-icônicos. De acordo com a teoria de Peirce, o fundamento da qualidade é o que importa, nesse instante, fazendo com que a cor – a qualidade por excelência – seja o primeiro item a ser estudado. “Nas artes visuais, a cor não é apenas um elemento decorativo ou estético. É o fundamento da expressão. Está ligada à expressão de valores sensuais e espirituais.”¹³⁹

Mesmo não ocupando a maior parte da capa, pode-se dizer que a cor preta é a que predomina, porque emoldura a figura principal, fazendo fundo, também, para os textos. E o preto é uma das cores mais interessantes e cheias de significado que se conhece. Sua dualidade é imensa, pois pode figurar tanto no início quanto no fim da escala cromática, encerrando ou abrindo tons quentes como os tons frios. A física é objetiva ao dizer que o preto é a ausência de cor, fazendo relação com a mitologia e o imaginário popular que, principalmente no ocidente, classificam o preto como “o nada”.

Inúmeras associações se fazem com o preto, mas algumas parecem mais pertinentes à presente análise. A primeira diz respeito à universalidade. “O preto é, em geral, a cor da Substância universal, da prima *matéria*, da indiferenciação primordial, do caos original, das águas inferiores, da morte”¹⁴⁰. Assim, que a relação da cor preta com a idéia da origem, do ancestral e do universal é evidente e parece coerente com o disco inicial de Caymmi, aquele que traz suas canções mais originais, tocadas da forma mais rudimentar que pudesse haver – somente voz e violão.

A morte – representada no ocidente pela cor preta, pelo “luto preto” – também não pode deixar de ser considerada. Porque, dentre as oito canções do disco, três falam da morte. Mas não de uma morte comum, cotidiana ou espetacularmente trágica. O que Caymmi traz da morte é seu lado universal, transcendental e mitológico. “O marinheiro bonito, sereia do mar levou”. “Quanta gente perdeu seus maridos, seus filhos, nas ondas do mar”.

A citação a seguir parece se entrelaçar com aquela que explica a canção “O mar”. Enquanto o *Dicionário de símbolos* esmiúça o significado da cor preta, fazendo referência à renovação da vida, Jorge Amado faz as vezes de Caymmi e explica o tom renovador de “O mar”, com sua morte noturna e seu seqüencial amanhecer.

¹³⁷ Dorival Caymmi, *Cancioneiro da Bahia*, p. 16.

¹³⁸ Tarik de Souza, *Em constante busca da simplicidade*, in *História da Música Popular Brasileira – Grandes compositores* (encarte do fascículo), p. 2.

¹³⁹ Modesto Farina, *Psicodinâmica das cores em comunicação*, p. 22.

¹⁴⁰ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 742.

*Enquanto imagem da morte, da terra, da sepultura, da travessia noturna dos místicos, o preto está também ligado à promessa de uma vida renovada, assim como a noite contém a promessa da aurora.*¹⁴¹

Stella Caymmi encerra o assunto, comentando a alegoria fundamental que embasa as praieiras de Caymmi: “a vida e a morte dos pescadores funcionam como uma alegoria da vida de todos nós”¹⁴².

A cor preta, todavia, não pode deixar de representar a raça negra. Até porque “preto” é um dos termos que se costuma usar na intenção de fazer referência aos descendentes da África. O próprio IBGE define a etnia do brasileiro em três possibilidades: “branco”, “preto” e “pardo”. Muito embora a música de Caymmi não possa ser considerada necessariamente uma música negra, a influência dessa etnia em suas composições é inegável. De modo que a cor predominante da capa de seu primeiro LP é absolutamente adequada a esse contexto mestiço. Porque as músicas falam em Janaína, em Iemanjá, nomes diferentes para a deusa das águas; e falam também em batucajé, ritmo africano que evoca a mitologia negra baiana.

E o preto segue, com seus significados, remetendo, sem dúvida, à noite, à treva. E, novamente, a adequação capa-disco se faz evidente. Porque o ambiente praieiro – precisamente o de Itapuã, que teria inspirado a maioria das canções do disco – é intensamente ligado com a noite. É durante a noite que os pescadores se lançam ao mar, em suas jangadas valentes, enfrentando o desconhecido da escuridão. É durante a noite que os seres mitológicos se manifestam, povoando as praias escuras e o imaginário do povo. Em “O mar”, Caymmi explica com a brevidade de sempre: “Pedro vivia da pesca, saía no barco seis horas da tarde, só vinha na hora do sol raiar”. Em “É doce morrer no mar”, os versos de Jorge Amado pontuam: “A noite que ele não veio foi de tristeza pra mim... Saveiro partiu de noite, madrugada não voltou”. Caymmi retoma o remo e canta: “A noite tá que é um dia, diz alguém olhando a lua. Pela praia as criancinhas brincam à luz da lua. O luar prateia tudo”.

Mas nem só de cor escura é feita a capa de Canções praieiras. Pelo contrário: tons claros e alegres povoam outros elementos do invólucro. O título do disco, por exemplo, é escrito em branco (“Canções”) e azul (“praieiras”), assim como o amarelo aparece nos tipos que formam “por Dorival Caymmi”. E a legibilidade é total, sem qualquer possibilidade de confusão visual. Modesto Farina, importante teórico das cores, confirma: “Outros contrastes interessantes para uma fácil visibilidade são branco sobre azul ou preto e o amarelo sobre preto”.¹⁴³

Mas as cores que realmente se destacam, em meio ao preto da moldura, são as que compõem a ilustração principal da capa (a ser analisada mais adiante). O amarelo, o verde, o azul e o laranja entram em contato com o cinza e com o branco, em interessante mosaico, potencialmente produzindo efeitos de sentido diversos.

Verde, amarelo e azul, juntos, misturados ao branco, são quase imbatíveis na capacidade de comunicar brasilidade. O laranja, aliado ao amarelo, também é potente na possibilidade de comunicar calor (são cores quentes) e alegria (são cores vibrantes). A modernidade e a criatividade também são potencialmente comunicadas pelas cores da capa, porque

¹⁴¹ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 743.

¹⁴² Stella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*, p. 85.

¹⁴³ Modesto Farina, *Psicodinâmica das cores em comunicação*, p. 35.

o verde e o laranja são cores secundárias, que fogem da normalidade e da previsibilidade que têm o azul e o amarelo.

Assim, quanto às cores, pode-se dizer que a capa de *Canções praieiras* é bastante abrangente, conseguindo unir em sua área a profundidade e a imensa carga sónica do preto, com a pluralidade de estímulos lançados pelo colorido. Mais sobre as cores, a seguir, quando a parte icônica receber tratamento analítico.

Como não poderia deixar de ser, a capa do *Canções praieiras* traz, além da ilustração a seguir analisada, o próprio nome do disco e o nome de Dorival Caymmi. E o que vai importar nesse momento da análise é o aspecto figurativo das letras que compõem esses nomes. Porque as palavras e as letras possuem, inegavelmente uma dimensão imagética – é como dizer que, além de funcionarem como símbolos, também possuem cargas icônicas.

“Canções” aparece no alto, à esquerda, na cor branca, em um tipo que sugere algo manuscrito. A cor branca, como já foi devidamente explicado com a citação de Modesto Farina, se destaca imensamente quando posta sobre fundo preto. Donde uma comparação com a lua se faz até possível. Já que a moldura preta remete ao negrume da noite, por que não dizer que o “Canções”, do alto, faz papel de lua, iluminando os demais elementos da capa? A comparação se torna ainda mais sugestiva quando se considera a inclinação em que se encontra a palavra “Canções”: ascendente, para a direita. Essa inclinação, em conjunto com as letras manuscritas, faz com que traços de dinamismo possam ser comunicados. A inclinação dos tipos gera efeitos de sentido de movimento, de dinamismo, de modernidade, de ascendência, até de futurismo.

Já a palavra “praieiras” aparece na capa do disco no que se costuma chamar de “caixa alta”, ou seja: composta inteiramente por letras maiúsculas. Não é à toa que, hoje, com as conversas virtuais através da internet, a caixa alta (ou simplesmente *caps*) seja considerada um grito. Não é à toa porque não é uma simples convenção (simbólica, portanto). Há uma dimensão icônica e indicial na associação que se faz entre as letras maiúsculas e o grito, o falar alto. Por isso mesmo, “praieiras” é a palavra que mais chama a atenção na capa do disco. Chama a atenção também por ser composta por tipos espessos, igualmente miméticos de algo feito à mão.

Assim, o conjunto “Canções praieiras” é bastante chamativo (letras espessas), e pode gerar efeitos de sentido de rusticidade (tipos manuscritos) e de dinamismo (posição ascendente).

Mas a afetividade também aparece por aqui. Porque “praieiras” é uma palavra que deriva – por sufixação – de “praia”. E o sufixo é um forte signo de afetividade. Leia-se o que Risério percebeu:

Enquanto o prefixo tende para o intelectual, o sufixo transpira sentimento. Não há dúvida. O prefixo antecipa um sentido lógico, conceitual. Basta pensar em algumas palavras formadas por prefixação como “antediluviano”, “dessemelhante”, “comigo”. O que temos são idéias de tempo, negação, companhia. Esta retidão semântica não vigora entre os sufixos. Estamos aqui no campo emocional. Os sufixos têm, na grande maioria dos casos, “valor sentimental”. Daí sua polissemia.¹⁴⁴

Exatamente por isso, a palavra “praieira” não deixa muito bem definido o que quer dizer. Só mesmo ouvindo o disco para se ter uma aproximação mínima com o significado de tal

¹⁴⁴ Antonio Risério, *Caymmi: uma utopia de lugar*, p. 143.

palavra. Qualquer pessoa sabe o que é uma praia, mas é difícil definir alguma coisa que seja “praieira”. Caymmi é praieiro, assim como o são as canções do disco em análise.

Por outro lado, o texto “por Dorival Caymmi” aparece em composição bastante distinta. Os tipos são delgados, alongados na vertical, bastante simétricos e organizados. Tudo isso faz com que uma forte carga de elegância seja potencialmente comunicada pelo conjunto, já que o organizado e o longilíneo dos tipos lembram a harmonia e a simetria, típicos do que se convencionou chamar de beleza clássica. Colabora para isso, também, a disposição centralizada das palavras.

A cor amarela, usada em “por Dorival Caymmi”, consegue ser ainda mais chamativa do que o branco e o azul do “Canções praieiras”. Isso porque a relação amarelo-preto “possui maior margem de visibilidade”¹⁴⁵ com relação às outras cores.

Entretanto, o que mais chama a atenção na capa do primeiro LP de Caymmi é a reprodução de uma pintura. O tom forte das cores e o figurativismo estilizado são impressionantes. E impressiona também notar que se trata da reprodução de uma pintura do próprio compositor, assim como confirmam sua assinatura no canto inferior direito e o texto da contracapa: “Capa reproduzida do original por gentileza do autor Dorival Caymmi”.

Caymmi se dedica à pintura há muitos anos, tendo mostrado uma grande evolução técnica ao longo dos anos. O temor que alguns amigos tinham de que ele trocasse as colcheias pelos cavaletes nunca procedeu, porque o compositor sempre soube estabelecer suas prioridades profissionais, se esmerando em shows e gravações. Porém, “o tempo que tinha disponível ele reservava para pintar, uma paixão desde a sua infância”¹⁴⁶.

As linhas retas predominam na figura, fazendo com que ares de masculinidade – com rigidez e contundência – sejam potencialmente comunicados. A masculinidade aumenta ainda mais, se for considerada a presença da figura dos dois pescadores. Entretanto, embora as linhas curvas sejam quase inexistentes, a sensação de masculinidade pode ser reduzida, na medida em que as linhas retas são bastante desorganizadas, formando quadriláteros absolutamente irregulares, dispostos de maneira igualmente desordenada.

O pintor Dorival Caymmi é cru e rústico, evidenciando um importante ponto de ligação entre a capa do *Canções praieiras* e o conteúdo musical do disco. É que a rudeza e a simplicidade da pintura correspondem significativamente à simplicidade do formato “voz e violão” e à rudeza da voz e dos versos de Caymmi. A objetividade do quadro que a capa reproduz revela toda a clareza e toda a singeleza com que o compositor lida com suas inspirações. Antonio Risério – em análise quase poética, mas bastante precisa – trata da composição de Caymmi.

*É a areia, a pedra, o barco, a folha, o remo, a rede, o vento, o coqueiro, o chapéu. Não há simbolismo ou esoterismo. O que ele faz é uma leitura literal do litoral. Por isso mesmo, se tivesse que definir a poesia praieira de Caymmi numa expressão sintética, diria que, muito mais que marítimo, o texto caymmiano é marítimo.*¹⁴⁷

O autor fala no chapéu e na pedra, que aparecem na pintura de Caymmi. E impede que qualquer associação simbólica seja estabelecida. Porque, assim como o compositor, o pintor

¹⁴⁵ Modesto Farina, *Psicodinâmica das cores em comunicação*, p. 37.

¹⁴⁶ Stella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*, p. 211.

¹⁴⁷ Antonio Risério, *Caymmi: uma utopia de lugar*, p. 103.

também é objetivo, claro e direto. Entretanto, os chapéus que usam os pescadores pintados por Caymmi podem conferir um aspecto oriental à figura. É que a forma cônica remete aos plantadores de arroz da China antiga: também signos de ancestralidade, rusticidade, simplicidade e artesanaria. Se, por um lado, a objetividade do compositor impede davaneios desse tipo, por outro, a semiótica lida com a potencialidade comunicativa do signo e esse referido traço oriental não pode ser descartado.

Destacam-se na pintura, também, os dois pescadores. Os traços simples que os compõem, bem como a falta de detalhes, a simplicidade de suas vestes e a ausência de “rostos”, confere ao conjunto um aspecto extremamente rudimentar, beirando o tosco. E o valor da pintura – no que se refira à sua adequação ao disco – esteja talvez nisso mesmo. Porque a pesca é das atividades mais antigas e simples que o homem consegue desenvolver. E, certamente, na Bahia do começo do século passado, a simplicidade era ainda mais intensa.

O fato de os pescadores não terem rosto (um deles está de costas, mas certamente também não possui olhos ou nariz) colabora para uma potencial sensação de universalização, sem qualquer chance de se nomear ou individualizar os pescadores. Quem está na capa não é Chico, não é Zeca, não é Pedro: são todos os pescadores. Os pescadores de Itapuã, os pescadores do imaginário infantil de Caymmi, os pescadores de todas as praias do Brasil.

Mas, se não fossem o título e o fato de se saber que Caymmi é o grande compositor do mar e, conseqüentemente, da pesca, o que faria com que se associasse às figuras da pintura o ofício de pescador? Certamente os dois peixes representados pelo pintor. Brancos, simples, sem barbatanas ou bocas, os peixes conseguem, talvez por conta dessa extrema simplicidade, representar toda a atividade pesqueira. E mais: “o peixe é, bem entendido, o símbolo do elemento água, dentro do qual ele vive. Ele era esculpido na base dos monumentos khmer para indicar que eles mergulhavam nas águas”¹⁴⁸. É exatamente o que faz Caymmi (o pintor): coloca em sua pintura os peixes, para que representem toda uma cultura litorânea de pesca e devoção ao mar.

Não bastasse, o peixe ainda “está associado ao nascimento ou à restauração cíclica”¹⁴⁹, o que evidencia mais uma ligação entre a capa e o conteúdo do disco, nesse caso, elaborados pelo mesmo artista: Dorival Caymmi. É que, como já foi dito, em várias obras do compositor, a morte noturna se renova com o amanhecer cheio de vida. Daí suas músicas terem, algumas vezes, início e fim semelhantes, como representantes desse ciclo de noite e dia, de vida e morte.

O mais interessante sobre a pintura que a capa reproduz, todavia, é a imprecisão da luz. É verdade que tudo isso – a falta dos rostos, a simplicidade dos traços, a imprecisão da luz – pode ser resultado da falta de técnica de Caymmi, de seu amadorismo como pintor. Mas Clóvis Graciano – este sim um importante e consagrado pintor – não concorda:

*O desenho e a pintura de Caymmi são quase de um profissional, embora ele não dê importância a isso. Tem grande facilidade para desenhar, transmitindo perfeitamente bem o que ele pensa e transformando em desenho tudo o que ele quer, com grande inspiração e técnica bem realizada.*¹⁵⁰

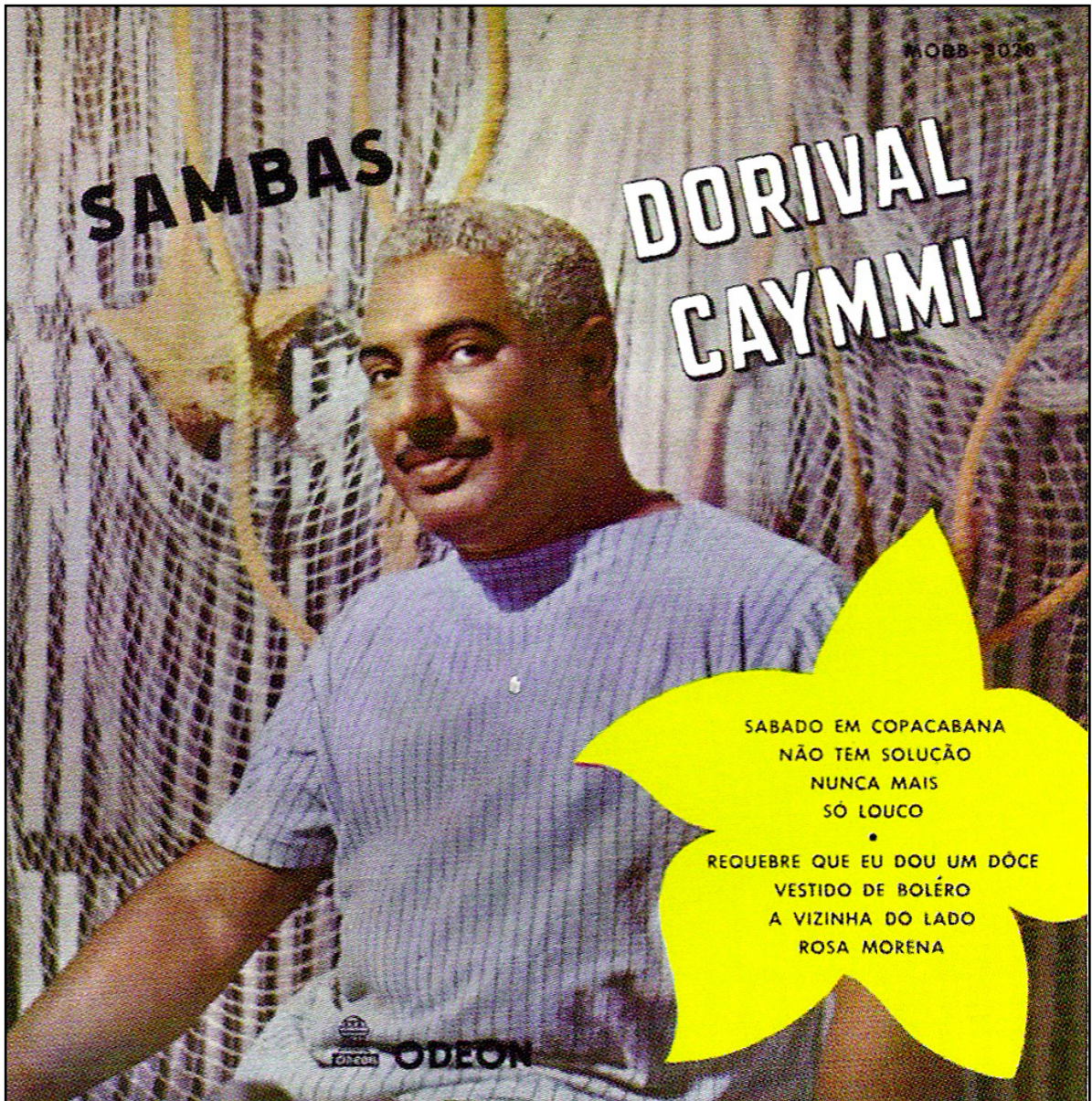
¹⁴⁸ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 703.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 703.

¹⁵⁰ Clóvis Graciano, apud *Os artistas amigos falam de Caymmi amigo e artista* (autor desconhecido), in *História da Música Popular Brasileira*, vol. 3 – *Dorival Caymmi* (encarte do fascículo), p. 10.

A ausência de sombras, de focos de luz e a presença de elementos na cor cinza fazem com que a pintura ganhe aspecto onírico. Nada é definido. Tudo é possível. O amarelo e o laranja, bem como os chapéus dos pescadores, podem sugerir um dia de sol, uma beira da praia, a chegada das jangadas. Os quadriláteros cinzas, em conjunto com o preto da moldura, permitem que um olhar noturno seja depositado sobre o quadro, deixando a escuridão tomar conta da cena, tapando os rostos dos pescadores, eliminando as sombras, deixando as cores indefinidas, iluminadas pelo que resta de luar.

Caymmi cedeu sua pintura para ilustrar a capa de seu primeiro LP e, também por isso, fez um disco extremamente autoral. Se o intérprete grava apenas composições suas, o instrumentista fazia questão de se acompanhar apenas ao violão. Se o compositor selecionava apenas suas canções praieiras, o pintor punha na capa a figura dos pescadores. E assinava em baixo de tudo. A assinatura de Caymmi, no canto inferior da pintura, mas também no canto inferior da capa do disco, pode ser um detalhe. Mas é um forte signo de autenticidade e personalização. Não há concessões, não há modismos. Há apenas Caymmi, em todas as suas versatilidades artísticas.



SAMBAS

**DORIVAL
CAYMMI**

MOBB 3036

SABADO EM COPACABANA
NÃO TEM SOLUÇÃO
NUNCA MAIS
SÓ LOUCO

•
REQUEBRE QUE EU DOU UM DÓCE
VESTIDO DE BOLÉRO
A VIZINHA DO LADO
ROSA MORENA

 **ODEON**

4.2 SAMBAS DE CAYMMI

Ano de lançamento	1955
Gravadora	Odeon
Formato original	<i>long playng</i> – 10 polegadas
Faixas do lado A	1 - Sábado em Copacabana (Dorival Caymmi e Carlos Guinle)
	2 - Não tem solução (Dorival Caymmi e Carlos Guinle)
	3 - Nunca mais (Dorival Caymmi)
	4 - Só louco (Dorival Caymmi)
Faixas do lado B	1 - Requebre que eu dou um doce (Dorival Caymmi)
	2 - Vestido de bolero (Dorival Caymmi)
	3 - A vizinha do lado (Dorival Caymmi)
	4 - Rosa morena (Dorival Caymmi)
Orquestra, coro e arranjos	Luiz Arruda Paes
Capa	Autoria desconhecida.

Cerca de um ano depois do lançamento do *Canções praieiras*, chegava às lojas um novo LP de Caymmi – ainda no formato dez polegadas: era o *Sambas de Dorival Caymmi*. Se o conteúdo musical do disco continuava com aquela qualidade típica do compositor baiano, o mesmo não se pode falar de sua capa. A análise presente mostra o porquê.

Depois de apresentar em LP suas composições do mar e da pesca – aquelas que comporiam o grupo mais famoso e mais representativo do compositor –, Caymmi reúne em disco duas outras facetas de sua obra: os sambas chamados de “sacudidos” e os sambas-canções.

O lado A traz a música moderna de Caymmi, aquela composta já no Rio de Janeiro, longe de Itapuã, longe do Abaeté, muito mais chegada a Copacabana.

*Chegaram os anos cinqüenta, trazendo o gosto pelas casas pequenas, mínimas, onde até a relação entre artistas e público deveria ser, no máximo, do mesmo tipo das relações silenciosas que os freqüentadores mantinham entre si. Foi a fase da música intimista. “Aí eu me adaptei”, conta Dorival.*¹⁵¹

Se adaptou e fez história. *Sambas de Dorival Caymmi* trazia, desse tipo de canção, “Sábado em Copacabana”, “Não tem solução”, “Nunca mais” e “Só louco”. O violão solitário de Caymmi do primeiro LP ganhou a companhia da orquestra do maestro Luiz Arruda Paes, que elaborou arranjos que acompanhassem “o estilo desta nova fase de Caymmi, em frases bonitas de cordas e com efeitos inspirados de coro, num resultado surpreendente”¹⁵².

Tentando evitar a repetitividade, mas não conseguindo fugir à imensa qualidade inventiva de Caymmi – representada sobremaneira no surgimento dos sambas-canções –, Luís Antônio Giron precisa ser citado. O conhecimento musical do crítico lhe confere credibilidade ao explicar o que faz com que se considere Caymmi um precursor da Bossa Nova, um exímio no

¹⁵¹ Marília Barboza e Vera de Alencar, *Caymmi som imagem magia*, p. 117.

¹⁵² *Sambas de Dorival Caymmi* – contracapa.

samba-canção: “O quase-bolero ‘Não tem solução’ é dotado de um repertório de acordes expandidos. A tonalidade de ré maior é rasurada por acordes de sexta diminuta, sétima e até quintas”¹⁵³.

Já o lado B de *Sambas de Dorival Caymmi* era dedicado aos sambas de andamento mais acelerado, aqueles que estimulam a dança e o requebrado – dança que é índice, requebrado que sugere. “Requebre que eu dou um doce” abria o repertório sacudido, vindo na seqüência a divertida “Vestido de bolero” e a confidencial “A vizinha do lado”. “Rosa morena” fechava o disco. Desse lado da bolacha, os violinos e as violas cediam lugar ao cavaquinho e à marcação. É que o maestro, competente, sabia que instrumentos vibrantes são mais adequados a repertórios animados. O texto da contracapa – de autoria desconhecida – explica:

*A cadência é mais acelerada, os versos são brejeiros e um doce otimismo toma conta do poeta-cantor. O cavaquinho sapeca substitui a compenetrada harpa; saxofones e piston tomam a posição dos violinos e o sussurrante afoxé é substituído pelo buliçoso reco-reco e pelo contagiante pandeiro.*¹⁵⁴

Como se nota, musicalmente está se falando de um disco excelente, muito bem cuidado no que se refira às composições, aos arranjos e à interpretação. Porém, a capa do disco não reflete em nada esse apuro artístico. Antecipando em décadas uma prática considerada por Elifas Andreato “aviltante”, a capa de *Sambas de Dorival Caymmi* é extremamente simples, sem qualquer refinamento visual.

Elifas comenta as capas dos discos das duplas sertanejas de hoje: “A gravadora diz como é e o cara aceita. Faz um retrato do fulano, põe um chapéu de caubói, faz uma foto e vê a capa de disco.”¹⁵⁵ Com Caymmi não deve ter sido muito diferente. Porque, em vez do chapéu de caubói, o compositor aparece na capa de seu segundo LP rodeado de estrelas do mar, redes de arrasto e cordas de atracar.

E se, hoje, os sertanejos aparecem por entre fenos e esporas, mas cantam boleros, sambas e baladas, Caymmi aparece nesse referido ambiente “marítimo”, enquanto canta músicas de boate e sambas urbanos. Incongruência total.

O que se reforça, com a capa do *Sambas de Dorival Caymmi*, é o estereótipo do Caymmi praieiro, dos mares da Bahia. O mesmo estereótipo que fez com que críticos das décadas de 40 e 50 (do século passado) desqualificassem suas composições recentes, exigindo sua volta aos temas do mar e da pesca.

A própria indumentária de Caymmi está alinhada a essa proposta de um estereótipo pseudo-pesqueiro. A camiseta de modelagem simples e decote careca evoca a simplicidade e a rusticidade da pesca, pouco tendo a ver com a elegância dos sambistas (sambas sacudidos do lado B) ou com o garbo dos cantores de boate (sambas urbanos do lado A). O que se pode inferir, contudo, é que Caymmi já alinhavava nessa época sua surpreendente capacidade de gerir com precisão sua própria imagem. A camiseta listrada – que se tornaria, depois, uma de suas marcas mais famosas – aparece aqui pela primeira vez.

Mais estranha ainda do que o Caymmi fantasiado de pescador, entronizado em nicho pesqueiro, é a flor amarela que aparece na capa de seu segundo LP. Talvez nem seja flor, seja

¹⁵³ Luís Antônio Giron, *Um harmonizador por força da intuição*, in *Caymmi amor e mar*, p. 9.

¹⁵⁴ *Sambas de Dorival Caymmi*, contracapa.

¹⁵⁵ Elifas Andreato, apud Bruno Pompeu, *Elenco, Bossa Nova Et Semiótica*, p. 127.

estrela do mar – em mais um movimento simbólico, procurando reforçar a imagem praieira de Caymmi. A bem da verdade, o tal elemento de cinco pontas serve de fundo para o rol das oito músicas que o disco comporta. Mas sua função (anti-)estética é inegável. A cor amarela é extremamente chamativa, não tendo relação harmônica ou cromática com nenhum outro ponto da capa. É mais um daqueles elementos que se “sobrepõem” ao material gráfico, configurando uma espécie de “selo” ou “etiqueta”, evidenciando de maneira grosseira, apelativa e populista, o que de melhor tenha o produto – seja o preço, o conteúdo ou uma novidade.

As famílias tipográficas utilizadas na capa em análise merecem alguns comentários, ainda que seja patente a falta de apuro na hora em que foram selecionadas. São letras simples, de espessura média, dando boa visibilidade ao nome do compositor e ao nome do disco. Colabora para essa boa visibilidade também o fato de ambos os textos virem escritos inteiros em letras maiúsculas, gerando potências efeitos de sentido de impacto e presença. O que chama bastante a atenção, todavia, é a inclinação desses textos. Antecipando uma prática absolutamente corriqueira nas embalagens dos dias atuais, a capa analisada traz o nome do compositor e o nome do disco em uma disposição ascendente. Essa posição das palavras é um potencial signo de dinamismo, de velocidade, até de modernidade e futurismo. Mas uma observação mais atenta permite que se veja que tal inclinação dos tipos está em paralelismo com o próprio rosto de Caymmi, que também se encontra pendente, destacando o enviesado de seu olhar. Agora sim, refinamento sutil.

Portanto, dentre todos os elementos desconexos e despropositados que compõem a capa do *Sambas de Dorival Caymmi*, merece destaque o semblante do compositor. É que, segundo Lucia Santaella, os olhares são signos dotados de forte carga indexical¹⁵⁶. O fato é que Caymmi aparece na capa de seu disco com um olhar sestroso e divertido. Ao mesmo tempo em que encara o consumidor – em atitude interessante, do ponto de vista mercadológico –, o compositor faz graça e provoca sensações que remetem ao universo de Carmen Miranda. Conforme já contado, foi Caymmi quem ensinou a Carmen os gestos que a imortalizaram, bem como os olhares oblíquos, de canto de olho. Daí que, com a foto da capa do disco em questão, Caymmi toma para si o olhar malicioso de Carmen, se apoderando de vez dessa característica, que seria sua para sempre.

De mais a mais, o que fica claro com a análise é a disparidade gritante entre o conteúdo musical e a capa do disco *Sambas de Dorival Caymmi*. Se um corre para o lado da qualidade e do cuidado artístico, o outro vai pelas bandas do descuido e da banalidade.

¹⁵⁶ Lucia Santaella, *A teoria geral dos signos*, p. 121.

EU VOU PRA MARACANGALHA

MOEB - 3000

DORIVAL
Caymmi



4.3 EU VOU PRA MARACANGALHA

Ano de lançamento	1957
Gravadora	Odeon
Formato original	<i>long play</i> ng – 10 polegadas
Faixas do lado A	1 - Fiz uma viagem (Dorival Caymmi)
	2 - Vatapá (Dorival Caymmi)
	3 - Roda pião (Dorival Caymmi)
	4 - 365 igrejas (Dorival Caymmi)
Faixas do lado B	1 - Maracangalha (Dorival Caymmi)
	2 - Samba da minha terra (Dorival Caymmi)
	3 - Saudade da Bahia (Dorival Caymmi)
	4 - Acontece que eu sou baiano (Dorival Caymmi)
Orquestra e arranjos	A. Gnattali (faixas A1 e B1)
	Leo Peracchi (faixas A2, A3 e B3)
	Dorival Caymmi e seu violão (faixas A4, B2 e B4)
Capa	Reprodução de caricatura de Lan
	Leiaute de autoria desconhecida

O nome que um disco recebe é um assunto bastante interessante e poderia render diversos trabalhos. No Brasil, não há estudo que explique ou, pelo menos, relate historicamente esse tema.

Geralmente, um disco recebe como nome o título de uma de suas músicas – quase sempre a de maior potencial a fazer sucesso ou aquela que reflita o “espírito” ou a intenção do disco. Os dois discos que brigam pelo posto de inauguradores da bossa nova, por exemplo, são desse tipo, possuindo o nome de uma música como título: *Chega de Saudade*, disco de João Gilberto e *Canção do amor demais*, disco de Elizeth Cardoso. E a posição dessa música-título dentro do disco varia muito, podendo ser a primeira ou a segunda do lado A – casos mais comuns –, podendo ser a primeira ou a última do lado B – casos também bastante frequentes. A verdade é que para isso não há regras. João Gilberto, por exemplo, abria seu disco com a música-título, ao passo que Elizeth, encerrava.

Em outros muitos casos, um nome conceitual é dado ao disco, conferindo a este uma unidade (ainda que forçosa) temática ou um simples elemento semântico central. Este nome conceitual pode ser um verso de uma das músicas do disco, uma palavra, uma frase ou qualquer outra coisa. O mais freqüente é a busca por um título interessante, divertido, que faça trocadilho com algo ou que explique bem a proposta do disco. O mais recente trabalho de Chico Buarque é um bom exemplo. Chico sempre foi adepto dos discos nomeados com nomes de músicas (*Vida, Construção, Almanaque, Sinal fechado*), mas seu último disco se chama *Carioca*, sem se referir nominalmente a nenhuma de suas canções, apenas revelando a cidade natal do artista e indiciando o conteúdo de algumas letras. Maria Bethânia é outra que sempre preferiu nomear seus discos com

nomes de música, sempre procurando os trocadilhos ou os duplos sentidos (*As canções que você fez pra mim, Maricotinha, Drama*), mas que também já adotou nomes conceituais. *Que falta você me faz*, seu disco de 2005, reúne canções de Vinicius de Moraes, amigo pessoal da intérprete – daí, o título.

Mas, quando nem uma música nem um conceito dão nome ao disco, o nome do próprio artista acaba sendo o título do disco. Isso acontece com mais frequência em discos de estréia, com o artista principiante tendo um nome ainda muito frágil para suportar o peso de um conceito. Chico Buarque, novamente, é um caso interessante. Seus primeiros quatro discos levam seu nome: *Chico Buarque de Hollanda, Chico Buarque de Hollanda vol. 2, vol. 3 e N° 4*.

O terceiro LP de Dorival Caymmi se encaixa entre a primeira e a segunda regra, pois traz como título o primeiro verso de uma das canções que continha (justamente a de mais sucesso): *Eu vou pra Maracangalha*. É que em 1957, ano do lançamento do disco, Caymmi já havia registrado “Maracangalha” em compacto e o sucesso fora estrondoso, donde a conclusão de que um disco que aludisse a essa música também faria sucesso foi imediata.

Caymmi compôs “Maracangalha” em seu apartamento em São Paulo, durante o curto período em que lá viveu, tendo a mulher, Stella, por perto. Mas a inspiração veio do amigo de longa data Zezinho, assim como explicam seus biógrafos e pesquisadores. Zezinho morava em Salvador, era casado, mas mantinha uma amante – com quem chegou a ter oito filhos. Mantinha também alguns negócios em um lugarejo, próximo à capital, chamado Maracangalha. Quando queria passar uns dias na casa da filial, dizia à matriz: “Eu vou pra Maracangalha”. E se mandava. Caymmi, em São Paulo, lembrou do amigo dizendo isso, gostou da sonoridade e deu curso ao samba.

Stella Caymmi – a neta e biógrafa – revela o momento da criação da música, deixando claro que Caymmi compõe no ritmo e no espaço de tempo que quiser: “Diferente de algumas canções suas, que levavam anos para terminar, num intenso processo de lapidação, ‘Maracangalha’ saiu de uma sentada”¹⁵⁷.

Outras histórias divertidas envolvem a criação desse samba sacudido – que embalou o carnaval daquele ano – como a da vizinha que, ouvindo Caymmi compor, perguntou da janela: “Ai, seu Caymmi, por que o senhor não põe Cenira, em lugar de Anália?”¹⁵⁸.

*Logo ao chegar [de volta ao Rio de Janeiro], Caymmi mostrou “Maracangalha” ao produtor e amigo Aloysio de Oliveira. Aloysio deu asas à imaginação: - Vamos gravar, Caymmi. A gente põe orquestra, cordas, regional, o Raul de Barros no trombone, uma zoeira, ninguém vai entender!*¹⁵⁹

Só que outros sucessos também se enfileiravam em *Eu vou pra Maracangalha*, que teve arranjos elaborados ora pelo maestro Radamés Gnattali (“Fiz uma viagem” e “Maracangalha”), ora pelo maestro Leo Peracchi (“Vatapá”, “Roda pião” e “Saudade da Bahia”), mas que também contou com algumas músicas interpretadas apenas pelo próprio Caymmi, com seu solitário violão (“365 igrejas”, “Samba da minha terra” e “Acontece que eu sou baiano”).

Na verdade, poucos discos conseguiam, na época – e hoje conseguem muito menos –, contar com tantas músicas boas e com tanta repercussão positiva – de crítica e de público. “Vatapá” é considerado um marco na música brasileira, pois inaugura o que se convencionou

¹⁵⁷ Stella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*, p. 330.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 330.

¹⁵⁹ Marília Barboza e Vera de Alencar, *Caymmi som imagem magia*, p. 120.

chamar de samba-receita, com versos e melodia que “ensinam” o preparo da iguaria. O *Cancioneiro da Bahia* esclarece:

*O vatapá é a mais popular e uma das mais gostosas comidas baianas. Dizem as donas de casas e as negras cozinheiras que é prato trabalhoso. Realmente requer não só muita maestria como uma quantidade grande de tempero que precisam ser exatamente calculados e dosados. Um pouco mais ou um pouco menos basta para estragar.*¹⁶⁰

Mas “Saudade da Bahia” foi, sem dúvida, o sucesso mais surpreendente do disco. Aloysio de Oliveira estava entusiasmado com a repercussão de “Maracangalha” (que saíra em compacto) e pediu a Caymmi mais um sucesso para preencher o LP vindouro. O compositor, que não gosta de encomendas ou pressões, não produziu nada, mas tinha guardada, há quase uma década, uma canção em especial.

Caymmi conta: era 1947 e, “numa tarde, eu estava chateado, fazia um calor incrível. Saiu a música tão melancólica, era uma confissão, eu não devia deixar vir a público. Guardei do jeito que estava, escrita num pedaço de papel pardo”¹⁶¹.

Sua neta e biógrafa atribui à sinceridade da canção a responsabilidade pelo seu sucesso, além de exaltar suas qualidades rítmicas, harmônicas e métricas. “Sua melodia melancólica e sua letra confessional o desnudavam completamente. Talvez seja a música que mais o revele, daí sua resistência em mostrá-la.”¹⁶²

Mas foi realmente “Maracangalha” que inspirou o cartunista Lan na hora de preparar a ilustração que ocuparia a capa do disco. E surge, então, a genialidade do desenhista que, com seus traços inconfundíveis, além de representar Caymmi, consegue transpor para o visual a irreverência e o clima alegre do disco. Lan é um italiano, com passagem pelo Uruguai, naturalizado brasileiro, que tem como mérito maior a capacidade de botar em papel as paixões do povo do Brasil, em especial do carioca: samba e futebol. Suas mulatas de biquíni, seus sambistas de chapéu e seus artilheiros de chuteiras são incrivelmente criativos e característicos. Para a capa do *Eu vou pra Maracangalha*, Lan desenhou um Caymmi faceiro, devidamente paramentado, seguindo rumo à Pasárgada baiana. E, se a letra da música fala em “lifome (uniforme) branco” e em “chapéu de palha”, a caricatura não poderia ser diferente.

O conjunto cromático da capa do disco é bastante interessante, porque mistura tons de amarelo, laranja e vermelho a um fundo quase branco, tendendo ao pardo. Essa mistura de cores quentes, porém suaves, pode gerar efeitos de sentido de euforia, alegria, juventude e aquecimento. Pode-se dizer que é uma capa ensolarada. E, sem ter analisado a capa, Risério fala o mesmo do conteúdo musical do disco.

*Caymmi é um mulato ensolarado. Caymmi é um poeta solar. Caymmi é solar. Claridade semântica e fonética. Em seus textos, vogais claras vão compondo palavras foneticamente ensolaradas. “Maracangalha” é o texto solar por excelência, com sua altíssima incidência de vogais claras, cheias de sol.*¹⁶³

Lúcia Santaella, falando não exatamente sobre essas vogais ensolaradas, mas sobre o valor icônico das palavras, colabora, dizendo que “os poetas, por exemplo, produzirão aliterações,

¹⁶⁰ Dorival Caymmi, *Cancioneiro da Bahia*, p. 152.

¹⁶¹ Dorival Caymmi, apud Marília Barboza e Vera de Alencar, *Caymmi som imagem magia*, pp. 120-121.

¹⁶² Stella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*, p. 347.

¹⁶³ Antonio Risério, *Caymmi: uma utopia de luar*, p. 78.

paronomásias e anagramas pelo valor icônico das palavras”¹⁶⁴. Talvez nenhuma figura de linguagem esteja presente em “Maracangalha”, mas que a dimensão icônica a que Santaella se refere é a mesma que se nota no sol irradiado pelas vogais da canção, isso é inegável.

O amarelo da capa, tão bem utilizado pelo cartunista Lan, faz, realmente, alusão a esse sol da Bahia. O mesmo sol que enche de alegria os arranjos do disco – aquela “zoeira” a que se referiu Aloysio de Oliveira. O mesmo sol amarelo de que tratou João Cabral de Melo Neto:

*A terra lauta da Mata produz e exhibe
Um amarelo rico (se não dos metais):
o amarelo do maracujá e da manga,
o do oiti-da-praia, do caju e do cajá;
Amarelo vegetal, alegre, de sol livre,
beirando o estridente, de tão alegre,
e que o sol eleva de vegetal a mineral,
polindo-o até um aceso metal de pele.¹⁶⁵*

É interessante notar como o poeta, ao falar da alegria do amarelo, usa um termo que está mais associado ao som, à música: “estridente”. Interessante porque é realmente estridente o som do trombone que faz a introdução de “Maracangalha” e de outros sambas que o disco em questão comporta.

Talvez, então, não seja mais o amarelo das frutas, nem o amarelo da praia aquele a que se refira a cromaticidade da caricatura de Lan. Talvez seja o amarelo dos ingredientes do vatapá. Porque quem já comeu um, sabe a cor que ele tem – culpa, sem dúvida, dos seus ingredientes: “primeiro o fubá, depois o dendê”. E, como a música “Vatapá” é uma dos discos, fica clara, outra vez, a relação próxima entre a capa e o conteúdo musical do disco.

As famílias tipográficas escolhidas para compor o nome do disco e o nome do artista são bastante simples, não chamando mais atenção do que a própria caricatura. A cor vermelha do título e a cor laranja do nome do artista criam, entre si, uma relação hierárquica, pondo um item acima do outro. Colabora para isso, mais ainda, a disposição de tais elementos. Se o título aparece em vermelho, ocupando a faixa horizontal superior da capa, o nome do artista aparece em laranja, um pouco abaixo, sem tanto estardalhaço visual.

Os mesmos vermelho e laranja aparecem na caricatura de Caymmi, mais precisamente nas listas de sua camiseta, constituindo uma harmonia cromática bastante agradável. Mas o que mais se destaca na caricatura de Lan é o violão de Caymmi.

Na verdade, só se percebe o tal violão pela presença de seu braço, apontando o alto. Porque o instrumento está fundido com o corpo do compositor – seu bojo serve de contorno para sua cabeça e para sua barriga, de modo que não se distinga se é corpo ou violão.

O braço do instrumento aponta para a palavra principal do título do disco, “Maracangalha”, configurando um importante signo indicial, que guia o olhar do intérprete rumo ao nome do produto. Se Lan atentou para esse detalhe, ou se intencionou esse olhar guiado, pouco importa. Como já se viu, a semiótica peirceana não lida com a intencionalidade e, sim, com a potencialidade comunicativa. E a capacidade que a caricatura como um todo tem de guiar o olhar na direção da palavra “Maracangalha” é imensa. Tanto que, na plaquinha de madeira, indicativa do caminho a ser seguido, sequer aparece o nome do lugarejo. A placa – índice por excelência – está

¹⁶⁴ Lucia Santaella, *A teoria geral dos signos*, p. 135.

¹⁶⁵ João Cabral de Melo Neto, *Os reinos do amarelo*, in *Obra completa*, pp. 356-357.

em branco, esvaziada de seu significado. Porque o índice maior é o braço do violão, apontando, este sim, com contundência o destino do compositor. E é para lá que ele vai.

A parte de cima do pinho cria, ao redor da cabeça de Caymmi, algo semelhante a uma auréola, típica da representação visual dos santos católicos. Mas Caymmi nunca foi santo e a associação com um “chapéu de palha” parece mais adequada, porque a letra de “Maracangalha” assim exige. Mas o redondo e o amarelo da referida forma também trazem a possibilidade de se tratar de um grande sol. Se, como já foi dito, é uma capa ensolarada, com tons claros e quentes predominando, por que não pode ser o violão, também um sol – um sol que ilumine as canções, os arranjos festivos, de um disco lançado em pleno verão?

Já a parte de baixo do violão é mais discreta ainda, sendo praticamente imperceptível. Pode-se sequer dizer com certeza que se trata da parte de baixo do violão: pode ser simplesmente o outro lado do paletó branco, contornando a barriga do compositor.

Sol, violão, auréola, chapéu de palha ou barriga, tudo isso forma a caricatura de *Eu vou pra Maracangalha*, tão ambígua, tão divertida. E tão precisa em sua potencialidade comunicativa. Porque a expressão do Caymmi de Lan é divertida, com seus lábios superlativos e seus olhos lascivos, e combina perfeitamente com os arranjos açodados do disco.

Pandeiros e trombones pontuam a cadência e a harmonia das músicas e o valor sígnico que esses instrumentos têm é bastante condizente com o humor da caricatura de Lan. É difícil precisar os efeitos de sentido potencialmente gerados por instrumentos musicais ou por arranjos deste ou daquele tipo. Mas é inegável que o samba (especialmente os compostos em tom maior), com pandeiros e tambores, e os pistons, com tubas e trombones, são fortes signos de animação, agito e descontração. Onde a adequação capa-disco é evidente.

Enquanto Caymmi cantava as desgraças jocosas de uma jornada frustrada em “Fiz uma viagem”, os arranjadores escolheram para arranjo fagotes melódicos e violinos de suporte. A despeito da história que a música conta – cheia de revezes e perdas – o humor prevalece e a percussão marcante, junto com a orquestração elaborada, faz todo o sentido.

“Saudade da Bahia”, de origem tão melancólica e potencialidade melódica idem, aparece em arranjo surpreendentemente alegre, com flautas fazendo a introdução e ritmo de samba bem marcado. O otimismo toma conta da composição, que se ilumina, pondo de lado o sofrimento, dando destaque apenas ao que a letra tem de bom.

Mesmo quando Caymmi canta sozinho, acompanhando-se ao violão, o clima festivo predomina – radicalmente diferente daquele Caymmi do *Canções praieiras* –, em ritmo acelerado, emissão vocal límpida, e composições alegres.

Em suma, de qualquer ponto que se olhe, a integração entre o conteúdo do disco e sua capa é evidente. A festividade dos arranjos e o tom eufórico das canções entram em perfeita congruência com a caricatura da capa, também jocosa, festiva, solar e alegre.

Caçmani e o mar




ODEON
ALTA FIDELIDADE

4.4 CAYMMI E O MAR

Ano de lançamento	1957
Gravadora	Odeon
Formato original	<i>long playng</i> – 12 polegadas
Faixas do lado A	1 - História de pescadores (Dorival Caymmi)
	2 - Promessa de pescador (Dorival Caymmi)
Faixas do lado B	1 - Dois de fevereiro (Dorival Caymmi)
	2 - O vento (Dorival Caymmi)
	3 - Saudades de Itapuan (Dorival Caymmi)
	4 - Noite de temporal (Dorival Caymmi)
	5 - Festa de rua (Dorival Caymmi)
	6 - O mar (Dorival Caymmi)
Participações (na faixa A1)	Silvia Telles (a noiva) Lenita Bruno, Odaléa Sodr�e e Consuelo Sierra (as esposas)
Orquestra e arranjos	Leo Peracchi (faixas A1, B1, B3, B5 e B6)
	Dorival Caymmi e seu violão (faixas A2, B2 e B4)
Capa	Fotografia de Otto Stupakoff
	Leiaute de autoria desconhecida

Depois de passear pelas maracangalhas de seu repertório mais chegado ao samba e ao hilário, Caymmi voltou ao mar. Não era mais o Caymmi cru e solitário de seu disco-estréia. Tampouco era o cantor de boate, de harmonias sofisticadas e dol ncia romântica. Era o Caymmi do mar, já consagrado, revisitando algumas de suas pérolas mais brilhantes, interpretando can es inéditas (ao menos em sua voz), tudo isso escorado nos arranjos de Leo Peracchi e sua orquestra.

A capa do disco traz Caymmi sentado em um rochedo, de costas para a câmera, olhando o mar, contemplativo. Sua biógrafa e parenta faz comentário sobre o disco. O compositor, ela conta, revela que:

seu último LP, Caymmi e o mar, recém-lançado pela Odeon, com suas can es praiieras, se chamaria inicialmente O homem e o mar, mas mudou o título por ach -lo pretensioso, por causa de sua semelhança com O velho e o mar, famoso livro de Hemingway. Para quem imagina que a foto da capa traz Caymmi em alguma praia de Salvador, saiba que o mar que o baiano está contemplando com ar meditativo   o mar da avenida Niemeyer, no Leblon¹⁶⁶.

E a análise que se segue vai revelar uma boa dose de adequa o entre a capa (simples,   primeira vista) e o conteúdo do disco.

  que, se antes, Caymmi era o centro das aten es, figurando em grandes retratos, aparecendo em forma de caricatura, expondo em capa seu lado pintor, o que se destaca, agora,   o mar. Somente o mar. E não importa se o mar que Caymmi olha, meditabundo, seja baiano ou

¹⁶⁶ Stella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*, pp. 366-367.

carioca. Além de o compositor transitar livremente por ambas as terras, o mar é sempre o mar: atlântico, imenso, profundo e misterioso.

Torna menor a participação de Caymmi na capa do LP sua posição e outros detalhes. Ele ocupa pouco espaço, discreto, na parte inferior, vestindo roupas azuis, que se misturam com o azulado da paisagem. Qualitativamente – e está se falando dos qualissignos, de primeiridade e de iconicidade cromática – Caymmi se mistura ao mar. A capa é inteira em tons de azul, passando também pelo cinza escuro das pedras e pelo branco das espumas do mar. Caymmi também é assim: de calças azuis, da cor do mar, de camisa quase cinza, da cor das pedras, e cabelos brancos, cor de espuma. Não é mais o homem ensolarado que caminha, faceiro, rumo a Maracangalha. É um homem sério, com ar consagrado, mirando o mar, que sempre o inspirou.

E a foto da capa – obra de Otto Stupakoff – é um retrato perfeito desse homem, cromaticamente falando, mas, também, indicial e simbolicamente. É que, sem ser semioticista ou apegado a teorias, Otto era, nas palavras de seu colega César Villela, “excelente profissional, bastante jovem e recentemente chegado de Los Angeles. Ficou por pouco tempo. Voltou para os Estados Unidos e se tornou um dos melhores de Nova Iorque, na época”¹⁶⁷.

Mas dê-se vez aos índices e aos símbolos.

Na capa, os índices – os signos indexicais, mais precisamente – são sutis, mas existem. Provavelmente, o retrato foi tirado com uma câmera de longa exposição, captando com mais precisão a luz difusa de um dia nublado, de mar revolto e vento úmido. Na foto, não se vê o vento, não se sente a temperatura, tampouco se sabe o horário da pose. Mas os índices estão lá, a gritar – ou a sussurrar – seus objetos, projetando interpretantes. A roupa do compositor não é de banho, de praia ou de veraneio, donde se pode concluir a temperatura amena, típica dos dias sem sol. A falta de luz solar intensa indicia o nublado do momento, as nuvens carregadas (que não se vêem na foto) e a iminência de chuva.

A velocidade da exposição da máquina fotográfica usada indicia também a espuma volumosa e o movimento da maré. É que, em uma fotografia de obturação rápida, jamais se notariam tantas ondas, tanta água a escorrer pelas pedras. E, por sua vez, essas mesmas ondas e águas escorridas são fortes signos de movimento, de maré brava e de ressaca.

Tudo isso parece estar absolutamente adequado ao conteúdo do disco. Sem comentar a obra que abria o LP – “História de pescadores”, que merece menção futura –, as músicas que seguiam eram, dentre outras, “O vento”, “Noite de temporal” e “O mar”.

E, se a música de Caymmi quer chamar o vento, contando seu poder de levar ou virar o barco, de acordo com sua intensidade, a capa do disco sugere esse mesmo vento, soprando invisível naquela encosta de pedras, tão evidente pelos índices da foto.

E, enquanto Caymmi fala da noite de temporal, da mãe de pescador que “se senta na areia, esperando ele voltar”, a capa do disco mostra Caymmi sentado na pedra, olhando o mar, esperando ele – o mar, mesmo – voltar.

E, por fim, encerrando o disco, Dorival canta outra vez a sua “O mar”, que, “quando quebra na praia, é bonito, é bonito”. Como bem percebeu Francisco Bosco: “o adjetivo nada empresta ao mar – é o mar que investe toda sua grandeza no adjetivo, dando ao mero ‘bonito’ a sua

¹⁶⁷ César Villela, *A história visual da Bossa Nova*, p. 19.

beleza real”¹⁶⁸. Assim, que a foto da capa revela essa grandeza, essa beleza, essa imensidão que o mar possui e que Caymmi, poeta, consegue condensar em um só mero adjetivo.

Mas há ainda o índice do olhar de Caymmi. Porque os olhares são importantes índices, apontando com retinas e pupilas algo que, às vezes, não se percebe: é o caso da capa de *Caymmi e o mar*. Dizer a que mira o compositor é difícil. Por certo ele olha o mar, mas também é certo que outros pensamentos povoam suas idéias, seu olhar. É então que a capa passa a fazer menção direta a uma das canções de Caymmi que briga pelo posto de a mais representativa de sua obra: “História de pescadores”. Fernando Lobo – compositor e amigo de Dorival – escreveu para a contracapa do disco um texto, em que explica um pouco dos mistérios de Caymmi.

*Esta é uma história de pescadores, é uma história de homens do mar... Mesmo sabendo dos perigos que muitas vezes o mar esconde, compreendendo que o vento encrespador de ondas pode fazer do espelho do mar um abismo enorme, eles vão, eles seguem, porque o mar é seu amor.*¹⁶⁹

Stella Caymmi – mais uma vez, a biógrafa – deixa tudo mais claro ainda: “‘História de pescadores’ vem como história narrada. O compositor veste a pele de um velho pescador que conta a vida dos pescadores.”¹⁷⁰

Novamente o vento, novamente as ondas revoltas, novamente a adequação entre a capa e a música do disco. Se Caymmi é o velho pescador que conta uma história praieira a que teve chance de assistir, a capa representa o compositor, contemplando o mar, de onde certamente emergiram as inspirações para tais histórias.

E a adequação fica ainda mais evidente quando se levam em conta, uma vez mais, as ponderações de Antonio Risério que, sem analisar a capa dos discos de Caymmi, afirma que o compositor faz suas músicas “poetizando quase sempre do ponto de vista da praia, quase nunca do ponto de vista da proa”¹⁷¹. É contemplação, não experiência.

Quanto ao valor simbólico da capa, sua potencialidade comunicativa é também bastante grande. E as cores – sem deixar de ser o qualissigno por excelência – também possuem dimensões simbólicas. O azul, da capa de *Caymmi e o mar*, não foge à regra. Pelo contrário: surpreende pela coerência a frase que abre o verbete “azul” no *Dicionário de símbolos*.

*O azul é a mais profunda das cores: nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga da cor. Aplicada a um objeto, a cor azul suaviza as formas, abrindo-as e desfazendo-as. Uma superfície repassada de azul já não é mais uma superfície.*¹⁷²

Novamente, o olhar perdido e a profundidade do mar; novamente, a suavidade e a inconstância do mar; novamente, o espelho-abismo a que se referiu Fernando Lobo. São mais pontos de amarra entre capa e música, um ancorado ao outro.

Seguindo com a análise – e com as descobertas surpreendentes – a imagem de Caymmi, fundida à pedra e ao mar, na visão que se tem pela capa do disco, parece ganhar a explicação simbólica quando se lê que “o oceano e o mar são, em virtude de sua extensão

¹⁶⁸ Francisco Bosco, *Folha explica Dorival Caymmi*, p. 59.

¹⁶⁹ Fernando Lobo, texto para a contracapa do LP *Caymmi e o mar*.

¹⁷⁰ Stella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*, p. 366.

¹⁷¹ Antonio Risério, *Caymmi: uma utopia de lugar*, p. 76.

¹⁷² Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 107.

aparentemente sem limites, as imagens da indistinção primordial, da indeterminação original. É o mar sem formas e tenebroso”¹⁷³.

Quanto aos arranjos do disco, mais pontos de atracação aparecem. É o barco-capa atracando no cais Caymmi.

Como que sonorizando a foto da capa – ou estaria a capa botando em imagem o som? –, o disco é aberto com o marulho e com o uivar do vento. De repente, um fagote grave – mimetizando o búzio dos comandantes de proa – introduz a composição. Um coro remete às sereias, rainhas do mar, agudas e hipnóticas. Ao que Caymmi aparece, não cantando, mas “narrando” sua composição, sua suíte de pescadores.

Esta é uma história de pescadores. É uma história de homens do mar. Para o pescador, o mar é uma sedução. Para o pescador, o mar é também a luta pela vida. Cada um deles carrega uma história no peito. Uma história do seu amor na terra, que pode ser tão grande quanto o seu amor pelo mar. Mas o pescador, quando é chamado pelo sol, ele vai. Vai para o mar, para o peixe. E, todas as manhãs, vai cantando um canto de fé, onde louva a sua jangada, o seu mar, o seu trabalho. Onde louva também uma eterna esperança de que um peixe bom ele possa trazer. Se Deus quiser.

Seguem, então, em uma só faixa do disco, as seis partes que compõem a “História de pescadores”, sempre com Caymmi fazendo a narração entre uma e outra. É, inegavelmente, a voz do velho pescador, narrando o que viu acontecer. É o compositor, sentado à pedra, olhando o mar, esperando sua inspiração, criando as histórias que o velho pescador vai contar.

*A “Suíte dos pescadores” [nome que, contra a vontade de Caymmi, também se dá a “História de pescadores”] já aponta para a expansão da forma da composição. Caymmi insere a suíte como recurso de linguagem popular na música brasileira. Como numa obra erudita, a suíte compreende diversos “movimentos”, que se desvelam por meio de cores e atmosferas.*¹⁷⁴

Falando em obra erudita, pode-se dizer que o maestro Leo Peracchi se esmerou e, pelo que se ouve no disco, conseguiu criar em orquestra um ambiente de praia, perfeito para envolver a história que a canção canta. Entre um trecho e outro, enquanto o velho pescador segue com a narrativa, a orquestra faz fantasias sobre outros temas de Caymmi, trazendo à mente do ouvinte não apenas o mar da “História de pescadores”, mas também todo o mar de Caymmi, bonito, onde é doce morrer, de onde a jangada voltou só. Novamente, se a capa mostra – e o título do disco impõe – a ligação entre o compositor e o mar, os arranjos fazem o mesmo, trazendo, em uma só composição, toda a grandeza de Caymmi e o mar.

¹⁷³ Ibid., p. 650.

¹⁷⁴ Luís Antônio Giron, *Um harmonizador por força da intuição*, in *Caymmi amor e mar* (encarte para caixa de CDs de mesmo nome), p. 8.

 ODEON
ALTA FIDELIDADE

MOFB - 303

ARY DORIVAL

CAYMMI BARROSO

UM
INTERPRETA
O OUTRO



4.5 ARY CAYMMI DORIVAL BARROSO – UM INTERPRETA O

OUTRO

Ano de lançamento	1958
Gravadora	Odeon
Formato original	<i>long playng</i> – 12 polegadas
Faixas do lado A	1 - Lá vem a Baiana (Dorival Caymmi)
	2 - Risque (Ary Barroso)
	3 - Maracangalha (Dorival Caymmi)
	4 - Por causa desta cabocla (Ary Barroso e Luiz Peixoto)
	5 - João valentão (Dorival Caymmi)
	6 - Inquietação (Ary Barroso)
Faixas do lado B	1 - Na Baixa do Sapateiro (Ary Barroso)
	2 - Marina (Dorival Caymmi)
	3 - Maria (Ary Barroso e Luiz Peixoto)
	4 - Dora (Dorival Caymmi)
	5 - Tu (Ary Barroso)
	6 - Nem eu (Dorival Caymmi)
Arranjos	Ary Barroso e seu piano (faixas A ₁ , A ₃ , A ₅ , B ₂ , B ₄ e B ₆)
	Dorival Caymmi e seu violão (faixas A ₂ , A ₄ , A ₆ , B ₁ , B ₃ e B ₅)
Capa	Fotografia de Francisco Pereira
	Leiaute de autoria desconhecida

Dependendo do ângulo de que se olhe, Ary Barroso pode ser considerado o maior compositor brasileiro. É que ele inventou nada menos do que o “samba-exaltação” – pelo menos trouxe das quadras das escolas de samba para a chamada MPB esse estilo de composição –, cujo ponto inaugural e máximo é a sua “Aquarela do Brasil”. É que ele compôs centenas de músicas, muitas das quais figurando entre as mais famosas da música brasileira: “No rancho fundo”, “Na baixa do sapateiro” e “No tabuleiro da baiana”, para citar apenas três. É que ele conseguiu sucessos retumbantes (tanto no Brasil, quanto ao redor do mundo), seqüenciando êxitos em diversos estilos musicais – do samba, ao rancho; da valsa à toada; do samba-canção ao samba dolente.¹⁷⁵

Antonio Risério fala do compositor:

*Ary foi quem, em toda a história da música popular brasileira, mais explícita e tenazmente perseguiu (esta é a palavra) o reconhecimento público irrestrito de sua própria grandeza. Esta é a base psicológica da sua decantada versatilidade estilística. Apostando todas as possibilidades de se imortalizar, Ary, personagem fascinante, se exercitou nos mais variados meios e modos possíveis de se fazer música popular no Brasil.*¹⁷⁶

¹⁷⁵ Para saber mais sobre Ary Barroso, consultar a biografia *No tempo de Ari Barroso*, de Sérgio Cabral.

¹⁷⁶ Antonio Risério, *Caymmi: uma utopia de lugar*, p. 47.

A relação entre Caymmi e Ary é tão antiga quanto interessante. Data de 1939, quando o consagrado compositor cobrou mais caro pelo direito de sua música “Na baixa do sapateiro” ser incluída no filme de Carmen Miranda e, então, Caymmi entrou com a sua “O que é que a baiana tem?”, já que o produtor do filme se recusasse a pagar mais a Ary.

Em outra ocasião, os dois compositores trocaram farpas. Trocaram não seria a palavra mais adequada, porque Caymmi, da paz, não retrucou as provocações de Ary. Por ocasião de uma entrevista, o compositor mineiro (Ary é de Ubá), sobre Caymmi, disse: “Veio ruim da Bahia e melhorou no caminho. Em ‘O que é que a baiana tem?’ há muito do meu ‘No tabuleiro da baiana’. Mas melhorou muito. Em muitas vezes chegou a ser genial”¹⁷⁷.

Como se vê, o desaforo terminava em elogio, suavizando o que poderia ser o princípio de um rompimento entre os dois compositores. E, além disso, Ary enviou carta ao baiano, não se desculpando, mas não admitindo que Caymmi se zangasse com suas precipitadas palavras. Ary disse que, só se Caymmi fosse “homem de titicas”, deveria levar em conta aquelas provocações. E Caymmi, admirador eterno de Ary, não tomou conhecimento de nada. A amizade seguia normalmente.

Tanto que, em 1958, por força e argumentos de Aloysio de Oliveira, os dois gravaram um LP juntos. “Juntos” é maneira de dizer, porque os dois sequer se encontraram pelos estúdios da Odeon, como chega a insinuar Aloysio, em seu arroubo artístico-promocional:

*Presenciar o Ary tocando as composições de Caymmi com todo o seu entusiasmo e o Caymmi cantando as músicas do Ary, com todo o seu sentimento. Infelizmente o disco ainda não grava a luz para que pudéssemos oferecer a você essa memorável cena. Talvez isso ainda aconteça no futuro.*¹⁷⁸

Criativo como só, é de se imaginar – com certo lamento – o que não faria hoje, com o advento do DVD, o alucinado e profético Aloysio.

A amizade entre Caymmi e Aloysio vinha de longa data e provavelmente Carmen Miranda tenha apresentado um ao outro. O certo é que o carinho e o cuidado que Aloysio dedicava à obra e aos discos de Caymmi iam além da sua função de diretor artístico – Aloysio era grato ao compositor.

Caymmi conta:

*O diretor da Odeon, um inglês, queria que eu fosse o diretor artístico da gravadora. Lembro-me bem: o convite foi feito num chá das cinco, num estilo bem inglês, no escritório dele na avenida Rio Branco. Sabe o que eu disse para ele? “O homem que o senhor quer não sou eu. O homem que o senhor precisa vive nos Estados Unidos e se chama Aloysio de Oliveira”.*¹⁷⁹

O inglês acatou a idéia de Caymmi e este se tornou figura importante dentro da mais relevante gravadora da época.

Quanto à capa do álbum em análise, o que se pode dizer é que visualmente ela consegue reproduzir o “clima” do disco. Não chega a ser uma capa de aparência requintada. Apenas

¹⁷⁷ Ary Barroso, entrevista para a *Revista da Semana*, apud Stella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*, p. 315.

¹⁷⁸ Texto de Aloysio de Oliveira para a contracapa do LP *Ary Caymmi Dorival Barroso*.

¹⁷⁹ Dorival Caymmi, apud Stella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*, pp. 331-332.

uma foto e o nome do disco compõem o conjunto. E bastam para ilustrar em papel o que a bolacha continha.

Como o próprio texto da contracapa do disco explica, um dos pontos interessantes do disco é a intersecção musical entre suas obras que os compositores conseguem. Ary, ao piano, apresenta algumas músicas de Caymmi (“Lá vem a baiana”, “Maracangalha”, “João valentão”, “Marina”, “Dora” e “Nem eu”), adicionando detalhes harmônicos ou trechos melódicos que façam alusão às suas próprias composições. “Uma mostra dessa passagem barroseana acontece, por exemplo, no final de ‘Dora’, com citação de ‘Dorinha, meu amor’”¹⁸⁰.

Quando Caymmi pega do violão para entoar canções de Ary Barroso (“Risque”, “Por causa desta cabocla”, “Inquietação”, “Na baixa do sapateiro”, “Maria” e “Tu”), ele também cria momentos interseccionais. Aproveita, por exemplo, a palavra “mar”, em “Tu”, e aplica alguns acordes da sua “O mar”.

E é essa fusão estilística que a fotografia da capa procura expressar visualmente. Francisco Pereira, importante fotógrafo da história das capas de disco, é o autor da cena. Cena muito divertida, cheia de significados. Vá-se a ela.

Sobre uma pedra, à beira do mar – já se viu essa cena antes? –, os dois compositores aparecem juntos. Na paisagem, o Pão de Açúcar e o mar da Baía de Guanabara fazem cenário incomparável. O sol é forte. O calor se sente.

Ary Barroso está de pé, chapéu de palha, vestindo camisa branca simples, de punhos arregaçados, descalço, calça rancheira dobrada na barra – o próprio pescador. Aliás, a vara de pescar que o compositor empunha – meio sem jeito, é verdade – não deixa dúvidas quanto à sua indumentária: Ary Barroso está vestido de pescador. Agachado, olhando para o colega com ar de riso, Caymmi aparece de sapatos de couro, calça social e uma surpreendente camisa regata do Flamengo. Quem sabe um pouco da vida de Caymmi sabe que ele nunca se interessou muito por futebol; quem já viu fotografias de Caymmi sabe que as regatas não lhe são costumeiras; quem já reparou nos pés de Caymmi sabe que o descalço e a sandália sempre lhe foram mais agradáveis. Donde a irreverência é evidente.

Dorival está vestido de Ary Barroso. E Ary está trajado de Dorival Caymmi. Porque a figura do pescador é atribuída – na música brasileira – ao compositor baiano, enquanto o flamenguista roxo (compositor do hino do clube, inclusive – “Uma vez Flamengo, sempre Flamengo”) é Ary Barroso.

Assim, a ligação entre a música do disco e a sua capa é evidente e proposital. Não há chance de se alegar inocência, casualidade ou coincidência. A idéia era, mesmo, fazer um se fantasiar do outro.

Tentando seguir uma análise semiótica mais acurada, o certo seria percorrer o caminho das qualidades, seguindo pelas singularidades, até que se chegasse às generalidades. Mas a capa em análise não pede esse tipo de observação, já que restaria ineficiente. Ainda que o potencial comunicativo da capa seja composto inevitavelmente por signos icônicos, indexicais e simbólicos, um estudo que procurasse isolar todos esses elementos estaria fadado ao enfadonho, ao despropositado. De maneiras que é válido comentar alguns detalhes da capa, sem se preocupar obsessivamente pelos meandros semióticos.

¹⁸⁰ Stella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*, p. 370.

A grandeza do mar e seu imenso potencial sógnico já foram abordados anteriormente e aqui pouco colaboram para o significado da capa. A paisagem carioca da foto, essa sim, é importante. Porque nenhum dos compositores retratados é nascido à Guanabara – como se sabe, um é baiano e o outro é mineiro. Mas fica difícil dissociar a imagem de qualquer um deles do contexto carioca. Porque quem compôs “Sábado em Copacabana” (música que, ainda hoje, serve de moldura musical para telenovelas ambientadas no Rio) e “Rio de Janeiro” (canção que concorreu ao Oscar de 1946, pelo filme *Brazil*), por mais baiano ou mineiro que seja, é também carioca.

Aspectos de tradição e de estereótipos também podem ser notados na fotografia, mais precisamente nas vestes dos compositores. Em 1958 (ano do lançamento do disco), a pesca já não era uma atividade tão rudimentar – havia, inclusive, compositores que, nas horas vagas, se dedicavam à pesca submarina. Tampouco pode-se falar que os pescadores das praias de Caymmi usassem cinto de couro e óculos, acompanhando o chapéu de palha e a camisa branca. Daí que Ary Barroso incorpora, na foto, um pescador estereotipado, caricato, burlesco.

Caymmi, por sua vez, está vestido de flamenguista. E o traço de tradição vem do modelo de sua camiseta. As listas pretas e vermelhas são uma das marcas registradas do clube carioca, bem como o modelo “regata”, que remete diretamente às origens do Flamengo: um clube de regatas.

O olhar dos dois compositores também é bastante interessante. Se Caymmi mira o colega com semblante risonho, como o de quem acha graça da situação alheia, Ary coça a nuca, olhando a câmera, em atitude desconcertada, meio desconfortável. É a irreverência, potencialmente comunicada pelos signos indiciais que são os olhares.

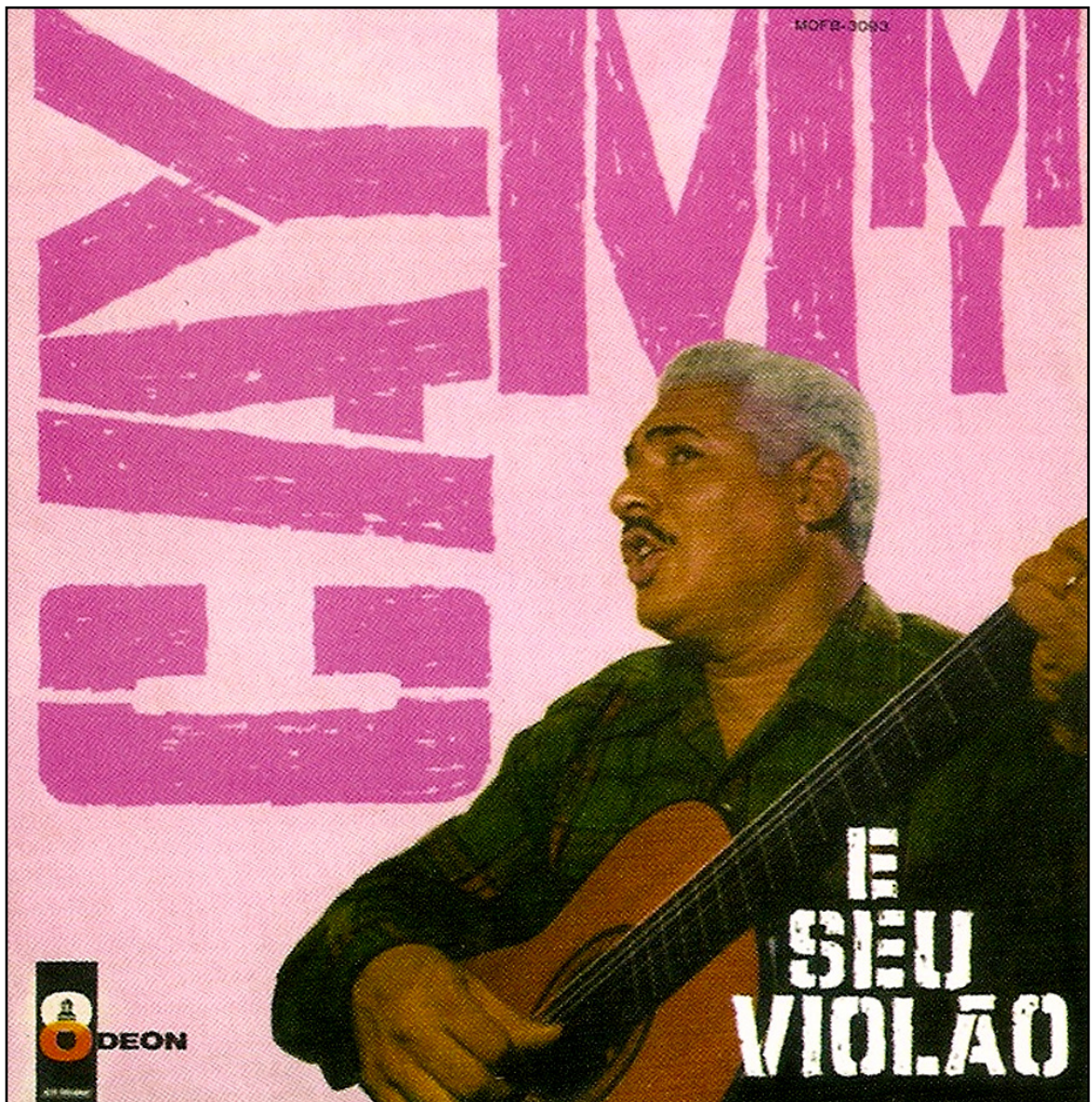
A posição em que cada compositor aparece também é carregada de significados. Ary é anterior a Caymmi, gozando, na ocasião do disco, de um prestígio artístico absoluto. Caymmi também já era consagrado, mas ainda não havia completado nem vinte anos de carreira. Daí que faça todo o sentido a posição de superioridade que Ary Barroso ocupa com relação a Dorival Caymmi. Faz mais sentido ainda, se for considerado o fato de que a primeira música do disco é de Caymmi, mas quem se ouve tocando é Ary.

A mesma dicotomia hierárquica – se é que existe hierarquia nas artes – se nota na maneira de que foi grafado o nome do disco. Dorival, na biografia escrita pela neta, comenta o assunto, aproveitando para ratificar o que há pouco foi dito: “Sendo Ary um veterano, eu não via o menor problema do nome dele vir primeiro. Mas Aloysio teve essa idéia inspirado num cartaz que viu nos Estados Unidos”¹⁸¹.

A idéia a que se refere Caymmi é a de misturar visualmente os nomes dos compositores. O nome de Ary Barroso aparece em vermelho, ao passo que o de Caymmi surge em preto. Mas a ordem das palavras está trocada, com o prenome de cada um vergando o sobrenome do outro, em sugestão textual e visual que se coaduna perfeitamente – como já se viu – com o conteúdo musical do disco.

Por fim, a segunda parte do nome do disco é o que encerra a questão. Resumindo a idéia do disco; sintetizando aquilo a que se propunham produtor, compositores e intérpretes; explicando textualmente o que a foto da capa exibia, o subtítulo do disco era preciso: “um interpreta o outro”.

¹⁸¹ Dorival Caymmi, apud Stella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*, p. 370.



4.6 CAYMMI E SEU VIOLÃO

Ano de lançamento	1959
Gravadora	Odeon
Formato original	<i>long play</i> ng – 12 polegadas
Faixas do lado A	1 - Canoeiro (Dorival Caymmi)
	2 - A jangada voltou só (Dorival Caymmi)
	3 - Dois de fevereiro (Dorival Caymmi)
	4 - É doce morrer no mar (Dorival Caymmi e Jorge Amado)
	5 - Coqueiro de Itapoan (Dorival Caymmi)
	6 - O mar (Dorival Caymmi)
Faixas do lado B	1 - O vento (Dorival Caymmi)
	2 - O bem do mar (Dorival Caymmi)
	3 - Quem vem pra beira do mar (Dorival Caymmi)
	4 - A lenda do Abaeté (Dorival Caymmi)
	5 - Promessa de pescador (Dorival Caymmi)
	6 - Noite de temporal (Dorival Caymmi)
Arranjos	Dorival Caymmi e seu violão
Capa	Leiaute de Cesar Villela
	Fotografia de Francisco Pereira

O disco *Caymmi e seu violão*, de 1959, marca alguns pontos importantes na obra de Dorival e em suas capas de disco. Mesmo não sendo um disco de repertório ou musicalidade inventivos, trata-se de um importante registro.

Já fazia cinco anos que seu primeiro LP, aquele das praieiras, chegara ao mercado e seu formato dez polegadas estava obsoleto. A novidade eram os discos maiores, comportando muito mais tempo de gravação de cada lado. A tecnologia da gravação igualmente evoluíra e os discos em “alta fidelidade” eram novidade também. Por esses motivos, o compositor e sua gravadora – ainda a Odeon – acharam por bem repassar as canções praieiras de Caymmi em disco, lançando mão do novo formato e da nova tecnologia de gravação.

Mas um quê de repetitividade continua no ar ao se ouvir mais um disco de Caymmi, só com as suas canções do mar, cantadas por ele mesmo e seu indefectível violão. Como tudo é questão de se escolher palavras, em vez de repetitivo, o disco *Caymmi e seu violão* pode ser considerado um marco de reiteração. Fica até melhor, porque entra em alinhamento com o que Risério ponderou:

*Uma figura estilística em destaque, na poesia das canções praieiras de Caymmi, é a reiteração. Reiteração fonética, rítmica, vocabular, frásica, estrófica. Reiteração intertextual até, com rimas, imagens, palavras e mesmo nomes próprios passando de uma a outra letra de canção.*¹⁸²

¹⁸² Antonio Risério, *Caymmi: uma utopia de lugar*, pp. 74-75.

Indo mais além, o que se pode dizer é que *Caymmi e seu violão* revela uma reiteração discográfica, de um Caymmi que gosta de gravar e regravar suas canções, montando diferentes mosaicos com elas em seus discos – apenas aparentemente – semelhantes. E por que culpar apenas Caymmi por isso? Alguém sabe dizer com precisão quantas vezes João Gilberto gravou “Chega de Saudade” e “O pato”? Chutando baixo, meia dúzia cada uma. E Frank Sinatra, quantas vezes teria registrado em disco “New York, New York”? Caymmi, ao menos, é o compositor de suas próprias músicas e sabe, como poucos, recriar seu repertório em nuances harmônicas inventivas e surpreendentes.

Além das oito canções de seu primeiro LP, *Caymmi e seu violão* continha ainda mais quatro músicas: “Dois de fevereiro”, “O vento”, “Promessa de pescador” e “Noite de temporal” – as quatro já apresentadas ao público no disco *Caymmi e o mar*. A diferença é que as quatro composições viriam, agora, desnudadas pela simplicidade do arranjo, cobertas apenas pelo acompanhamento de Caymmi.

Vale destacar também, como valor interessante sobre *Caymmi e seu violão*, a estréia de Cesar Villela na responsabilidade pelo leiaute das capas do baiano. Havia pouco tempo que o capista ingressara na Odeon e o disco em questão foi uma boa oportunidade para o artista revelar toda a sua inventividade gráfica.

A biógrafa Stella Caymmi comenta que o disco *Caymmi e seu violão* “é considerado uma obra-prima. Sem nenhum acompanhamento, exceto do seu violão, fica provado em definitivo o gênio do compositor, músico e intérprete. Mas não foi fácil convencer a gravadora a fazê-lo dessa forma”¹⁸³.

A neta dá voz ao avô, que relembra: “Briguei muito para fazer um disco só de canto e violão, as fábricas não deixavam. Diziam: ‘canto e violão puro fica muito vazio’”¹⁸⁴. Se João Gilberto – que, com seu violão, revolucionou a música brasileira como um todo – não conseguiu lançar seu primeiro (nem seu segundo, nem seu terceiro) disco só na base da voz e do violão, imagina-se o esforço que Caymmi deva ter dispensado para conseguir a autorização.

Conseguiu e o disco foi um sucesso, donde até hoje ele é encontrado com facilidade em sebos e lojas do ramo. E não se pense que isso se deva ao fato de o disco ter sido descartado pelos ouvintes, por conta de uma eventual falta de qualidade do material. O mais provável é que, com o fim das vitrolas, os donos de discos tenham se desfeito de suas coleções e *Caymmi e seu violão*, por ter vendido muito, abunda por aí.

O nome do disco é bastante interessante, especialmente porque permite uma boa leitura semiótica. Sem se levar em conta – por enquanto – a dimensão visual que o nome do disco tem, o que merece atenção é sua capacidade indicial. Inclusive, Lúcia Santaella, ao explicar o índice, se vale de discreta menção à “João valentão”, de Caymmi, e diz que “os índices são prioritariamente sin-signos com os quais estamos continuamente nos confrontando nas lidas da vida”¹⁸⁵. Caymmi disse: “É quando o cansaço da lida da vida obriga João se sentar”. Santaella sabe das coisas.

¹⁸³ Stella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*, p. 385.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 385.

¹⁸⁵ Lúcia Santaella, *A teoria geral dos signos*, p. 121.

A teórica segue sua explicação e atenta para um determinado tipo de índice. “Um pronome possessivo é um índice sob dois aspectos: primeiramente indica o possuidor e, em segundo lugar, tem uma modificação que sintaticamente leva a atenção para a palavra que denota a coisa possuída”¹⁸⁶.

Dessa maneira, o nome do disco em questão realiza essa dupla indiciação, atrelando de vez o objeto ao sujeito que o possui e vice-versa. Ou seja, o pronome “seu” faz a ligação indexical entre Caymmi e o violão. A capacidade indicial do pronome possessivo altera o valor semântico do vocábulo “violão” – não é mais um violão qualquer, cujo dono é Dorival Caymmi. É qualquer violão que seja tocado pelo baiano. Em outras palavras: a palavra “seu”, com toda a sua singeleza e pequenez, consegue provocar profundas alterações de significado no nome do disco. Porque, antes de se estar falando de um violão em especial, está se falando do modo de tocar do compositor Caymmi.

Eis, então, que se nota um aspecto metonímico no nome do disco. É que, ao se falar em “violão”, está se falando não apenas do instrumento de seis cordas – mas também está se referindo ao modo de que Caymmi toca, ao jeito de que compõe, à maneira de que canta. E esse violão a que se refere metonímica e indicialmente o título do disco é aquele que o menino Caymmi aprendeu em casa, na Bahia, sozinho.

Ceguei aqui com um violão tocado de maneira esquisita para a época. Diferente da usança comum. As minhas “cavações” harmônicas já eram estranhas para os meus amigos lá na Bahia:

- Você está tocando na posição errada!

- Não, eu sinto assim. É mais bonito.

- Mas está errado!

- Mas eu sinto mais bonito!¹⁸⁷

Mas, se o assunto é beleza, a hora é de se tratar da capa do disco. E, se por um lado ela não reflete o conteúdo musical do disco, por outro ela evidencia o início de uma preocupação estética que fosse além da fotografia – ou da caricatura, ou da pintura – que ilustrasse a capa. Cesar Villela dava início às suas atividades, fazendo capas aos montes, sempre com criatividade, quando não atingindo a genialidade.

A cor do fundo da capa de *Caymmi e seu violão* é o rosa. Uma análise apressada e pouco acurada diria que a cor rosa da capa faz uma evidente ligação com a canção “... das rosas”, de Dorival. Só que uma observação impede essa associação: “... das rosas” só seria composta algum tempo depois, donde o mais provável – se é que a cor da capa advém de alguma música de Caymmi – é que “Rosa morena” tenha inspirado o capista.

Sobre a tal cor, o *Dicionário de símbolos* é sucinto, porém elucidativo e surpreendente: “a cor rosa constituiu um símbolo de regeneração em virtude do parentesco semântico do latim *rosa* com *ros*, a chuva, o orvalho. A cor rosa era o símbolo do primeiro grau de regeneração e de iniciação aos mistérios”¹⁸⁸.

Como se vê, ainda que de maneira sutil, há uma boa dose de relação entre o rosa e os mistérios e as renovações das músicas de Caymmi. Porque, em *Caymmi e seu violão*, o compositor cantava, outra vez, as lendas noturnas do Abaeté e a história do pescador que foi dormir no colo de

¹⁸⁶ Ibid., p. 131

¹⁸⁷ Dorival Caymmi, apud Marília Barboza e Vera de Alencar, *Caymmi som imagem magia*, p. 155.

¹⁸⁸ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 789.

Iemanjá – mistérios. Porque Caymmi entoava o caso do velho pescador pedindo proteção ao filho que, em seu lugar, vai ao mar pela primeira vez – renovação. Porque Dorival mostrava o cotidiano daquela aldeia na praia, onde a morte noturna se renovava no dia seguinte, com a alvorada lavando com água do mar a tristeza pela morte e o medo da tempestade – regeneração.

Isso sem falar na chuva a que o *Dicionário de símbolos* faz menção e que Caymmi aborda em sua “Noite de temporal”.

Seguindo com as aproximações semânticas entre o visual e o musical, os autores do já referido dicionário revelam: “a rosa tornou-se um símbolo do amor e mais ainda do dom do amor, do amor puro”¹⁸⁹. E não é do amor puro que fala Caymmi em “O bem do mar”? “O pescador tem dois amor, um bem na terra, um bem no mar.” Mais ainda: não pode ser uma rosa a flor que o compositor pede que o vento jogue no colo da morena, em “Saudade de Itapuã”? Ou ainda: não pode o rosa da capa fazer referência às flores que o poeta manda à Iemanjá, em “Dois de fevereiro”? “O presente que mandei pra ela, de cravos e rosas, vingou.”

Em um contexto mais atual, mais ocidental e mais latino, o rosa é, sem dúvida, a cor feminina por excelência, porque reúne traços de suavidade, de doçura e de meiguice. Além de fazer referência às próprias flores, é claro, e que são fortes signos de feminilidade: Rosa, Dália, Margarida, Hortênsia, Violeta.

Mas onde poderiam entrar a feminilidade e os aspectos atribuídos tradicionalmente à mulher nas músicas de Caymmi? O próprio compositor talvez explique essa associação ao dizer, em seu disco de 1984, que “sem a mulher, não existiria a canção”. Ainda que suas mais famosas canções de homenagem às mulheres não estivessem presentes em *Caymmi e seu violão*, a figura feminina aparece em várias passagens do disco. Exemplos. Chiquinha e Yayá (que vão ganhar presente em “Pescaria”); a morena de Itapuã (que ganha uma flor do vento em “Saudade de Itapuã”); Rosinha de Chica (a mais bem feitinha do arraial), que enlouquece com a morte de Pedro em “O mar”; aquela que fica na beira da praia, esperando a volta do pescador em “O bem do mar”; e a mãe que se senta na areia, esperando o filho regressar em “Noite de temporal” estão todas representadas no rosa da capa.

Em termos mais sucintos e diretos, é dizer que o rosa da capa de *Caymmi e seu violão* trabalha principalmente em duas frentes semióticas: icônica e simbolicamente. O lado icônico da cor é aquele que faz a associação direta – por semelhança mesmo – entre a própria cor e alguns elementos que contenham essa cor. É o rosa da rosa, é o rosa da azaléia, é o rosa do raiar do dia. Já a dimensão simbólica da cor é aquela das generalizações e do caráter de lei. É a rosa da feminilidade, da renovação, do mistério.

Quanto aos tipos utilizados por Cesar Villela na composição visual da capa, muita coisa pode ser dita. É que as letras usadas para grafar o nome de um artista ou o título de um disco, antes de serem símbolos – e “antes” é a palavra correta –, são ícones. “O design tipográfico tem um repertório amplo, uma dimensão estética poderosa e expressiva, além de sua função primordial como veículo de conteúdo.”¹⁹⁰

Cesar Villela, sabendo disso, logo se interessou pelo que se chamava de “fotolettras”, algo bastante precário e artesanal, mas que permitia ao artista o uso de famílias tipográficas mais criativas. Isso, claro, sem deixar de produzir, à mão mesmo, outros tantos tipos.

¹⁸⁹ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 789.

¹⁹⁰ Cláudio Rocha, *Projeto tipográfico – Análise e produção de fontes digitais*, p. 11.

E o interessante é notar a aproximação que há entre a parte visual do texto escrito e a musicalidade do texto falado – ou, no caso, cantado. Há uma correspondência sígnica entre o tipo da letra usada com a entonação pretendida, se é que assim se pode dizer.

*Tais aspectos prosódicos encontram paralelos, na linguagem escrita, nos diversos estilos, formas e proporções dos caracteres tipográficos. Embora estes aspectos possam ser até certo ponto irrelevantes para a compreensão do conteúdo de mensagens escritas, sua contribuição pode ser significativa para o processo de leitura.*¹⁹¹

Assim, que se pode dizer que os tipos utilizados por Cesar Villela na capa de *Caymmi e seu violão*, em grande medida, colaboram para uma interação entre a música do disco e seu material gráfico.

Villela fez uso das letras do tipo estêncil – aquelas grafadas através de uma superfície vazada, preenchida por tinta – que dão um aspecto bastante rústico à capa. O contorno das letras é bastante irregular, sem refinamentos ou precisões, fazendo uma ligação com a madeira do violão de Caymmi e com o rascante de sua voz.

A disposição dessa tipologia toda também merece alguns comentários. A palavra Caymmi, por exemplo, aparece grafada de maneira criativa, com as letras dispostas em direções diferentes (ora na vertical, ora na horizontal), em quatro tamanhos distintos. “Cay” aparece na vertical, em tipos bastante grandes, ao passo que o primeiro “m” surge na horizontal, em tamanho também avantajado, bastante alongado em sua largura. O segundo “m” é bastante reduzido e divide seu espaço com o “i”, que aparece em tamanho menor ainda. Essa disposição é interessante porque une uma precisão formal a uma irreverência visual. Ao mesmo tempo em que o tamanho das letras varia e em que não há uma linearidade na escrita da palavra “Caymmi”, a disposição das letras é bastante rígida, não havendo espaço para as curvas ou para as diagonais. Na capa, o horizontal e o vertical convivem harmoniosamente, provocando efeitos de sentido de irreverência e criatividade, sem descambar para o confuso ou para o orgânico.

Já a segunda parte do nome do disco, “e seu violão”, aparece de maneira mais organizada, com apenas o aspecto piramidal chamando a atenção. O triângulo formado pelas palavras “e”, “seu” e “violão” se encaixa perfeitamente ao canto inferior em que se encontra. A base do triângulo está alinhada com a base da capa, gerando, assim, efeitos de sentido de estabilidade. Já a aresta esquerda desse triângulo indiciado se emparelha com o braço do violão de Caymmi, criando outra ligação indicial interessante. Enquanto o texto “fala” no violão, a fotografia “mostra” o violão. É congruência texto-visual.

Passando à fotografia que ilustra a capa, outras tantas considerações podem ser feitas. Porque Caymmi já havia aparecido nas capas de seus discos de várias maneiras – como pintor, como pseudopescador, como caricatura, como contemplador do mar e como falso flamenguista – e, agora, aparecia, pela primeira vez, como músico – o que realmente é. Se, como pintor, Caymmi aparecia dando uma “explicação conceitual” sobre sua obra, como pseudopescador ele era um estereótipo. Se, na caricatura, ele era ensolarado e festivo, na pose contemplativa Caymmi mostrava a fonte de sua inspiração. Se, ao lado de Ary Barroso, ele era folgazão debochado, em *Caymmi e seu violão* ele é o cantor, o músico e o compositor.

¹⁹¹ Priscila Farias, *Tipografia digital – o impacto das novas tecnologias*, p. 73.

Pela primeira vez, o artista aparece na capa de um de seus discos fazendo aquilo que o consagrou – cantando e tocando. Mais do que uma foto que registre a consagração do artista – o que criaria uma ótima relação com o conteúdo musical do disco, que procura reler de maneira solene as canções praieiras de Caymmi –, o que a foto revela é uma descontração que até então não se via. A espontaneidade da cena retratada já se previa na capa do disco anterior, mas a evidência de se tratar de uma pose forjada amenizava o aspecto espontâneo.

Com a capa de *Caymmi e seu violão*, o compositor passa a ser retratado de maneira espontânea, sem poses, sem produção, sem preparos. Pelo menos era essa a idéia buscada por Francisco Pereira, fotógrafo da Odeon, parceiro de Villela nas capas da gravadora.

Muito embora o intuito deste trabalho não seja analisar as contracapas ou os encartes dos discos de Caymmi, é impossível não virar os discos e ver o que eles tinham na parte de trás. Quanto à contracapa de *Caymmi e seu violão*, vale comentar um detalhe. Além da fotografia do artista, do texto que apresenta o disco e da lista das músicas que a bolacha continha, a contracapa traz a figura de quatro peixes. Um deles, em especial, aparece em tamanho exagerado, contendo em seu bojo o tal texto de apresentação.

No que se refira aos significados simbólicos do peixe, algumas coisas já foram ditas por ocasião da análise do *Canções praieiras*. Todas elas se aplicam aos peixes da contracapa em questão. Mas um outro aspecto do signo “peixe” mereça referência agora. Cesar Villela, sem ser semioticista – mas já se pode até duvidar disso – explica o valor dos símbolos em uma embalagem:

Os símbolos expressam mais do que qualquer outra coisa. A Bandeira, a Cruz e o Peixe, são mensagens evidentes, respectivamente de Pátria, Cristianismo e Deus. Podem, contudo, dependendo de quem os interpreta, desdobrar-se. Assim, o Peixe, para alguém mais versado em liturgia, é também símbolo de Cristo (X. P. T. O), Cristianismo, Deus, etc.¹⁹².

Sem o lado intuitivo e selvagem de Cesar Villela, Lucia Santaella – mais apegada ao rigor teórico – explica que “o símbolo é um signo cuja virtude está na generalidade da lei, regra, hábito ou convenção de que ele é portador”¹⁹³. Ou seja: o peixe em nada se assemelha à figura de Cristo, tampouco possui com ele uma evidente relação de causa e efeito. De modo que a dimensão simbólica é a predominante nessa relação.

Mas, de fato, o peixe aparece na contracapa de *Caymmi e seu violão* com toda essa potencialidade comunicativa. É Deus, é cristianismo. Mas é, também, mar e pesca. Um disco que traga em suas faces doze das canções praieiras mais famosas de Caymmi não poderia deixar de conter em seu material gráfico uma menção que fosse a esse universo. É a função do peixe.

¹⁹² Cesar. G. Villela, *A história visual da bossa nova*, p. 49.

¹⁹³ Lucia Santaella, *A teoria geral dos signos*, p. 132.

8

DEON
MOFB-3150

ALTA FIDELIDADE

ESTEREO

Carmem



EU NÃO TENHO ONDE MORAR
ROSA MORENA
ACONTECE QUE EU SOU BAIANO
ACALANTO
VESTIDO DE BOLERO
O DENGU QUE A NÊGA TEM
DORA
O QUE É QUE A BAIANA TEM
A VIZINHA DO LADO
ADEUS
SÃO SALVADOR
MARINA

4.7 EU NÃO TENHO ONDE MORAR

Ano de lançamento	1960
Gravadora	Odeon
Formato original	<i>long playng</i> – 12 polegadas
Faixas do lado A	1 - Eu não tenho onde morar (Dorival Caymmi)
	2 - Rosa morena (Dorival Caymmi)
	3 - Acontece que eu sou baiano (Dorival Caymmi)
	4 - Acalanto (Dorival Caymmi)
	5 - Vestido de bolero (Dorival Caymmi)
	6 - O dengo que a nega tem (Dorival Caymmi)
Faixas do lado B	1 - Dora (Dorival Caymmi)
	2 - O que é que a baiana tem (Dorival Caymmi)
	3 - Vizinha do lado (Dorival Caymmi)
	4 - Adeus (Dorival Caymmi)
	5 - São Salvador (Dorival Caymmi)
	6 - Marina (Dorival Caymmi)
Direção artística	Aloysio de Oliveira
Participação	Nana Caymmi (na faixa “Acalanto”)
Orquestra e arranjos	Maestro Gaya
Capa	Leiaute de Cesar Villela
	Fotografia de Francisco Pereira

Menos de um ano depois do lançamento de seu disco mais recente, Caymmi punha nas prateleiras das lojas mais um LP. O nome que o disco levava parecia seguir a mesma estratégia adotada em *Eu vou pra Maracangalha*, com o primeiro verso de uma das músicas (outro samba sacudido) cedido a título: *Eu não tenho onde morar*.

Em um movimento cíclico, Caymmi alternava discos gravados com apenas voz e violão e discos que registravam suas músicas acompanhadas por orquestra. Por isso, *Eu não tenho onde morar*, de 1960, trazia o maestro Gaya na batuta, ao contrário do disco anterior. A música que dava o título era inédita e abria o disco.

Na seqüência, outros muitos sucessos eram enfileirados. Alguns já tinham sido gravados por Caymmi anteriormente, como “O vestido de bolero” e “Acontece que eu sou baiano”. E, desse grupo, chama a atenção a regravação daquela canção que apresentou Caymmi ao sucesso: “O que é que a baiana tem?”. Mais de vinte anos depois, o compositor a registra sozinho, sem Carmen. “Dora”, por sua vez, havia sido gravada em 1947 por Caymmi e, nessas duas décadas que separavam as duas gravações, nomes como os de Angela Maria e Dalva de Oliveira haviam cuidado da composição.

Outras músicas eram inéditas na voz do baiano, como “O dengo”, que respondia à pergunta feita na música recém citada. Enquanto a primeira perguntava “O que é que a baiana

tem?”, a segunda redargüia: “É dengo que a nega tem”. Era inédita na voz de Caymmi, também, o samba-canção “Adeus”.

Das totalmente inéditas, apenas “Eu não tenho onde morar” e “São Salvador”. Como se nota, é um disco variado, misturando sambas sacudidos com sambas-canções, em uma espécie de releitura livre do segundo LP de Caymmi.

Repetindo o que já foi explicado no capítulo dedicado à vida do compositor, do disco *Eu não tenho onde morar*, destacava-se a canção “Acalanto”, por trazer, pela primeira vez em gravação, a voz de Nana Caymmi, em dueto afetivo com o pai. Sobre aquilo que teria inspirado sua composição, Dorival relata:

Foi um momento muito duro para mim, ver a Stella sofrendo as dores do parto. A Nana nasceu em casa. Assisti a todo aquele movimento. Desde a primeira dor, foram três dias seguidos, um cansaço horrível. Eu tinha um grande desejo que minha mulher descansasse, que conseguisse dormir. Então, sob a ação desse desejo, fiz o “Acalanto”. Eu estava ninando a menina, quando me ocorreu fazer uma canção para que ela ficasse quieta e a mãe pudesse dormir. Não foi propriamente uma canção feita para Nana, mas para a Stella.¹⁹⁴

Só por isso, o disco já teria elementos femininos suficientemente fortes para justificar – ou explicar – alguns aspectos da capa. Mas Caymmi ia mais além, pois, ao lado de Nana e de Stella, estavam “Marina”, “Dora” e “Rosa morena”. Isso, sem falar naquela mulher que tinha um requadrado pro lado, Meu Senhor São José; na outra, que usava o vestido de bolero, lero, lero; na Maria que mora com as outras; na nega que tinha dengo no remelexo e no balaio; na baiana dos balangandãs e da bata rendada; e na vizinha do vestido grená. Das doze faixas, dez falam na mulher. Era, sem dúvida, um disco feminino.

E essas referências às mulheres se multiplicam mais ainda, se se considerar a declaração do compositor, que explica o caráter generalizante de uma das canções do disco: “Eu me encontrei e conheci tudo isso [com Zuleica, Ivone, Vera e Ruth, colegas de colégio] e, anos mais tarde, coube tudo na ‘Marina’”¹⁹⁵.

Entretanto, por mais que às mulheres se refira “Marina”, foi um dos filhos de Caymmi que o inspirou a compor tal canção, 16 anos antes do lançamento do disco.

“Em 1944, nasceu ‘Marina’, samba-canção inspirado numa frase do Dori que, com um ano e meio, muito emburradinho, vivia dizendo a todo mundo: ‘Tô de mal com você’. Uma graça.”¹⁹⁶ A partir desse mote, Caymmi desenvolveu um de seus maiores sucessos – a história do homem que se zanga com a mulher por ela ter usado maquiagem e com ela fica “de mal”.

O processo criativo de “Dora”, por sua vez, foi mais longo e sofrido. Caymmi e Stella foram para o nordeste desfrutar de uma atrasada lua-de-mel, mas Stella, com saudade da filha (que ficara no Rio com parentes), voltou para casa, deixando Caymmi por lá, pelo Recife, seguindo sua agenda de shows. Caymmi, não suportando a solidão e a falta que Stella lhe fazia, resolveu mudar de hotel, para deixar para trás o quarto onde há pouco estava por ela acompanhado. Enquanto esperava vaga em um outro hotel, Caymmi observava o movimento da noite.

Mergulhado na saudade e na melancolia, foi trazido à tona, de repente, por uma autêntica explosão – um bloco, o “Pão da tarde”, arrecadava ao som da mais

¹⁹⁴ Dorival Caymmi, apud Marília Barboza e Vera de Alencar, *Caymmi som imagem magia*, p. 73.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹⁹⁶ Marília Barboza e Vera de Alencar, *Caymmi som imagem magia*, p. 77.

*esfuziante das bandas, donativos para o carnaval. Das ondas do frevo, rodopiando com o estandarte da agremiação, emergia uma Afrodite mulata, descalça, fazendo o paso, numa espantosa explosão de beleza plástica e rítmica a um só tempo.*¹⁹⁷

Tantas mulheres e tanto sentimento aparecem na capa do disco em análise representados novamente pela cor rosa. Cesar Villela, mais uma vez, se vale da potencialidade comunicativa do rosa e marca a capa do disco com fortes traços de feminilidade, criando um elo com o conteúdo musical e poético do disco.

Mas não era apenas a cor rosa que fazia essa ligação, solta ao acaso. O rosa aparecia em quatro pontos da capa, sempre contrastando com os tons de cinza do restante do visual. Dá até para dizer que a capa de *Eu não tenho onde morar* seja uma precursora das capas que Villela viria a elaborar anos depois, na Elenco, como ainda vai se ver.

Voltando. Além da barra horizontal, que ocupa uma faixa na base da capa, as letras “a” e “i” (de “Caymmi”) aparecem na cor rosa, bem como uma seta que perpassa o “m” da mesma palavra. Não sendo relevante a intenção do capista, o que realmente se destaca é a carga sgnica desses três elementos.

A letra “a”, ao menos na língua portuguesa, é a letra feminina por excelência, sendo, quase sempre ela sozinha, a desinência do gênero feminino. Uma palavra que termine em “a” é geralmente associada ao gênero das mulheres, assim como abundam os nomes de mulheres que comecem com a tal letra: Amélia, Ana, Adalgiza, Andréa, Adriana, Áurea. (Mais sobre a letra “a”, na seqüência, quando os devaneios simbólicos se fizerem presentes).

A letra “i” é, de certa forma, um outro signo de feminilidade, porque é uma letra com forte carga afetiva – e o afeto é sentimento quase sempre associado ao perfil da mulher.

Quanto à seta, muito pode ser dito. Seu aspecto qualitativo (icônico, portanto) é responsável pelo potencial efeito de sentido de masculinidade, agressividade e contundência. Tudo isso por conta de suas formas retas, de suas perpendicularidades, de suas duas pontas agudas, de sua ponta obtusa e de sua precisão espacial. Mas também é na dimensão icônica em que se encontra um traço feminino: a cor. Assim, a seta é, simultaneamente, signo de integração e harmonia, jungindo a masculinidade das linhas com a feminilidade da cor.

A dimensão indicial da seta é também muito importante, já que é ela um dos índices mais decantados. A seta guia o olhar, quando não aponta diretamente para algo visualmente explícito. Na capa do *Eu não tenho onde morar*, a seta aponta para baixo, mais precisamente para a lista das músicas que o disco trazia. Por transpassar a palavra “Caymmi”, a seta faz uma ligação perfeita – do ponto de vista indexical – entre o compositor-intérprete e as músicas por ele interpretadas.

Por terceiro, o lado simbólico da seta é também bastante peculiar. Quando a seta aponta para baixo, em ângulo absolutamente perpendicular à terra, ela pode ser

*a representação do raio solar, elemento fecundante. É, igualmente, símbolo dos intercâmbios entre o céu e a terra. No seu sentido descendente, é um atributo do poder divino, tal como o raio punitivo, o raio de luz ou a chuva fertilizante*¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Marília Barboza e Vera de Alencar, *Caymmi som imagem magia*, p. 74.

¹⁹⁸ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 433.

Reiterando o que já se disse sobre a seta – no que se refere à sua representação que mistura masculino e feminino, compositor e composições –, o *Dicionário de símbolos* uma vez mais surpreende: “ela é símbolo de unificação, de decisão e de síntese”¹⁹⁹.

Cesar Villela, em seu livro *A história visual da Bossa Nova*, conta que, em certo momento de sua vida, se dedicou à leitura da Cabala – a qual chama agora de “bobagem”. Pela observação da capa do disco em questão, Villela não considerava bobagem as doutrinas do livro místico. Porque, além dos quatro elementos na cor rosa – e o quatro é um número simbolicamente importante na Cabala –, a letra “a” é também bastante relevante nesse universo parajudaico.

O *Dicionário de símbolos* é, outra vez, extremamente elucidativo e revela – quase com certeza – as intenções do capista. “Segundo a tradição da Cabala, as letras do alfabeto hebraico contêm uma força criadora, que o homem não pode conhecer. As vogais da Tora sem as consoantes são comparáveis à alma na vida do corpo do homem.”²⁰⁰

Talvez seja por isso que Cesar Villela tenha isolado as vogais de “Caymmi”, pintando as mesmas de rosa, enchendo-as de vida e significados. Mas as explicações místicas não param por aí.

*O Aleph [letra 'a'] evocaria a coroa suprema, a ponta da direita dirigida para cima, designando a sabedoria, a ponta da esquerda virada para baixo, correspondendo à mãe que amamenta o seu filho. O Aleph reuniria assim a origem e o fim de toda vida superior.*²⁰¹

Como se vê, fica difícil alegar inocência. Se, para a Cabala, a letra “a” é a representação da “coroa suprema”, na capa do disco de Caymmi, ela aparece exatamente sobre a cabeça do compositor, como que o coroando. Se a mesma letra “a” também pode representar “a mãe que amamenta o seu filho”, por que não dizer que é a tal letra que faz a união entre a capa e o conteúdo musical do disco? “Acalanto” está aí – pintado de rosa também! – para pôr à prova a casualidade do leiaute da capa.

A fotografia de Caymmi – outro retrato de Francisco Pereira – é interessante, porque revela um Caymmi novamente espontâneo, sem indumentária escolhida, sem pose forçada, sem preparos. Inclusive, a semelhança entre os semblantes de Caymmi nas capas desse disco e do disco anterior é assustadora. Seria quase possível afirmar se tratar da mesma fotografia, apenas refletida especularmente, não fossem os inquietos olhos do baiano que, a cada momento, se viram para um lado.

Na capa do disco em análise, Caymmi aparece cantando, com seus beijos volumosos abertos em emissão musical. O olhar de Caymmi – índice, como se sabe – aponta para a lista de suas canções, em movimento indexical bastante próximo daquele realizado pela seta cor-de-rosa. Buscando um detalhamento maior, pode-se dizer que Caymmi olha para “Acalanto”, a canção que melhor representa o “espírito” do disco. Tanto que, na contracapa, é ela que aparece em destaque, com texto comentando.

De modo geral, a capa analisada guarda poucas – porém profundas – ligações com o conteúdo musical do disco. As questões levantadas revelam um lado místico de Cesar Villela que, na ocasião, muito o inspirava. Ao menos é isso que sua capa sugere. Até hoje, a Cabala é assunto

¹⁹⁹ Ibid., p. 433.

²⁰⁰ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 546.

²⁰¹ Ibid., p. 546.

controvertido, envolto em mistérios e preconceitos. De qualquer modo, a capacidade do artista gráfico é inegável, já que, em meio a esse contexto místico e soturno, conseguiu elaborar um trabalho extremamente criativo, esteticamente arrojado, repleto de detalhes icônicos, indiciais e simbólicos.

Dezenas de outros detalhes da capa de *Eu não tenho onde morar* poderiam ser aqui discutidos, revelando outras tantas aproximações e distanciamentos entre capa e disco. São letras que se fundem a outras letras. São margens que coincidem com letras. São letras transparentes. São hastes de letras com alturas irregulares. São assimetrias simétricas. São signos intermináveis – atrelados a inúmeros objetos, geradores de eternos interpretantes –, que poderiam gerar uma análise tão profunda e prolixa quanto desnecessária e cansativa.

aba-
nidos,
esta-
rca

n jan-
m sua
selhei-
Embai-
c Cle-
e for-
tre os
vêque,
ais na-
mente,

RA"

O Ros-
cluidos
ambém
o Le-
lanelli,
ndrade
in Ca-
e Sou-
gravu-
Castro
a Gia-
Ben-
Manuel
; Ruth
; Mau-

nistra-
meado,
gurada
chietta.
Velloso
a ha-
ustria.
Leitão
nte às
do em
lugar
s. ***
a e o
Guima-
Beatriz
). ***
io uti-
dos do
elente.
expo-
ca, em
Braga
novo


ELENCO

DE ALOYSIO DE OLIVEIRA

5.º lugar — "Esvazia-Pneus Atinge Garrincha"; 6.º lugar — "Desprezado Pela Amante, Matou-a e, a Seguir, Deu um Tiro no Ouvido"; 7.º lugar — "Crianças Acharam Dinamite Esquecida Pela SURSAN e Quase Provocaram Explosão"; 8.º lugar — "A Arvore Evitou o Mergulho Para a Morte"; 9.º lugar — "Gerente Banca o Mocinho de Cinema Para Impedir Assalto à Casa de Câmbio"; 10.º lugar — "Faxineiro Suspenso Mata Subsindico e Suicida-se".

Os premiados deverão retirar seus prêmios até 30 dias depois de chamados, a fim de não prejudicar nossos serviços de contabilidade.

CAYMMI VISITA TOM

E LEVA SEUS FILHOS, NANA, DORI E DANILO

Foi na tarde de ontem este encontro dos dois. Mais tarde isso aparecerá contado como história e foi tão simples o seu modo de acontecer. Dorival Caymmi, acompanhado dos seus filhos, Nana, Dori, e Danilo, foi visitar Tom Jobim, recém-chegado dos Estados Unidos, na sua residência, à rua Barão da Torre. Foi o momento de os dois compositores da nossa música popular confessarem uma admiração



mútua e antiga, o que fez do encontro uma reunião agradável, feliz. Caymmi e Nana cantaram músicas de Tom, acompanhados por Dori no violão e Danilo na flauta. Tom, por sua vez, interpretou músicas do compositor da Bahia. Os dois trocaram gentilezas, oferecendo um ao outro sua última composição. E a ELENCO também estava presente, gravando o encontro, que afinal será no futuro um documentário valioso para a nossa música popular.

mente, derrotou Jorge Sacomã e apresenta-se agora como favorito, se bem que possa ser surpreendido pelo jogo curto e envolvente de "Walcott", de quem

Federação Paulista de Pugilismo negou autorização ao melomédico Edmundo Leite, para enfrentar Juarez de Lima, ama-

Não mais e menagem o jubileu mar Novais, na feira, no 7. Como parte ternacional d o concerto sin Eleazar de C cluia Mozart, los Gomes, t mais alto no em Fã (opus que seria ex traordinária

Assim, pre nia n.º 1 de 5 de Prok chopiniano qu parte ganho ção e relêvo, geada da no modo mais in são, a sutilez tuosismo a q desde sempre

Confirma

Naquela no modo simból vívio e o m uma grande sua arte. Co de Debussy concentração ração extrao lescente "M quem o g francês, ao ki e Fauré, o lugar em céi nístico realiz ano da Grant durecida pe rior e pela do fenômen nista brasil qualidades s ventude e ao de gênio. Se tocrático. a de maneira, noite ainda situra requi de Chopin, c bres e a in encontravam ideal.

O Povo

4.8 CAYMMI VISITA TOM E LEVA SEUS FILHOS, NANA,
DORI E DANILO

Ano de lançamento	1964
Gravadora	Elenco
Formato original	<i>long playng</i> – 12 polegadas
Faixas do lado A	<p>1 - ... das rosas (Dorival Caymmi) Canta Dorival Caymmi Piano: Tom Jobim Violão: Dori Caymmi Bateria: Dom Um Romão Contrabaixo: Sergio Barroso Coro de Abelardo Magalhães</p>
	<p>2 - Só tinha de ser com você (Tom Jobim e Aloysio de Oliveira) Canta Tom Jobim Flauta: Danilo Caymmi Violão: Dori Caymmi Bateria: Dom Um Romão Contrabaixo: Sergio Barroso</p>
	<p>3 - Inútil paisagem (Tom Jobim e Aloysio de Oliveira) Cantam Nana e Dorival Caymmi Violão: Dori Caymmi Flauta: Danilo Caymmi Bateria: Edison Machado Contrabaixo: Sergio Barroso</p>
	<p>4 - Vai de vez (Roberto Menescal e Lula Freire) Flauta: Danilo Caymmi Violão: Dori Caymmi Piano: Tom Jobim Bateria: Edison Machado Contrabaixo: Sergio Barroso</p>
	<p>5 - Canção da noiva (Dorival Caymmi) Canta Stella Caymmi Violão: Dori Caymmi</p>
Faixas do lado B	<p>1 - Saudades da Bahia (Dorival Caymmi) Cantam Dorival Caymmi e Tom Jobim Piano: Tom Jobim Violão: Dori Caymmi Flauta: Danilo Caymmi Bateria: Dom Um Romão Contrabaixo: Sergio Barroso</p>
	<p>2 - Tristeza de nós dois (Durval, Bebeto e Mauricio) Canta Nana Caymmi Piano: Tom Jobim Violão: Dori Caymmi Bateria: Edison Machado Contrabaixo: Sergio Barroso</p>
	<p>3 - Berimbau (Baden Powell e Vinicius de Moraes)</p>

	Flauta: Danilo Caymmi Violão: Dori Caymmi Piano: Tom Jobim Bateria: Edison Machado Contrabaixo: Sergio Barroso
	4 - Sem você (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) Canta Nana Caymmi Piano: Tom Jobim Bateria: Edison Machado Contrabaixo: Sergio Barroso Solo de violão: Dori Caymmi
Direção artística	Aloysio de Oliveira
Capa	Leiaute e fotografias sem autoria declarada.

Alguns momentos da música brasileira marcam a união da poesia popular com o universo jornalístico da imprensa. Paulo Vanzolini eternizou, em "Ronda", o trágico desfecho da história passionai: "E nesse dia, então, vai dar na primeira edição: cena de sangue num bar da Avenida São João". Haroldo Barbosa e Luís Reis foram mais a fundo e sentenciaram: "A dor da gente não sai no jornal".

Longe da dor ou de cenas de sangue, Caymmi apareceu, em 1964, na capa da primeira edição. Era o lançamento de seu primeiro disco pela gravadora Elenco, de seu amigo Aloysio de Oliveira. E o jornal a publicar matéria envolvendo Caymmi era apenas a capa do tal disco.

Um ano antes, Aloysio de Oliveira havia se desentendido na Odeon e partiu desta (gravadora) para uma melhor (situação), abrindo seu próprio selo. Artistas consagrados, hoje em dia, criam selos independentes e ventitam aos quatro ventos sua postura inovadora e corajosa. Se soubessem que Aloysio fez o mesmo há mais de quarenta anos, em um contexto artístico muito mais hostil, fariam menos alarde.

O produtor levou consigo alguns dos maiores nomes da música brasileira, condensando em sua pequena – e amadora – gravadora um estrelato invejável. Dos consagrados, destacam-se Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Dorival Caymmi e Baden Powell. Da velha guarda, aderiram em chancela Lúcio Alves, Dick Farney, Mario Reis e Ciro Monteiro. Dos novatos, citem-se apenas alguns: Roberto Menescal, Nara Leão, Maysa, Edu Lobo, Maria Bethânia, Rosinha de Valença, Nana Caymmi, Atrud Gilberto e Sylvia Telles.

Para fazer a capa dos discos dessa patota inteira, Aloysio pinçou da Odeon seu amigo Cesar Villela, que já vinha se consagrando como grande artista gráfico, de criatividade assustadora e refinamento visual impressionante. Villela, por sua vez, levou consigo o fotógrafo Francisco Pereira e, juntos, impuseram a identidade visual da Elenco – e da bossa nova.

As primeiras capas da Elenco são um verdadeiro manifesto do que viria a ser considerado, depois, a representação visual da bossa nova.

O pesquisador e designer Marcello Montore²⁰² define objetivamente os quatro elementos básicos que estruturaram as primeiras capas da Elenco: coerência cromática, fotografias, ilustrações e tipografia.

²⁰² Marcello Montore, *As capas de disco da gravadora Elenco (1963-1971): subsídios para uma visão abrangente do design gráfico brasileiro*.

Quanto às cores, o que se pode dizer é que as capas criadas por Cesar Villela eram impressas em apenas duas: o preto e o vermelho, sendo esta usada em pequenos detalhes, como os quatro reduzidos círculos presentes em muitas capas. Ao preto cabia todo o resto: ilustrações, nome do artista, nome do disco etc. Dessa maneira, o preto e branco das capas, junto com os detalhes vermelhos podem ser considerados uma das dimensões indiciais das capas. E uma combinação mais carregada de significado fica difícil imaginar. Porque, sozinhos, branco, preto e vermelho possuem cargas sógnicas imensas. Juntos, então, branco e preto perfazem outra combinação absurdamente carregada de significados, podendo remeter desde às teclas de um piano (das boates e do glamour), até às calçadas de Copacabana (do sol e da bossa nova), passando pela ancestralidade dos filmes ainda sem cor, ou pelo simples contraste refinado que as duas cores, unidas, por si só emanam.

O vermelho é também uma cor muito rica de significados. Se escuro, significa a força feminina da sedução e do amor. Se vibrante, representa a atenção, o alarme e o perigo. O vermelho, ao mesmo tempo em que seduz e propaga o amor, agride e grita por atenção. De modo que, nas capas, por menores que sejam os tais círculos vermelhos, eles possuem forte capacidade atrativa e sógnica.

No que diz respeito às fotografias usadas nas capas, a técnica do alto-contraste é o mais interessante. Impressionados com uma exposição de fotografias realizada naquela época na Associação Brasileira de Arte Fotográfica, o capista e o fotógrafo da Elenco (Cesar e Chico) decidiram fazer uso, nas capas, da técnica do alto-contraste, revelando apenas com o branco e o preto a figura fotografada. Era uma técnica bastante cara, demandando várias revelações intermediárias, mas que gerava um resultado absolutamente inovador e sofisticado. Por meio de sombras e pontos de luz, reconhecia-se o artista. Quase sempre, a foto da capa era posada, com o artista encarando a câmera. Isso fazia com que, no ponto de venda, aquela imagem sombria e misteriosa se destacasse das outras capas, com o artista mirando profundamente os olhos de seu futuro comprador.

No que tange as ilustrações das capas, destacam-se os trabalhos realizados para o disco *Bossasession* e para os discos de Roberto Menescal e Baden Powell. Em alguns casos, as ilustrações – em preto, é claro – servem de coadjuvante para a fotografia do artista, enriquecendo o significado da capa. Cesar Villela chegou a usar peixes – semelhantes àqueles da contracapa de *Caymmi e seu violão* – para ilustrar o álbum de Roberto Menescal.

Em outras situações, as ilustrações aparecem sozinhas, como elemento principal da capa. É o caso do disco de Baden Powell, que conta com um desenho do próprio Villela, bem à moda modernista, fazendo inevitáveis referências à Tarsila do Amaral e Victor Brecheret.

Por fim, as ilustrações poderiam ser do tipo colagem, seguindo a estética irregularmente perfeita do designer Saul Bass, que desenvolveu memoráveis cartazes para filmes como *Anatomia de um crime* e *O homem com o braço de ouro*.

Como já dito, o quarto pilar que sustentava a estética visual da gravadora Elenco era a tipografia. Parece que Cesar Villela sabia o que Douglas Hofstadter diria anos depois: “por trás de cada letra, existe um conceito, uma identidade platônica, um espírito”²⁰³. É que o capista brasileiro sentiu necessidade de variar os tipos que usava em seus trabalhos gráficos e, assim, entrou em

²⁰³ Douglas Hofstadter, *Metafont, mathematics and metaphysics: comments on Donald Knuth's article 'The concept of a meta-font'*, apud Priscila Farias, *Tipografia digital – o impacto das novas tecnologias*, p. 40.

contato com as fotoletras, importadas dos Estados Unidos. Mas os tipos manuscritos também apareciam em algumas capas, dando um ar pessoal ao disco, explicitando aquele clima caseiro que a Elenco tinha. As letras recortadas – ou desenhadas por Cesar Villela – também aparecem em algumas das primeiras capas da Elenco. São, quase sempre, extremamente criativas, dotadas de imensa capacidade sónica, gerando ora surpresa, ora comicidade, ora elegância.

Mas uma gravadora que se prezasse deveria ter um logo. A Odeon tinha seu castelinho, a RCA tinha seu cãozinho cheirando o gramofone, e assim por diante. Para a Elenco, César Villela elaborou um conjunto interessante: um círculo vermelho, cercado por quatro triângulos retângulos estilizados, formando quase um quadrado. Logo abaixo, o nome da gravadora, em tipos simples e, mais abaixo ainda, o nome de seu idealizador: Aloysio de Oliveira.

Quem olha o tal logo faz referência direta a um disco. O círculo vermelho, inscrito nos quatro triângulos estilizados, realmente cria a figura de um disco. Mas o artista gráfico é quem explica sua intenção, dizendo que fez o tal logo “baseado num *spotlight*. Com a bolinha vermelha, quis passar a idéia de que estivesse aceso”²⁰⁴. Como a intenção do artista é pouco relevante em uma análise semiótica peirceana, a força comunicativa do logo da Elenco é muito mais ampla do que um simples *spotlight*, podendo comunicar uma forte integração entre masculino (pontas e linhas retas) e feminino (círculo vermelho); ou um disco, realmente.

O círculo vermelho do logo era, geralmente, um dos quatro círculos presentes na capa. Novamente com a palavra, Cesar Villela explica o porquê dessa quantidade e reforça o que já foi dito quanto à sua incursão por universos místicos: “Eu andava lendo umas bobagens esotéricas, a Cabala, e li que o número quatro simbolizava harmonia. Incorporei as quatro bolinhas vermelhas”²⁰⁵.

Mas o amadorismo ainda tomava conta da Elenco, fazendo com que seus capista e seu fotógrafo trabalhassem de graça. “A Elenco, de fato, não tinha dinheiro para nada e Cesar nunca recebeu um centavo de Aloysio por nenhuma das capas do selo. Fazia-as por amizade a ele e pelo que aqueles discos representavam.”²⁰⁶

Cesar Villela é menos radical e conta a história com menos emoção, sem negar, entretanto, a ausência de pagamento:

*A Bossa Nova era uma realidade. Aloysio de Oliveira, sem dinheiro, lança a Elenco. Concorrendo com as multinacionais, eu e Francisco (Chico) Pereira acreditamos no projeto Elenco. No início, não recebíamos pelas capas. Mais tarde, depois que eu fui para os Estados Unidos, Dr. Celso – padrao de Tom Jobim – organizou a parte administrativa e financeira da Elenco. Desse modo, os profissionais passaram a receber.*²⁰⁷

Chico Pereira, o fotógrafo, relutava em continuar com as fotografias em alto-contraste – por conta do alto custo – e, com a saída de Cesar para os Estados Unidos, a Elenco perdeu um pouco do rigor visual a que se submetiam suas capas.

Para substituir Villela, o designer uruguaio Eddie Moyna foi contratado. Mas, entre um capista e outro, quatro discos saíram pela Elenco, com capas de autoria indefinida, sem qualquer referência autoral em sua contracapa. *Caymmi visita Tom* é desse grupo.

²⁰⁴ Cesar G. Villela, *A história visual da Bossa Nova*, p. 31.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 31.

²⁰⁶ Ruy Castro, *O homem que modernizou a capa dos LPs*, in *Caderno 2*, O Estado de São Paulo.

²⁰⁷ Cesar G. Villela, *A história visual da Bossa Nova*, p. 27-29.

Pesquisadores gostam de “atribuir” esses trabalhos anônimos a um ou a outro capista, baseados em datas, registros ou semelhanças gráficas. Marcello Montore²⁰⁸, por exemplo, diz que a capa de *Caymmi visita Tom* é de Eddie Moyna. Sua conclusão faz sentido, mas o que realmente interessa ao trabalho em tela é a potencialidade comunicativa que a tal capa tem, independente de quem a tenha elaborado.

Às manchetes de jornais destinam-se os fatos relevantes à população – dos crimes aos escândalos políticos; dos planos econômicos às conquistas esportivas. Mas para uma manchete de jornal que vá aparecer na capa de um disco, só mesmo um encontro histórico: Dorival Caymmi e Tom Jobim.

Depois de ter promovido a gravação de um disco memorável com Ary Barroso e Dorival Caymmi, Aloysio de Oliveira se achou no direito de criar novo encontro musical. E não deixou por menos, unindo em estúdio o nome maior da bossa nova com um de seus precursores.

O nome que o disco tem é de uma criatividade imensa – *Caymmi visita Tom e leva seus filhos, Nana, Dori e Danilo* – e revela de maneira discreta a ligação afetiva que já havia entre as duas famílias. O jornal que a capa do disco reproduz estaria, então, noticiando essa visita carinhosa e musical, como não poderia deixar de ser. A “matéria” que segue a manchete é bastante curiosa, porque não passa do texto de apresentação do disco. Em forma de notícia – mimetizando os cacoetes da imprensa, inventando alguns fatos, alterando datas, recriando atmosferas –, o tal texto explica a situação: “Foi na tarde de ontem este encontro dos dois. Mais tarde isso aparecerá contado como história e foi tão simples de acontecer”.

O texto segue comentando a situação, como se fosse possível (na época) gravar um disco em ambiente doméstico: “Caymmi e Nana cantaram músicas de Tom, acompanhados por Dori no violão e Danilo na flauta. Tom, por sua vez, interpretou músicas do compositor da Bahia. E a Elenco também estava presente, gravando o encontro”.

Muito embora o texto seja bastante divertido, pelo irreal do conteúdo, uma rápida observação das fotos do encarte revela muito mais. Nas ditas fotos, os artistas estão todos em estúdio, cantando em meio a microfones e partituras, não cercados de sofás, almofadas, cafezinhos e televisão. E aparece também a mulher de Caymmi, que não figura no título do disco, mas que comparece em gravação.

Depois de se recusar a gravar “Acalanto” com o marido – em atitude tão tímida quanto generosa para com a filha Nana, que a substituiu –, Stella encara o microfone e canta, emocionada, a “Canção da noiva”, que é um dos movimentos da “História de pescadores”. Foi certamente outro gesto de generosidade materna, já que a cantora, aposentada, fez apenas uma exigência para aceitar o convite: “Só canto com Dori”. Assim, tendo Stella aberto mão do piano de Jobim e do violão praieiro do marido, o jovem violonista chegava ao disco pela primeira vez, escorando sua mãe, em disco de seu pai, tocando ao lado de Tom Jobim. Privilégio.

Por qualquer ângulo que se olhe, o disco é muito rico, trazendo composições inéditas dos dois artistas e memoráveis releituras de algumas de suas obras, nas jovens interpretações de seus filhos. A primeira faixa do disco vem na voz de Caymmi, que apresenta ao público brasileiro a sua “... das rosas”. E a história da composição dessa canção é, também, interessante, conforme relatam suas minuciosas biógrafas.

²⁰⁸ Marcello Montore, *As capas de disco da Gravadora Elenco (1963-1971): subsídios para uma historiografia incluída do design gráfico brasileiro*.

No ano de 1957, Caymmi estava viajando por Portugal. A andar pela estrada de Caldas da Rainha, viu rosas por todos os lados, parou para admirar o roseiral em flor e se inspirou a compor uma valsa. Lapidou a composição por muito tempo, mas a manteve guardada por sete anos, até que as musas lhe soprassem outra vez. E sopraram. Era 1964 e Caymmi estava na Bahia, em visita ao pai, seu Durval. Rosa, a empregada da casa, passou, reboiativa, rumo à rua, ao que Dorival soltou a graça: “Nada como ser Rosa na vida, hein?”. Não foi difícil dar continuidade à frase e, rapidamente, um samba (sacudido) estava composto. Mas era curto, assim como curta era a valsa nascida no além-mar. Uma coisa unida à outra e surgiu um dos grandes sucessos de Caymmi. As reticências do nome da canção são explicadas por sua neta: “para não cair num dilema esquizofrênico, não chamou a canção nem de ‘Valsa das rosas’, nem de ‘Samba das rosas’, somente ‘... das rosas’. Daí a necessidade das reticências no título.”²⁰⁹

Tom Jobim também comparecia com uma música inédita, igualmente importante, igualmente fadada ao sucesso internacional: “Só tinha de ser com você”.

Na seqüência, Nana e Dorival cantavam “Inútil paisagem”, de Tom, enquanto os músicos da banda – dentre eles Dori e Danilo Caymmi – atacavam de “Vai de vez” e “Berimbau”, sucessos recentes de Roberto Menescal com Lula Freire e Baden Powell com Vinicius de Moraes, respectivamente. Nana fechava o disco roubando para si “Sem você”, de Tom Jobim, em interpretação arrebatadora.

Mas é hora de se voltar à capa do disco.

A notícia que a capa trazia, como já dito, era bastante divertida, mas omitia alguns detalhes da gravação. Por exemplo, o texto sequer mencionava a importante participação da mulher de Dorival, Stella Caymmi. Outro exemplo consiste na informação errada – ou, pelo menos, confusa – de que Caymmi teria entoado a canção inédita de Tom e vice-versa: “os dois trocaram gentilezas, oferecendo um ao outro sua última composição.” Na verdade, cada um defende a sua música e, juntos, cantam apenas “Saudade da Bahia”, de Caymmi.

Mas a capa do disco já pode ser considerada irreverente e ousada pelo simples fato de botar na parte da frente do disco um dos elementos que tradicionalmente viria atrás: o texto de apresentação.

A imagem que a “notícia” trazia era a de Tom e Caymmi juntos, ilustrando visualmente o que o texto da capa e o conteúdo do disco explicitavam, em um movimento de reiteração conceitual. O que chama a atenção, todavia, é o tratamento gráfico que a tal imagem recebeu. A granulação foi usada como recurso técnico para conferir à fotografia aquele aspecto típico dos jornais, de pouca definição nas impressões. Como se nota, a tal granulação é signo de jornal, porque aparece na capa do disco como um dos (importantes) elementos que colaboram para a associação do material gráfico a um tablóide comum.

Dos quatro círculos vermelhos utilizados por Cesar Villela em suas primeiras capas, apenas um figura na capa de *Caymmi visita Tom* – justamente aquele que pertence ao logo da gravadora Elenco, sendo quase imprescindível, portanto. A simples presença desse detalhe vermelho elimina a possibilidade de se considerar a capa uma solução gráfica barata, descuidada, econômica, que faria uso apenas de uma cor. O círculo vermelho faz com que se evidencie a opção pelo visual preto e branco, adicionando traços de sofisticação e elegância ao conjunto.

²⁰⁹ Stella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*, p. 399.

Como se sabe, as capas da Elenco procuravam reproduzir visualmente os preceitos musicais da bossa nova, como a simplicidade (das letras), a contenção (do canto), a sofisticação (das harmonias) e o otimismo (dos arranjos). E conseguiram. Tanto, que muitas outras capas de discos de bossa nova saíram por outras gravadoras, seguindo o padrão estabelecido pela Elenco.

Só que fica difícil afirmar que *Caymmi visita Tom* seja um disco de Bossa Nova, donde a congruência capa-disco fica comprometida. Por mais de bossa nova que fosse Tom Jobim e por mais admirado por ela que fosse Caymmi, o disco em análise é um disco que não segue os ditames do movimento criado por João Gilberto. Porque Nana não é contida no cantar; porque a letra da “Canção da noiva” está longe de ser simples; porque “Saudade da Bahia” e “Tristeza de nós dois” são quase nada otimistas. De jeito que apenas a sofisticação harmônica pode ser considerada um traço de bossa nova no disco *Caymmi visita Tom*.

Contudo, a capa em forma de notícia parece ganhar pertinência e adequação quando se considera realmente importante um disco que una Tom e Caymmi, que resgate ao estúdio Stella Caymmi e que apresente ao público os instrumentistas Dori e Danilo Caymmi. É, de verdade, fato para ganhar manchete.

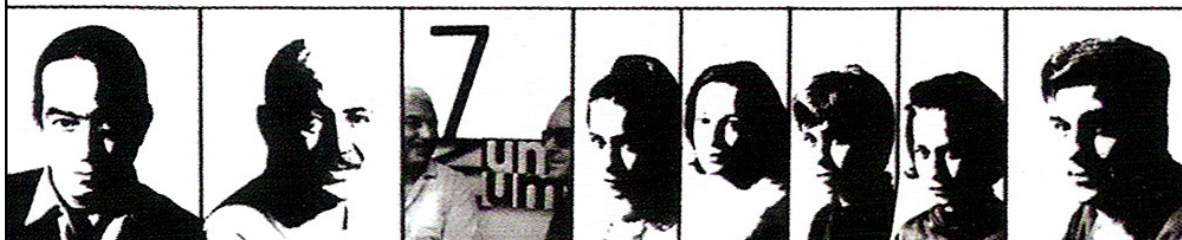
ELENCO

VÍNCIUS / CAYMM

NO ZUM ZUM

Com o
**QUARTETO
EM CY**

e o conjunto **OSCAR CASTRO NEVES**



4.9 VINICIUS E CAYMMI NO ZUM ZUM

Ano de lançamento	1967	
Gravadora	Elenco	
Formato original	<i>Long playng</i> – 12 polegadas	
Faixas do lado A	1 - Bom dia amigo (Baden Powell e Vinicius de Moraes) Canta Quarteto em Cy	
	Carta ao Tom (Vinicius de Moraes) Com Vinicius de Moraes	
	Berimbau (Baden Powell e Vinicius de Moraes) Cantam Vinicius de Moraes e Quarteto em Cy	
	2 - Tem dó de mim (Carlos Lyra) Canta Quarteto em Cy	
	3 - Broto maroto (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes) Cantam Vinicius de Moraes e Quarteto em Cy	
Faixas do lado B	4 - Minha namorada (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes) Cantam Vinicius de Moraes e Quarteto em Cy	
	5 - Saudades da Bahia (Dorival Caymmi) ... das Rosas (Dorival Caymmi) Cantam Dorival Caymmi e Quarteto em Cy	
	1 - História de pescadores (Dorival Caymmi) Cantam Dorival Caymmi e Quarteto em Cy	
	2 - Dia da Criação (Vinicius de Moraes) Com Vinicius de Moraes	
	3 - Aruanda (Carlos Lyra e Geraldo Vandré) Canta Quarteto em Cy	
	4 - Adalgiza (Dorival Caymmi) Cantam Dorival Caymmi e Quarteto em Cy	
	5 - Formosa (Baden Powell e Vinicius de Moraes) Cantam Vinicius de Moraes e Quarteto em Cy	
	6 - Final Cantam Dorival Caymmi, Vinicius de Moraes, Quarteto em Cy e o conjunto de Oscar Castro Neves	
	Arranjos	Oscar Castro Neves
	Produção e direção	Aloysio de Oliveira
	Assistente de produção	José Delphino Filho
Estúdio de gravação	Rio Som	
Engenheiro de som	Norman Sternberg	
Técnico de som	Umberto Contardi	
Capa	Leiaute de Eddie Moyna	
	Fotografias de Francisco Pereira e Paulo Lorgus	

Como se não tivessem bastado os encontros de Caymmi com Ary Barroso e Tom Jobim, mais um estava por vir. Novamente pelas mãos de Aloysio de Oliveira, chegaria ao disco o

registro do show que Caymmi vinha fazendo, ao lado de Vinicius de Moraes, na boate Zum Zum. O sucesso do espetáculo – que contava com as belas vozes do Quarteto em Cy e com o acompanhamento do conjunto de Oscar Castro Neves – foi tanto, que a vontade de botar aquilo em disco era imensa. Deu certo e, até hoje, o disco é considerado por muitos como uma jóia da música popular brasileira.

Aloysio de Oliveira, no texto de apresentação, deixa de lado as invencionices e revela de maneira ponderada que, por conta da precariedade técnica da época e do tamanho reduzido do Zum Zum, a gravação ao vivo ficara impraticável.

A intenção aqui foi oferecer a vocês os mínimos detalhes dessa apresentação numa gravação em estúdio para ser possível observar, sem sacrifício de qualidade de som (o que poderia acontecer numa gravação ao vivo), toda a beleza musical que este show proporcionou.²¹⁰

Pouco depois de uma introdução festiva feita pelo conjunto de Oscar Castro Neves, com as vozes do Quarteto em Cy entoando “Bom dia, amigo”, Vinicius, bem ao seu estilo sentimental, abria o disco. Ele declamava calmamente um melancólico poema seu, em forma de carta, na qual fala da saudade que sentia do Brasil ao passar um fim de ano na Europa.

Na seqüência, finalizando a primeira faixa, as meninas retomam o canto, fazendo coro para “Berimbau”, de Baden Powell e Vinicius de Moraes. O quarteto de baianas canta, então, “Tem dó de mim”, de Carlos Lyra, para ganhar outra vez o acompanhamento de Vinicius em “Broto maroto”, outra de Lyra. Vinicius fecha a primeira parte do disco-show, apresentando “Minha namorada”, um sucesso na época.

Se são poucos os números entoados por Vinicius e Caymmi simultaneamente, o afeto entre os dois compositores é revelado por breves passagens entre uma canção e outra. Sobre um tema fantasioso composto baseado na introdução de “Minha namorada” – e que perpassa todo o roteiro do show –, um de cada vez faz versinhos inspirados no amigo, em forma de homenagem. É assim que se ouve:

*Eu tenho um amigo que é baiano, um amigo muito humano, um baiano cujo som é todo bom.
Ouçam como é lindo ele cantar a sua poesia.
Que melancolia! Ai, que saudade eu tenho da Bahia...*

Caymmi então entra em cena, enfileirando em uma mesma faixa seus dois sucessos de então: “Saudade da Bahia” e “... das rosas”. Seguindo com o show, Vinicius continua a liberar sua verve:

*Meu irmão, Caymmi, eu gostaria de ouvir sua poesia nos contar sobre a canção do pescador.
Vamos navegar no mesmo mar de nostalgia
e lembrar o dia de uma pescaria em Salvador.*

É a deixa para Caymmi pegar do violão e cantar a “História de pescadores” na íntegra, com todos os seus movimentos. No fim da suíte, é a vez de Caymmi improvisar:

*Meu irmão, poeta, eu gostaria de ouvir uma poesia que amo muito e que me dá sempre emoção
Você poderia nos dizer toda a paixão e toda a ironia*

²¹⁰ Texto de Aloysio de Oliveira para a contracapa do LP *Vinicius e Caymmi no Zum Zum*.

do dia em que Deus fez a criação.

Vinicius volta à carga, atende o pedido do amigo e declama o seu “Dia da Criação”, interagindo, no final, com o que seria o público do espetáculo, reduzidos no disco às meninas em Cy e ao conjunto de Oscar: “Porque hoje é sábado”. Novamente Caymmi assume o leme e sapeca a platéia – os ouvintes – com a sua esperançosa “Adalgiza”. Sem deixar o ritmo do samba cair, Vinicius finge improvisado e começa sozinho, para receber depois o coro do quarteto em Cy: “Formosa, não faz assim...”. O clima alegre e festivo segue, unindo os dois compositores em uma só faixa, cantando, juntos aos demais artistas, o tema final, composto especialmente para o espetáculo:

Nós e as baianinhas e o Conjunto Castro Neves nos juntamos pra fazer esse showzinho pra vocês.

Se vocês gostaram, até a próxima vez.

Pois, se vocês gostaram, nós também gostamos de vocês.

A capa de *Vinicius e Caymmi no Zum Zum* é, essa sim, uma capa da Elenco em grande estilo – com vastos espaços em branco, fotografias em alto-contraste, pequenos detalhes vermelhos e muita criatividade. Já estabilizado no posto que fora de Cesar Villela, Eddie Moyna parece mais à vontade para criar e, talvez por isso mesmo, acabasse obedecendo mais rigorosamente aos ditames que o colega impusera na Elenco.

O fato é que a capa do disco em questão é tão elegante quanto as criadas por Villela anos antes. Só não se pode falar no mesmo rigor, porque Eddie – que não devia se interessar pela Cabala – fez uma capa com cinco círculos vermelhos, e não quatro, como era do feitio de Cesar. Além disso, o capista uruguaio achou por bem escrever “Quarteto em CY” também em vermelho, sem se ater apenas ao preto na hora das letras.

De qualquer maneira, o contraste entre o branco e o preto prevalece na capa e seus potenciais efeitos de sentido permanecem intactos. A renovação – novamente ela –, o imponderável e a ancestralidade são alguns dos efeitos possivelmente gerados pelo conjunto cromático da capa, porque, assim como explica Max Lüscher, são essas cores duas das mais significativas: “Ao principio dos tempos, a vida do homem era governada por dois fatores incontroláveis: a noite e o dia, a escuridão e a luz”²¹¹.

O branco sozinho, por sua vez, ocupava a maior parte da capa, contendo em si graves significados.

*O branco, que muitas vezes se considera como uma não-cor é como o símbolo de um mundo onde todas as cores, em sua qualidade de propriedades de substâncias materiais, se tenham desvanecido. O branco produz sobre nossa alma o mesmo efeito do silêncio absoluto. Esse silêncio não está morto, pois transborda de possibilidades vivas. É um nada, pleno de alegria juvenil, ou melhor, um nada anterior a todo nascimento, anterior a todo começo.*²¹²

Se o pintor Kandinsky tivesse ouvido o disco, talvez não fosse tão preciso em suas explicações sobre a cor branca. Porque Caymmi também fala da morte carregada de possibilidades de vida em sua “História de pescadores”. Porque Vinicius fala de algo que acontece antes de todo

²¹¹ Max Lüscher, *Test de los colores: Test de Lüscher*, p. 15. “Al principio de los tiempos la vida del hombre estaba gobernada por dos factores oncontrolables: la noche y el día, la oscuridad y la luz”. (Tradução livre do autor).

²¹² Wassily Kandinsky, *Curso da Bauhaus*, apud Jean Chevalier e Alains Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 142.

nascimento em “O dia da Criação”. Porque a Adalgiza de Caymmi manda dizer “que a Bahia está viva ainda lá”. E porque os arranjos de Castro Neves, como já dito, são festivos, alegres, cheios de possibilidade – como se tocassem alto para, no fim do show, já de madrugada, o dia começasse mais feliz.

Ao lado do branco, o preto aparece em função de contraste. Deixando de lado um pouco da carga fúnebre que adquiriu no ocidente, o preto surge para dar equilíbrio ao branco, se destacando dele de maneira radical, mas, só com ele, se estabilizando. Assim, os efeitos de sentido que a união do branco com o preto podem provocar são aqueles que permeiam a completude, o equilíbrio, a centralidade das coisas.

Além disso, o famoso “pb” traz consigo traços de ancestralidade. Porque o cinema começou preto e branco, assim como a fotografia. E, se o assunto são as fotografias, o que se pode dizer quanto a elas na capa de *Vinicius e Caymmi no Zum Zum* é que eram muitas. Espalhadas lado a lado na parte inferior do disco, configurando uma espécie de barra ilustrativa, elas podem remeter a um negativo de cinema, com cada fotograma sendo uma das fotos do disco. Por isso, as imagens, lado a lado, com vigoroso contorno preto separando-as entre si, são um forte signo de ancestralidade, pois permitem associação com o cinema antigo.

A primeira e a segunda fotos da esquerda são, respectivamente, de Vinicius e Caymmi, como não poderia deixar de ser. Ambas seguem a estética original da Elenco, com o alto-contraste, as poses ensaiadas e o olhar compenetrado dos artistas. É que, embora Cesar Villela já tivesse desertado a Elenco, o fotógrafo Chico Pereira continuava em atividade, colaborando para a consolidação daqueles conjuntos visuais tão refinados.

À direita das fotos citadas, uma outra aparecia, mais descontraída e espontânea. Era um retrato dos dois compositores à porta da boate Zum Zum. O alto-contraste não era utilizado, mas a imagem continuava em preto e branco, impedindo que outras cores criassem ruídos visuais na capa, como diria McLuhan. Na pose, Caymmi mirava o amigo, com seu constante semblante risonho. Do seu lado, Vinicius aparecia em óculos escuros, provavelmente correspondendo ao olhar do amigo. Essa simples foto pode gerar efeitos de sentido de afetividade, de cumplicidade e de interação – o que estaria absolutamente integrado ao conteúdo musical do disco, como já se viu.

Na seqüência das fotos, vinham então outras quatro, uma para cada integrante do Quarteto em Cy: Cyva, Cybele, Cynara e Cylene. Outra vez, o que se viam eram as características marcantes de Chico Pereira: o alto-contraste, as poses e os olhares tão sérios quanto oblíquos. Seguindo a mesma lógica, finalizava a tal série de fotografias o retrato de Oscar Castro Neves, que, com seu conjunto, fazia acompanhamento para o show.

O nome do disco não chega a ser algo criativo, trazendo o nome dos dois artistas principais (“Vinicius e Caymmi”) e explicando do que se tratava o disco (“Ao vivo no Zum Zum”). Todavia, a solução gráfica que Eddie Moyna encontrou para grafar o título é que é de uma criatividade surpreendente.

Mas, antes de se partir a uma análise da tipologia, um detalhe merece destaque. Assim como aconteceu em *Caymmi visita Tom*, o nome do disco em análise é muito carregado de informalidade, porque não fala em “Vinicius de Moraes” ou “Dorival Caymmi” – chama os compositores apenas pelos nomes por que eram conhecidos. Essa informalidade do título é bastante adequada à proposta do disco, que pretendia botar em registro aquele ambiente

aconchegante e íntimo das pequenas boates de Copacabana. Por isso, um chama o outro de “irmão”. Por isso, na gravação, Oscar é apenas “Castro Neves”.

Voltando aos tipos empregados pelo capista para compor os nomes dos artistas, outro elemento chama a atenção. É que não se usou, na capa, a conjunção “e” para unir o nome dos dois artistas. E não poderia ser mais adequado. Porque a conjunção – por mais coordenativa que seja – inevitavelmente determina a dependência de uma parte à outra, nem que seja pela ordem que apareçam. De maneiras que “Vinicius e Caymmi” pode gerar efeitos de sentido controvertidos, ao botar Caymmi à reboque de Vinicius. Não faria sentido. Talvez apenas no alcoolismo Caymmi ficasse atrás de Vinicius – e, mesmo assim, era páreo duro, já que ambos viviam se encontrando na clínica São Vicente, em temporadas de “desintoxicação”. Na música, eles estavam, de fato, lado a lado, como bons amigos que eram.

Dessa forma, a barra utilizada por Eddie Moyna é extremamente eficiente, porque se coaduna com uma idéia menos hierárquica. Se não chega a tanto, pelo menos não deixa evidente uma relação de dependência, sobrando aos imprecisos significados da barra a tarefa de unir os dois artistas em relação livre, descompromissada. Pode-se dizer que a conclusão mais óbvia que a capa pode comunicar é a de que Vinicius vem “na frente” de Caymmi porque, no disco, é ele quem começa cantando.

Mas, sem dúvida, o que mais chama a atenção na capa analisada é a grafia dos nomes. Uma rápida olhada – mais chegada à primeiridade do que às singularidades ou às generalizações – permite a perfeita leitura do nome dos artistas, com os pingos dos “i”s em vermelho. Entretanto, se o intérprete reparar bem, dos quatro “i”s que deveriam aparecer, apenas um está de fato impresso. Os demais estão omissos, revelados apenas pelos círculos vermelhos.

Eddie Moyna se valeu das duas hastes do “n” de “Vinicius” e da haste final do segundo “m” de “Caymmi” e surrupiou os “i”s. Antes que se alevantem vozes, a dizer que o capista deveria ter embutido o “i” final de “Vinicius” na letra “u”, uma observação deve ser feita. Apenas as hastes inteiriças, que fossem do limite de cima à base da letra, foram usadas como esconderijo para as vogais eclipsadas, de modo que o “u” não serviria para tal função.

Mas, realmente, o que Eddie fez foi dar novos sentidos aos círculos vermelhos cabalísticos de Cesar Villela. Na capa de *Vinicius e Caymmi no Zum Zum*, os ditos círculos são elementos altamente metonímicos, porque, sozinhos, conseguem significar uma letra inteira, permitindo uma perfeita leitura, sem que se sinta a falta de qualquer outro caractere.

Porém, signo que é signo, não se atrela apenas a um objeto, tampouco determina apenas um interpretante e, por isso, os círculos vermelhos são também signos de completude e perfeição. Porque representam, antes de qualquer outra coisa, a instância psicológica chamada *self*. “O self é um símbolo da psique e o próprio Platão descreveu a psique como uma esfera”²¹³. Além disso, a cor vermelha, como já visto, é aquela que consegue condensar aspectos masculinos e femininos, de agressividade e sedução.

Tão relevante quanto o encontro de Caymmi com Tom Jobim, noticiados pela capa do disco anterior, foi o abraço musical que se deram Caymmi e Vinicius de Moraes. Se a informalidade entre os amigos é evidente na gravação-recital da boate Zum Zum, a visita do baiano

²¹³ Aniela Jaffé, *O símbolo do círculo*. In: Carl. G. Jung (org.), *O homem e seus símbolos*, p. 249.

ao maestro carioca não chega a tanto. E as capas dos dois discos refletem isso de maneira satisfatória.

Ao lado de Tom, Caymmi é contido e generoso, abrindo espaço para seus filhos se apresentarem, como cantores e instrumentistas. A própria idéia de uma visita já cria a potencial sensação de formalidade, de reverência. E a formalidade é evidente na capa do dito disco, seja por conta da fotografia sem sorrisos, seja por conta das linhas retas, seja por conta da contenção formal que se pressupõe de um jornal.

Junto a Vinicius, Caymmi é festivo e versátil, cantando suas composições mais alegres, entremeadas pelas mais dolorosas, mas sempre com uma euforia cênica poucas vezes percebida pela audição de um disco ao vivo. Ouve o poetinha cantar suas canções, pede ao amigo que recite seus poemas e recebe, carinhoso, os acompanhamentos das meninas baianas e do conjunto de Oscar Castro Neves. Assim como recebe, deliciado, os afagos de Vinicius.

A capa que Eddie Moyna e Chico Pereira desenvolveram para tal disco é assim mesmo: carinhosa, criativa, surpreendente e elegante. O carinho aparece na pequena foto dos compositores à porta do Zum Zum. A criatividade e a surpresa aparecem na tipografia e nos "i"s zeugmáticos. E a elegância aparece no embate do preto com o branco, nos discretos círculos vermelhos e nas fotos de alto-contraste.



CAYMMI

4.9 CAYMMI

Ano de lançamento	1972
Gravadora	Odeon
Formato original	<i>Long playng</i> – 12 polegadas
Faixas do lado A	1 - Promessa de pescador (Dorival Caymmi)
	2 - Morena do mar (Dorival Caymmi)
	3 - Santa Clara clareou (Dorival Caymmi)
	4 - Canto de Nanã (Dorival Caymmi)
	5 - Dona Chica (Francisca Santos das Flores) (Dorival Caymmi)
	6 - Oração de Mãe Menininha (Dorival Caymmi)
Faixas do lado B	1 - Eu cheguei lá (Dorival Caymmi)
	2 - Sodade matadeira (Dorival Caymmi)
	3 - A preta do acarajé (Dorival Caymmi)
	4 - Rainha do mar (Dorival Caymmi)
	5 - Vou ver Juliana (Dorival Caymmi)
	6 - Itapoan (Dorival Caymmi)
	7 - Cantode Obá (Dorival Caymmi e Jorge Amado)
Arranjos e orquestra	Maestro Gaya
Diretor de produção	Milton Miranda
Diretor musical	Maestro Gaya
Capa	Reprodução de pintura de Dorival Caymmi
	Leiaute de autoria desconhecida

O final da década de 60 e o início da de 70 marcam a volta de Caymmi à Bahia, indo morar na casa que ganhou, sob forma de homenagem, da Câmara de Vereadores de Salvador. Estando em terras baianas, se aproximou das religiões africanas, indo dar no terreiro de Mãe Menininha do Gantois, onde firmou mais intensamente a amizade com Jorge Amado e Carybé. Os deuses explicam essa amizade: “Dorival Caymmi é obá de Xangô. Pierre Verger e Carybé são obás de Xangô. Jorge Amado também é obá de Xangô”²¹⁴. Ser obá de Xangô é ter um lado místico bastante aflorado, ter já penetrado pelos meandros sombrios e misteriosos das religiões africanas e ter Xangô como orixá de cabeça.

É que, segundo o Candomblé, cada pessoa tem dois orixás – um “de cabeça” e um “adjunto”. O primeiro é aquele que, de maneira mais forte, se manifesta em seu filho, deixando para o segundo algumas sutilezas de comportamento. Caymmi tem Xangô como orixá de cabeça e Iemanjá como adjunto e isso explica muita coisa. Especialmente no que se refira à capa – e à música – de seu próximo disco.

²¹⁴ Marília Barboza e Vera de Alencar, *Caymmi som imagem magia*, p. 177.

Os relatos biográficos de Caymmi não contam com precisão o nível de envolvimento que Caymmi tinha com o Candomblé antes de se filiar ao terreiro de Mãe Menininha, relatando apenas o fascínio que aquele universo causava no menino baiano, antes dele se mudar para o Rio. Onde não se sabe quando Caymmi descobriu que era filho de Xangô e Iemanjá.

Jorge Amado, no texto que apresenta o disco, ajuda na compreensão, afirmando, sobre Caymmi, que havia “sido toda sua criação, em permanência, em entranhado afeto, nascida da paisagem física e humana dos homens, das mulheres e dos deuses da Bahia”²¹⁵.

Mas Caymmi sempre reproduziu em suas composições o sincretismo brasileiro, tão mais comum na Bahia. Também, pudera, já que “nas casas das famílias da Bahia era comum o encontro de um padre com uma rezadeira”²¹⁶. E esse tipo de encontro é apenas um exemplo em meio ao mar miscigenado que sempre foi a Bahia. Os orixás africanos, todos criados por Olorum, o deus maior, acabaram por ganhar associações com santos católicos, dando vida a essa decantada fusão religiosa.

*Na Bahia, Oxalá é Nosso Senhor do Bonfim; Oxum é Nossa Senhora da Conceição; Iemanjá é Nossa Senhora do Rosário; Ogun é Santo Antônio; Xangô é São Jerônimo; Oxossi é São Jorge; Iansã é Santa Bárbara.*²¹⁷

O certo é que à Rainha do Mar o compositor já havia deitado muitas oferendas melódicas, citando a divindade em diversas composições. Mas nenhuma delas alcançaria o sucesso de “Oração de Mãe Menininha”, feita em homenagem à ialorixá mais famosa do Brasil e apresentada ao público pela primeira vez em seu disco de 1972 (de volta à Odeon), intitulado apenas *Caymmi*.

Só que o disco foi lançado primeiro em Salvador, com grande efervescência, para apenas depois chegar ao eixo Rio-São Paulo. Nesse meio tempo, saiu pela Philips um disco que continha a “Oração de Mãe Menininha” interpretada ao vivo por Gal Costa e Maria Bethânia. Estourou. E o país inteiro ficou conhecendo a estrela mais linda, a mão da doçura e o sol mais brilhante da sacerdotisa, por meio dos versos e da melodia de Caymmi. Só que o compositor – e principalmente sua mulher – se ressentiram do sucesso que a canção fizera na voz das baianas. Caymmi nunca foi muito afeito a gravações de canções suas em vozes outras. Chegou a dizer – provavelmente sem muito pensar –, contando com a resignação de seus intérpretes mais fiéis: “Acho que os outros cantores cantam mal a minha música. Isso imediatamente diminuiu o meu interesse por elas”²¹⁸. O desacato só não cabia a João Gilberto, única exceção para Caymmi. Stella, mulher de Caymmi, é um pote até aqui de mágoa quando relembra o episódio, dizendo que seu marido talvez preferisse que Gal e Bethânia tivessem esperado um pouco mais para gravar a canção. Tudo parece fazer sentido, não fosse o fato de caber ao compositor de uma música a responsabilidade por liberar – ou não – essa obra para gravações alheias. E Caymmi sempre soube disso, tanto que, um ano antes, negara à mesma Bethânia a possibilidade dela gravar “Sargaço mar” em seu disco *Drama*.

Pouco tempo depois da celeuma, Gal fez show ao lado de Caymmi e lançou disco dedicado ao compositor. Bethânia gravou as canções de Caymmi muitas vezes ao logo de sua

²¹⁵ Texto de Jorge Amado para a contracapa do LP *Caymmi*.

²¹⁶ Marília Barboza e Vera de Alencar, op. cit., p. 33.

²¹⁷ Marília Barboza e Vera de Alencar, *Caymmi som imagem magia*, p. 179.

²¹⁸ Dorival Caymmi, apud Stella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*, p. 287.

carreira e, na ocasião do lançamento de seu disco mais recente (todo dedicado ao mar), ela diz concordar com Caymmi, quanto à incapacidade de os intérpretes cantarem suas músicas tão bem quanto o próprio compositor – não sem gravar “O vento”, “Cantiga da noiva” e “Canto de Nanã”. Sem brigas.

Se os quatro discos que antecederam o lançamento de *Caymmi* apontavam para um suposto esgotamento criativo do compositor, dadas as regravações e as releituras de repertório, o novo disco chegava ao mercado para desmentir a lorota. Seus trabalhos recentes tinham um traço repetitivo talvez pelo pouco espaço de tempo entre um e outro, não dando ao compositor a liberdade de que ele precisava para criar. Porque a vida de um artista da música não é apenas compor e gravar. E os shows, as participações em programas de televisão, as viagens a trabalho?

Os cinco anos que separam os discos *Caymmi* de *Vinicius e Caymmi no Zum Zum* – e certamente a alegria de voltar à terra natal – deram novo ânimo ao compositor, que não deixou barato e, ao lado de “Oração de Mãe Menininha”, apresentava suas inéditas “Morena do mar”, “Santa Clara clareou”, “Canto de Nanã”, “Francisca Santos das Flores”, “Itapuã” e “Canto de Obá”. Sem falar no fato de estar cantando, pela primeira vez em LP, as suas “Vou ver Juliana” e “Sodade matadêra”

Era um disco extremamente baiano – com todo o sincretismo, a magia e a riqueza que isso pode significar. Das treze músicas que contém, o disco traz três que falam de entidades africanas, uma que exalta uma santa católica, duas outras que podem ser consideradas praieiras, uma que canta as graças de Itapuã e quatro outras que relatam o cotidiano de mulheres baianas.

O disco trazia ainda alguns outros pontos da criatividade surpreendente de Caymmi, como por exemplo o fado “Francisca Santos das Flores”, chamado na ocasião apenas de “Dona Chica”. Em ritmo e harmonia típicos da música portuguesa, o compositor desenvolveu uma letra bastante prolixa – para os seus padrões, é claro –, que narra o envolvimento amoroso entre um rapaz tímido e a mulher que daquele amor não sabia. Tudo isso para, no fim, Caymmi arrematar: “Dona Chica-ca dimirou-se-se de que houvesse um amor tão grande assim”. Era, novamente, o Caymmi das cantigas populares e dos motes banais, bordando em versos a musicalidade de um povo.

Tarik de Souza aparece para esclarecer, trazendo à tona uma entrevista que lhe deu o baiano, na época do lançamento do disco: “Meu sonho é ser o autor de uma ciranda-cirandinha, uma coisa que se perca no meio do povo”²¹⁹. E o jornalista especializado em música continua explicando que, “sem descaracterizar a essência, ele injeta novas fragrâncias ao buquê da tradição oral”²²⁰.

Novamente Caymmi:

*Tenho ânsia de ser o autor do mais simples, do mais puro. Parto para encontrar a forma mais doce de dizer as palavras e a música de uma canção, num estribilho que você segure na cabeça, que trauteie, que assovie.*²²¹

Dentre as regravações que *Caymmi* trazia, uma deve ser mencionada, devido à sua capacidade de exemplificar um elemento da semiótica peirceana. “A preta do acarajé” – que havia sido gravada em remoto compacto de 1939 – é canção peculiar, porque reproduz em sua melodia a

²¹⁹ Tarik de Souza, *Tem mais samba*, p. 63.

²²⁰ *Ibid.*, p. 66.

²²¹ Marília Barboza e Vera de Alencar, *Caymmi som imagem magia*, p. 158.

voz da preta pregoeira, anunciando suas iguarias. E, para que da semiótica não se esqueça, vale recordar algumas classes de signos criadas por Peirce e trazidas à baila (com exemplos) por Lucia Santaella. Para esses teóricos, a sétima classe signica, advinda do entrelaçamento entre as três tríades principais – o signo em si mesmo; o signo relacionado ao objeto; e o signo determinando um interpretante –, é a dos legi-signos, indicativos, dicentes. Simplificando com exemplos: os pregões de rua. Eis que aparece Caymmi, cantando: “Iê abará, ô acarajé eco olalai ó”.

O pregão é, portanto, segundo a própria Santaella, um signo que tem uma natureza de hábito (“Dez horas da noite, na rua deserta, a preta mercado parece um lamento”), que se relaciona com o objeto de maneira indicial (não há relação de similaridade entre o pregão e o produto), gerando interpretantes factuais (“Vem benzê que tá quentinho”).

A inspiração tomava Caymmi de assalto, às vezes. Como, por exemplo, o dia em que um vizinho, furioso por conta de uma banalidade qualquer, quis se haver com o baiano e foi bater à sua porta. Stella não estava em casa para rosnar e espantar o sujeito, ao que Caymmi o recebeu e, conversa vai, conversa vem, os dois ficaram amigos e o reclamante sequer tocou no assunto pendente. Caymmi, tempos depois, se aninhava com seu violão quando dele brotou: “Eu cheguei lá, mas me esqueci do que ia dizer, do que ia falar”. Colocou uns versos a mais e transformou a situação litigiosa em um samba romântico, falando do homem que prepara “lindas palavras” para dizer à amada, mas, chegando lá, se esquece de tudo.

Entretanto, as músicas de sotaque africano eram as mais marcantes do disco. O baticum inspirara o violão de Caymmi que, mesmo ao lado da orquestra do maestro Gaya, sobressai ao marcar as harmonias nascidas em reverência ao Candomblé.

E é essa africanidade que parece unir a música do disco com sua capa. Porque, depois de dez discos, Caymmi remonta seu cavalete, dissolve as tintas, lava os pincéis e pinta outro quadro para ilustrar a capa de seu disco. E ninguém é melhor que ele na arte de misturar pintura e música sob as asas da mesma inspiração.

*Sou um lírico em pintura, gosto da harmonia das cores. Por outro lado, não posso me desprender da forma. A pintura funciona em mim de um modo todo especial. Não sou um pintor de domingos, mas também não chego a ser cem por cento pintor.*²²²

Semioticamente, o que Caymmi está dizendo é que lhe interessam as cores e as sensações por elas provocadas, demonstrando sua sensibilidade e imensa capacidade de se relacionar com as qualidades e os estímulos de primeiridade. Mas, ao revelar sua ligação com a forma, ele fala do aspecto simbólico de seus quadros, que sempre representam alguma coisa objetiva, carregada de significados já devidamente generalizados, como as entidades africanas ou as cenas de rua, em feira ou em festa.

Assim, que Caymmi parece saber que as cores empregadas em suas telas são, também, fonte de significados. Em outras palavras: são signos (majoritariamente icônicos, é verdade), que determinam interpretantes a partir da mediação com um objeto.

Não seria acaso, então, o que fizesse Caymmi botar fundo azul no quadro seu que ilustra a capa do disco. É, certamente, o azul do mar, das profundezas místicas que só o mar encerra. E, unindo cor e forma, Caymmi desenha um peixe – mais um peixe – como que gritando

²²² Dorival Caymmi, apud *Os artistas amigos falam de Caymmi amigo e artista* (autor desconhecido), in *História da Música Popular Brasileira*, vol. 3 – *Dorival Caymmi* (encarte do fascículo), p. 10.

aos que olhassem a capa sua vontade de representar ali o mar. Mas a força dos signos icônicos é tanta que, dependendo da qualidade, eles prescindem da forma e da figura, donde, mesmo sem o peixe, o azul bastaria para representar todo o mar praieiro de Caymmi.

E, se o azul predomina no fundo da figura, representando o mar, as canções de *Caymmi* não vão por outra raia. Pelo contrário: vão dar na mesma praia. “Morena do mar”, “Promessa de pescador”, “Vou ver Juliana” e “Itapuã” estão lá, cheias de mar, todas azuladas.

Na pintura de Caymmi, aparece em primeiro plano a deusa dos olhos de vidro e dos cabelos a se espriar. Não é ninguém, senão Iemanjá – orixá de Dorival, rainha de todo mar. Não tem braços ou vestido, espelhos ou ondulação, é rosto e boca pura, pescoço nu em sugestão.

Mas, se não há nenhum desses signos rodeando a figura retratada, como se reconhece Janaína na tela? Talvez nem se reconheça. Talvez seja simples mulher, mulher simbólica, mulher da terra, em figura que aglutina morenas do mar, Franciscas das Flores, Marias Amélias, bonitinhas, engraçadinhas, Mariás e Julianas, pretas de acarajé.

Mas e o peixe do mar? E o azul das águas? São, ou não são, signos que fazem reconhecer a Princesa de Aiocá? Devem ser, porque, se Caymmi conta que “com meus quadros satisfação interiormente certas frustrações musicais”²²³, a presença no disco de canções que falem na “Senhora que é das águas”, nas “pratas e nos ouros de Iemanjá” e na “minha sereia, rainha do mar” evidencia essa ligação. Não há dúvidas: a pintura de Caymmi retrata a sereia, rainha do mar, meia peixe, meia mulher. É música representando pintura ao mesmo tempo em que é tinta ilustrando melodia.

Só que atrás da Mucunã outras figuras aparecem. São cabeças avermelhadas, dissolvendo em matizes vários o vermelho de Xangô. E, acima dessas cabeças, em representação pouco detalhada, traços preenchidos remetem ao machado de Xangô. “O símbolo de Xangô é o machado de duas lâminas estilizado, o oxé”²²⁴.

E, mais uma vez, o Caymmi pintor se coaduna ao Caymmi da canção, expressando com tintas o que suas canções cantarão. Fecha o disco o “Canto de Obá”, composição de Dorival com Jorge Amado, que explica as figuras da capa, impedindo devaneios desnecessários. “Meu pai Xangô, protege teu filho, obá de Xangô, seu obá Otum Onikoyi, que tanto precisa, precisa de ti.”

Caymmi botou na capa de seu disco seus dois orixás, o de cabeça e o adjunto: Xangô e Iemanjá. Em música, o compositor louva os dois, se derramando caudaloso para ela e implorando proteção a ele. “Sendo Xangô o orixá de cabeça de Caymmi, Xangô é o arquétipo do qual Dorival Caymmi é uma representação. Xangô é o responsável pela justiça, orixá forte, belo, vaidoso, sociável, arrebatado no amor”²²⁵.

Contudo, dizer que *Caymmi* é um disco baiano, associando sua capa e sua música apenas ao universo do Candomblé seria injusto. Porque a Bahia não é menos católica do que seja africana. A Bahia é, antes de tudo, mestiça e sincrética, o que faz com que se “abra” o disco em análise, para se observar a grande fotografia que ilustra seu interior.

Não é mais o Caymmi pintor que toma conta do visual do disco. Agora, apenas uma foto traz consigo os significados profundos a unir imagem e melodia. E o que a foto retrata é o Pelourinho, ainda velho, sujo, decadente, anterior à sua revitalização. Mas é o Pelourinho das

²²³ Dorival Caymmi, apud *Os artistas amigos falam de Caymmi amigo e artista* (autor desconhecido), in *História da Música Popular Brasileira*, vol. 3 – *Dorival Caymmi* (encarte do fascículo), p. 10.

²²⁴ Marília Barboza e Vera de Alencar, *Caymmi som imagem magia*, p. 181.

²²⁵ *Ibid.*, pp. 179-180.

ladeiras, das igrejas, das baianas, das sacadas dos sobrados, do balaio e do batucajé, que nunca se deixaram corroer pelo tempo, que nunca precisaram de tinta colorida para se transformar em atração turística, que nunca perderam sua magia.

E a fotografia é profícua ao transmitir signos do sincretismo baiano. À direita, em primeiro plano, nota-se a Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, que fora construída séculos atrás, para abrigar os negros religiosos que eram impedidos de rezar ao lado dos brancos. Até hoje, às terças-feiras, uma missa africana acontece às 17h, evocando com runs e rumpis aqueles deuses misturados, de auréola na cabeça e machado na mão.

Quem vira à direita, logo depois dessa igreja, vai dar na Baixa dos Sapateiros – aquela que deu nome à música de Ary Barroso e que propiciou a entrada de Caymmi naquele filme de Carmen Miranda.

Quem desce pela rua que fica abaixo da Ladeira do Pelourinho, vai pela Ladeira do Carmo, a cruzar com pretas vendendo acarajé e, se der sorte, a ouvir os cantos dos negros, que ensaiam ali por perto seus balés folclóricos.

No alto da fotografia, à esquerda, pode-se ver as duas altas torres de uma requintada igreja. São as torres da Igreja dos Sete Candelabros, que são tão altas assim devido à imensa escadaria que lhe antecede. Onde, por sinal, em 1962, foi gravada a célebre cena de *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte.

Todos os outros detalhes da imagem revelam uma Bahia das recentes décadas de 60 e 70, mas ainda exalando água-de-cheiro, dendê e saudade. O casario de semblante português, de janelas e portas na rua, tem gradios de ferro, assim como as varandas musicais cantadas por Caymmi em “Você já foi à Bahia?": “Nas sacadas dos sobrados da velha São Salvador, há lembranças de donzelas do tempo do imperador”. Ou em “Francisca Santos das Flores (quinta faixa do disco em questão): “Das longas noites passadas, a contemplar as sacadas, da casa da sua amada”.

O que se nota é, portanto, que a fotografia que ilustra o álbum *Caymmi* é uma boa representação visual do que sua música procura cantar.

*Caymmi recriou esteticamente a Cidade da Bahia tal como a conheceu entre as décadas de 20 e 40: uma cidade tradicional, semiparalisada, culturalmente homogênea, curtindo seus dias de vagarosa estância da vida urbana pré-industrial. Não contente com isso, Caymmi é seletivo. Drasticamente seletivo. Sua leitura estética do espaço urbano é esquivada às novidades urbanísticas pós-coloniais. Para ele, Salvador é a cidade do samba-de-roda, das velhas igrejas, do pé de guiné no caco de barro, da batida do agogô e do afoxé.*²²⁶

As ladeiras escuras que a foto revela certamente são as mesmas por onde andavam os meninos Dorival, Deraldo e Zezinho:

*A noite vinha vindo dengosa, se esfregando na gente, se esgueirando entre as casas, cheirando a vento do mar, a pimenta-da-costa. Numa esquina, cruzava com a negra vendedora de comidas típicas.*²²⁷

São as recordações do compositor, que o inspiraram a compor seus temas mais baianos, tal qual “A preta do acarajé”, presente em *Caymmi*. Sem dúvida, é outra forte ligação entre o visual e o musical.

²²⁶ Antonio Risério, *Caymmi: uma utopia de lugar*, p. 63.

²²⁷ Dorival Caymmi, apud Marília Barboza e Vera de Alencar, *Caymmi som imagem magia*, p. 35.

As igrejas mestiças que a fotografia do disco traz podem ser notadas em “Santa Clara clareou”, terceira faixa de *Caymmi*. Na letra da canção, deixando de lado os orixás, o compositor se vale da santa católica para pedir que a chuva cessasse. Mas, logo na seqüência, vem o “Canto de Nanã”, evocando, outra vez, o *mesticismo* da Bahia.

E a baianidade sincrética aflora também nos arranjos do disco. O maestro Gaya deve ter dispensado alguns violoncelistas para dar espaço aos ogãs, que marcam com atabaques quase todas as canções. A primeira música do disco, mesmo, já é iniciada com um baticum tão contagiante quanto misterioso. É a musicalidade do disco entrando em consonância rítmica com sua capa e seu visual.

Alguns minutos e compassos adiante, o disco chega a Itapuã, a praia da infância de Caymmi, que parece fazer o elo, aqui, entre o imaginário do compositor, suas canções e o material gráfico do disco. “Caymmi pode arcaizar Itapuã a ponto de fazê-la retroceder a um estágio primitivo utópico.”²²⁸

A letra de “Itapuã” fala na “pedra que ronca no meio do mar” e em “Yayá, a moça bonita, de cabelo verde, metade gente, metade peixe”. Certamente é a figura que aparece na capa do disco. Os mesmos cabelos verdes aparecem tanto em música quanto em cor. A metade peixe fica por conta da imaginação de quem olhe o disco, já que apenas o rosto da Sereia aparece na pintura.

O disco vai chegando ao fim e a conjuminância entre o pintor, o compositor e homem da Bahia parece ganhar força. Jorge Amado é quem atenta para isso:

*Pode-se dizer, no entanto, que as últimas canções [de Caymmi] refletem uma completa maturidade artística, uma maior intimidade do criador e do tema de sua criação. Este LP é a livre oferenda de Dorival Caymmi, obá de Xangô e da Bahia.*²²⁹

O pintor tingiu a tela em tons azuis de Inaê e em matizes encarnados de Xangô. Porque “o mar ama as cores azul, vermelha e branca”²³⁰, como lembra Câmara Cascudo. O compositor deitou versos aos santos, coloridos por acordes alterados, ponteados por ritmos amulados. O homem estava cada vez mais envolvido consigo mesmo, com sua terra, com a magia de Salvador. Tanto, que botou em letra:

*Pro canto compor, pra canto cantar,
O canto em louvor
Das graças da flor,
Da terra, do povo, e do mar da Bahia.
Meu pai Xangô,
Protege teu filho, teu filho Caymmi*

4.10 OUTROS DISCOS DE CAYMMI

Depois de brindar o público com toda a qualidade artística relatada acima, Caymmi acabou cedendo aos apelos da gravadora Odeon e, para cumprir contrato, lançou aquele que é considerado por todos seu disco mais equivocadamente: *Caymmi também é de rancho*. O pesquisador Jairo

²²⁸ Antonio Risério, *Caymmi: uma utopia de lugar*, p. 124.

²²⁹ Texto de Jorge Amado para a contracapa do LP *Caymmi*.

²³⁰ Câmara Cascudo, *Dicionário do folclore brasileiro*, p. 550.

Severiano, em poucas palavras, poupa o compositor de qualquer responsabilidade: “Aquilo foi uma besteira do Aloysio de Oliveira. Caymmi, com sua boa índole e, certamente, obrigado a cumprir o contrato, aceitou gravar esse disco”²³¹.

A estapafúrdia idéia do produtor era verter para o ritmo de marcha-rancho alguns sucessos de Caymmi, amordaçando em semelhantes arranjos (de gosto duvidoso) canções tão distintas como “Rosa morena”, “Sábado em Copacabana”, “O bem do mar” e – que absurdo – “Acalanto”.

Se em termos musicais o disco era medonho, igualmente hedionda era sua capa, misturando inadvertidamente verde e laranja a uma imagem do compositor em preto e branco. O fundo da capa é até coerente porque, em simplórias barras verticais, consegue remeter à prisão em que vinha a música de Caymmi. Extremamente estranha é também a foto do compositor, impressa na capa do disco. Nela, Caymmi aparece gordo, de olhos quase fechados, cabelo desgrenhado, impresso em preto e branco granulado. O autor da capa é Joselito, que, pelo que parece, ouviu o disco, não gostou nem um pouco e acabou fazendo um leiaute bem adequado. Era o fim da parceria entre o baiano e a Odeon.

O trauma deve ter sido grande, porque Caymmi ficou mais de dez anos sem gravar um disco, dedicando esse tempo à pintura, aos amigos, à família e cuidando de sua própria saúde, que não andava boa. Caymmi se aproximava dos setenta anos.

E, para comemorar a data, saiu pela Philips um LP duplo, contendo a íntegra de um show realizado por Caymmi anos antes, no Teatro Castro Alves, com direção de Hermínio Bello de Carvalho. A capa remete ao expressionismo alemão, trazendo um Caymmi vermelho, tingido pelos refletores do teatro, em meio à escuridão da platéia. No alto, dando nome ao disco, vê-se a palavra “Caymmi” escrita pelas próprias mãos do artista: resquícios da sua idéia de criar para si próprio (e para a sua editora de músicas) um logotipo. Críticos, biógrafos e mestrandos concordam ao dizer que *Setenta Anos – Caymmi* é o melhor disco do baiano, por revelar suas inacreditáveis capacidades de cantar e se acompanhar, unindo sucessos retumbantes a pérolas raras de sua autoria, sem desafinar, sem deixar a peteca cair. No disco, ele fala com o público, comenta algumas canções, mas, principalmente, canta.

Ainda em função das comemorações pela idade avançada de Caymmi – em uma atitude que parecia querer prever ou antecipar a morte do compositor –, a Fundação Emílio Odebrecht financiou o lançamento de um disco duplo, como parte da caixa promocional *Caymmi som imagem magia*. O disco é, assim como o anterior, belíssimo, pois traz um Caymmi sofisticado, escoltado pela orquestra regida por Radamés Gnattali – que ainda fez, especialmente para o disco, uma rapsódia denominada “Caymmiana”, que costura, com capricho e em retalhos, sedas e leses de um Caymmi ora praieiro, ora do amor. *Caymmi som imagem magia* traz ainda outras jóias, como o registro fonográfico de depoimentos de amigos, colegas e admiradores: Jorge Amado, Tom Jobim, Carybé e Caetano Veloso. Não bastasse tudo isso, Caymmi ainda colaborou com duas canções inéditas: a arrebatadora “Sargaço mar” e a delicada “A Mãe d’Água e a menina”. Anos depois, a gravadora Universal (antiga Philips) pôs o dito disco duplo em CD, com o capcioso nome *Caymmi inédito*, que ainda conseguiu arrematar o Prêmio Sharp de melhor disco do ano.

²³¹ Jairo Severiano, apud Stella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*, p. 447.

Os últimos discos de Caymmi são os três muito parecidos, pois trazem o compositor na companhia de seus filhos, cantando seus sucessos mais famosos. Os repertórios dos discos também se assemelham bastante e fica difícil não ver esses projetos com olhos de desconfiança, como quem olha para algo feito apenas para vender bastante. Não chegam a ser perfeito caça-níquel porque o talento da família é inegável, donde o repertório – por mais conhecido que seja – traz sempre algumas das melhores canções já feitas no Brasil; donde a voz de Dorival continua tocante e certa; donde o canto de Nana permanece superlativo e devastador; donde a flauta de Danilo e o violão de Dori seguem firmes nos solos e nos arpejos.

E, em se tratando de Caymmi, todo registro é bem-vindo.



5 | ENTREVISTA COM STELLA CAYMMI

***“Eu não procuro saber as respostas.
Procuro compreender as perguntas.”***

Confúcio

A elaboração de um trabalho acadêmico que verse sobre um artista da magnitude de Dorival Caymmi acaba criando ao redor desse sujeito-objeto de pesquisa uma aura mágica e misteriosa. Estando o artista vivo, é inevitável a vontade de se chegar a ele pessoalmente, para lhe notar as rugas, para lhe tocar as mãos, para lhe ouvir a voz, para lhe perguntar as coisas.

Por sorte, sua neta e biógrafa é também uma estudiosa acadêmica que prontamente atendeu aos apelos do pesquisador e se mostrou disposta a conceder entrevista, mesmo não se considerando uma especialista em design ou capas de disco.

Só que fazer uma entrevista pode ser um empreendimento muito complicado, longe do imaginário comum de simplesmente se fazer perguntas e esperar respostas. Para dizer o menos, o entrevistador pode ser tímido, o entrevistado pode ser retraído e o silêncio pode, assim, dominar o encontro. Em outros casos, pode o entrevistado se achar no direito de responder às indagações do pesquisador por e-mail. Como se a internet ou as infovias fossem capazes de substituir o olho no olho, o contato mais pleno. “Entrevista por e-mail” é um conceito que, academicamente, para a teórica Cremilda Medina²³², não existe. Elaborar uma lista de perguntas que tentassem arrancar do entrevistado informações frias e incompletas seria muito simples. Mas pouco acrescentaria.

Stella Caymmi parece saber disso tudo, porque, se falar com o nonagenário Caymmi parecia algo remoto, marcar um encontro para conversar com sua neta foi bastante fácil.

E, seguindo a proposta de Cremilda Medina, o que se buscou no encontro foi um diálogo, uma conversa franca, que possibilitasse um contato muito maior e mais profundo entre os dois participantes.

A entrevista pode ser apenas uma eficaz técnica para obter respostas pré-pautadas por um questionário. Mas certamente não será um braço da comunicação humana, se encarada como simples técnica. Esta - fria nas relações entrevistado-entrevistador - não atinge os limites possíveis da inter-relação, ou, em outras palavras, do diálogo.²³³

O diálogo possível proposto por Cremilda Medina depende não de um roteiro de perguntas. Há que se conhecer o tema e simplesmente conversar com a pessoa, dando a ela total liberdade, deixando que fluam suas idéias. Há que se abrir para o entrevistado, para que ele se abra para o

²³² Cremilda Medina, *Entrevista: o diálogo possível*.

²³³ *Ibid.*, p. 5.

entrevistador. “A única possibilidade de autenticidade, verdade, entre os dois interlocutores é a entrega do EU ao TU, um TU-PESSOA e não um TU-ISSO.”²³⁴

Para conversar com Stella, nenhum roteiro estabelecido havia. O *Cancioneiro da Bahia* – amuleto do entrevistador –, as capas analisadas e o gravador digital eram apenas o que preenchia sua mochila. A idéia era mesmo buscar o diálogo com Stella, de maneira solta, livre e humana, sem a postura diretiva que se costuma adotar nesses momentos de entrevista. Sobre esse modelo de entrevista mais livre, Edgar Morin já afirmou que:

*antes de tudo, ela dá a palavra ao homem interrogado, no lugar de fechá-lo em questões preestabelecidas. É a implicação democrática da não-diretividade; em seguida, ela pode ajudar a viver, provocando um desbloqueio, uma liberação; enfim, ela pode contribuir para uma auto-elucidação, uma tomada de consciência do indivíduo*²³⁵.

Contrariando o ditado que diz que o artista vai onde o povo está, foi o pesquisador ao Rio de Janeiro encontrar sua entrevistada, Stella Caymmi. O pesquisador vai onde o artista está. Será que, estando lá, se consegue conversar com o velho Caymmi pessoalmente? Será que vai se poder tirar pelo menos uma foto do compositor?

Já em terras cariocas, o pesquisador telefona para Stella. “Eu estou em uma atividade prosaica – estou fazendo as unhas. Tem como você chegar às 14h?”

Ela mora em Copacabana, no Bairro Peixoto, que, como ela mesmo diz, é uma ilha de tranqüilidade na loucura que é o Rio de Janeiro. Na sua rua não passam ônibus, táxis ou carros em excesso. A calma parece tomar conta da região, com crianças de uniforme chegando da escola e senhoras de idade conversando às esquinas. O prédio de Stella é antigo, de três andares, e ela mora no segundo. “Já vou! Espera um instantinho!” Stella estava escovando os dentes e, por isso, demorou a abrir a porta. Livros por todos os lados, recortes de jornais por cima da mesa, CDs, fitas e LPs espalhados por estantes e prateleiras. Ao lado da janela da sala, um quadro de Carybé. Nas paredes da casa inteira, fotos de Stella com algumas das figuras mais importantes da música brasileira – todos seus parentes. A casa é simples, pequena e uma rede armada no meio do escritório denuncia: apesar de venezuelana de nascimento, Stella é Caymmi.

Me fala um pouco das capas dos discos do seu avô, Stella.

Eu tenho que abrir meu livro pra olhar, porque eu não costumo pensar nisso. Para o meu livro, eu tinha 200 fotos e fui cortando, cortando, cortando, cortando, cortando. Chegou uma hora que eu falei: “mas se eu cortar essa, tem essa...”. Aí eu entrei em pânico quando me ligaram [*da editora*] e eu falei assim: “olha, eu cheguei ao meu limite de seleção, eu preciso de ajuda, eu preciso de outras pessoas pensando comigo”. Eles me responderam: “vem pra cá”. Eu botei tudo numa mala. Cheguei lá, espalhei tudo e eles piraram, foi o contrário. E ainda aumentaram, ficou imenso, virou um livro deste tamanho: 75 reais, quase dois quilos – eu pesei. Primeira coisa, quando recebi esse livro, foi pesar na minha balança – que já está velhinha. Eu pesei e falei: “Caraca! Um quilo e 900! Que loucura!”. Aí, pronto! Ao mesmo tempo, ficou inviável para certas pessoas comprarem. Mas eu preciso abrir o livro [*para poder falar sobre as capas*]. E o legal aqui é que está colorido. E, olha, eu ainda tive mais trabalho. Eu fui lá [*na editora*] defender o uso da cor no livro, porque eles

²³⁴ Ibid., p. 13.

²³⁵ Edgar Morin, *A entrevista nas Ciências Sociais*, p. 55.

não usam cor nem pra livro infantil. Eu digo: “Caymmi é um pintor. A cor faz um sentido fundamental na obra dele. Porque ele é pictórico inclusive nas letras. Portanto tem que ter cor. Eu vim aqui implorar”. Juro a você: implorei por cor. Aí, eles não só botaram as pinturas em cor, como botaram as capas. E as capas são importantes porque tem capas que ele pinta.

E que são as mais importantes para mim, em momento de análise.

Olha [*manuseando o livro*], aqui tem as da Elenco, depois a do Hermínio Bello de Carvalho. Tem essa da Odebrecht. Depois vêm já as de CD.

Eu comecei a ouvir Caymmi com esse CD [*Família Caymmi em Montreux*], que meus pais compraram quando eu era criança.

Quantos anos você tem, Bruno?

25.

Ótimo. Super legal seu interesse em pegar as capas do vovô para estudar. Eu acho a Elenco formidável. Mas vamos ver se eu consigo te ajudar... ou a gente vai pensando junto. [*O telefone toca*]. Desliga aí um pouquinho. [*É Nana Caymmi quem chama. Parecem conversar trivialidades, coisas de mãe e filha*].

Podemos voltar [a gravar]?

Claro. Depois você me ensina a mexer nisso? Me dá uma idéia mais ou menos geral de como funciona? Porque vai pintar um trabalho que eu vou precisar gravar e eu não tenho nem gravador.

Claro.

Depois a gente vai trocar figurinhas. Mas olha essas capas aqui.

É, são da Elenco.

Como chama o artista que fez essas capas?

Olha, quem idealizou esse visual da Elenco foi Cesar Villela e depois os outros designers seguiram o modelo. As capas dos dois discos do seu avô são posteriores ao Villela, foram feitas por outro capista, o Eddie Moyna.

O projeto então é dele, do Cesar Villela? Entendi. E, aí, os outros simplesmente foram seguindo. Ah, tá. Eu nunca vi nada em capas tão bonito no Brasil como as da Elenco. É um design identificável, tem uma marca. No próprio design você tem um estilo que chama a atenção. É um negócio extraordinário. Extraordinário. Mas eu estou vendo que você trouxe o Cancioneiro [da Bahia], então deixa eu te mostrar o meu. Ele veio com uma sobrecapa, mas já está meio acabadinho.

Posso ler? [*Folheando o livro, aberto na página que continha a dedicatória feita por Caymmi à sua mulher, Stella*].

Claro! Minha avó que me deu. Era o deles. Minha avó e meu avô que me deram.

Esse material você recolheu para o seu livro. Mas eu sei que seu mestrado já foi sobre o seu avô, não foi?

Mestrado e doutorado foram as possibilidades que eu encontrei de se prosseguir na pesquisa sobre Caymmi. São os meios que você vai encontrando. No mestrado eu estudei as representações da Bahia na obra de Caymmi – Que Bahia é essa do imaginário de Caymmi? –, nas músicas, nas letras e até nas pinturas. Mas, aí, como eu tenho uma índole muito jornalística, eu descobri, nas aulas de teoria de literatura, um teórico que tem um diálogo com a comunicação, que é Hans Robert Jauss. Porque ele vê a literatura e ele amplia isso para outras artes – por isso eu pude aplicar isso à música – como algo dialógico. Então – para a gente que é de comunicação – remete

logo a emissor e destinatário, receptor. E o Jauss criou essa teoria da estética da recepção, como uma alternativa nos anos 60 às teorias vigentes e foi um revolucionário. Porque ele introduziu o leitor no momento de se analisar uma obra literária. Para ele, é no leitor que acontece a experiência estética. E, portanto, a recepção do leitor é que vai falar da qualidade do fenômeno literário. Então, como eu tinha essa cabeça da área da comunicação, eu percebi que eu podia fazer um mapeamento da recepção de Caymmi entre 1938 e 1958.

Que é o ano em que começa a Bossa Nova, não é?

Isso. Para o meu livro, que é uma biografia, eu lidei com muito material. Tem tudo na introdução do livro. Mas teve uma entrevista com o Chico Buarque – que não foi nem uma entrevista gravada, foi por telefone – que eu nem utilizei no corpo da biografia, mas que me espantou. Eu não podia parar para analisar aquilo, mas era uma elaboração muito rápida, ligando vovô à bossa nova. Era uma frase mais ou menos assim: “A bossa nova podia recusar todo mundo, podia recusar Noel, mas não podia recusar Caymmi. Caymmi é citado por Tom na contracapa do disco do João [Gilberto], depois grava com Tom, grava com Vinicius. A bossa nova não podia recusar Caymmi”. E eu fiquei pensando: “por que não pode recusar?” Eu fiquei com essa bomba-relógio em mim: por que não pode recusar Caymmi? Aí eu fui elaborando essa idéia e entrei no mestrado juntando tudo e cheguei a uma proposta de projeto: o que, na obra de Caymmi, o vincula à bossa nova? E ainda problematizei: como é possível um compositor cuja recepção inicial – a partir da sua estréia, nos anos 30 – era considerada a de um cantor de folclore, de um cantor típico, de um cantor regional ter uma vinculação com a bossa nova? Que mudanças na recepção houve, ao longo de vinte anos, que fizeram com que um movimento que era revolucionário, que era de recusa, que era cosmopolita, que era anti-regional, tivesse a ver com Caymmi? Isso era um enigma e a estética da recepção, então, era um instrumento. Eu, mapeando esses vinte anos, poderia chegar a uma resposta. E eu ainda tinha uma hipótese: eu achei que a fase urbana de Caymmi fosse o elemento de ligação. Pode ser que a fase urbana, por ela ser mais sofisticada harmonicamente, seja esse elemento de ligação. Lembrando que o Aloysio de Oliveira pediu a opinião de Caymmi sobre o João Gilberto. É muito sintomático o Tom ter tido necessidade – na hora de apresentar João Gilberto – de buscar o aval de Caymmi. Isso mostra que eles [os artistas envolvidos com a bossa nova] deram ao Caymmi uma importância a ponto de pedir a sua avaliação. E não fizeram isso com outros artistas. Havia uma vinculação que a gente precisava estudar. Mas o próprio Caymmi ficou espantado com a repercussão tão rápida da bossa nova. Só que ele não fazia bossa nova e não passou a fazer. As hipóteses para essa aceitação de Caymmi pela turma da bossa nova são muitas: porque ele era amigo do Aloysio, porque estavam todos na Odeon, porque Caymmi era baiano, porque João Gilberto era baiano e ouvia Caymmi em Juazeiro. Mas, poxa, também ouvia Ary [Barroso], ouvia Assis [Valente]. João Gilberto, no primeiro disco, gravou Assis, gravou Ary e gravou Caymmi. Mas o que ligava ele [Caymmi] à bossa nova? Poxa, Caymmi fez show com Vinicius. E foi Vinicius que pediu! O show do Zum Zum era Caymmi e Quarteto em Cy – não tinha Vinicius. Vinicius se ofereceu, chegou lá, só faltou tomar conta do pedaço. Além disso, Tom quis fazer um disco com Caymmi. O João Gilberto gravou trezentos sambas de Caymmi. Isso significa alguma coisa. Isso significa mais que uma admiração, mais que uma afinidade qualquer. Significa uma vinculação profunda. E eu queria saber – raios! – que vinculação era essa. Nossa! Expliquei minha dissertação de mestrado inteira.

Vamos falar um pouco das capas, então?

Vamos.

Este aqui é o primeiro LP dele [mostrando a capa de *Canções praieiras*]. E eu queria saber se o fato de ele ser pintor – e de ter uma pintura sua na capa do seu primeiro LP – demonstra, quer dizer ou permite que se infira a preocupação dele com a capa do disco.

Eu não saberia te dizer. Seria interessante perguntar para ele isso. Mas podemos pelo menos fazer algumas hipóteses e eu posso inferir alguma coisa, sempre você considerando que é uma opinião minha. Claro que baseada numa pesquisa, mas é uma opinião minha. Se eu conheço bem Caymmi, ele não parece uma pessoa que interfira nesse tipo de coisa. Muito diferente dos artistas de hoje. Porque essa cultura de você interferir numa capa é muito recente. Essa independência que o artista tem é uma coisa muito recente. Eu tenho a impressão de que não necessariamente ele reivindicasse pra si esse direito. Não me parece uma coisa dele. O que me parece mais provável é que – ao contrario – por conta da fama dele, por conta da importância dele, por conta dele ter esse aspecto de pintura que aparecia, tenham dado a ele a possibilidade de fazer a pintura da sua capa. Os amigos de vovô estavam espalhados sobretudo na área de jornalismo, literatura e pintura. Ele era amigo dos maiores pintores do país, ele era amigo do Di [*Cavalcanti*], ele era amigo do peito do Portinari, ele era amigo do Carybé. Não só Caymmi pinta, mas como existe uma profunda compreensão pictórica, imagética, do próprio fazer musical. Há uma narrativa e uma forte descrição pictográfica – cinematográfica – nas praieiras, por exemplo. De modo que você ouve e vê o que ele canta. Então eu tenho pra mim que a importância do Caymmi tenha feito com que pedissem pra ele fazer a capa. Quando alguém é famoso, ele provoca nos seus pares e no seu público, um interesse sobre tudo. Caymmi era pintor, então eu acho que o mais provável é que o Aloysio tenha dito: “Pô, Caymmi, faz você a capa, você é pintor, são canções praieiras”. Agora desliga o gravador um pouquinho. [*Stella pega o telefone e liga para a casa de Caymmi. Quem atende é Nana. Caymmi está ocupado e não pode falar naquele momento. Stella diz que tenta mais tarde*].

Conseguiu?

Então, Bruno, eu acho isso, que a gente pode até tentar perguntar pra ele. Se não conseguirmos falar com ele hoje, você me cobra por e-mail, que eu pego ele e pergunto se foi uma iniciativa dele essa coisa da capa. Acho muito difícil, não é a cara do meu avô. Mas a vida surpreende. Não me parece possível que ele tenha um interesse muito grande pelas suas capas. Pelo que eu sei dele, ele não tem essa necessidade de controle sobre as coisas que ele faz, a não ser a parte musical. E mesmo assim, na parte musical, ele se submete.

E, no meu trabalho, eu comparei um pouco essa capa [*Canções praieiras*] com essa outra, do disco de 72 [*Caymmi*].

Que já é um disco super africano. Entendi. É um quadro dele na capa. É interessante seu recorte: começa com um disco com uma capa dele e termina também. E, na verdade, é o último disco autoral dele mesmo. Depois começa um período em que ele começa a receber homenagens.

Já essa outra capa aqui [*Sambas de Caymmi*] parece, em análise, um pouco despropositada em seu sentido visual.

Muito interessante, porque o fato dessa capa ser despropositada para você – e pra mim soa um pouco artificial, especialmente esse negócio amarelo, que não tem o menor sentido, eu também não gosto – mostra que, se ele tivesse uma preocupação muito grande com capa, haveria uma continuidade, porque é a mesma gravadora.

É, faz sentido.

Essa outra aqui [*Caymmi e o mar*] já é um horror.

Você não gosta? Mas na análise ela se revelou bastante interessante.

O que eu sinto é que parece que a foto recebeu um tratamento de ilustração. Não tem a força de uma fotografia. Me soa como uma interferência ilustrativa na foto, mas eu posso estar enganada. Não sei. Na verdade, eu nunca pensei quais as capas do vovô que eu mais gosto. Engraçado. Não foi uma coisa que me preocupasse. Isso nunca me chamou atenção.

E dos discos, musicalmente, de qual você mais gosta?

Eu fico dividida. Bastante dividida. Eu concordo com a maioria das pessoas que dizem que o *Caymmi e seu violão* e o *Canções praieiras* são obras primas. Obras primas. Eu amo *Caymmi visita Tom*. Quando eu digo “eu amo”, é porque é o disco recente de quando eu era pequena. Meu gosto musical nascia em 1962, com mamãe cantora, que canta samba canção, que tem uma influência jobiniana evidente. Então é natural que eu o ame, então. É o disco recente do meu avô. Eu amo Tom Jobim, eu gosto desse encontro. Mas, do ponto de vista de quem estudou a obra de Caymmi, evidentemente *Caymmi e o mar*, *Caymmi e seu violão* e *Canções praieiras* são discos fundamentais.

Até porque são discos que dialogam, na medida em que têm repertórios parecidos, com abordagens artísticas diferenciadas, não?

Ele volta e meia repete. E esse foi um problema que o Aloysio de Oliveira encontrou. Caymmi estava no auge, tinha uma música que era considerada a música do ano [*Maracangalha*], que atravessou o ano e estourou no carnaval, e o Aloysio queria outros sucessos. O cara quer aproveitar essa fama para vender discos. Mas Caymmi tinha poucas músicas e acabava repetindo o repertório. Isso explica também esse equívoco que é esse disco, *Caymmi também é de rancho*. Totalmente extemporâneo! Porque, se ainda fosse lançado nos anos 50, ainda teria a ver com a memória e com a vigência da marcha-rancho. Mas em 73, é a coisa mais equivocada. Ele fez pressionado. Tudo é equivocada. Está havendo uma nova mudança nos horizontes na música e esse disco é uma coisa para trás do que ele tinha já feito. O *Caymmi*, de 72, que é um disco de forte apelo africano, de raiz, onde ele tem um diálogo muito grande com a Bahia, com a cultura baiana, com Jorge Amado, é muito mais arrojado.

Concordo. Porque o que a análise do meu trabalho está mostrando é que a capa de 72 evidencia uma relação muito forte com o conteúdo musical do disco.

Eu tenho que pegar o repertório do disco para lembrar. [*Pega seu livro e relembra as músicas do disco*] Você tem aqui *Promessa de pescador*, *Morena do mar*, *Santa Clara clareou*, *Canto de Nanã*, você tem um fado, que é *Francisca Santos das Flores*, *Oração de Mãe Menininha*, que era inédita. Então você tem um conteúdo afro, junto com músicas que puxam para algo mais do folclore. Você tem músicas praieiras. *A preta do acarajé* é um entroncamento entre as coisas da Bahia com uma música mais antropológica. *Canto de Obá* é uma nova letra de Caymmi para uma música muito antiga feita a princípio com o Jorge [*Amado*]. O disco mostra também essa volta do Caymmi à Bahia. As instituições públicas, a intelectualidade e os amigos do vovô fizeram um esquema pra ele voltar para a sua cidade, para o seu estado. Essa volta física não aconteceu, porque o pólo de trabalho era o Rio. Mas o disco é fruto dessa volta, desse movimento de reencontro com a Bahia. Esse disco é uma espécie de elaboração desse movimento todo. Como biógrafa, eu percebo que há uma certa decepção por parte da Bahia pelo fato de o Caymmi não ter casa lá, de não ter voltado para casa, meio como uma relação entre mãe e filho. E esse disco podia ser visto como o fruto dessa vontade do Caymmi de também voltar para a Bahia, de ser abraçado nesse acolhimento. Eu tento explicar, como biógrafa e neta. Entre outras coisas, Caymmi tem uma mulher mineira, cujos filhos e netos

estão no Rio de Janeiro, com uma filha recém-separada, precisando dessa mãe junto. Segundo: é um casamento aos modos tradicionais: na parte doméstica quem manda é a minha avó, sempre mandou. “Ah, Caymmi, não quero mais morar aqui”. Não se discute. Acabou e pronto. Não vai discutir com a mulher. Sempre foi assim. E o motivo mais fundamental era que Caymmi tinha que trabalhar e toda a vida de trabalho de um artista na área de música era ainda no Rio de Janeiro. A resposta a isso tudo é esse disco, que é uma resposta maravilhosa, mas as passionalidades talvez não permitam que isso seja compreendido. Ter o artista perto é muito bom. Mas a sua obra é mais importante. É um disco de amor, profundamente. Aliás, como sempre foi. Vamos tomar uma Coca? Eu estou com a garganta seca.

Vamos.

Bom, onde estávamos mesmo? No disco da Bahia, né? Se você quiser, podemos voltar a ele.

Depois a gente volta. Queria falar um pouco sobre a relação do Caymmi com o Ary Barroso.

Houve uma resistência natural ao Caymmi. Imagina: você é o cara da vez e aparece um outro, que divide as atenções! Incomodou o Ary, incomodou o Silvio Caldas e outros. Esses dois foram os que eu apurei. Eu até acho que, além das afinidades que Caymmi tinha com os jornalistas, com os escritores e com os pintores, é muito interessante que você note que os amigos do vovô estavam nessas áreas e não na música. Ele nunca me disse isso, mas é impossível não pensar que fosse um ambiente resistente a ele. Havia uma diferença cultural entre as pessoas e ele se sentia melhor com os jornalistas do que com os radialistas, para poder falar de arte, de literatura. Era uma turma muito boa, muito culta. Vovô nunca teve acesso a uma cultura formal – estudou até o ginásio, veio ao Rio para estudar Direito, mas logo caiu no rádio – mas sempre foi um autodidata, sempre buscou o conhecimento na convivência, na leitura, na conversa. É uma pessoa que conversava de igual para igual com os maiores escritores e poetas desse país. Então é um homem culto. Então ele não encontrou no meio musical do período um ambiente de afinidade. E eu tenho a impressão também que essa resistência colaborou. Porque chegou um baiano, em um meio carioca, logo foi gravado por Carmen Miranda. Isso incomodou muita gente. Houve resistência: David Nasser é o maior exemplo. E é muito interessante notar que, por causa da personalidade do Caymmi, todos se tornaram muito amigos. Essa fase da ameaça passou, mas houve a resistência. *[O telefone toca]*. Só um instantinho, Bruno.

Claro.

[Desligando o telefone] Esse gravador é bom, Bruno? Eu preciso gravar umas entrevistas e não quero pôr dinheiro em uma coisa que não funcione.

É ótimo. Até agora está gravando tudo.

Legal! Depois você me dá umas dicas.

Sim, claro. Mas, voltando, a gente estava falando das resistências ao Caymmi.

É. Eu acho que nos primeiros anos ele enfrenta isso. Depois, já pelos anos 50, ele já alcança uma posição mais consolidada. De 1938 até os anos 40, há uma dificuldade do universo carioca absorver esse fenômeno baiano tão distinto, e que alcançou uma popularidade, uma fama, e uma qualidade sem precedentes. Isso modifica todo o cenário daquele período. Ah! Lembrei a outra coisa que eu queria falar. Fora isso, eu tenho a impressão de que o Caymmi ameaçou as pessoas e suscitou muita inveja – a gente evita essa palavra, mas era inveja mesmo – nas pessoas, muito incômodo, por algumas razões. Dentre elas, pelo fato dele ser um compositor que, diferente de

outros compositores, cantava e se acompanhava. E, não só o fazia muito bem, como era uma figura atraente e super carismática. Então, ele como *showman*, era um negócio extraordinário. O caso dele foi um caso que suscitou muito incômodo. O cara não só foi gravado por Carmen Miranda como foi chamado para gravar com ela, estreou na Mayrink Veiga com ela! É algo que não tinha acontecido com um compositor antes. Você não tinha também essa novidade do compositor cantar, se apresentar etc. Isso também foi um padrão criado pelo vovô. Você tem um artista que compõe as suas músicas, canta suas músicas, se acompanha, se apresenta, tem seu próprio repertório... Virou um modelo para tudo o que veio depois. João Gilberto, Chico Buarque, João Bosco, Gilberto Gil, Moraes Moreira, Caetano Veloso, Nara Leão, que nem têm uma voz necessariamente extraordinária, cantam no modelo do Caymmi. Você pode estabelecer uma genealogia. Ele criou um modelo, um tipo artístico. Caetano canta lindo, toca lindo e, volta e meia, canta a música dos outros, como intérprete. Caymmi possibilitou isso também. Voltando à comparação dos dois artistas do disco, Caymmi está no palco de uma boate enquanto Ary está no rádio. Isso revela muita coisa. Ary funciona no palco? Não sei. Provavelmente não funcionava. Caymmi tem um aspecto sedutor, é um artista absolutamente sedutor, que seduzia homens, mulheres, todo o mundo. Seduz até hoje. Ele está sentado na cadeira na sala e ele é o centro das atenções. E por uma postura dele, por um traço da personalidade dele. Te atrai, você quer ficar perto dele. Como vovó diz: as mulheres arrastavam os maridos para irem ver vovô na boate. Ela o apelidou de "tesão de boate". Apesar de isso incomodar ela por um lado, ela achava graça em ver as mulheres arrastarem seus maridos para ver aquele homem revirar os olhos, cantando, se desmanchando. Por exemplo, quando você vê Bethânia no palco, você fica maluco. O próprio Ney Matogrosso.

A sua mãe...

[*Rindo*] Eu não queria falar da minha mãe para não dizer que estou puxando a sardinha pro meu lado. Enfim, são esses artistas que se transmutam no palco. Ser um cantor, um interprete, não é apenas cantar. É uma serie de outras coisas e não há cordas vocais, timbre ou técnica que resolvam. Tem gente que sobe no palco e acende, tem gente que apaga. A Elis, baixinha, chegava lá no palco e crescia, atraía as pessoas. Coisa de Deus. Talento.

Mas, voltando às capas, esse disco aqui [*Eu não tenho onde morar*], com elementos em cor-de-rosa...

[*Interrompendo*] Ele tem um quê de Elenco!

Ele é anterior, mas já é o Cesar Villela quem fez a capa.

Tem uma preocupação com a forma, com a forma concreta. Tem uma coisa do concretismo do período, né? Ele pega uma cor só e interfere de tal maneira que chama mais atenção do que se ele tivesse usado todas as cores. E ainda tem essa foto do vovô cantando.

E seu avô ainda canta, Stella?

Não. Ele pode cantarolar uma coisa ou outra, quando estamos juntos, mas não canta. Você sabe, a gente é de uma família que está na área musical há quase setenta anos – ano que vem faz setenta anos que ele estreou em rádio –, então, quando a gente está junto, a gente não conversa tanto sobre música, não ouve tanta música, não canta tanta música. A gente tem pouco tempo para estar junto, então outras coisas da vida familiar, da vida prática, da rotina entram. Ele canta, mas não é aquela coisa de pegar o violão e ficar cantando. Até porque ele está com muita idade, tem a questão da minha avó [*que está adoecida e demanda cuidados*], tem muito movimento na casa. Sabe quando você tem enfermeiro, empregado, entra e sai de médico, fisioterapia? Mas, de vez em

quando, ele canta. Às vezes eu trago um disco, ou o tio Dori, a gente cantarola e ele lembra da letra, canta junto. Mas não vou dizer a você que ele pegue o violão pelo menos uma vez por semana para cantar.

Mesmo quando ele estava na ativa?

Não. Não me lembro disso acontecer mesmo quando ele ainda trabalhava. Nossos convívios não são musicais. É uma coisa que a mim me espanta. Porque, como eu não sou da área de música, como eu não sou artista, me espanta. Você *[que não é artista]* quer música, mas eles querem exatamente o que eles não têm. Por exemplo, é natal, ano novo, eu quero colocar um disco: “Ah! Desliga isso que a gente está conversando! Muito barulho! Muita confusão!”. E agora que tem a questão da surdez do vovô um pouquinho – e aí ele tem dificuldade para ouvir –, se você põe televisão ou põe música, interfere. São questões práticas. Você ouvir uma música e toda hora ser interrompido porque o telefone toca – minha avó é a rainha do telefone – é chato. Tem muito movimento na casa: tem duas empregadas, dois enfermeiros, um pra cada um, entra um filho, sai outro filho, a secretária, o motorista, e vai, e volta, e o telefone toca, e tem que comprar isso... E música tocando? Não dá. *[Rindo]* É um pouco decepcionante, né? Mas é a verdade.

Não! É interessante conhecer isso.

Agora, claro, por exemplo: Dori fez um disco, a mamãe fez um disco: pára-se tudo e vamos ouvir. A gente escuta, a vovó põe o disco. Mas são momentos, não é uma rotina. Mas vamos tentar ligar para o vovô novamente?

Vamos, claro!

Eu vou perguntar para ele o que você quiser e eu vou te repetindo. Eu não vou perguntar muito porque, como ele está surdo, ele se confunde. *[Ao telefone]* Mãe? Tudo bem? Aí está uma festa hoje, hein? Eu quero falar com ele um instantinho. *[Stella faz cara de quem pede algo difícil de ser conseguido, quase como quem leva uma bronca]* Ah, entendi. Não, então está bem. Não, só ele mesmo que pode me ajudar. Um beijo então. *[Stella desliga]* Ela disse que ele está com sopa, com comida, que não vão deixar falar. Mas você me cobra que eu tento falar com ele depois e te passo o que ele me responder.

Gravador desligado, copos de Coca abastecidos, Stella se dedica a mostrar a grandeza da pesquisa que realizou para escrever a biografia de Caymmi. Os recortes de jornal estão organizados em pastas – mais de vinte. São notícias que saíram em jornais do mundo inteiro, desde a década de 30 do século passado até os anos mais recentes. Está tudo lá, devidamente guardado. As agendas de seu meticoloso avô também foram todas vasculhadas e Stella mostra, em seu computador, a transcrição de tudo. “23 de março de 1974. Levar Danilo ao médico. Fazer preparação alimentar. Jejum”. É que no dia seguinte Caymmi tinha exame de sangue.

Stella tem tudo o que se refira ao seu avô. Dos recortes de jornal aos discos e CDs, ela tem tudo! Fotografias? Aos milhares.

Se a mulher que abriu a porta de dentes recém-escovados já era simpática, falante e receptiva, os primeiros momentos de sua entrevista não foram, no entanto, de total abertura. Natural. Stella falava muito de sua dissertação de mestrado, de sua experiência acadêmica, sem muito deixar chegar ao assunto Dorival Caymmi. A neta protetora ainda se punha na frente da pesquisadora e, assim, protegia o avô, já idoso e adoentado. A cada pergunta se chegando a esses lados, um movimento sutil de retração e mudança de assunto.

Mas, aos poucos, entrevistada e entrevistador vão se afinando, como uma prima e um bordão de um violão ainda novo: a cada canção executada, as cordas se afrouxam e os sons se estranham. Mas as cravelhas estão aí para isso e, de pergunta em pergunta, as notas se harmonizam. Stella não consegue – e nem procura – esconder a satisfação de notar que seu interlocutor leu e releu seu livro, conhecendo cada capítulo, cada passagem, cada legenda de foto, cada anexo. Orgulho que ajuda a azeitar o encontro.

Stella é jornalista e não consegue deixar de também perguntar. Sua curiosidade em saber o que é semiótica – “me refresca a lembrança, porque eu só vi isso na graduação” – quase inverte as posições daquele encontro, pondo quem ia perguntar na situação de respondedor. A breve explicação de o que vem a ser a semiótica deixa evidente um ponto interessante nesse encontro. Enquanto a semiótica procura estudar a potencialidade de geração de sentido a partir de um sistema de signos, ou seja, procura evidenciar o sentido de uma obra a partir de sua emissão, Stella se abraça a um teórico da recepção para estudar a obra “de vovô”. É, sem dúvida, um ponto de diálogo entre as pesquisas de ambos. Stella estuda a recepção, enquanto a semiótica – tão cara ao entrevistador – é dedicada exclusivamente à emissão. Dois pontos de vista, dois modos de pensar, dois caminhos teóricos. Um só objeto-sujeito de estudo: Caymmi.

Depois de mais de três horas de conversa, Stella já fala de sua estelar família sem tanta reserva. Fala da mãe, Nana, com um carinho surpreendente: “Ela não perde a piada nunca!”. Dos tios, Dori e Danilo, Stella comenta também: “Santo de casa não faz milagre mesmo. Meus tios gravam disco e não me mandam, para eu ter no acervo. Eu nem sei mais o que eles lançam!”. A certa altura, o telefone toca e Stella já não pede para que se desligue o gravador. Assim como deixa gravando sua segunda tentativa de falar com o velho Dorival. Stella não se preocupa em deixar registrado o cotidiano daquele apartamento do outro lado da linha, cheio de artistas brilhantes para uns, cheio de parentes comuns, para ela.

O telefone toca novamente. É uma colega de Stella, que quer combinar algum compromisso profissional. Pelo jeito que Stella responde, a moça deve ter perguntado: “Está ocupada? Pode falar agora?”. A resposta de Stella surpreende: “Pode falar. Eu estou aqui com o Bruno, um amigo de São Paulo que veio fazer uma entrevista comigo sobre os discos do vovô.”

Desenvolver a técnica da entrevista nas suas virtudes dialógicas não significa uma atitude idealista. No cotidiano do homem contemporâneo há espaço para o diálogo possível. Sua maior ou menor comunicação está diretamente relacionada com a humanização do contato interativo: quando, em um desses raros momentos, ambos – entrevistado e entrevistador – saem “alterados” do encontro, a técnica foi ultrapassada pela “intimidade” entre o EU e o TU. Tanto um como o outro se modificaram, alguma coisa aconteceu que os perturbou, fez-se luz em certo conceito ou comportamento, elucidou-se determinada autocompreensão ou compreensão do mundo. Ou seja, realizou-se o Diálogo Possível.²³⁶

²³⁶ Cremilda Medina, *Entrevista: o diálogo possível*, p. 7.

Stella aprendeu a lidar com um gravador digital, teve uma dúvida de informática solucionada e ainda viu que a semiótica já tirou Caymmi para dançar. O pesquisador aprendeu demais. Aprendeu que Caymmi é também avô, inspirador de carinhos e proteções. Aprendeu que Stella é também neta, apaixonada pelos avós, pelos tios, pela mãe, pelo pai, por todos, enfim. O pesquisador aprendeu demais. Saiu do Bairro Peixoto já com o sol quebrando lá pro fim do mundo, pra noite chegar. Pensando no que tinha vivido, lembrando de alguns momentos da entrevista, andou pela calçada da praia, satisfeito. Pra passear à beira-mar? Copacabana.



6 | UM E-MAIL SURPREENDENTE

“Tenho a impressão de que os novos não têm o menor conhecimento da música brasileira em suas fontes originais, em sua pureza. Vivem de cada moda que aparece.”

Dorival Caymmi

Já de volta a São Paulo, o pesquisador fez questão de manter contato com sua entrevistada, até para cobrar o que ela lhe havia prometido: perguntar ao velho Caymmi sobre as capas de seu disco.

Não demorou muitos dias para que chegasse pelas vias virtuais uma missiva surpreendente. Stella, extremamente prestativa e generosa, conversara com seu avô e se surpreendera com as respostas do artista. Vale lembrar, agora mais oportunamente ainda, o que Stella havia dito em entrevista sobre a relação de Caymmi com suas capas: “Se eu conheço bem Caymmi, ele não parece uma pessoa que interfira nesse tipo de coisa. Eu tenho a impressão de que não necessariamente ele reivindicasse pra si esse direito. Não me parece uma coisa dele”.

Todavia, seu e-mail revelava o contrário. Stella contava, em rápidas linhas, que tinha perguntado ao seu avô sobre as capas de seus discos. E o compositor, apesar da idade avançada, demonstrara um grande interesse pelo visual de sua obra. Stella apenas não tivera tempo de transcrever tudo o que tinha conseguido e prometia para breve o envio do material completo, “sem querer matar ninguém de ansiedade”.

Somente esse e-mail enviado por Stella já deixaria patente a eficácia da entrevista recentemente realizada. Pode-se dizer, com segurança, que, de fato, houve o “diálogo possível”, como diria a professora Cremilda Medina. É que Cremilda é enfática ao afirmar que somente um encontro modificador, transformador e inquietante pode ser considerado uma entrevista, um encontro humano e sensível.

Perceber que Stella também aprendeu um pouco mais sobre seu avô, depois da tal entrevista, faz do encontro um verdadeiro diálogo possível, uma situação em que, realmente, entrevistada e entrevistador se modificam. Inegavelmente, fez-se luz, elucidou-se determinada compreensão do mundo. O pesquisador conseguiu as informações que queria e a entrevistada também teve suas descobertas.

No entanto, aquilo que surpreendera Stella ainda se revelaria muito mais surpreendente ainda para o autor deste trabalho. E poucas semanas bastaram para que chegasse, direto de Copacabana, o tão esperado material: a transcrição da entrevista que Stella fizera com seu avô, como complementação ao nosso encontro.

6.1 COM A PALAVRA, DORIVAL CAYMMI

Deve ter sido na manhã de um domingo, lá quase pela hora do almoço e o apartamento da rua Souza Lima devia estar cheio. Nana Caymmi sentada no sofá, ao lado da mãe, falando as duas bem alto sobre algum assunto familiar divertido. Na cozinha, uma das empregadas devia se dedicar aos detalhes finais do feitiço do almoço, cortando legumes ao som do rádio de pilhas, enquanto tagarelava com uma das enfermeiras, que tomava um café em copo de vidro. No quarto feito de escritório, talvez estivesse Dori ou Danilo, vendo pela televisão algum desses programas esportivos que os domingos costumam ter. Outros empregados, também acomodados na sala, participando das conversas, agitando ainda mais o ambiente. O sol carioca chegando ao meio-dia e Dorival Caymmi está sentado em sua cadeira habitual, tendo a neta Stella por companhia, que aproveita para lhe perguntar coisas sobre o passado.

Em atitude de bondade e atenção, Stella repete ao avô a pergunta que a ela havia sido feita dias atrás: “Me fale um pouco das capas dos seus discos”.

Caymmi demora a responder. Pára os olhos no nada, como quem mira o que já passou, como alguém que já não tem mais pressa de nada. Até que se vira para a neta e responde:

As idéias de capa foram minhas e algumas pintadas por mim. Uma delas o diretor da Odeon pediu e botou na parede. Pegou o original e disse 'deixe comigo, senhor Caymmi' e botou na parede dele. Não lembro dele. Foi em São Paulo.

Não dá tempo de Stella expressar sua surpresa. Caymmi continua:

Eu próprio pedia licença à fábrica de disco para desenhar uma capa do meu disco. Eu próprio, sinceramente. Por instinto natural eu queria fazer a capa e combinando com a música. Falei com o diretor encarregado. Primeiro, um diretor inglês. Era meu primeiro LP. Em todas as capas eu participei. Podia ser em uma ou duas da fábrica querer chamar a atenção. Senti que eles tinham interesse de divulgar músicas nas capas, determinadas músicas que eles queriam destacar.

Caymmi chega a comover pelo jeito de falar. E, quando comenta a necessidade que as gravadoras tinham em destacar na capa o nome de algumas músicas, certamente está se referindo a dois de seus discos: *Sambas de Caymmi* (1955) e *Eu não tenho onde morar* (1960). O primeiro é aquele em que Caymmi aparece trajado feito pescador, entre redes de arrasto e estrelas do mar. Há – como já mencionado em momento de análise – um grande elemento figurativo amarelo, destacando as faixas que o disco continha. O segundo disco a que se refere Caymmi é já um daqueles cujas capas ficaram à responsabilidade de Cesar Villela. Entretanto, a despeito da extrema criatividade empregada na diagramação, a capa do tal disco apresenta a lista das canções que a bolacha trazia gravadas.

Aos 93 anos, Caymmi deixa qualquer um atônito pela qualidade de sua memória. Tanto que, sem dar chance de Stella lhe fazer nova pergunta, o baiano prossegue, fazendo novas e inesperadas revelações:

Eu participava sempre das capas dos discos, até mesmo das fotografias. Eu pensava numa blusa listrada, etc. Em São Paulo, fui gravar um disco – ah, tem um detalhe: gravei esse disco a pedido do Ministério da Cultura –

durante uma exibição de teatro e eu ajudei a construir uma banqueta de botar o pé. Inventei uma banqueta de dois degraus, depois levei e experimentei, vi que estava bom, não escorregava. E, durante a exibição, eu gravei o disco do teatro Castro Alves.

As palavras um pouco desencontradas não são suficientes para impedir a compreensão do que Caymmi quer dizer. Ele afirma ser escolha sua o uso da camisa listrada, que, dentre outros detalhes, acabou se tornando uma de suas características típicas. Não é de se duvidar. Porque quem é capaz de sugerir a Carmen Miranda os movimentos de mãos e olhos que lhe marcaram toda a vida, perfeitamente tem capacidade de criar para si elementos igualmente marcantes.

Mas Caymmi se confunde um pouco. Diz, a princípio, que teria construído ele mesmo uma banqueta para uma apresentação sua feita em São Paulo. No fim da fala, afirma a gravação ter sido feita no Teatro Castro Alves. Simples lapso. Caymmi está se referindo, com certeza, ao show que fez em 1979 no citado teatro – que fica, como se sabe, em Salvador –, sob direção de Hermínio Bello de Carvalho, a convite da Funarte, órgão filiado ao então chamado Ministério da Educação e Cultura. O mais interessante é notar que Dorival, mesmo misturando cidades, é preciso ao falar sempre de suas capas, atendendo ao pedido da neta. É que a tal gravação ao vivo saiu, cinco anos depois, em LP duplo, e sua capa exibia uma fotografia do compositor, de lado, sentado na tal banqueta. Caymmi quer, com suas respostas, mostrar, de fato, o nível de interferência que teve em suas capas – até naquelas em que jamais se poderia supor.

Stella, então, passa a sugerir ao avô que se fale especificamente sobre algumas de suas capas. Começa pela de 1972, a última analisada, aquela que traz entidades africanas pintadas pelo próprio Caymmi.

Certamente me pediram e eu admiti, aceitei. Da forma que está aqui, [a capa] é uma forma gráfica. Juntei Iemanjá com Xangô, que não têm nada a ver, mas que juntei. O assunto forte, de realce, é Iemanjá. O assunto principal é ela, mas tem um pouco de cada orixá que representa a fórmula mais forte do candomblé: Oxum, Xangô, Obaluaê.

Uma pausa rápida e Caymmi deixa vir à voz talvez a frase mais importante deste trabalho:

Sempre fiz capas que tiveram relação com as músicas.

Com a precisão de um artista, ele resume boa parte das intenções da pesquisa em tela: capa e conteúdo musical em concordância signíca.

Stella quer mais e pergunta o que Caymmi quis com a tal capa. Ele continua, novamente confirmando uma das hipóteses desta pesquisa:

O assunto é aquele [que falou acima]. Eu faço a capa de acordo, dentro do conteúdo do disco, em termos de música.

Sobre a capa de *Caymmi e o mar* – aquela que o mostra sentado em um rochedo –, Caymmi tem pouco a dizer. Mas impressiona outra vez a memória do artista:

Eu em São Conrado. É o mar batendo na praia fortemente, as ondas espumando, é bonito.

Impossível não lembrar da canção que diz que “o mar, quando quebra na praia, é bonito, é bonito”.

É bonito imaginar Caymmi olhando para as capas de seus discos, lembrando de cada uma delas, revelando detalhes que se mantinham ocultos há várias décadas e que corriam o risco de se perder para sempre, não fossem a presente pesquisa e a generosidade de Stella.

Quando o assunto chega ao disco em que Dorival Caymmi e Ary Barroso dividem as interpretações, o baiano se anima:

Tem uma sugestão do Pão de Açúcar atrás, marcar o Rio, né? A bolação sou eu fazendo o papel de um esportista do Flamengo e Ary fazendo o papel de pescador. Eu com a camisa do Flamengo e ele com o anzol, de pescador. Na época fez sucesso porque ele era locutor esportivo além do compositor que era!

Precisão e modéstia.

Por um lado, Caymmi mostra ter plena consciência dos significados potencialmente gerados pela presença do Pão de Açúcar na tal capa. Mostra também saber que se trata de um disco carioca, que destaca aqueles dois compositores migrantes – como já se viu, Ary era mineiro –, perfeitamente adequados ao Rio de Janeiro, imensamente apaixonados por aquela cidade.

Por outro lado, Caymmi é modesto ao atribuir o sucesso do disco apenas ao fato de Ary ter sido popular locutor esportivo.

Stella então puxa de sua pasta o disco *Eu vou pra Maracangalha*, aquele com uma caricatura do compositor na capa. Caymmi, mais uma vez, mostra seu constante interesse pelo material gráfico de sua obra.

Lan é um amigo meu, caricaturista argentino, foi jornalista no Rio e que mora em Pedro do Rio. Foi encomendado a ele. Eu tive ciência disso.

É duplamente impressionante. Caymmi consegue surpreender, tanto pela boa memória, quanto pela assertividade. Consegue lembrar a nacionalidade do referido caricaturista e o nome da cidade onde atualmente ele vive, assim como é enfático ao revelar o controle integral que tinha sobre seus discos – sobre as capas, inclusive.

Talvez tenha sido nesse momento que o cheiro da comida invadiu a sala onde estavam todos. Era o almoço ficando pronto. Era o fim da conversa entre Stella e Dorival, sobre as capas do compositor. E deve ter sido nessa hora, também, que Caymmi desejou saber quem estava tão interessado assim em suas capas, a ponto de sua neta lhe fazer tantas perguntas.

Stella deve ter respondido que se tratava de um rapaz de São Paulo, pesquisador acadêmico da área de Comunicação e semiótica, apaixonado por música brasileira, muito interessado em capas de discos, e que agora estava se dedicando às capas dos discos de Caymmi. Ao que o baiano respondeu:

Ele deve ter visto as capas artísticas e bonitas sugerindo o conteúdo dos discos.



7 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Andei, por andar, andei
e todo caminho deu no mar.”*

Dorival Caymmi

Muitos autores já se dedicaram à obra de Dorival Caymmi – como já se pode notar a essa altura do trabalho. Eles vão de estudiosos acadêmicos a jornalistas especializados, passando por parentes e amigos. Vinicius de Moraes, Caetano Veloso, Jorge Amado, Tom Jobim e outros artistas também já percorreram seus versos e verbos sobre a figura e a obra do compositor baiano. Porque todos aprenderam com Caymmi.

Vinicius de Moraes, com a autoridade de um poeta e a irreverência de um bebum, diz, sobre Caymmi, que

sua barriga redonda e cheia de ritmo, que parece dançar por conta própria quando ele canta – a barriga de um homem que viveu e amou a vida –, é o retrato de sua Bahia²³⁷.

Caetano Veloso é mais doce (bárbaro) e prolixo:

Caymmi é uma paixão total, assim, o amor que eu tenho por ele, e que eu posso conceber que se tenha por ele, é assim total, sem limitações, é uma coisa assim de uma beleza ilimitada, e ao mesmo tempo é uma coisa muito simples. O João Gilberto diz que aprendeu tudo com Caymmi e que a gente deve estar sempre aprendendo com Caymmi.²³⁸

O amigo, quase irmão, de Caymmi, Jorge Amado, já dedicou muitas páginas ao conterrâneo. As mais antigas datam de 1947, quando o autor de *Gabriela* prefaciou o *Cancioneiro da Bahia*. Nesse texto, Jorge Amado compara Caymmi a outra grande figura baiana: Castro Alves.

A Bahia está inteira, no que tem de mais característico e definidor, na obra de Caymmi. Ouvindo suas músicas sente-se a presença de uma terra com suas fronteiras delimitadas, de um povo com seus hábitos, suas tradições, seus costumes, seus dramas, suas alegrias, suas desgraças.²³⁹

Em outra ocasião, o mesmo Jorge Amado sentenciou:

Caymmi representa um dos momentos mais altos da criação brasileira e da criação baiana, em particular. Caymmi é uma flor nascida lá em cima que desabrocha de toda essa terra trabalhada, da cultura popular adubada com suor, com sangue, com sonho, com esperança.²⁴⁰

Tom Jobim, que é considerado um dos cariocas mais ilustres, também deixou registro sobre Dorival Caymmi. Constantemente chamado de gênio, o “maestro soberano” diz que:

²³⁷ Vinicius de Moraes, in *História da Música Popular Brasileira*, vol. 3. – Dorival Caymmi.

²³⁸ Caetano Veloso, in *Caymmi som imagem magia* (disco).

²³⁹ Jorge Amado, in Dorival Caymmi, *Cancioneiro da Bahia*, p. 8.

²⁴⁰ Jorge Amado, in *Caymmi som imagem magia* (disco).

*Dorival Caymmi é um gênio, uma pessoa assim que se eu pensar em música brasileira eu vou sempre pensar em Dorival Caymmi. Ele é uma pessoa incrivelmente sensível, uma criação incrível.*²⁴¹

Outro doce bárbaro a se manifestar sobre Caymmi foi Gilberto Gil. Em forma de canção lírico-esotérica, o compositor de “Drão” define o compositor de “Dora”:

*Dorival é um buda nagô
filho da casa real da inspiração
como príncipe principiou
a nova idade da canção.*²⁴²

Mesmo os compositores contemporâneos, propositadamente fantasiados de modernos, tentando a todo custo formar para si um grupo que possa configurar “a nova MPB”, reconhecem a importância da obra de Dorival Caymmi. São alunos aplicados: sabem que com Dorival Caymmi tem-se muito a aprender.

Domenico Lancelotti, um dos compositores e arranjadores mais requisitados da atualidade, diz que

*em determinado momento, pintou uma geração que concatenava esses dois mundos, erudito e popular, ao mesmo tempo: é a geração de Tom Jobim, de Dorival Caymmi, de Assis Valente*²⁴³.

Marisa Monte, artista incensada nos últimos anos, por suas supostas qualidades de cantora e compositora, quando questionada sobre um possível “eixo na história da música popular brasileira”²⁴⁴, cita, antes de qualquer outro nome:

*Dorival Caymmi é um fenômeno, porque atravessa gerações e gerações. Ele representa totalmente esse eixo, porque está presente desde Carmen Miranda até hoje, atravessou todas as gerações e está em atividade desde o início do século XX.*²⁴⁵

Só depois, Marisa bota em fila Noel Rosa, Cartola, Roberto Carlos, Caetano Veloso etc.

O que faz com que tantas personalidades da arte brasileira rendam homenagens e dediquem reverência a Dorival Caymmi é difícil de precisar. Mesmo porque, se essas figuras proeminentes o admiram, não o admira menos imensa parte da população como um todo. É difícil – para se evitar o “impossível” – encontrar em terras brasileiras alguém que não saiba entoar pelo menos uma única canção de Caymmi.

E muito dessa penetração imensa que Caymmi conquistou vem de seus discos. É claro que Dorival sai perdendo numericamente se for comparada a quantidade de gravações que ele mesmo realizou com o número de vezes que suas músicas foram confiadas às vozes de outros artistas. Mas é inegável que muito do sucesso de Caymmi se deve a seus próprios discos.

Assim, o presente trabalho procura entender um pouco mais dessa referida discografia, dando destaque ao material gráfico que a embala, procurando relacioná-lo ao conteúdo musical dos discos, no intento de verificar a existência, ou não, de uma paridade signífica.

²⁴¹ Tom Jobim, in *Caymmi som imagem magia* (disco).

²⁴² Gilberto Gil, “*Buda nagô*”.

²⁴³ Domenico Lancelotti, in Violeta Weinschelbaum, *Estação Brasil*, p. 102.

²⁴⁴ Violeta Weinschelbaum, in Violeta Weinschelbaum, *Estação Brasil*, p. 150.

²⁴⁵ Marisa Monte, in Violeta Weinschelbaum, *Estação Brasil*, p. 150.

O primeiro capítulo, dedicado a recontar resumidamente a vida de Dorival Caymmi, serviu também para contextualizar o lançamento de cada disco posteriormente analisado. É que a semiótica peirceana recomenda, em situação de análise, que se leve em conta o contexto em que se produziu determinado sistema de signos. De modo que conjunturas pessoal, familiar, ou mesmo mercadológica, podem significar a opção por determinado viés analítico.

Na seqüência, um capítulo inteiro dedicado à semiótica se fez necessário. O que explica a existência desse longo e cansativo trecho é a necessidade que se sentiu de deixar claro quais seriam as ferramentas teóricas utilizadas na vindoura análise. Na medida em que, durante as tais situações de análise, pausas para reflexões teóricas ou para explicações técnicas seriam inadequadas e complicadoras, um capítulo prévio – majoritariamente abstrato e ligado às idéias de Peirce e Santaella – pareceu ser a organização esquemática mais adequada e didaticamente eficiente.

Depois de um terceiro capítulo, que tratava da capa de disco – de sua história no Brasil, de sua abordagem mercadológica, de sua existência enquanto embalagem, de seu papel como arte correlata –, chega o momento das análises semióticas. Uma a uma, as capas selecionadas foram sendo submetidas a rigoroso estudo, meticulosamente advindo dos ditames elaborados por Peirce e desenvolvidos por seus seguidores mais recentes. Procurou-se fugir do mero juízo de valor ou da banal descrição, tendo prioridade as minúcias sîgnicas que só um olhar detido e acurado pode revelar. Assim, cada análise se encaminhou por uma trilha diferente. Algumas puderam ser mais rígidas quanto aos conceitos semióticos, seguindo fielmente o percurso analítico tradicional. Outras, no entanto, clamaram por uma observação mais livre, mais solta, menos cartesiana. De qualquer maneira, todas as análises foram feitas à luz da teoria semiótica e todas conseguiram surpreender pelas potencialidades comunicativas geradas.

Foram essas dez análises que começaram a indicar as respostas às perguntas que haviam sido feitas em forma de hipóteses no início dos trabalhos. Porque, se uma das idéias era verificar a possível adequação entre a capa e o conteúdo musical de um disco, somente o estudo cauteloso e detalhista dessas capas e desses conteúdos musicais poderia gerar uma resposta responsável. E o que se viu foi isso: na grande maioria das capas estudadas, há, sim, um alto nível de entrelaçamento artístico entre o que ilustra as capas e o que preenche os discos. Vale dizer, então, que esses entrelaçamentos podem ser dos mais variados tipos.

Em alguns casos, a ligação é figurativa, do nível do simbólico e da terceiridade, com a capa objetivamente ilustrando o conteúdo musical do disco. *Eu vou pra Maracangalha* (1957), *Caymmi e o mar* (1957) e *Caymmi* (1972) são bons exemplos desse tipo de relação. Na capa do primeiro, a caricatura de Lan mostra o compositor baiano rumando à sua terra dos sonhos, de “lifforme” branco e tudo. A capa de *Caymmi e o mar* é reiteração pura: a imagem repete o que o nome do disco diz, enquanto as faixas contidas na respectiva bolacha mostram toda a ligação do compositor com o mar. Já o disco de 1972, *Caymmi*, revela uma integração capa-música que se dilui um pouco na figuratividade, sendo um tanto menos precisa na sua capacidade ilustrativa. No entanto, consegue perfeitamente representar no visual as figuras retratadas – de forma não menos diluída e imprecisa – pelas canções do disco.

Em outros casos, as análises revelaram algumas ligações surpreendentes entre a ilustração dos invólucros e a música do disco. É o caso de *Eu não tenho onde morar* (1960), *Ary Caymmi Dorival Barroso* (1958) e *Caymmi e seu violão* (1959). A capa do disco de 1960 recebeu uma das análises mais rigorosas e, assim, gerou das interpretações mais assombrosas. Contém elementos cabalísticos,

misturados a uma geometria constantemente irregular, tudo em comunhão com as idéias do próprio Cesar e também com a música contida no disco. O disco que junta Dorival Caymmi e Ary Barroso também tem uma ligação entre capa e música bastante surpreendente. Além da dimensão figurativa – a fotografia de um trajado como o estereótipo do outro é implacável –, o ar de deboche e irreverência que permeia a capa só se percebe e compreende ao se ouvir cuidadosamente as canções do disco. É que Caymmi brinca com as canções de Ary, injetando nelas suas típicas notas longas e seus característicos acordes alterados; ao passo que Ary, bem ao seu estilo, floreia ao piano as simplicidades em forma de canção de Caymmi. Já a capa de *Caymmi e seu violão* tem seu entrelaçamento com o conteúdo musical do disco baseado em um conceito, em uma característica: a rusticidade. Para um disco em que uma voz ancestral e profunda se mistura a um violão rascante e, muitas vezes, soturno, uma capa simples, tosca, de acabamento propositadamente rude.

Por outro lado, algumas outras capas conseguem se coadunar com suas canções também pela sua dimensão cromática – nível do icônico e da primeiridade. Assim são as capas dos discos de Caymmi que saíram pela Elenco e, novamente, *Eu não tenho onde morar* (1960) e *Eu vou pra Maracangalha* (1957). As capas de *Caymmi visita Tom* (1964) e *Vinicius/Caymmi* (1967) são cromaticamente símbolos da bossa nova, uma vez que foram criadas sob o padrão gráfico criado por Cesar Villela para a gravadora Elenco. De modo que o preto e o branco – aliados aos detalhes vermelhos – das referidas capas conseguem criar uma forte relação com o conteúdo musical dos discos que elas continham – especialmente com o que de mais bossa nova esse conteúdo tivesse. O disco de 1957, *Eu vou pra Maracangalha*, tem capa e música ensolarados, como revelou a análise. Dessa forma, o padrão cromático apresentado pela capa – majoritariamente de tons amarelados, alaranjados e avermelhados – é perfeitamente correspondido pela sonoridade do disco, de ritmos animados, orquestrações otimistas e composições festivas. Por seu turno, é o cor-de-rosa que faz a ligação mais intensa entre a capa e o conteúdo musical de *Eu não tenho onde morar*. A citada cor é um forte signo de feminilidade e, certamente, está se falando aqui do disco mais feminino de Caymmi: aquele que traz a canção “Acalanto”, cantado em dueto com a filha, Nana.

Tudo isso apenas para demonstrar que as análises semióticas a que se submeteram os discos de Caymmi foram extremamente fecundas. A primeira hipótese foi verificada: sim, há relação entre as capas e os conteúdos musicais dos discos selecionados.

Todavia, outra questão se alevantou. Se, na maioria dos casos, há uma relação direta entre capa e música, o que permite ou determina essa relação?

Novas hipóteses surgiram. Caymmi, por ser também pintor, se preocuparia com a porção visual de seus discos?

Se o fato de Caymmi também lidar com pincéis e cavaletes fazia dessa hipótese uma provável verdade, três outros elementos – três pessoas – se punham em posição contrária.

Elifas Andreato – em entrevista concedida ao autor deste trabalho em 2004²⁴⁶ –, afirma que apenas no final do século XX é que se nota uma preocupação por parte do artista (autor do disco) sobre as suas capas. O famoso capista foi categórico ao afirmar que, “antigamente”, essa preocupação era nenhuma.

Egeu Laus, famoso por seus estudos acerca das capas de disco, segue a mesma linha e comenta, em seus textos, que, nos anos 40, 50 e 60, artista nenhum tinha autonomia sobre suas

²⁴⁶ Ver Bruno Pompeu, *Elenco, bossa nova e semiótica*.

capas, restando às companhias de disco (gravadoras) a elaboração do material gráfico. Segundo Egeu, somente em meados dos anos 70 é que surgiria uma geração interessada pelas próprias capas.

Stella Caymmi, cautelosa, diz – em sua entrevista – que não acredita em um interesse de seu avô pelas suas capas. Não lhe parecia (a ela) que Caymmi tivesse autonomia sobre o material gráfico de seus discos. Vindo de quem vinha, era quase a negação da hipótese.

Mas as análises eram sólidas o bastante para mostrar que não poderiam ser apenas fruto do acaso todas aquelas relações de concordância entre as capas e os conteúdos musicais dos discos. Surge, então, uma outra hipótese: o capista, quando competente e sensível, consegue elaborar para sua capa algo que se relacione com a música que o disco contém.

O capista em questão seria, então, Cesar Villela, já famoso por suas capacidades gráficas. Assim como fez com os discos da gravadora Elenco e com centenas de outros da Odeon, ele seria o responsável por essa forte integração entre capa e música nos discos de Caymmi. A hipótese seguia rumo à confirmação, até que uma simples comparação de datas acaba por condená-la ou, pelo menos, por deixá-la incompleta. É que Villela passa a atuar regularmente na Odeon apenas por volta do ano de 1959, quando Caymmi já tinha lançado por lá cinco LPs – nada menos que a metade dos discos aqui analisados. E pior: em 1972 – ano em que Caymmi lança o último disco analisado – Villela já não estava mais na Odeon, restando apenas quatro capas que ao capista se possa atribuir.

Seguindo com estas considerações, o quadro abaixo serve para esclarecer e organizar esta última hipótese levantada – aquela acerca da autoria dos discos.

Disco	Autoria da capa	Disco	Autoria da capa
	Dorival Caymmi (pintura)		Cesar Villela (leiatute) e Francisco Pereira (fotografia)

ERROR: undefined
OFFENDING COMMAND: '~

STACK: