

Memórias do cais

Caymmi, canções e fontes

Mirella Márcia Longo

Universidade Federal da Bahia

Resumo

O ensaio apresenta uma reflexão sobre as canções de Caymmi, procurando estabelecer relações entre algumas de suas imagens poéticas e o lugar ocupado por Salvador, no imaginário nacional.

Palavras-chave

Dorival Caymmi; canção; imagem; cidade.

Abstract

This essay presents a reflection on Caymmi's songs, attempting to establish relations between some of their poetic images and the place the city of Salvador has in Brazil's national imagination.

Keywords

Dorival Caymmi; song; imagination; city.

a Herbert, pai e pescador

Um processo criativo

"Mme. Bovary sou eu", disse Flaubert. Certamente, saberíamos menos da identidade do homem Flaubert, se não houvesse a personagem Bovary. Por meio dessa existência ficcional, podemos dimensionar melhor, no ato da leitura, uma feição do seu criador. Flaubert, escritor de estilo conciso e seco, deixa-nos entrever seu sentimentalismo censurado, quando lemos as falas e os pensamentos que ele atribui a Emma.

No entanto, a relação que liga criador e criatura adquire, às vezes, nuança mais complexa. Quem fala nas *Cantigas de Amigo*? Quem é autor do *Livro do Desassossego*, que, embora atribuído a Bernardo Soares, deve ter sido intensamente vivido pelo homem Pessoa? A instância dessa autoria ficcional (que um autor sempre produz, ao criar a sua obra) extrapola o espaço do sujeito social, expandindo as fronteiras da individualidade. Ainda que atravesse o escritor – e sabemos que ela sempre o atravessa – essa autoria dimensionada na arte nos obriga a pensar sobre a questão das fontes que alimentam os discursos. Verdadeiras, ou falsas como as borgeanas, essas fontes tendem a fixar referências, construindo lugares autorais que se projetam, da obra para as mentes dos leitores, e se estabelecem na cultura, dimensio-

nando sólidos territórios, do ponto de vista de uma geografia simbólica.

Para ilustrar esse grau de complexidade, vou falar de uma canção que nos diz que "é doce morrer no mar". A história de sua criação parece-me, no mínimo, curiosa: a música foi inspirada por versos espalhados ao longo de um romance. Uma vez criada, a melodia gerou o processo de reordenação e seleção desses versos, para a formação da letra. Nas palavras de Caymmi: "Foi num dia feliz que nasceu a melodia desta canção. Estávamos vários amigos – entre os quais os inesquecíveis Érico Veríssimo e Clóvis Amorim – reunidos em casa do coronel João Amado de Faria – a quem eu tanto queria – para um daqueles almoços. Em meio à festa e ao calor da amizade, compus a toada sobre um tema de *Mar Morto*, romance dos mestres de saveiro da Bahia. Na mesma hora, Jorge acrescentou alguns versos aos publicados no romance, completando a letra".¹

Assim, sabemos que a letra é de Jorge Amado, e a música, de Dorival Caymmi, embora os dois apontem a existência de outras fontes criadoras. Declara o autor da letra: "eu [a] ouvi nas noites de lua no cais do mercado, nas feiras, nos pequenos portos do Recôncavo [...]".² O compositor é quem diz: "[...] nada mais sou que um homem do cais da Bahia. Grande parte da minha obra musical reflete esse ambiente, essas vidas, esses dramas". Desse modo, os dois artistas encontram-se numa mesma aspiração: o anseio de apagar, na dimensão autoral, a própria individualidade. Eles optam pelo jogo simulatório de se colocarem como veículos de uma coletividade, constituída pelos marítimos de Salvador e do Recôncavo, e por suas mulheres. É parte do meu método aceitar como verdadeira essa simulação. Se, no plano de suas obras, esses artistas criaram uma coletividade fictícia (real e imaginária), combina-

dos, esses dois conjuntos de obras terminaram por criar uma imagem da gente do cais da Bahia, imagem cultural que se estendeu para a cidade da Bahia e ainda hoje contribui para alimentar o reflexo narcísico, sobre o qual se debruça a cidade do Salvador. Minha intenção é considerar a parceria desses artistas na construção dessa referência simbólica, partindo de um momento em que tal parceria está declarada. Foi assim que eu cheguei a essa canção.

Em 1936, Jorge Amado escreveu o romance *Mar Morto*, cujo enredo se constitui a partir da vida e da morte dos homens que trabalham no mar. Mais especificamente, o romance se detém no drama de suas mulheres, perseguidas pelo medo – e pela certeza – de que os homens serão tragados pelo oceano. Morto o marítimo, resta à viúva destruir o próprio corpo, ao entregá-lo a um trabalho por demais pesado, ou transformar esse corpo em mercadoria. Em consonância com o projeto ideológico que orienta a sua literatura no período, Jorge Amado aponta para a mudança desse horizonte social dentro do qual a viúva do marítimo é condenada à destruição física ou moral, quando não a ambas. Nos termos do romance, essa transformação é o "milagre" esperado por D. Dulce, a professora do cais: "Você nunca imaginou esse mar cheio de saveiros limpos, com marítimos bem alimentados, ganhando o que merecem, as esposas com o futuro garantido, os filhos na escola, não durante 6 meses, mas todo o tempo, depois indo aqueles que têm vocação para as faculdades? Já pensou em postos de salvamento, nos rios, na boca da barra? Às vezes eu imagino o cais assim [...]".³

No romance, o sinal desse horizonte social positivo é a revolta de uma mulher que jamais se conformou com a fatalidade que lhe era reservada. Lívia, a heroína, não aceita ser lavadeira, nem prostituta e nem casar por

1 Dorival Caymmi, *Cancioneiro da Bahia*, 5. ed. Rio de Janeiro, Record, 1978, p. 18.

2 Jorge Amado, *Mar Morto*, Rio de Janeiro, Record, 1996, p. 7.

3 Idem, ibidem, p. 134.

conveniência. Assim, ela assume o comando do saveiro. Trata-se entretanto de uma exceção. Originalmente, ela não pertencia à comunidade do cais.

No desenvolvimento do enredo de *Mar Morto*, soa uma voz coletiva que comenta a tragicidade do próprio destino, lamentando-o sem revolta e sem buscar sua mudança. Refiro-me ao “Cancioneiro do Mar”, presente no universo ficcional dessa narrativa, que esclarece: “O destino do povo do mar está todo escrito nas suas canções.”⁴ De fato, Jorge Amado parece ter recolhido fragmentos de canções praieiras anônimas, aos quais acrescentou farta dose de criação pessoal. Na estrutura do enredo, a voz que emite as canções tem uma função próxima à que desempenha o coro, nas tragédias, sem deixar de fazer as antecipações promotoras da tensão dramática. Embora esparsos, esses versos projetam um conjunto completo na imaginação dos leitores da narrativa. Tal como a conhecemos, a canção de Caymmi e Amado nasceu como uma projeção desse tipo, ainda que o autor do romance tenha colaborado, como um leitor muito especial, nessa composição.

A letra que Jorge Amado pôs sobre a melodia de Caymmi constitui um amálgama posteriormente produzido, a partir de dois conjuntos espalhados no romance. O primeiro – formado por um único verso, “É doce morrer no mar” – tem, no texto de *Mar Morto*, emissores masculinos. Ele aparece pela primeira vez vindo do *forte velho*, do *cais*, do *saveiro*, “de algum lugar distante e indefinível”, sugerindo a existência de uma música confortadora que acompanha os corpos de dois pescadores mortos. Em momentos seguintes, a emissão do verso é atribuída “a um negro”, a um “ho-

mem que canta ao longe”, “a Jeremias”, pescador de nome profético. O segundo conjunto – composto pelos demais versos – é sempre introduzido por vozes femininas. Funcionando como uma antecipação trágica, que tensiona as bodas da heroína, esses versos surgem na voz de Maria Clara, ou vêm simplesmente da noite recém-chegada. Na letra da canção, não comparece o comentário da viúva que se distancia do cais: “Eu vou para outras terras, / que meu senhor já se foi...”⁵

Quando reunidos na letra da canção, os dois conjuntos de versos formam um contraponto que evolui literariamente no sentido da composição e não do confronto.⁶ Note-se que o verso “nas ondas verdes do mar” funciona como elemento de ligação. Enquanto as estrofes trazem o núcleo patético, expressando o sofrimento da mulher que perdeu seu homem (“A noite que ele não veio foi/ Foi de tristeza pra mim./ Saveiro voltou sozinho/ Triste noite foi pra mim...”), o refrão pontua a idéia de que esse homem teve uma morte doce.

A melodia de Caymmi (inspirada nos versos espalhados em *Mar Morto* e inspiradora do poema que serve como letra à canção) exhibe duas direções que se individualizam e se completam: a melodia que acompanha as estrofes e a melodia do refrão. Esta última tem um desenho descendente que, quando cantada pela voz grave de Caymmi, tende a se enfatizar. No contexto, a descendência melódica parece indicar certeza e distensão. Lembra Luiz Tatit que, “segundo diversos autores, entre eles Tomás Buysens, Rossi e Leon, todas as culturas, cujas entoações já foram estudadas, utilizam tonemas descendentes, para asseverar ou concluir uma idéia. Isto evidentemente repercute na canção, onde a fala se reproduz

esteticamente. Se se quer manifestar uma certeza... basta acentuar a descendência melódica.”⁷ No caso de Caymmi, o que essa certeza indicia é a inexorabilidade de um destino, a fatalidade da morte no mar. Sutil no poema de Amado, embora tão presente em seu romance, essa convicção constitui o centro do refrão melódico de Caymmi. A essa certeza, soma-se uma distensão que a letra associa à situação de doçura e ao repouso da morte. É ainda Luiz Tatit quem lembra: “as cordas vocais se distendem, quando nos encaminhamos para o grave. Daí a impressão de repouso [...]”⁸ Tal impressão de distensão acentua-se cada vez que o refrão melódico recupera a tonalidade, salientando-se que a descendência, no presente caso, colabora melodicamente com a impressão de submersão.

Quanto à melodia das estrofes, ela é marcada por largos movimentos de ascendência e descendência, que equivalem às tensões e distensões próprias ao contexto passional; chega-se a percorrer uma oitava. A complementariedade acontece na melodia quando a dominante, que finaliza as estrofes, se repete no início do refrão. Vê-se, portanto, nos dois níveis – letra e música – a representação de vozes complementares, formadoras de uma coletividade feita de mulheres que sofrem e de homens que morrem no mar.

Uma imagem

Cabe assinalar que a canção não contempla o projeto de transformação social presente na literatura do Jorge Amado dos anos 30.

Pelo contrário, ela afirma a fatalidade e a converte em doçura. No que diz respeito a Caymmi, essa aproximação entre dor e prazer não soa totalmente estranha, embora suas canções raramente abriguem contexto de tamanha passionalidade; paixão esta que o modo menor sublinha ainda com melancolia.⁹ Claramente expresso, o sofrimento não se vincula aí a fatores históricos. Segundo Antonio Risério, a cidade da Bahia (e particularmente Itapua) adquire, na obra de Caymmi, uma função utópica, por não evidenciar contradições sociais. De acordo com essa leitura, Caymmi julga talvez que a *miséria não tem dignidade poética*.¹⁰ Em sua longa reflexão, Risério recupera o contexto histórico que teria servido de base a Caymmi, referindo-se a uma região pré-industrial que, posta à margem do desenvolvimento econômico nacional, se afirmou livremente como território cultural específico. Essa base histórica alimentou a construção de um cenário estético, no qual se apagam os conflitos. Dentro desse espaço praieiro, as mulheres tendem a ser, atesta Risério, componentes da paisagem: “Elas formam um bonito cortejo moreno, num mundo essencialmente viril, onde a ação corre por conta dos pescadores [...] Caymmi não inventa heroínas, não vai no sonho neo-romântico de Jorge Amado [...]”¹¹

No entanto, o conteúdo passional da canção feita em parceria com Amado corre por conta do sofrimento feminino. Em nenhuma outra canção praieira, essa dor parece tão intensamente explorada; nem mesmo em “Noite de Temporal”. Em “O Mar”, canção de 1941, na qual aparece uma Rosinha que

4 Idem, ibidem, p. 249.

5 Idem, ibidem, p. 137.

6 Anoto que Ernst Widmer elaborou, para a canção de Caymmi e Amado, arranjo para coro, orquestra de cordas e oboé. Nessa concepção, o coro termina por enfatizar o diálogo entre as instâncias do masculino e feminino. Cf. Ernst Widmer, *Remíscios do Rio São Francisco*: gravação digital sob a direção artística de Eduardo Torres. Projeto vencedor do Prêmio Copene de Cultura e Arte, 1998.

7 Luiz Tatit, *A Canção: Eficácia e Encanto*, São Paulo, Atual, 1986, p. 33.

8 Idem, ibidem.

9 Na verdade, penso que as cinco peças que compõem “História de Pescadores” (Canção de Partida, Adeus da Esposa, Temporal, Cantiga de Noiva, Velório), “O Mar” e “É Doce Morrer no Mar” formam um conjunto específico em meio às canções praieiras. A última, no entanto, apresenta tintas mais passionais. Cf. Almir Chediak, *Songbook de Caymmi*, 2. ed. Rio de Janeiro, Lumen, 1994, v. I e II.

10 Cf. Antonio Risério, *Caymmi: Uma Utopia de Lugar*, São Paulo, Perspectiva; Salvador, Copene, 1993, p. 124.

11 Idem, ibidem, p. 86.

endoidece com a morte de Pedro, a dor feminina é narrada e não diretamente expressa. Em contrapartida, “É Doce Morrer no Mar” traz, nas estrofes, uma melodia que (principalmente quando interpretada pela voz de Ney Matogrosso) ameaça dissolver-se, para dar lugar ao pranto.

Se a canção “É Doce Morrer no Mar” desvincula-se do projeto ideológico que orienta o letrista e, pelo menos em certo grau, singulariza-se no conjunto do compositor, a parceria parece mesmo colaborar na criação de um outro lugar autoral. Mais do que as alegres canções praieiras de Caymmi, em que o sofrimento, quando existe, é antes observado que vivido, essa canção lembra certos contextos de Lorca, de quem, segundo Risério, Caymmi é devoto leitor; lembra também alguns timbres do Cancioneiro Galego, podendo ainda ser associado ao trecho dos “Chants Populaires de la Grèce et de la Serbie”, de Achille Millien, citado por Bachelard: “Ó mar, ó mar cruel de vagas escumantes/ onde estão nossos maridos?/ Onde estão nossos bem-amados?”.¹² No entanto, este último exemplo contempla um grau de rebeldia ausente na canção de Amado e Caymmi. Nela, a morte traz um prazer sensual, traduzido como doçura, que contagia todo o contexto de dor. Explicitamente, pela nomeação do colo de Iemanjá, a toada fica ligada à crença de origem africana, recriada no romance de Jorge Amado. Resumidamente, posso dizer que ela afirma terem nascido as águas do mar do corpo de Iemanjá, no dia em que ela foi violentada por seu filho. Isso a tornou mãe e esposa: “Ela ama os homens do mar como mãe, enquanto eles vivem e sofrem, mas no dia em que morrem é como se fossem seu filho Orugã, cheios de desejos, querendo seu corpo”. Ainda de acordo com a

versão do mito incorporada ao romance, Iemanjá “leva” mais cedo os seus favoritos, para ofertar-lhes, na hora da morte, o gozo que o verso nomeia como doçura.

Câmara Cascudo não conseguiu entender essa imagem. Em um ensaio sobre jangadas, o etnólogo considerou a doce morte no mar uma idéia absurda, presumindo que morrer no mar devia ser salgado. Para se confrontar com sua observação, Antonio Risério prova a recorrência do motivo na literatura, citando Lucrécio, James Joyce e Leopardi: “e il naufragar m’è dolce in questo mare”.¹³ Recuperado aqui o inventário de Risério, não só para insistir na recorrência do motivo, mas para, por meio dela, evidenciar a sua disseminação e a dificuldade de determinar suas origens. Jorge Amado deve ter encontrado a idéia desse afogamento prazeroso, no mito que circula de boca em boca. No entanto, ao traduzi-lo, ele parece ter adicionado um filtro vindo da tradição romântica, privilegiando a integração do indivíduo ao seio bom da natureza. No romance, o narrador amadriado manifesta-se, como sua heroína, inconformado com o destino da gente do cais, mas totalmente fascinado por ele.

Pensando ainda na imagem básica – a doce morte no mar – lembro que Bachelard sustenta a supremacia da água doce sobre a água do mar. Mais explicitamente, ele cogita sobre o fato de ser “a água do mar uma água inumana, faltando ao primeiro dever de todo elemento reverenciado, que é o de servir diretamente aos homens”.¹⁴ Na verdade, esse raciocínio é estranho a Caymmi e assim deve soar ao pescador, que tem no mar a fonte de sua sobrevivência. Quanto a Jorge Amado, em que pese sua fascinação, podemos flagrar em seu discurso uma certa ambigüidade na consideração do mar que, como a cidade que sobre ele se debruça, é “festa e funeral”.¹⁵

Não se pode esquecer a idéia enfatizada pelo título: ao morrer o marítimo, o mar se torna morto. A senhora do mar – Iemanjá – é superada por Livia, egressa da existência cotidiana. Se algum resquício dessa rivalidade – entre o mar, visto como território mítico, e a existência histórica dos homens com suas necessidades – foi preservado na canção, só pode estar no bojo da imagem principal, quando a natureza salgada do mar é suplantada pelo desejo de doçura, que os homens sentem, durante a vida, e por isso o projetam numa morte idealizada. Nesse caminho, a herança imagística que aqui se atualiza em torno do mito africano (e que atravessa Joyce e Leopardi) tem um parentesco bíblico. No Apocalipse, o rio da vida derrama-se sobre os oceanos e termina por adoçá-los. Northrop Frye salienta, com propriedade, a associação entre os quatro rios da vida e os fluidos do corpo humano.¹⁶ Assim, o morto subverte a natureza marinha. Lida dessa forma tão oblíqua, a imagem trai uma expectativa posta abaixo do limiar de sua expressão. Trata-se da expectativa de que um contexto não adequado à existência humana se torne a ela receptivo. Tais nuances remetem a uma ânsia de transformação que, entretanto, não está direcionada a um contexto social já ideologicamente configurado, tal como acontece no romance *Mar Morto*, não estando também plenamente simbolizada. Na representação, o discurso permanece oscilante entre dor e doçura. A revolta e o anseio de mudança permanecem encobertos e sublimados na forma de uma fascinação.

Por enquanto, tentei tecer uma rede de comparações entre dois modos discursivos (o romance e a música popular), entre dois gêneros (a narrativa e o poema lírico), entre duas posturas existenciais (uma conformista e trágica, outra inconformada e construtora de utopias), entre duas atitudes frente ao limite humano (aceitação prazerosa e sofrimento),

entre duas linguagens (a palavra e a nota musical). Essas margens, todavia, interpenetram-se, sem que se possam separar os afluentes que se mesclam na canção. Com isso, meu intuito foi ilustrar o processo de criação como uma produção que passa pela biografia e pelo psiquismo de criadores individuais, mas que se consolida em atos de leitura, a partir da interseção de fontes várias.

Quanto à canção, o que foi dito sobre ela terá talvez validade para a instância dos seus autores fictícios. Refiro-me à gente do cais da Bahia, nos anos 30 e 40, antes que soprassem ventos mais modernos. Mas, quem sabe, essas marcas feitas de dor, doçura e de uma revolta não direcionada e encoberta tenham, numa onda de março, banhado a cidade inteira. É possível que Salvador possa ser entendida, a partir dessas vidas litorâneas, cujo grito de revolta tende a ser sufocado, por um prazer quase mítico. Para apreender esse elo metonímico, por meio do qual a gente da praia representa a cidade inteira, passo agora a enfatizar centralmente a figura do pescador, tal como ela surge em outras canções de Caymmi.

A educação pela pesca

Seguindo minha linha de pensamento, vou buscar, nas canções de Dorival Caymmi, uma imagem de pescador. Como hipótese básica, pressuponho que, nessas canções, aproximam-se em um primeiro nível poeta e pescador; em um segundo nível, é a representação da gente litorânea que, tal como aparece na obra de Caymmi, entra em relação com a imagem que a cidade da Baía adquiriu, diante de si mesma e do país. Para falar do paralelo entre a atividade do pescador e a poética de Caymmi, passo a comentar uma de suas canções, avisando que, pelo menos desta vez, concentro-me na letra:

12 Cf. Gaston Bachelard, *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a Imaginação da Matéria*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 167.

13 Antonio Risério, op. cit., p. 156.

14 Cf. Gaston Bachelard, “A Supremacia da Água Doce”, *A Água e os Sonhos*, ed. cit., p. 167.

15 Reporto-me ao seu *Bahia de Todos os Santos: Guia das Ruas e Mistérios da Cidade do Salvador*, São Paulo, Martins, 1971, p. 17.

16 Northrop Frye, *Anatomia da Crítica*, São Paulo, Cultrix, s. d. p. 190.

Milagre

Maurino, Dadá e Zeca – ô
Embarcaram de manhã
Era Quarta-Feira Santa
Dia de pescar e de pescador.

Se sabe que muda o tempo,
Se sabe que o tempo vira,
Aí, o tempo virou
Maurino que é de guentá, guentou,
Dadá que é de labutá, labutou,
Zeca, esse nem falou – ô...

Era só jogar a rede e puxar
Era só jogar a rede e puxar

Sintética ao extremo, “Milagre” traz a aventura de três pescadores que, numa “virada de tempo”, obtêm a graça de uma pesca abundante. As três figuras complementam-se, na formação de um herói coletivo. A divisão de tarefas é clara: Maurino responde pela resistência física, força estática que provavelmente mantém a embarcação na sua rota, em meio às ondas provocadas pelo vento sul – “é de guentá, guentou”.¹⁷ Dadá realiza o trabalho dinâmico que requer deslocamentos no interior do barco – “é de labutá, labutou”. Zeca registra a postura silenciosa do homem no mar, ou mesmo o seu êxtase frente à pesca farta: “Zeca, esse nem falou – ô.../ Era só jogar a rede e puxar”.

A micro-narrativa relata uma aventura bem-sucedida, apresentada em contexto imitativo elevado, se quisermos pensar nos termos de Northrop Frye.¹⁸ Os três pescadores têm uma capacidade que parece estar aci-

ma do comum dos homens, capacidade esta que se afirma a partir de uma natureza violenta e prodigiosa.

Em seu *Cancioneiro...*, Caymmi faz o seguinte comentário: “‘Milagre’ é uma canção inspirada em certos fatos que acontecem habitualmente durante a Semana Santa, na Bahia, quando os açambarcadores da venda do peixe – exploradores do povo e dos pescadores – escondem os estoques, e alardeiam a falta da mercadoria para aumentar os preços. É nessas ocasiões que se repete o milagre: é só jogar a rede e puxar o peixe farto, abundante, em dia de pescar e de pescador. Pesca milagrosa, derrotando a ganância dos açambarcadores”.¹⁹ Ao menos em princípio, estamos diante de uma poética diretamente ligada à experiência histórica. De fato, a elevação do preço dos peixes na Semana Santa ainda acontece do modo descrito por Caymmi, cuja matéria é extraída do cotidiano do pescador, particularmente do pescador artesanal, autônomo, pertencente ao núcleo pesqueiro de Itapuã.²⁰ Veranista na Itapuã dos anos 30, Caymmi declara: “todos os anos estava eu na praia de Itapuã junto aos pescadores que saíam para o mar nas jangadas e saveiros”.²¹ Quanto à questão dos “açambarcadores”, Simone Maldonado comenta em seu ensaio *Pescadores do Mar*: “quase invariavelmente, os pescadores autônomos dependem de intermediários para comercializar seu produto, tanto devido à perecibilidade deste, como porque, geralmente, eles não dispõem de infra-estrutura para a sua conservação, nem de meios para transportá-lo aos mercados mais distantes”.²²

Trata-se portanto de um problema social e econômico, criado pela relação indireta que o pescador autônomo mantém com seu mercado. No entanto, a letra da canção concentra-se na solução milagrosa, mesmo que contenha uma alusão indireta ao conflito existente na base histórica: “Era Quarta-Feira Santa, dia de pescar e de pescador.” Observe-se que o dia em que há demanda pode não ser propício para a pesca; acima do mercado estão os hábitos das espécies e as condições do tempo.²³

Tratando a abundância de peixes como milagre, Caymmi nos faz sair da experiência histórica para um nível mitopoético. Assim relatada, a aparição dos peixes termina por definir-se como um privilégio concedido aos pescadores, para que seja garantido o triunfo do Bem sobre a injustiça. Dignos da graça, Maurino, Dadá e Zeca passam a pertencer à categoria dos Justos. Ao comentar sua canção, Caymmi enfatiza o caráter cíclico da ocorrência. Vale lembrar: “É nessas ocasiões que se repete o milagre: é só jogar a rede e puxar o peixe farto...” Concentro-me no verbo repetir: se nos voltarmos para a experiência histórica, podemos pensar que Caymmi afirma uma fartura repetida a cada Semana Santa. No entanto, ao dizer o e não um milagre, ele deve também ter em mente a existência de uma cena matriz que a história estaria ciclicamente atualizando. Muito provavelmente, já que se trata da Semana Santa, o motivo é o da multiplicação dos peixes, representado no Evangelho em duas cenas básicas. A primeira acontece quando, a partir de cinco pães e dois peixes, Jesus alimenta uma multidão de cinco mil homens. A segunda cena concerne à vocação dos quatro primeiros apóstolos. O texto de Caymmi parece ligar-se mais diretamente a esta última referência, na qual a palavra de Cristo é,

segundo Lucas: “lançai as redes para a pesca”. Ao que responde Simão: “Mestre, trabalhamos toda a noite e nada apanhamos, mas porque Tu o dizes, lançarei as redes”. “Assim o fizeram e apanharam uma grande quantidade de peixes”, prossegue Lucas.²⁴

Como na cena histórica representada por Caymmi, há, no contexto bíblico, um momento de escassez, sendo ato da Providência a transformação da hora diurna em hora de pescar. Essa passagem ilustra o momento da definição dos pescadores como apóstolos: “Não tenhas receio: de futuro, serás pescador de homens”. Tal definição localiza os pescadores em lugar hierarquicamente privilegiado numa comunidade de Justos.

O contexto histórico referido por Caymmi traz a injustiça dos açambarcadores e a ação de uma natureza que se manifesta, voltando sua boa face aos eleitos. Uma das fundamentais diferenças entre as duas cenas – a descrita por Caymmi e a cena bíblica – reside talvez na concepção do agente que opera o milagre. Na letra da canção, ele coincide com a própria natureza que, numa “virada”, oferece a abundância milagrosa. Tal coincidência entre instância da divindade e natureza animizada soa como uma nota estranha em meio ao quadro cristão da Semana Santa. Provavelmente, essa nota ressoa, em Caymmi, a partir dos cultos africanos.²⁵ No entanto, concebida por um sincretismo religioso, essa instância ordenadora, que multiplica os peixes no mar de Maurino, Dadá e Zeca, opera, tal como o Mestre do Evangelho, uma ação que privilegia os justos e seleciona o Bem. Curiosamente, em linguagem bíblica, esse princípio seletivo é explicitado pela simbologia da pesca. Segundo Mateus, “o reino dos céus é ainda semelhante a uma rede que, lançada ao mar, apanha toda espécie de peixes. Logo que ela se enche, os pescadores

17 Entre os pescadores de Salvador, a expressão “tempo virou” (“virada de tempo”) indica geralmente a aparição do vento sul.

18 Refiro-me à classificação dos modos narrativos presente em *Anatomia da Crítica*.

19 Dorival Caymmi, op. cit., p. 62.

20 Ao estudar a atividade pesqueira na Bahia, Anete Leal Ivo caracteriza o Núcleo de Itapuã como aquele que contém os três tipos de embarcações usadas na pesca artesanal em Salvador: canoa, jangada e saveiro. Cf. Anete B. Leal Ivo, *Pesca: Tradição e Dependência*, dissertação de mestrado em Ciências Humanas, Salvador, UFBA, 1975.

21 Dorival Caymmi, op. cit., p. 10.

22 Simone Carneiro Maldonado, *Pescadores do Mar*, São Paulo, Ática, 1986, p. 15.

23 Idem, ibidem, pp. 51-52.

24 Citamos o capítulo 5 do Evangelho segundo São Lucas.

25 No nível musical, a nota africana soa com maior dominância.

pullam-na para a praia, sentam-se e escolhem os bons [...] e os ruins deitam-nos fora".²⁶

Voltando ao nível da experiência histórica, recorro que, na formação de seus grupos, os pescadores autônomos são conduzidos por critérios seletivos. Uma vez entrevistados, os pescadores da Bahia confirmaram as afirmações de Simone Maldonado quanto à tendência à ocultação de suas rotas, de seus pesqueiros, segredo a ser partilhado entre os membros de um mesmo grupo. Trata-se de conhecimento acessível apenas àqueles que se mostram dignos no momento da partilha dos peixes, respeitando os companheiros e explorando os recursos do mar, sem destruí-los.²⁷

Essas mecânicas seletivas formadoras dos agrupamentos dos pescadores, no nível histórico, e do reino dos céus, no contexto bíblico, assemelham-se àquela que orienta os construtores de utopias poéticas, lugares simbólicos, de onde o Mal deve ser expurgado, para que o Bem possa dominar o plano da representação. Por isso imaginamos a poética de Caymmi *educada* pela pesca, desde que parece inclinada a selecionar o Bem.

Lembro que, guiada por Antonio Risério, considere que Caymmi representa Itapuã como uma utopia, espécie de *locus amoenus*, onde a carência histórica cede espaço à manifestação de uma natureza receptiva aos homens. No entanto, o próprio Risério é enfático ao afirmar que Caymmi não se evade para mundos insólitos, preferindo a realidade que lhe é familiar.²⁸ Para permanecer no mundo da experiência, sem abrir mão de sua opção pela solaridade, Caymmi opera, nessa referência que lhe é extremamente próxima, uma suspensão de todos os conflitos. Limpa de males, a matéria histórica não oferece oportunidade para o insólito. Como João Valentão (que, segundo Risério, é mesmo o pescador

Chico Pereba, de Itapuã), Caymmi *não precisa dormir p'ra sonhar* outro sonho, além dessa suspensão das tensões. Entretanto, a necessidade de um processo seletivo deixa-se ler nas imagens do poeta, mesmo que, da vida do pescador, ele registre sobretudo os bens. Essa diretriz explicita-se em uma de suas canções mais conhecidas: "Um pescador tem dois amor: um bem da terra, um bem do mar". O segundo bem, à moda de Gertrude Stein, é absoluto, adjetivado por si mesmo: "O bem do mar/ é o mar/ é o mar". Quanto ao bem da terra — "mulher que chora e faz que não chora" —, devo dizer que ele fornece um traço importante na configuração da utopia que Caymmi constrói. É nessa mulher litorânea que Caymmi situa o ato de ocultar a dor, ainda que não seja possível extirpá-la. Anoto agora que, para dissolver as tensões ocorridas durante as jornadas no mar, as comunidades pesqueiras recorrem a rituais festivos; Itapuã não constitui exceção. Trata-se da mesma tendência de pôr as dores numa elipse, princípio orientador da estética de Caymmi, sobretudo no seu plano literário.

Pescador e poeta continuam a encontrar-se em outros pontos. Na perspectiva do pescador que se distancia no mar, mulher e praia se confundem. Na perspectiva do poeta, fundem-se metaforicamente a mulher e a terra; daí ser a mulher um *bem da terra*. Num impulso metonímico, estende-se, da praia para a cidade litorânea, a mania de ofuscar, com solaridade festiva, tudo o que mereceria pranto.

Na mulher que fica à beira-mar, a plena evidência do choro indicaria o desejo de romper com o mundo fechado dos pescadores. Entre ela e sua cidade haverá talvez uma coincidência: a intenção de preservar um *êthos* e afastar o ônus que traz qualquer

anseio de mudança na ordem vigente. Presente na poética de Caymmi, como ademais na cultura da Bahia, a associação entre mulher e cidade tem raízes bíblicas, responsáveis pelo binômio: cidade-mãe, cidade-prostituta. A primeira preserva a própria feição de berço, princípio; a segunda anuncia ruptura e traição. Pensando em um *êthos* pescador, Simone Maldonado destaca, nas comunidades que se dedicam à pesca artesanal, uma resistência contra elementos externos à sua tradição, o que resulta em conservadorismo e se traduz frequentemente como forte reação aos processos de modernização. Num contexto desse tipo, pactuar com o desejo de mudança seria, de fato, querer romper esse *êthos*, o que acarretaria culpa. Talvez por isso seja necessário *fazer que não chora* e esconder o pranto. Recupera-se assim a aproximação arcaica entre a palavra "triste" e a idéia de culpabilidade, aproximação ainda presente na linguagem coloquial de Salvador. Em contrapartida, a alegria e a festa podem ser lidas como modos de obter inocência. Essas relações semânticas transferem-se para a imagem da cidade, que, de modo recorrente, aparece na cultura brasileira como um cenário de festa e inocente alegria; reduto de identidade permanentemente ameaçada por ondas de modernização. A "Triste Bahia", de Gregório de Matos, é, como salientou Alfredo Bosi, a cidade culpada, manchada pela máquina mercante que a desfigura.²⁹ Marina, a mulher cantada por Caymmi, também pode confundir-se com a cidade marinha, que, ao se cobrir de maquiagem, comete traição. Talvez Salvador persista na vivência dessa angústia. Oscilando entre a solução de estagnar-se (para oferecer ao país uma comarca de identidade cultural) e a opção de modernizar-se, a cidade da Bahia terminaria por consentir que neguem suas maze-

las históricas, facilitando, desse modo, a ação de uma elite que pretende igualar transformação à deformação.

Finalizo, salientando que busquei, em Caymmi, traços que me ajudassem a dimensionar uma relação entre sua obra e a imagem de Salvador, tal como esta cidade inscreveu-se no manancial de símbolos que compõem a cultura do país. Em "É Doce Morrer no Mar", creio ter surpreendido a presença de dor, prazer e revolta silenciada. A partir de "Milagre" e outras letras, destaquei principalmente o princípio seletivo de uma poética que, comentando seu contexto histórico, evidencia uma tendência a ofuscar todos os males e assimetrias, com as luzes de uma festa que supostamente inocenta. Salientei também, nesse mesmo contexto, uma resistência direcionada contra qualquer fator que represente alteração de reflexo narcísico, resistência que se comporta ambigualmente, colocando-se contra a transformação, mas terminando por aceitar a deformação como única forma de modernidade possível.

O próprio Caymmi expressou sua aspiração de fundir sua imagem de autor à da coletividade pesqueira; vale repetir: "nada mais sou que um homem do cais da Bahia". Assim, é natural que as letras das suas canções guardem, ainda que em franjas imagísticas, registros das tensões presentes na realidade que as inspirou. A possibilidade de ler essas tensões a partir das imagens de Caymmi impede que se coloque a solaridade da sua poética a serviço de uma imagem comercial da Bahia. Cabe, portanto, uma releitura de sua obra, visando à reposição da distância que vai da utopia até o engodo, distância que vai da construção poética ao embuste publicitário. Foi isso que eu quis fazer.

Recebido em julho de 1999.

26 Cito o Livro Terceiro do Evangelho segundo São Mateus.

27 "Sendo a pesca uma atividade competitiva e perigosa, os pescadores agrupam-se por laços afetivos ou familiares para tomar, pelo segredo, uma posse simbólica do mar que, pelo menos em princípio, é inapropriável, por ser, em aparência, indivisível." Cf. Simone Maldonado, op. cit., p. 31.

28 Cf. Antonio Risério, op. cit.

29 Cf. Alfredo Bosi, *Dialética da Colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.