



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)Igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

“O DENGO QUE A NEGA TEM”: REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E RAÇA NA OBRA DE DORIVAL CAYMMI

André Rocha Leite Haudenschild
Doutorando em Literatura/UFSC
arsolar@gmail.com

*É dengo, é dengo, é dengo, meu bem
É dengo que a nega tem
Tem dengo no remelexo, meu bem
Tem dengo no falar também*

(Dorival Caymmi em “O dengo que a nega tem”, 1941)

Introdução

O compositor baiano Dorival Caymmi legou ao vasto patrimônio cultural brasileiro em torno de 120 canções compostas entre os últimos anos da década de 30 e os anos 60 do século passado. Em toda sua obra lítero-musical encontramos uma diversidade das formas de representação de gênero e de raça que pode ser considerada um “prato cheio” para os atuais estudos culturais pós-coloniais, cujas representações culturais da mulher brasileira aparecem como uma constante em suas múltiplas nomações significantes: a “mulata”, a “baiana”, a “nega”, a “preta” e a “morena”, como aqui veremos.

Desde suas primeiras canções gravadas em dueto com Carmen Miranda, em 1939 (“Você já foi a Bahia?” e “Preta do acarajé”, em antigos acetatos de 78 rpm), às canções praieiras (como, entre outras, “A lenda do Abaeté” e “Saudades de Itapuã”, ambas de 1948) e aos sambas-canção dos anos dourados do pós-guerra (como “Dora”, de 1945, “Marina” de 1947, e “Sábado em Copacabana”, de 1951, entre outras), o compositor baiano soube interpretar com rica sensibilidade as nuances polifônicas da paisagem humana e natural como um exímio “pintor mulato da vida moderna” deste período, como ele mesmo tenta explicar¹:

É tudo muito simples, natural. Eu parto de cenas reais, na maioria das vezes, corriqueiras até. [...] No entanto, são necessários uns olhos especiais para se ver a música que é abstrata. Assim eu primeiro vejo a

¹ Vale notar que o compositor acabou tornando-se um fecundo artista plástico, pintando diversas telas durante boa parte sua carreira musical sempre apoiado por seus amigos pintores, como Cândido Portinari, entre outros (CAYMMI, 2001).



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)Igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

música. Depois a absorvo e logo após a transformo em canção. [...] É verdade, não sei nadar nem pescar (risos). Mas isso não tem muita importância. Eu busco o mar fora do mar (risos). Aí entram a imaginação, como eu já lhe disse, e também a observação. Eu tive alguns amigos pescadores. Nasci na classe média e recebi boa instrução. Sou um homem urbano, sempre fui. Acontece que eu saía e via as coisas (CAYMMI, 2002, s.p.)

Nascido em 1914, na cidade de Salvador, capital da Bahia, descendente de imigrantes italianos pelo lado paterno, e pelo lado materno, de negros e portugueses, o jovem Caymmi migrou em 1938 para a capital federal nacional (a, então, metrópole do Rio de Janeiro), com a pretensão de trabalhar como caricaturista na imprensa local, mas acabou virando um artista de rádio, pois já havia trabalhado como violonista e cantor em programas de rádio de sua cidade natal². A canção “Peguei um Ita no Norte” (1945) narra literalmente essa viagem iniciática costeira à bordo do vapor “Itapé”: *Peguei um Ita no norte / Pra vim pro Rio morar / Adeus meu pai, minha mãe / Adeus Belém do Pará... [...] Minha mãe me deu uns conselhos / Na hora de eu embarcar / Meu filho ande direito / Que é pra Deus lhe ajudar [...]*. Notável a amplitude da experiência caymmianiana nesta canção que alarga seu percurso biográfico para além de sua terra natal, dando adeus à cidade de Belém do Pará como uma atitude poética coletiva, afinal, sua viagem era a jornada da diáspora coletiva de tantos outros brasileiros para a capital federal da República na primeira metade do século XX.

Ao contrário do que boa parte da crítica musical sempre pregou - uma leitura essencialista do compositor baiano como um representante típico da expressão do mundo nordestino litorâneo, tomando suas canções praieiras e seus sambas baianos como algo pertencente apenas ao “universo folclórico baiano” -, só foi após sua chegada ao Rio de Janeiro que ele começou a cantar as belezas de sua terra natal. Segundo André Domingues em seu estudo *Caymmi sem folclore*, ao contrário desta visão redutora, devemos entender a obra caymmianiana como uma parte *sui generis* da conformação moderna do imaginário nacional popular brasileiro daquele período:

² Em 1930, o compositor estreou na Rádio Clube da Bahia, em Salvador, e em 1935 já apresentava o musical “Caymmi e suas canções praieiras”. Com 22 anos, venceu como compositor o concurso de músicas de carnaval com o samba “A Bahia também dá”, e foi seu amigo, Gilberto Martins, diretor da Rádio Clube da Bahia, que o incentivou a seguir uma carreira no sul do país. No mesmo ano de sua chegada ao Rio de Janeiro, já havia assinado contrato com a prestigiosa Rádio Nacional (CAYMMI, 2001).



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II

Campus de Ondina

Mais viável seria pensarmos as canções praieiras como estratégias de tradução de experiências exóticas para um entendimento urbano, moderno. [...] Garantindo a fidelidade das traduções, há também nas canções praieiras uma certa preocupação documentarista. Desta derivam o constante aparecimento de personagens reais, como Chico Ferreira e Bento, paisagens, como o coqueiral de Itapuã e a areia branca Abaeté, e mitos locais, como o candomblé assombrado da Lagoa do Abaeté e a pedra de Iemanjá em Itapuã” (DOMINGUES, 2009, p. 58).

Ou seja, devemos olhar e ouvir as canções caymminianas não apenas como possíveis representações modernistas neo-realistas dos anos 30 e início dos 40 do século XX, entretanto, como complexas traduções líricas de um “homem urbano” que “não sabia nadar, nem pescar” e cuja arte deslizava entre o mar e a metrópole tropical, como ouvimos alegoricamente em “Eu não tenho onde morar” (1960): *Eu não tenho onde morar / É por isso que mora na areia [...]*. Para Paul Gilroy, “pensar sobre música – uma forma não figurativa, não conceitual - evoca aspectos de subjetividade corporificada que não são redutíveis ao cognitivo e ao ético”, ou seja, é uma forma de tentarmos “situar com precisão os componentes estéticos distintos na comunicação negra” (GILROY, 2001, p. 163).

“Você já foi à Bahia?”: a vinculação da representação da baiana e do samba carioca como símbolos autênticos de nacionalidade

Segundo Ruy Castro, a temática da mulher baiana nos sambas nacionais já era motivo de representação musical com muito sucesso desde os anos 30, como, por exemplo, os sambas de Ary Barroso – “No tabuleiro da baiana” (1936) e “Na baixa do sapateiro” (1938) – que superestimavam a Bahia como “a terra da felicidade”, assim como, a cor e o corpo da “baiana sestrosa” como ícones exóticos e apetitosos com características comuns: “Uma enumeração de ritos, roupas ou pratos típicos, quase sempre em associação com uma morena ou moreno que se deixou pra trás, e o máximo de rimas com ioiô e iaiá” (CASTRO, 2005 p. 164). Outro exemplo da baiana sedutora “que deixa a mocidade com água na boca” é o conhecido samba de Geraldo Pereira,



“Falsa baiana” (1944)³. É interessante notar que a imagem da baiana já era recorrente no imaginário da antiga capital federal nos teatros de revista e no carnaval de rua, desde o final do século XIX, como aponta a historiadora Tânia da Costa Garcia: “A presença da baiana tornou-se de tal forma marcante na vida da cidade, que foi incorporada como personagem nas festas e diversões populares... [...] Deslocada de contexto, a baiana começava a fazer parte de um processo de simbolização” (*apud* DOMINGUES, *Op. cit.*, p. 49).

Ora, nada mais sintomático seria encontrarmos essa “baiana arquetípica” representada no samba carioca como “o maior símbolo musical da brasilidade dos anos 30”, segundo o pesquisador musical Carlos Sandroni. Afinal, tal vinculação entre uma Bahia mitológica e o samba urbano carioca procederia do fato de que o samba, além de ter sido introduzido no Rio de Janeiro pela comunidade de negros e mulatos baianos (vide os terreiros seminais das velhas baianas, as “tias Ciatas”), ter também atualizado os signos fundamentais do lundu colonial: mestiçagem, sensualidade, ritmo sincopado e ambientação na Bahia (SANDRONI, 2001, p. 39). Deste modo, podemos entender que há no processo de constituição do samba como um símbolo autêntico de nossa nacionalidade, uma configuração simbólica da imagem da Bahia e, conseqüentemente, da “baiana arquetípica”, como o *locus* da ancestralidade original do povo brasileiro⁴. Basta ouvirmos o depoimento de Jorge Amado sobre a arte musical de seu grande amigo e conterrâneo⁵:

Trazendo nas veias sangue negro e italiano, nascido à beira do mar da Bahia – a Bahia que é *cellulla mater* do Brasil, onde a mestiçagem determinou e determina as linhas mestras da cultura nacional – fez-se

³ Considerado o maior sucesso de Geraldo Pereira, esse samba foi inspirado na fantasia de baiana da esposa de seu amigo, Roberto Martins, usada no carnaval do Rio, em 1943: “Ela não sabia sambar – conta Roberto – e, apesar do traje, estava longe de parecer uma verdadeira baiana. Daí nasceu a *Falsa baiana*” (*apud* DANELLI, 1978, contracapa). Seus versos são bem pertinentes para se entender a construção da imagem urbana da baiana “desejável” no imaginário popular: *Baiana que entra na roda / Só fica parada / Não canta, não samba / Não bole nem nada / Não sabe deixar a mocidade louca // Baiana é aquela / Que entra no samba de qualquer maneira / Que se mexe, remexe / Dá nó nas cadeiras / E deixa a mocidade com água na boca [...]*.

⁴ A canção “Você já foi à Bahia?” (1941) termina com os versos: [...] *Nas sacadas dos sobrados / Da velha São Salvador / Há lembranças de donzelas / Do tempo do Imperador // Tudo, tudo na Bahia / Faz a gente querer bem / A Bahia tem um jeito / Que nenhuma terra tem.*

⁵ A identificação de Caymmi com Jorge Amado, e vice-versa, sempre foi constante desde que se conheceram no início dos anos 40, pois chegaram a compor canções juntos, como “É doce morrer no mar” e “Canção para Tereza Batista”, entre muitas outras. Segundo Stella Caymmi: Os pescadores das canções de Caymmi não são marginalizados como alguns dos personagens de Jorge, insatisfeitos e com forte poder revolucionário. No universo de Caymmi, seus personagens estão perfeitamente adequados e felizes. É um mundo idealizado, atemporal, harmônico. Lírico, se quiserem” (CAYMMI, 2001, p. 221).



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

o intérprete da vida popular, o bardo cantor das graças, do drama e do mistério da terra e do homem baiano” (*apud* CAYMMI, 2001, p 36).

Essa afirmação aponta para o contexto sociológico dos anos 30 de exaltação à miscigenação - corpórea e cultural - de Gilberto Freyre e Arthur Ramos, pois o discurso sobre a mistura positiva das raças indígenas, negras e brancas no Brasil, tornar-se-ia, desde então, o elemento catalizador de nossa modernização tropical: a miscigenação como solução da integração nacional⁶. São também deste período os romances regionalistas de Amado: *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar morto* (1936) e *Capitães da areia* (1937), carregados de exaltação à natureza baiana, a sua raça e a sua primazia histórica, em franca sintonia com as letras das canções caymmianias: “O que é que a baiana tem?” (1939) - *O que é que a baiana tem? / Que é que a baiana tem? / Tem torço de seda, tem / Tem brincos de ouro, tem / Corrente de ouro, tem / Tem pando-da-Costa, tem / Tem bata rendada, tem / Pulseira de ouro, tem / Tem saia engomada, tem / Sandália enfeitada, tem / Tem graça como ninguém / Como ela requebra bem! // Quando você se requebrar / Caia por cima de mim [...]* -, “O samba da minha terra” (1940) - *O samba da minha terra / deixa a gente mole / Quando se samba / todo mundo bole [...]* -, “Você já foi à Bahia?” (1941) - *Você já foi à Bahia, nega? / Não, então vá... [...]* -, e “Vatapá” (1942) - *Quem quisé vatapá, ô / Que procure fazê / Primeiro o fubá / Depois o dendê // Procure uma nega baiana, ô / que saiba mexê / Que saiba mexê / que saiba mexê [...]* -, entre muitas outras.

Essas canções denotam a sensualidade natural da “baiana arquetípica” na obra caymmiana desde seus primórdios, valendo observar que a constituição da indumentária deste modelo feminino na filmagem da canção “O que é que a baiana tem?” (incluída de última hora no musical hollywoodiano *Banana da Terra*, produzido por Wallace Downey, em 1939, com parte da “política de boa-vizinhança” do governo americano), foi que contribuiu decisivamente para que Carmen Miranda alçasse triunfalmente sua carreira internacional como uma “Brazilian Bombshell”⁷. Segundo a

⁶ Segundo Francisco Bosco (2006, p. 23), a afirmação idealizada da mestiçagem onipresente nas obras de Freyre e Caymmi foi inicialmente apontada pelo brasilianista Brian McCann, em *Hello, Hello, Brazil: Popular Music in the making of modern Brazil*. Durham: Duke University Press, 2004.

⁷ Até então, a temática baiana não era inédita no repertório de Carmen Miranda, pois já interpretava na época algumas canções como: “No tabuleiro da baiana” (1936) de Ary Barroso, “Baiana do sapateiro” (1937) de André Filho, “Quando eu penso na Bahia” (1937) de Ary Barroso e Luiz Peixoto, “Na Bahia” (1938) de Herivelto Martins e Humberto Porto, e “Nas cadeiras da baiana” (1938) de Portelo Juno e Leo



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)Igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

biografia de Caymmi, Carmen levou pessoalmente o compositor à casa de sua costureira para que ele opinasse sobre a confecção de seu vestido e para que a ensinasse a montar um autêntico balangandã baiano⁸. E durante as filmagens, serviu de ponto para que a cantora pudesse ir apontando para as partes da roupa indicadas na canção: “Empolgado, sugeriu meneios a Carmen, revirando os olhos com malícia – gesto carregado de picardia que o público do compositor mais tarde iria reconhecer como uma de suas marcas registradas” (CAYMMI, *Op. cit.*, p. 127-133).

É possível entendermos essa representação da “baiana arquetípica” como a construção do símbolo popular de uma nacionalidade em plena vigência do Estado Novo no país, conforme vigorava na época uma política nacionalista de total nivelamento das diferenças, como explica Adauto Novaes:

[...] Assim, nos projetos de cultura nacional-popular, determinada cultura – a negra, por exemplo – perde a relação com seu tempo e sua história; perde ao mesmo tempo o desejo de progresso consciente e voluntário; perde, enfim, o próprio ato de revelar-se a si mesmo e aos outros. Ganha-se, por outro lado, uma identidade cultural, construída de fragmentos de representações colados pela linguagem de interesse em produzir a “síntese” regulada e unificadora que torna cada vez mais imprópria a diferença, a distorção, o enigma e a revelação do novo. Apagam-se as diferenças culturais em favor da ficção de que somos todos iguais (NOVAES, 1982, p. 10-11).

A própria constituição da roupa baiana de Carmen Miranda não seria uma “síntese” alegórica perfeita do projeto nacional-popular do Estado Novo, idealizado pela política Vargas entre 1938 e 1945?

Cardoso. A novidade era que as canções de Dorival Caymmi não trouxeram “apenas uma temática de apelo popular, pois além de suas letras trazerem aspectos e usos da vida baiana desconhecidos do resto do Brasil, como balangandãs ou os pregões das baianas, sua música era inteiramente diferente do que se ouvia no rádio de então, absolutamente original” (CAYMMI, 2001, p. 138). A “originalidade” de Caymmi não estaria apenas no ineditismo de suas canções praieiras, mas era também legitimada pelo fato de que ele ser um “autêntico” compositor baiano recém-chegado à efervescente cena cultural carioca do final dos anos 30, em pleno auge da Era do Rádio nacional.

⁸ O compositor mesmo nos explica o significado desta indumentária baiana: “Balangandã era uma jóia antiquíssima das negras chiques, negras do partido-alto da Bahia. Era uma corrente usada na cintura por cima da saia. [...] Era uma penca com amuletos, promessas, muitas delas feitas com ouro ou marfim. Era para quem podia. As negras do partido-alto eram baianas que tinham proteção de homens ricos. Chegavam na Igreja do Bonfim ou da Misericórdia com um menino levando uma cadeirinha de ajoelhar para a hora da reza” (CAYMMI, *Op. cit.*, p. 134). Afinal, essa baiana arquetípica de Caymmi não é a “uma baiana qualquer”, mas pertencente às classes mais ricas e poderosas, como aponta Antonio Risério em *Caymmi: uma utopia de lugar*: “Da mesma forma que privilegia esteticamente os aspectos ‘coloniais’ de sua cidade, trata somente da baiana mais tradicional. Baiana do brinco de ouro, não do bracelete de prata” (*apud* DOMINGUES, 2009, p. 68).



As mulheres caymminianas

Como já mencionado, a representação da mulher brasileira aparece como um ícone cultural onipresente com múltiplas nomações na obra caymminiana: a “mulata”, a “baiana”, a “nega”, a “preta” e a “morena”. Se nos sambas, como: “O que é que a baiana tem?” e “Vatapá” há uma conotação da sedução corpórea - [...] *Quando você requebrar / Cai por cima de mim [...] e [...] Procure uma nega baiana, ô / Que saiba mexê [...]*, que são fragmentos das duas canções, respectivamente -; já nos sambas-canção: “Dora” (1945) e Marina” (1947), encontramos a representação sensual feminina de uma forma mais atenuada, porém, sem nunca perder o “olhar desejante” caymminiano pelos “requebros” da “rainha cafuzada de um maracatu”, como informam os versos de “Dora”: [...] *Eu vim à cidade / Pra ver meu bem passar / Ô Dora... / Agora... // No meu pensamento / Eu te vejo, requebrando pra cá, / Ora pra lá, meu bem [...]*.

É notável na poética caymminiana o uso reiterativo do verbo “requebrar” e o uso das imagens relacionadas ao balanço das cadeiras das mulheres, como a constituição de um olhar lírico “desejante” desde os tempos de Gregório de Matos e Baudelaire⁹. Desde os versos já citados de “O que é que a baiana tem?” (1939), aos versos de “Requebre que eu dou um doce” (1941): *Requebre que eu dou um doce / Requebre que eu quero vê / Requebre, meu bem, que eu trouxe / Um chinelo pra você, ai... [...]*, de “Acontece que eu sou baiano” (1944): *Acontece que eu sou baiano / Acontece que ela não é // Mas tem um requebrado pro lado / Minha Nossa Senhora / Meu Senhor São José // Tem um requebrado pro lado / Minha Nossa Senhora / E ninguém sabe o que é [...]*, e de “A vizinha do lado” (1946) - *A vizinha quando passa / Com seu vestido grená / Todo mundo diz que é boa / Mas como a vizinha não há // Ela mexe com as cadeiras pra cá / Ela mexe com as cadeiras pra lá / Ela mexe com o juízo / Do homem que vai trabalhar [...]*; encontraremos canções que denotam a naturalização sexual do corpo feminino negro ou mestiço.

Para Mariza Corrêa, em “Sobre a invenção da mulata”, parece não haver nenhuma descontinuidade entre a representação da mulata baiana das lavagens do

⁹ Esse “olhar desejante” irá também pautar a lírica da canção “Garota de Ipanema” (1962), de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, como nos versos: *Olha / Que coisa mais linda / Mais cheia de graça / É ela, a menina / Que vem e que passa / Num doce balanço / A caminho do mar [...]*.



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)Igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

Bonfim dos tempos de Nina Rodrigues, à “mulata globeleza” dos dias de hoje. Deste modo, ela nos faz refletir sobre como se constituiu historicamente a figura da mulata brasileira como um ambivalente símbolo cultural entre o “desejável” e o “indesejável:

Seria preciso o talento de Lévi-Strauss para fazer o inventário da rica coleção de ervas e especiarias utilizadas nas metáforas dos cheiros, gostos e cores evocados nas frases nas quais a mulata é sujeito: manjeriço, cravo e baunilha nas de Aluísio Azevedo (*O cortiço*, 1890); cravo, canela e alecrim nas de Jorge Amado (*Gabriela, cravo e canela*, 1958; *Tenda dos milagres*, 1969); mandioca doce nas de João Felício dos Santos (*João Abade*, 1958). A lista poderia continuar, mas podemos resumi-la no verso de Lamartine Babo (*O teu cabelo não nega*, 1932): "Tens um sabor / bem do Brasil". Além de cheirosa e gostosa a mulata é muitas outras coisas nesses e em outros textos: é bonita e graciosa, dengosa e sensual; em suma, desejável (CORRÊA, 1996, p. 39).

Esse imaginário literário não reproduz apenas uma representação estética da mulata brasileira, mas também implica uma representação moral e sexual da mulata. A esse respeito, Gilberto Freyre já dizia, em 1936: “o bom senso popular e a sabedoria folclórica continuam a acreditar na mulata diabólica, superexcitada por natureza [...]. Por essa superexcitação, verdadeira ou não, de sexo, a mulata é procurada pelos que desejam colher do amor físico os extremos de gozo, e não apenas o comum” (*apud* GIACOMINI, 2006, p. 90)¹⁰. Por outro lado, a equação - mulata + sensualidade + olhar masculino = objeto de desejo -, vinculou o intelectual/escritor brasileiro a uma pretensa busca das classes mais humildes e sofridas, assim como, cristalizou no imaginário literário brasileiro desde meados do século XIX, a imagem da mulata subalterna e oprimida socialmente. Nas três últimas canções caymmiananas citadas acima, a mulata é “puro corpo” em movimento e fonte de excitação explícita.

A letra da mencionada canção “Requebre que eu dou um doce” (1941):
Requebre que eu dou um doce / Requebre que eu quero vê / Requebre, meu bem, que eu

¹⁰ O discurso de alguns críticos literários, como José Veríssimo e Silvio Romero, assim como, o literário de Aluísio Azevedo e Manuel Antonio de Almeida, serviu de lastro para a construção da figura mítica da representação da mulata brasileira como sendo “puro corpo ou sexo”, e não “engendrada” socialmente. A mulata, “no máximo, provoca descenso social, e, no mínimo, desordem na ordem constituída do cotidiano” (CORRÊA, 1996, p. 40-41); como as personagens Rita Baiana, em *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, e Vidinha, em *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida. Assim como, na canção caymmianana “Lá vem a baiana” (1947) - *Lá vem a baiana / De saia rodada / Sandália bordada / Vem me convidar para dançar / Mas eu não vou [...] // Não vou porque não posso / Resistir à tentação / Se ela sambar / Eu vou sofrer / Esse diabo sambando / É mais mulher / E se eu deixar / Ela faz o que bem quer [...]*.



trouxe / Um chinelo pra você, ai... // Para você requebrá / Moreninha da sandália do pompom grená / Quando acabar com a sandália de lá / Venha buscar essa sandália de cá // Pra não parar de sambá / Pra não parar de sambá...[...], aponta para a propalada “assimetria simbólica do gênero” e as desigualdades que se reproduzem com base em um discurso falocêntrico ancorado em sinais diacríticos da percepção visual dos corpos humanos (ALMEIDA, 2001, p. 56). A voz do sujeito lírico mimetiza o sentimento coletivo impregnado na cultura brasileira em relação ao corpo da mulata, como um mecanismo de “dupla dominação” de raça e gênero (AZEREDO, 2005, p. 747). Nesse sentido, vale a pena atentarmos para a complexa constituição gestual da “nega” caymminiana no samba de roda “O denço que a nega tem” (1941)¹¹, gravada por Carmen Miranda, como uma resposta à pergunta de “O que é que a baiana tem?”:

*É denço, é denço, é denço, meu bem
É denço que a nega tem
Tem denço no remelexo, meu bem
Tem denço no falar também*

*Quando se diz que no falar tem denço
Tem denço, tem denço, tem denço tem
Quando se diz que no andar tem denço
Tem denço, tem denço, tem denço tem
Quando se diz que no sorrir tem denço
Tem denço, tem denço, tem denço tem
Quando se diz que no sambar tem denço
Tem denço, tem denço, tem denço tem*

*É denço, é denço, é denço, meu bem
É denço que nega tem
Tem denço no remelexo, meu bem
Tem denço no falar também*

*Quando se diz que no quebrar tem denço
Tem denço, tem denço, tem denço tem
Quando se diz que no bulir tem denço
Tem denço, tem denço, tem denço tem
Quando se diz que no cantar tem denço
Tem denço, tem denço, tem denço tem
Quando se diz que no olhar tem denço
Tem denço, tem denço, tem denço tem*

*É no mexido, é no descanso, é no balanço
É no jeitinho requebrado que essa nega tem*

¹¹ Deve-se atentar para o emprego do termo “nega” não apenas como a representação da cor feminina, mas também como uma denominação carinhosa e afetiva largamente empregada na cultura brasileira do século XX.



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

*Que todo mundo fica enfeitado
E atrás do denço dessa nega todo mundo vem
E atrás do denço dessa nega todo mundo vem*

Segundo o dicionário Aurélio, o adjetivo “dengoso” é sinônimo de faceiro, jovial, manhoso e astuto, ou seja, o vocábulo “denço” pode ser entendido polissemicamente: possui a ambivalência de ser uma característica positiva (significando algo como “charme” e “bossa”) e negativa (podendo ser entendido como “manha” ou “preguiça”)¹². Aqui podemos entendê-lo em sua positividade no sentido de que ecoa na canção uma clara exaltação ao corpo e aos gestos dessa “nega” tão desejável, retratada não tanto pelo que ela “é”, mas pelo jeito como ela “faz”: no “falar”, no “andar”, no “sorrir”, no “sambar”, no “quebrar”, no “bulir”, no “cantar” e no “olhar”.

Conforme sinaliza André Domingues, há nessa canção “a busca do espírito da raça, algo que se pode exaltar mesmo em se perdendo a virtuosidade completa da existência comunitária” (DOMINGUES, *Op. cit.*, p. 65), pois as letras dos sambas baianos de Caymmi se diferenciam de suas canções praieiras no sentido de que os primeiros são pautados pela “festividade das ruas de Salvador”, e os segundos, por “laços de solidariedade” entre os pescadores. Deste modo, nos parece que somente o “jeitinho requebrado” e sensual da mulata é capaz de deixar festivamente “todo mundo enfeitado” em total sintonia com o olhar desejanste das canções caymmianas já abordadas. O próprio compositor chegou ironicamente a afirmar por diversas vezes: “Gosto tanto de mulher que quando nasci, olhei pra trás” (*apud* CAYMMI, 2001, p.110).

Ao nos aproximarmos deste olhar desejanste caymmiano em sua medida de exaltação a uma festividade coletiva, devemos atentar para uma prática que se tornaria constante na obra de seu conterrâneo, Jorge Amado, que segundo Walnice Nogueira Galvão, estaria mais atrelada ao “gosto do mercado” do que à sua própria inovação estética, conforme explica Silviano Santiago:

¹² Em *Cancioneiro da Bahia*, o próprio compositor explica: “Não sei de palavra tão bonita quanto denço. Denço... Denguice... Dengosa... Palavras que dizem muita coisa, que definem, por vezes, a personalidade de uma mulher. O sol do nordeste, aquele calor das tardes pedindo rede e água de coco, pedindo cafuné e dando ao corpo certa moleza gostosa, produz o ‘denço’ que por vezes está apenas no quebranto de um olhar, às vezes na modulação da voz terna, de súbito no gesto, como um convite. Não sei como definir certas mulheres senão pelo denço que elas possuem. Denço no sorriso, no andar, no remelexo, no olhar, no jeitinho do rosto ou das mãos. Onde é que a baiana não tem denço?” (CAYMMI, 1984, p. 81).



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)Igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

A sua concepção de populismo [a de Jorge Amado] mascara o velho preconceito político de que tudo que existe no povo é bom. Preconceito que deixa o proletário, primeiro, contente com o imobilismo sócio-político da sociedade brasileira, segundo, auto-suficiente numa nação em que sofre as piores formas de injustiça e, terceiro, orgulhoso por ser a força maniqueísta do Bem numa sociedade tomada pelos ricos e pelo Mal. As constantes soluções sobrenaturais, embebidas em sincretismo religioso, para conflitos sociais e concretos, encontradas também nos seus romances, apontam para o irracionalismo político, para a ausência de visão lúcida e racional sobre o autoritarismo do antagonista. A beatificação da prostituta, assunto caro à sua pena de romancista, nada mais é do que os resquícios ‘democráticos’ de uma moral patriarcal e machista, ‘cuja pedra de toque é o sadismo’ ” (SANTIAGO, 1982, p. 74-75).

Essas “soluções naturais” e “maniqueístas” da obra do romancista baiano acabariam essencializando os dilemas sociais e raciais ocultos em sua obra, assim como, pode-se pensar na existência de um mecanismo semelhante nas canções aqui analisadas de Dorival Caymmi, como afirma Miguel Vale de Almeida sobre a obra do romancista baiano: “Regionalista, nativista, ou mesmo populista, consoante as vontades de classificar a obra, o que é certo é que ela depende fortemente, para a sua prossecução, da reprodução dos esteriótipos sociais dominantes” (ALMEIDA, *Op. cit.*, p. 50). Nota-se em Caymmi uma clara inclinação ao “populismo nativista” como sugerem suas canções de exaltação à Bahia: “Você já foi à Bahia?” (1941), “365 igrejas” (1946) – *Trezentas e sessenta e cinco igrejas / a Bahia tem [...] - e “Saudade da Bahia” (1943) – Ai que saudade eu tenho da Bahia [...]*, entre muitas outras.

Ao propor uma releitura funcional e estrutural do esteriótipo racial em termos de “fetichismo”, seguindo os passos das teorias de Edward Said, Homi Bhabha entende que o fetiche dá acesso a uma identidade baseada tanto na dominação e no prazer quanto na ansiedade e na defesa, pois ele é uma forma de crença ambígua e contraditória em seu reconhecimento da diferença e recusa da mesma:

O esteriótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais (BHABHA, 1998, p. 117).

Paradoxalmente, nas canções de Caymmi encontramos tanto a reprodução dos esteriótipos sociais dominantes da mulata como objeto de desejo e fetichismo - em



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

franca sintonia com a moral patriarcal e o projeto nacional-popular de seu tempo - como também a constituição da mulher dócil e romântica (uma “boa selvagem”), como vemos nas canções “Rosa morena” (1955), *Rosa / Morena / Onde vais, morena Rosa? / Com essa rosa no cabelo / E esse andar de moça prosa? / Morena / Morena Rosa [...]*, em “Marina” (1947) - *Marina, morena / Marina, você se pintou / Marina, você faça tudo / Mas faça um favor // Não pinte esse rosto que eu gosto / Que eu gosto e que é só meu / Marina, você já é bonita / Com o que Deus lhe deu [...]*, e também, em “Das rosas” (1964) - *Nada como ser rosa na vida / Rosa mesmo / Ou mesmo rosa mulher // Todos querem muito bem a rosa / Quero eu / Todo mundo também quer [...]*; canções que aparentam uma grande similaridade com a ambígua “inocência infantil e sensual” da doce morena Gabriela (ALMEIDA, *Op. cit.*, p. 47). Afinal, para a sexualidade festiva de Caymmi “não existe pecado ao sul do equador...”.

Ao escutarmos a obra de Dorival Caymmi, devemos pensar na constituição dos conceitos de miscigenação, racialização e sexualidade, mediados pela ótica de uma histórica “elite canibal”, como nos explica Osmundo Pinho:

Produzir a nação e a cultura nacional em diversas versões da mística miscigenante é fazer sexo. Mas o sujeito desta sexualidade, já vimos, é o homem branco heterossexual, que se representa como o civilizador erótico. O português, segundo Freyre, seria um intoxicado sexual. No ambiente da escravidão e da subordinação física e brutal de outros seres humanos, encontrou cenário perfeito para expressão dessa sua característica peculiar. A sexualidade exercida e representada em contextos de desigualdade e assimetria parece ser assim o operador da miscigenação predatória e o elo de ligação entre os diferentes extratos sociais que se reproduzem como diferentes através do exercício direto do desejo e do controle branco sobre o corpo do Outro e sua simbolização (PINHO, 2004, p. 101-102).

Deste modo, a sexualidade, a mestiçagem e a racialização parecem caminhar juntas “formando a identidade nacional como uma ‘estrutura da conjuntura’, marcada pelo abuso e pela reificação subordinante da alteridade, ao mesmo tempo como objeto de desejo e de controle social” (PINHO, *Op. cit.* p. 103): eis a posse dos “corpos racializados” permeando nossa vida social, musical e literária. Afinal, tanto em Caymmi como em Amado, a miscigenação via uma “mistura amorosa” de raças (como pregava a sociologia de Gilberto Freyre), aparenta ser uma ingênua solução para os problemas raciais. Segundo Robert Stam, a idéia de miscigenação como solução possui profundas



raízes colonialistas: “Embora seja um solvente poderoso, Eros por si só, não é capaz de dissolver as hierarquias de poder enrijecidas ao longo de séculos de colonialismo” (STAM, 2008, p. 425).

Nas canções aqui abordadas percebemos a obsessão caymmianiana pela sensualidade mestiça em suas múltiplas representações, como bem exemplifica a relação metonímica flor/mulher em “Das rosas” - [...] *Um amigo meu disse que em samba / Canta-se melhor flor e mulher / E eu que tenho rosas como tema / Canto no compasso o que quiser // Rosas, rosas, rosas... / Rosas formosas / São rosas de mim / Rosas a me confundir / Rosas a te confundir [...]*. Afinal, as mulheres caymmianianas estarão “sempre a desfilarem sua sensualidade ao ar livre, virando o juízo dos homens” (BOSCO, 2006, p. 39). Como observa Antonio Risério, em *Caymmi: uma utopia de lugar* (1993), ao afirmar que elas vivem “em estado fenomenológico, isto é, trata-se de um imperativo do olhar: são puras superfícies, encantadoras, mesmerizantes, que se oferecem a um olhar desprovido de qualquer intenção psicológica investigativa” (apud BOSCO, *Op. cit.*, p. 39-40). Ou seja, seriam “mulheres fenomenais”.

Deste modo, a apologia da mulata em Dorival Caymmi - assim como, da “nega”, da “preta” e da “morena” - estará também vinculada ao elogio da baianidade como uma ancestralidade original¹³. Como ecoa na lírica da canção praieira “Saudade de Itapuã” (1948), com saudade “daquela terra” que trazia boas novas enquanto o vento deixava cair “uma flor” em cima de uma bela “morena” baiana:

*Coqueiro de Itapoã, coqueiro
Areia de Itapoã, areia
Morena de Itapoã, morena
Saudade de Itapoã, me deixa*

*Ô vento que faz cantigas nas folhas
No alto do coqueiral
Ô vento que ondula as águas
Eu nunca tive saudade igual*

Me traga boas notícias

¹³ A canção “Toda menina baiana” (1979) composta por um de seus mais diletos discípulos, o compositor baiano Gilberto Gil, ecoa esse mesmo espírito de legitimidade primordial baiana: *Toda menina baiana tem um santo / Que Deus dá [...] / Que Deus entendeu de dar a primazia / Pro bem, pro mal, primeira mão na Bahia / Primeira missa, primeiro índio abatido também / Que Deus deu... // Que Deus entendeu de dar toda magia / Pro bem, pro mal, primeiro chão da Bahia / Primeiro carnavalesco, primeiro pelourinho também / Que Deus deu [...]*.



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)Igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

*Daquela terra toda manhã
E jogue uma flor no colo
De uma morena em Itapoã*

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Miguel Vale de. Gabriela: um ícone denso e tenso na política da raça, gênero e classe em Ilhéus, Bahia. In: BUESCU, Helena C. e DUARTE, João (orgs.). *Narrativas da modernidade: a construção do outro*. Lisboa: Colibri, 2001.
- ANZALDÚA, Gloria. La conciencia da la mestiza: rumo a uma nova consciência. In: *Revista de Estudos Feministas* 13(3), setembro-dezembro. Florianópolis: CFH/UFSC, 2005
- AZEREDO, Sandra. Mestiçagem, igualdade e afirmação da diferença: pensando a política de cotas na universidade. In: *Revista de Estudos Feministas*, 13(3), setembro-dezembro Florianópolis: CFH/UFSC, 2005.
- BHABHA, Homi K. A outra questão: o esteriótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. In: _____. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BOSCO, Francisco. *Dorival Caymmi*. São Paulo: Publifolha, 2006.
- CAYMMI, Dorival. Entrevista: “A dengue do Buda Nagô: Dorival Caymmi completa 88 anos - confirma que seja sedutor, mas nega que seja preguiçoso”. *Caderno BIS, Jornal Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <<http://www.jobim.org/caymmi/handle/2010.1/14185>> Acesso em 13/12/2010.
- _____. *Cancioneiro da Bahia*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984
- CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. In: *Cadernos Pagu* 6-7. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero/UNICAMP, 1996.
- DANELLI, Natale Vieira. *Geraldo Pereira*: fascículo encartado em LP. Coleção “Nova história da Música Popular Brasileira”. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1969.



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

GIACOMINI, Sonia Maria. Mulatas profissionais: raça, gênero e ocupação. In: *Revista Estudos Feministas*, 14(1), janeiro-abril. Florianópolis: CFH/UFSC, 2006.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. Rio de Janeiro; São Paulo: UCAM, Editora 34, 2001.

NOVAES, Adauto. Apresentação. In: SQUEFF, Enio. e WISNIK, J.Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PINHO, Osmundo de Araújo. O efeito do sexo: políticas de raça, gênero e miscigenação. In: *Cadernos Pagu* (23), julho-dezembro de 2004. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero/UNICAMP, 2004.

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

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora e Ed. UFRJ, 2001.

SANTIAGO, Silviano. O teorema de Walnice e sua recíproca. In: _____. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 2004.