

Dorival Caymmi e o campo musical brasileiro: considerações sociológicas.

Glauber Luna.

Cita:

Glauber Luna (2017). *Dorival Caymmi e o campo musical brasileiro: considerações sociológicas*. XXXI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Montevideo.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-018/536>

Dorival Caymmi e o campo musical brasileiro: considerações sociológicas

Glauber Barreto Luna
Glauber.luna@ufersa.edu.br
Universidade Federal do Ceará
Brasil.

Resumo:

Este artigo objetiva discutir a relação do músico Dorival Caymmi com o campo musical brasileiro que surge e se consolida nas primeiras décadas do século XX. Para tanto, analisamos, sociologicamente, o percurso trilhado pelo compositor supracitado entre a sua saída de Salvador – Ba, sua chegada ao Rio de Janeiro e sua inserção no meio artístico-musical da época.

ABSTRACT:

This article aims to discuss the relationship of the musician Dorival Caymmi with the Brazilian musical field that emerges and consolidates in the first decades of the twentieth century. Therefore, we analyze, sociologically, the path taken by the composer mentioned above between his departure from Salvador - Ba, his arrival in Rio de Janeiro and his insertion in the artistic - musical milieu of the time.

Palavras-Chave: Dorival Caymmi; Campo musical; Indústria Cultural.

Keywords: Dorival Caymmi; Musical field; Cultural Industry.

I. Introdução:

O presente texto tem por objetivo discutirmos os mecanismos, os percursos trilhados pelo compositor e cantor baiano Dorival Caymmi que lhes possibilitaram alçar-se (ou ser alçado) ao posto de estrela do rádio em finais da década de 1930 e durante a década seguinte e, conseqüentemente, figura notória da música popular brasileira. Não pretendemos com isso, questionar o valor da sua obra lítero-musical que, apesar de reduzida quando se comparada com a produção de outros artistas brasileiros que compuseram por um período equivalente¹, já há muito encontra-se solidamente reconhecida como obra de significativo valor no cerne do cancionário do país. Neste sentido, buscamos expor, sob inspiração dos escritos do sociólogo Norbert Elias acerca

¹ Ao longo dos seus 94 anos de vida, Dorival Caymmi compôs uma quantidade considerada pequena de canções. Diferentemente de outros importantes músicos da música popular brasileira, o conjunto de canções compostas por Dorival no transcorrer de sua vida não atinge o número composto por três dígitos.

da vida de Mozart (1995), a construção do artista Dorival Caymmi correlacionando-a, sobretudo, com as instâncias de consagração de um músico no interior do campo artístico em geral, e do campo musical em específico (BOURDIEU 2010, 2011). Ao tratar das instâncias de consagração e dos campos artístico e musical das primeiras décadas do século XX, temos em mente o nascente sistema de radiodifusão do país, a incipiente indústria fonográfica brasileira, as mídias impressas (jornais e revistas), enfim, todo um conjunto de instituições que, correlacionadas, constituem aquilo que os estudiosos Adorno e Horkheimer denominaram por Indústria Cultural (1985). Importante a ressalva que o referido texto não possui pretensões de evidenciar dados e considerações em tons conclusivos tendo em vista ser este, a materialização, ainda que fragmentária, de uma pesquisa ainda em desenvolvimento.

II. Esboços do objeto, ou antes, Ensaio conceituais acerca do tema:

Antes de emergirmos na biografia do compositor baiano cabe uma ressalva ao leitor: é necessário atentarmos para o fato de que ao discutirmos sociologicamente a relação entre um artista (seja na esfera de uma sociobiografia, seja no tocante à sua obra) e a realidade social à qual este está inserido, não podemos essencializar os conceitos e o objeto com os quais estamos dialogando. Estes são, antes de tudo, construções historicamente situadas. E é desta forma, historicamente guiados, que pretendemos “manipular” com a ideia de artista e, para tanto, os escritos de Elias (1995) e Bourdieu (2011) apresentam-se como ótimas chaves de leitura.

Em seu já clássico “Mozart: sociologia de um gênio”, Norbert Elias evidencia a relação de interdependência entre os músicos e a corte, neste caso, a Corte de Salzburgo, durante o século XVIII. Sendo assim, o sociólogo alemão chama-nos a atenção ao fato de que, até aquele momento histórico, os músicos – maioria deles de origem burguesa – eram considerados como funcionários da corte, tal qual qualquer outro serviçal. Nesse sentido, não havia ainda nenhum tipo de crença, por parte dos cortesãos, que elevassem os musicistas um patamar acima dos demais criados, ainda que aqueles pudessem angariar algum tipo de reconhecimento, junto aos aristocratas, como grandes músicos. Ainda assim, eram grandes músicos-serviçais da corte.

Como funcionários que eram, os musicistas, entre eles Mozart, deveriam produzir de acordo com as encomendas de seu patrono (no caso específico de Mozart, o

Arcebispo de Salzburgo, conde Colloredo) e, não obstante, conforme o gosto aristocrático, algo que, por muito tempo (provavelmente até o fim da sua breve vida²), perturbou Mozart. Em verdade, expõe Elias, o músico desejou obstinadamente livrar-se das amarras financeiras e das limitações criativas impostas por Salzburgo, ou se preferirmos dizer de outra maneira, Mozart desejou o status de artista em um contexto histórico desfavorável. Desfavorável às intenções de Mozart porque ainda não havia um público autônomo de música e, por conseguinte, sem a existência de um público pagante que mantivesse financeiramente os musicistas não se constituiriam as bases para a elevação do músico-funcionário em artista-independente. E foi justamente o que ocorreu.

Ora, se em finais do século XVIII ainda não havia se erigido as bases sociais para o surgimento do artista autônomo em relação à sociedade de corte, também não havia se constituído a *raison d'être* do enaltecimento do artista-gênio. Como aponta Elias (1995), a construção da genialidade é uma necessidade burguesa, onde a questão das individualidades é elevada. Sendo assim, Mozart fora não somente um outsider burguês a serviço da aristocracia³, como também, um gênio antes da época dos gênios. Portanto, de acordo com o texto de Elias, tanto a figura do artista quanto do artista-gênio são construções sociais historicamente situadas.

Outro sociólogo que atestou o momento da autonomia do campo artístico e intelectual em relação aos demais campos – o econômico, o político e o religioso, por exemplo –, foi Pierre Bourdieu. Em seu texto intitulado “O mercado dos bens simbólicos” (2011), Bourdieu, expõe o progresso do sistema de produção dos bens simbólicos, sua autonomia relativa diante dos demais campos que lhes são correlatos e as especificidades e agentes que compõem e configuram o campo artístico e intelectual.

De acordo com o sociólogo francês, o campo artístico e intelectual foi se constituindo na medida em que começa a desvencilhar-se, relativamente, dos comandos da aristocracia e da Igreja. Entretanto, vale lembrar, tal autonomia não ocorreu por acaso e nem de uma só vez. Pelo contrário, tal fato foi o resultado de um processo que,

² Mozart faleceu em 1791 quando tinha 35 anos apenas e fora enterrado em uma vala comum em 6 de dezembro do mesmo ano. (ELIAS, 1995)

³ Mozart era um legítimo representante da classe burguesa e, como tal, possuía hábitos (em linguagem bourdieusiana) e visão de mundo coerente com sua classe social. Nesse sentido, o comportamento materializado através de gostos, gestos, maneiras de falar, entre tantas outras coisas, chocava-se com o refinamento excessivo pertinente à sociedade cortesã. De acordo com Elias, Mozart assemelhava-se a um bufão. Ver Elias (1995).

segundo Bourdieu (2011), tem por fundamento a ocorrência de outros processos, tais quais:

“a) a constituição de um público de consumidores virtuais cada vez mais extenso, socialmente mais diversificado, e capaz de propiciar aos produtores de bens simbólicos não somente as condições mínimas de independência econômica mas concedendo-lhes também um princípio de legitimação paralelo; b) a constituição de um corpo cada vez mais numeroso e diferenciado de produtores e empresários de bens simbólicos cuja profissionalização faz com que passem a reconhecer exclusivamente um certo tipo de determinações como por exemplo os imperativos técnicos e as normas que definem as condições de acesso à profissão e de participação no meio; c) a multiplicação e diversificação das instâncias de consagração competindo pela legitimidade cultural, como por exemplo as academias, os salões (onde, sobretudo no século XVIII, com a dissolução da corte e da arte cortesã, a aristocracia mistura-se com a *intelligentsia* burguesa e passa a adotar seus modelos de pensamento e suas concepções artísticas e morais), e das instâncias de difusão cujas operações de seleção são investidas por uma legitimidade propriamente cultural, ainda que, como no caso das editoras e das direções artísticas dos teatros, continuem subordinadas a obrigações econômicas e sociais capazes de influir, por seu intermédio, sobre a própria vida intelectual” (p. 100).

Deste longo fragmento da obra de Bourdieu podemos atestar que, em relação ao trabalho de Elias, há, ao menos, um ponto de convergência. Nesse sentido, os dois sociólogos convergem quando estabelecem que a autonomia do artista (Elias), e do campo artístico (Bourdieu) se dão quando estes rompem com os imperativos socioeconômicos da sociedade de corte. Cabe aqui a ressalva que alguns elementos atinentes à teoria bourdieusiana do campo artístico e intelectual serão melhores exemplificados quando, posteriormente, abordaremos a relação de Dorival Caymmi com a indústria musical e todas as demais instituições que estavam correlacionadas a esta.

Após esta necessária digressão, adentremos na biografia do músico aqui abordado, pois como bem nos lembra Norbert Elias, não há produção artística desassociada da vida do produtor e, se por um lado, a obra de Caymmi não é objeto desta análise, por outro, sua trajetória biográfica certamente influenciou na escolha por uma vida artística para além do seu talento.

II.1. Da cidade de “São Salvador” à capital do país, o Rio de Janeiro:

Nascido em Salvador no dia 30 de abril de 1914 em meio a uma família de classe média soteropolitana, Dorival Caymmi, o segundo de quatro filhos⁴, era descendente de europeus e brasileiros pelo lado paterno. Seu avô paterno, Henrique Caymmi – que era filho de pai italiano e mãe portuguesa –, casou-se, a contragosto dos pais, com Saloméa de Souza, uma jovem baiana negra. Desta forma, Dorival Caymmi, um “moreno sestroso” e atraente⁵, era fruto de tal miscigenação.

Pode-se atestar com base na biografia “Dorival Caymmi: o mar e o tempo” (2014), que o compositor baiano foi artisticamente influenciado desde cedo pela família. Músicos amadores e entusiastas das expressões artísticas, os pais de Caymmi – Durval Caymmi (o Ioiô) e Aurelina Cândida Soares (a Sinhá) –, em comunhão com demais parentes, constantemente realizavam saraus em sua residência onde todos se deleitavam ao toque de “valsas, modinhas, operetas e árias de ópera” (p. 41), e de declamações de poesias. Ainda de acordo com a biografia supracitada (2014) “A recitação de poesia nos saraus era um dos pontos altos. Seu pai gostava muito de recitar Gonçalves Dias, Castro Alves, Casemiro de Abreu. Tudo em tom solene, em meio a um silêncio sepulcral” (p. 41).

Esse capital cultural (Bourdieu, 2007) transmitido pelos pais e, logicamente, herdado por Dorival Caymmi se transfigurará numa inclinação às artes que logo se fará rogada.

De acordo com a perspectiva teórica de Pierre Bourdieu (2007), os campos sociais podem ser compreendidos como espaços sociais de relações objetivas. Nesse sentido, as interações sociais estabelecidas pelos agentes no interior de cada campo dependerão das posições ocupadas por aqueles neste mesmo campo. Ora, o que definirá a posição de cada agente no interior do campo é, segundo o sociólogo francês, o capital angariado por cada agente. Cada campo possui um tipo de capital que lhe é específico e, como exposto até aqui, fica evidente que o campo é, sobretudo, espaço onde se estabelecem disputas de poder.

⁴ Os irmãos de Dorival Caymmi são: Deraldo (o mais velho), Dinah e Dinahir, ambas, mais novas que o irmão famoso. De acordo com a biógrafa de Caymmi, Stella Caymmi (2014), os pais de Dorival tiveram, antes do primogênito, dois outros filhos que faleceram no momento do parto. Por conta disto, a autora considera Dorival como sendo o quarto filho do casal.

⁵ Na página 108 da biografia do referido artista há uma imagem de uma fotografia de Caymmi com olhar “malemolente”, de chapéu e empunhando o seu violão onde se lê na legenda: “Moreno sestroso: desde que desembarcou no Rio de Janeiro com seu violão embrulhado [...] Dorival exerceu um forte fascínio sobre as mulheres” (CAYMMI, 2014, p. 108).

Todavia, engana-se quem pensa que a música conquistou primazia nas preferências do jovem baiano. O desenho fora seu primeiro amor e o acompanhou por toda vida⁶. Foi baseando-se justamente em seu talento pictórico e objetivando fugir de uma estagnação econômica que acometia a Bahia durante as primeiras décadas do século XX que o futuro artista lançou-se, em 1938 com apenas 23 anos, a bordo do navio Itapé rumo ao Rio de Janeiro – até então capital do país –, com a esperança de conquistar o posto de desenhista em algum jornal local. (CAYMMI, 2014).

No entanto, vale salientar que ainda em terras soteropolitanas, o gosto pela música irrompe no cotidiano de Caymmi⁷. Assim, não demorou muito para que montasse o seu primeiro grupo musical batizado de “Os Três e Meio”, em conjunto com o seu irmão Deraldo Caymmi e os amigos de infância Zezinho e Luiz. Logo, o recente grupo musical dá início, ainda que de maneira acanhada, às apresentações nas pouquíssimas e incipientes rádios da capital baiana. (CAYMMI, 2014).

Assim sendo, quando resolve embarcar no navio Itapé rumo à capital do país, junto com a esperança de uma realidade econômica mais estável, esperança essa compartilhada com diversos outros brasileiros que migraram nas primeiras décadas do século XX para o Rio de Janeiro em busca de melhores condições de vida, Dorival levou consigo um violão que, a priori, serviria como “companheiro” a embalar os solitários dias que perduraria a travessia marítima de Salvador ao Rio de Janeiro, mas que logo tornou-se o seu principal instrumento de trabalho. Todavia, entre o desembarque em terras carioca e a constituição da música enquanto ofício, há toda uma rede de conexões, ou antes, de solidariedade que tornou possível a inserção do jovem compositor baiano no campo musical e, conseqüentemente, na indústria do entretenimento nascente no Brasil naquela época. E isso será alvo de exposição do próximo tópico.

II.2. Dorival Caymmi e o rádio: alguns apontamentos sociológicos

⁶ Faceta da biografia de Caymmi até certo ponto desconhecida do grande público, seu amor pelas artes pictóricas o levou a tornar-se um exímio desenhista e um talentoso pintor. As imagens de seus desenhos e telas podem ser apreciadas junto ao acervo digital do Instituto Antônio Carlos Jobim que possui mais de 4 mil itens acerca de Dorival Caymmi.

⁷ Não demorou para que Caymmi começasse a aprender de maneira autodidata os encantos do dedilhar do violão. Portador de um gosto eclético – provável fruto das experiências vividas em meio aos saraus da família –, entre as audições do jovem Caymmi transitavam composições eruditas e populares.

Com o intuito de explorarmos o processo de entrada de Dorival Caymmi na nascente indústria musical brasileira e a assunção deste enquanto estrela da rádio, pautamo-nos as observações deste tópico na obra “O que é que a baiana tem? Dorival Caymmi na Era do Rádio” (2013) da pesquisadora e neta de Dorival, Stella Caymmi. O referido livro, fruto de sua pesquisa de doutoramento em Literatura Brasileira pela PUC-Rio, tem um caráter mais ensaístico e, por isso mesmo, deixa lacunas, cientes pela autora, para pesquisas futuras. Em verdade, isto é algo que também ocorre com toda pesquisa científica que recusa revestir-se com a ilusão da completude.

Ora, para tratarmos da relação Caymmi – campo musical brasileiro se faz necessário, *a priori*, contextualizarmos ainda que rapidamente, o surgimento do rádio no país. Afinal, como evidenciado anteriormente, os fenômenos sociais não ocorrem numa espécie de vácuo espaço-temporal. Sendo assim, vale a ressalva que o surgimento da radiodifusão no Brasil acontece concomitantemente com as transformações das estruturas social, econômica e cultural ocorridas no país no decorrer do período que se estendeu de finais do século XIX ao início do XX. Devemos lembrar que este espaço temporal fora marcado, sobretudo, pelas transformações de um Estado monárquico, majoritariamente agrário, pautado na economia escravista, para um país republicano, industrializado e, por isso, urbano e fundamentado na economia capitalista. É juntamente nesta esteira que, segundo Renato Ortiz (2012), se dá a passagem das teorias que visavam a compreensão do Brasil forjadas por intelectuais brasileiros do século XIX para aquelas elaboradas, com o mesmo intuito, por outros, já no século seguinte. Nesse sentido, aponta o autor que o trabalho de Gilberto Freyre corresponde a demandas sociais pautadas eminentemente por essa nova sociedade brasileira que emerge no limiar do século XX. (ORTIZ, 2012).

Outros importantes fatores que contribuíram com a posterior implantação do rádio no país foram as inovações técnicas e tecnológicas implementadas no Brasil ainda em finais do século XIX. A título de exemplo, Stella Caymmi (2013) atesta que a radiodifusão no país deve muito à D. Pedro II que, em 1879, ordenou a criação da Companhia Telefônica do Brasil. Outro fato que serve como ilustração ao que aqui se afirma refere-se à nascente indústria fonográfica no país⁸.

⁸ O primeiro disco gravado no Brasil só ocorreu em 1902 e constava o lundu “Isto é bom” cantado pelo cantor e compositor baiano Manuel Pedro dos Santos, o Xisto Bahia. Esse disco fora gravado pela Casa Edison que foi, até o ano de 1928, a maior gravadora do país. (CAYMMI, 2013).

Como consequência das inovações acima mencionadas, as rádios precursoras surgem no país ainda nos anos de 1920. Entre elas, vale destacar: a Rádio Sociedade de propriedade de Edgar Roquette Pinto e Henrique Morize, inaugurada em 1923 e sediada no Rio de Janeiro.⁹

Nesse período despontam diversas sociedades de rádio pelo país, entre elas: a Rádio Clube de Pernambuco (1923), a Rádio Sociedade Rio-Grandense (1924), a Sociedade Rádio Mineira (1927) e a Rádio Sociedade da Bahia (1924). Vale destacar que as sociedades de rádio não tinham fins lucrativos, pois não podiam realizar anúncios comerciais e, como consequência, estas funcionavam de maneira bastante amadora sendo, na maioria dos casos, a materialização de *hobbies* de sujeitos das classes mais abastadas do país. E foi justamente em uma dessas associações de rádio, a Rádio Clube, localizada em Salvador, que Dorival Caymmi cantou pela primeira vez, antes mesmo de zarpar rumo à capital do país antevendo assim, a carreira que iria construir num futuro muito próximo.

Este modelo de funcionamento das sociedades de rádio sem fins lucrativos descrita acima não tardou a se modificar drasticamente. Já em 1º de março de 1932 Getúlio Vargas assina o decreto nº 21.111 que permitia às rádios realizarem anúncios pagos em meio às suas programações. Tal fato serviu de catalizador para a profissionalização do rádio no país.

Interessante notar que Vargas via no rádio um imenso potencial de tornar-se um mecanismo de integração nacional e de difusão das ideologias trabalhista e nacionalista¹⁰. Acerca do que agora foi afirmado, Ricardo Cravo Albin atesta que:

“Getúlio usou o rádio para se comunicar com as massas desfavorecidas, e o fez com enorme eficiência e repercussão. Além disso, o Governo Vargas enxergou no rádio um oportuno fator de integração nacional. Era a primeira *mídia* na cultura ocidental a ter acesso direto e imediato aos lares das pessoas,

⁹ Outras importantes emissoras de rádio criadas nas décadas de 1920 e 1930 foram: A Estação Sumaré (responsável pela primeira transmissão radiofônica do Brasil ocorrida em 7 de setembro de 1922 e, por isso, alguns pesquisadores do assunto consideram-na a primeira emissora do país); a Sociedade Rádio Educadora Paulista (inaugurada em 30 de novembro de 1923); a Mayrink Veiga (criada em 20 de janeiro de 1926); a Rádio Educadora (inaugurada em 11 de junho de 1927) e, por fim, a Rádio Philips (criada em março de 1930). (CAYMMI, 2013).

¹⁰ De acordo com Jorge Caldeira: “O Estado Novo foi o primeiro governo no Brasil a se preocupar de maneira sistemática com a autopromoção. [...] Para tanto criou, em dezembro de 1939, o Departamento de Imprensa e Propaganda para fazer censura e propaganda. O DIP lançava mão tanto do poder policial (cada jornal tinha seu censor) e do econômico (o papel da imprensa era importado pelo governo, que decidia a cota de cada jornal). O rádio ficou sob o controle do DIP, assim como o teatro, o cinema e a música popular” (CALDEIRA apud CAYMMI, 2013, p. 39).

acompanhando-as em vários momentos ao longo do dia e da noite. A família se reunia em torno do rádio ligado na sala. O rádio era o centro gerador de modas e sonhos” (CRAVO ALBIN apud CAYMMI, 2013, p. 35).

A citação acima talvez surja, aos olhos acostumados com a atual velocidade das coisas oriundas da internet, onde o instantâneo e o fugidio parecem cada vez mais demorados, onde as teias de interatividade e interconectividade tencionam espalhar-se até os mais recônditos cantos do mundo, como algo tão distante e irreal. Mas, se o(a) leitor(a) observar tal afirmação sob a ótica das análises de longa duração realizadas por Elias, dirá que os quase cem anos que separam a implementação do rádio no Brasil e hoje são, na verdade, um curto espaço temporal quando comparado com significativo progresso tecnológico que nele ocorreu.

A profissionalização das rádios que se seguiu ao decreto de Vargas fora acompanhada da interconexão com outras mídias, como os jornais e as revistas. Na verdade, muitas das grades emissoras de rádio pertenciam aos mesmo donos das mídias impressas. Exemplo disso foi a inauguração em 1935 da Rádio Tupi, que pertencia a Assis Chateaubriand. Formava-se, assim, verdadeiros conglomerados midiáticos e de entretenimento destinados a produzirem artigos de cultura de massa no Brasil.

Em linhas gerais, Adorno e Horkheimer apontam naquele que é o texto mais conhecido dos fundadores da chamada Escola de Frankfurt¹¹, “A dialética do Esclarecimento” (1985), para a padronização dos produtos da indústria cultural. De acordo com os referidos autores, há uma interconexão entre a indústria cultural e outros setores econômicos da sociedade administrada. Não à toa, conforme a teorias dos filósofos frankfurtianos, a indústria cultural corroboraria com a criação de novas “necessidades” aos consumidores que, como meio de serem sempre saciados, devem ter a impressão da escolha em meio aos produtos que, em si, são idênticos. Daí os autores afirmarem que a racionalidade técnica, ao contrário do que, a priori, tinha por finalidade, ou seja, o *Aufklärung*, estaria, em verdade, à serviço da dominação.

Tal assertiva é corroborada por Marcuse, em seu texto intitulado “Tecnologia, Guerra e Fascismo” (1998). De acordo com este autor, a tecnologia é pensada como processo social e a técnica como parte integrante daquela. Ele evidencia que não é tarefa do referido texto analisar as implicações da tecnologia sobre os indivíduos, mas antes, pensar a tecnologia e a técnica enquanto mecanismos que organizam, perpetuam,

¹¹ Para uma melhor compreensão das perspectivas dos autores frankfurtianos acerca do elemento da cultura, ver ORTIZ (1986).

modificam as relações sociais, ou seja, a tecnologia como instrumento de controle e dominação (MARCUSE, 1998). Para Marcuse, o problema não está na técnica em si, mas antes, no uso que lhe destinam.

Em finais dos anos de 1930 o campo musical brasileiro já estava consolidado. Já havia, como afirma Bourdieu em sua análise do campo literário francês¹², diversas instâncias de consagração para os artistas que dele se valiam. Os jornais da época, como por exemplo, o Jornal Carioca, promoviam concursos para eleger a rainha da Canção Brasileira e o Príncipe dos Cantores Regionais do Brasil (CAYMMI, 2013, p. 33-34). As revistas cobriam, incessantemente, detalhes da vida dos artistas e intelectuais debruçavam-se sobre a temática. Entre estes últimos estava Mário de Andrade.

Nesse sentido, adentrar este espaço pode parecer, à primeira vista, complexo. No entanto, a pesar da profissionalização do rádio que, naquele momento, finais da década de 1930, caminhava a passos largos, ainda imperava relações informais entre músicos, *speakers*, produtores e diretores das emissoras. E foi assim, graças à rede de amizade estabelecida com pessoas influentes no cenário musical carioca da época e a uma generosa “pitada” de acaso que o jovem compositor Dorival Caymmi teve uma composição sua gravada por uma das estrelas da rádio na época, Carmem Miranda.

De maneira resumida, o fato que alçou o músico baiano ao estrelato transcorreu da seguinte maneira: O produtor cinematográfico norte-americano Wallace Downey preparava a gravação no Brasil de um filme chamado “Banana da Terra” que teria a cantora luso-brasileira Carmem Miranda como estrela principal e contaria entre sua trilha sonora com duas composições de Ary Barroso – “Na baixa do Sapateiro” e “Boneca de piche”. Houve, entretanto, um imbróglio entre Ary Barroso e a produção do filme. Ary, compositor renomado que já era, elevou o cachê cobrado pela concessão das músicas, fato que acabou por tornar inviável a vinculação das canções ao referido filme. A solução encontrada partiu de Almirante – cantor, radialista e conhecedor da nossa música popular –, que sugeriu a inclusão de uma canção com tema “folclórico” de um jovem músico baiano que residia na mesma pensão que ele. A tal música era “O Que É Que a Baiana Tem?” (BOSCO, 2006; CAYMMI, 2014). O foi assim, muito por talento, meio por sorte e muitíssimo pelas redes de contato estabelecidas por Caymmi com agentes importantes no cerne do campo musical brasileiro que o jovem compositor, que há apenas um ano havia chegado ao Rio, conquistou reconhecimento do público e dos

¹² Referimo-nos aqui ao livro “As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário” (2010).

pares e foi alçado ao estrelato. O restante desta história já entrou para os anais da nossa música popular.

III. Considerações Finais:

A tarefa de analisar, sob a luz da sociologia, o percurso trilhado pelo compositor Dorival Caymmi rumo à sua assunção ao estrelato da nossa música popular é, por assim dizer, um desafio complexo, porém, gratificante. A tentativa de desvelar os mecanismos sociais que produzem o artista, ou antes, os artistas e permanecem obscuros pela névoa do essencialismo requer um tino sociológico apurado (algo que, pretendemos alcançar na construção da pesquisa em desenvolvimento!). Entretanto, entendendo que este texto é, apenas, uma primeira parte que, poderá compor a pesquisa de doutoramento que há pouco iniciamos, não objetivamos dar conta de todas as questões que aqui aparecem. Em verdade, se este artigo suscitar outras questões que até o momento não haviam sido elencadas, ele já terá cumprido com êxito, o seu papel.

IV. Referência Bibliográfica:

ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. (1985). *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

BOSCO, Francisco. (2006). *Dorival Caymmi*. São Paulo: Publifolha.

BOURDIEU, Pierre. (2007). *O poder simbólico*. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

BOURDIEU, Pierre. (2010). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. 2º ed. São Paulo: Companhia das Letras.

BOURDIEU, Pierre. (2011). *O mercado dos bens simbólicos. A economia das trocas simbólicas*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva.

CAYMMI, Stella. (2013). *O que é que a baiana tem? Dorival Caymmi na Era do Rádio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

CAYMMI, Stella. (2014). *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. 2º ed. São Paulo: Editora 34.

ELIAS, Norbert. (1995). *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

MARCUSE, Herbert. (1998). *Algumas implicações sociais da tecnologia moderna*. MARCUSE, Herbert. *Tecnologia, Guerra e Fascismo*. São Paulo: UNESP.

ORTIZ, Renato. (1986). A Escola de Frankfurt e a questão da cultura. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. n. 1, v. 1, junho de 1986. p. 43-65.

ORTIZ, Renato (2012). *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed.; 14. reim. São Paulo: Brasiliense.