

**UFRRJ**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**DISSERTAÇÃO**

**O Sambajazz: formação do gênero musical no Rio de Janeiro nos anos de 1950 e 1960.**

**PEDRO LARRUBIA GUERRA**

**2018**



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**O Sambajazz: formação do gênero musical no Rio de Janeiro nos anos de 1950 e 1960.**

**PEDRO LARRUBIA GUERRA**

*Sob a orientação do professor*

**José Costa D'Assunção Barros**

Dissertação de mestrado submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em História**, no Programa de Pós-graduação em História, Área de Concentração Relações de Poder e Cultura.

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

G934s Guerra, Pedro Larrubia, 22121988-  
O Sambajazz: formação do gênero musical no Rio de Janeiro nos anos de 1950 e 1960. / Pedro Larrubia Guerra. - Rio de Janeiro, 2018.  
139 f.: il.

Orientador: José D'Assunção Barros.  
Dissertação (Mestrado). -- Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Programa de Pós Graduação em História, 2018.

1. Sambajazz. 2. História da Música. 3. Bossa Nova. 4. Música Popular Brasileira. 5. Gêneros Musicais .  
I. Barros, José D'Assunção, 22/09/67-, orient. II Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Programa de Pós Graduação em História III. Título.

Seropédica, RJ

Julho de 2018

*DEDICATÓRIA*

**A minha esposa Vasti, por compartilhar a vida comigo. Me ensinar que nada pode ser maior que os nossos sonhos. Te amo meu amor.**

**A minha filha Maria Flor que está chegando ao mundo, e me ensinando o quanto o amor pode ser infinito em seu tamanho. Por ela chego aqui.**

**Aos meus pais, que me amaram e me educaram.**

**Aos meus mestres, todos eles. Que compartilharam comigo o bem precioso do saber.**

**Muito obrigada a todos vocês.**

*O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001*

*This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil – (CAPES) – Finance Code 001*

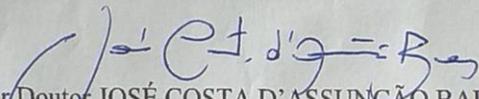
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – MESTRADO E  
DOUTORADO

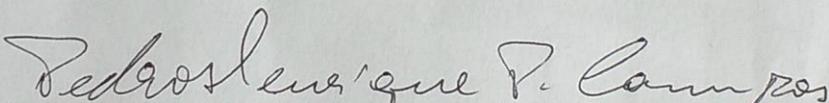
**PEDRO LARRUBIA GUERRA**

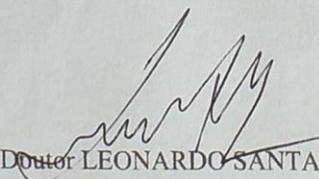
Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de MESTRE EM HISTÓRIA, no Programa de Pós-Graduação em História – Curso de MESTRADO, área de concentração em Relações de Poder e Cultura.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 12/09/2018

Banca Examinadora:

  
Professor Doutor JOSÉ COSTA D' ASSUNÇÃO BARROS  
Orientador e Presidente da Banca - UFRRJ

  
Professor Doutor PEDRO HENRIQUE PEDREIRA CAMPOS - UFRRJ

  
Professor Doutor LEONARDO SANTANA DA SILVA - UNISUAM

## Resumo

Guerra, Pedro Larrubia. **O Sambajazz: formação do gênero musical no Rio de Janeiro nos anos de 1950 e 1960.** 2018. 125 p. Dissertação (Mestrado em História, linguagens e História intelectual). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, Rj, 2018.

O presente trabalho possui como principal objetivo compreender o processo de formação e criação do gênero musical Sambajazz, durante as décadas de 1950 e 1960. Abordando as principais relações entre o Sambajazz e outros gêneros. Suas diferenças e semelhanças. Entendendo as inovações sobre o Samba moderno, e quais impactos são gerados na música popular brasileira. Iniciando assim, uma busca pela compreensão de um período de internacionalização da música popular brasileira, e posteriormente a ascensão da canção de protesto em detrimento da música instrumental.

Palavras-chave: Sambajazz, Música brasileira, Bossa Nova.

## **ABSTRACT**

Guerra, Pedro Larrubia. **The Sambajazz: formation of the musical genre in Rio de Janeiro in the years of 1950 and 1960.** 2018. 125 p.

Dissertation (Master in History, Languages and Intellectual History).

Institute of Human and Social Sciences, Post-Graduate Program in History, Federal Rural University of Rio de Janeiro, Seropédica, Rj, 2018.

The present work has as main objective to understand the process of formation and creation of the musical genre Sambajazz, during the decades of 1950 and 1960. Addressing the main relations between Sambajazz and other genres. Their differences and similarities. Understanding innovations about modern Samba, and what impacts are generated in Brazilian popular music. Thus, a search for the understanding of a period of internationalization of Brazilian popular music, and later the rise of the protest song to the detriment of instrumental music.

Keywords: Sambajazz, Brazilian music, Bossa Nova.

## **SUMÁRIO**

<b>APRESENTAÇÃO</b>	1
<b>INTRODUÇÃO</b>	8
<b>1 Música Popular e Erudita</b>	12
1.1 Modernismo na música brasileira	16
1.2 Modernismo e Nacionalismo nos anos de 1950 e 1960	19
1.3 Hibridismos e Musicalidades	26
1.4 MPB – Sigla e Música	28
1.5 Gêneros musicais enquanto símbolos	34
1.6 O Sambajazz e suas representações	35
1.7 O processo de tradicionalização do Sambajazz- O caso de “Naná”	36
1.8 Fricção musical – O Sambajazz	40
1.9 A dura crítica de Tinhorão	43
<b>2 A GERAÇÃO SAMBAJAZZ</b>	45
2.1 Sinatra – Farney Fan Club	46
2.2 O Samba Canção	48
2.3 Gafieira – Precursora do Sambajazz ou Sambajazz para dançar	50
2.4 O Beco das Garrafas	55
2.5 Vozes do Beco	59
2.6 Johnny Alf – Sambajazz e Bossa Nova	61
2.7 Wilson Simonal	64

<b>3 O SAMBAJAZZ E OUTROS GÊNEROS</b>	66
3.1 O Sambajazz e o Jazz	67
3.2 O Sambajazz e a Bossa Nova	72
3.3 Robert Celerier – O Jornalista Sambajazz	95
3.4 Édison Machado e o Samba Moderno	96
3.5 Raul de Souza e seu trombone	99
3.6 A diáspora – O fim do Sambajazz	103
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	108
<b>ANEXOS</b>	118

## Introdução

Analisar a formação de um gênero musical em um período tão prolífero para a música popular no Brasil se apresenta como um desafio enorme a qualquer pesquisador. O que não significa que não haja prazer e paixão na prática da pesquisa. Essa pesquisa se dá em um momento onde o Sambajazz se apresenta como gênero estabelecido dentro do cenário musical na cidade do Rio de Janeiro (onde o trabalho foi realizado), estando presente no repertório de diversos artistas e grupos musicais, de diversas gerações, de grupos formados por jovens instrumentistas, até a atuação incansável e a carreira consolidada de músicos que fizeram parte e estavam presentes nos primeiros passos do gênero.

Como jovem músico, aficionado pelo Sambajazz enquanto movimento musical, me senti com um compromisso enorme sobre o tema da pesquisa. O prazer foi meu companheiro durante todo o processo, pude revisitar grandes personagens que sempre estiveram presentes em minhas horas de estudo na prática dos meus instrumentos, saxofone/flauta. O estímulo e trampolim para o aprofundamento e escolha do tema da pesquisa se deu principalmente pelo ouvido. O grande prazer da escuta, passar horas a fio ouvindo meus discos de vinil ou apreciando as estórias do grande e saudoso mestre Ion Muniz, me fizeram crer que o desafio de uma pesquisa extensa e profunda seria recompensador e prazeroso.

Tendo como cenário a cidade do Rio de Janeiro, o que não implica em dizer que o Sambajazz não tenha visitado ou tido outras casas, optei por me concentrar em seu lugar de formação, possuindo como recorte cronológico o período que vai de 1950-1960.

O Trabalho se divide em três partes. Na primeira parte, a realização de um debate teórico que buscou abordar conceitos e problemáticas teóricas de relevância ao período histórico analisado, a historiografia da música, a historiografia da música popular, e sua teoria. Na segunda parte, há o que podemos chamar de encontro de direto com o objeto da pesquisa, o Sambajazz, buscando compreender a formação de uma geração de músicos que proporcionou o nascimento de novos gêneros da música brasileira. Na terceira parte concentraremos nossa análise na relação do Sambajazz com outros gêneros, sua estruturação estética, e teórica, o que implica na análise de sua prática musical, composição e performance. Sua afirmação enquanto gênero, sua relação com outros gêneros, como gafieira, Samba, Jazz, Choro, e Bossa Nova.

Na primeira parte é realizado um debate teórico e conceitual tendo como principais questões o conceito de música popular e erudita. É realizada uma reflexão buscando entender as categorias de música popular herdadas do Século XVIII – autoria coletiva, espontaneidade, tradição oral, origem rural. Há ainda o debate a respeito da relação de Negação a objetificação do conceito música popular; O processo de hierarquização musical – distinção entre música popular e erudita. O importante movimento de aproximação entre a música popular e erudita, intensificado principalmente pelo movimento modernista. A importância do compositor Villa Lobos, dentro do universo popular e folclórico.

Busca-se também no primeiro capítulo compreender as principais diretrizes de atuação do movimento modernista no que diz respeito a música, e sua importância na construção do conceito de música popular no Brasil. Onde houve o que podemos chamar de um planejamento Estético – elaboração de uma música genuinamente nacional. Além da Valorização da cultura rural. A centralidade da figura de Mario de Andrade. E a busca da pluralidade estética e conceitual presente na música de Villa Lobos.

Ainda no primeiro capítulo, busca-se o entendimento sobre o conceito de Nacionalismo nas artes, o que diz respeito principalmente as décadas de 1950-1960, que ficaram marcadas pelo forte engajamento político. O que Napolitano chama de diluição da “República das letras”. A forte influência do movimento nacionalista tendeu a forjar uma estrutura de pensamento pautada no ideal nacional. O campo de ação dos intelectuais durante esse período foi alterado, migrando da literatura para as artes.

Tendo como objetivo ainda uma elucidação sobre a forte influência do cenário político sobre a classe artística. Entendemos que o conceito de estrutura de pensamento de brasilidade revolucionária (Ridente, 2004, p.85), mostra-se uma chave importante. Onde formou-se uma estrutura de sentimento compartilhada que encontrou nos intelectuais e artistas a partir dos anos de 1950 um lugar de florescimento e que culminou, segundo Ridente (2004, p.85), em todo o processo de engajamento das artes durante esse período. Soma-se a essa perspectiva outro conceito fundamental, o de Romantismo. A partir do ideal de visão romântica, e a perspectiva crítica do ideal revolucionário sobre a modernidade alcança um lugar diferenciado. Abordando ainda a valorização da canção em detrimento da música instrumental. E o conceito de identidade nacional. Além da forte atuação cultural e Hegemônica da esquerda.

Dissertaremos, também, sobre o conceito de Augusto Piedade (2011, p.104) de Musicalidade e memória, entendendo o conceito de musicalidade como uma memória-musical cultural compartilhada e construída a partir de símbolos que a constituem por uma determinada comunidade. Dessa maneira podemos entender a memória como parte fundamental não apenas na construção de determinado gênero musical, mas na construção de sentido e significado da sua audição musical, no seio de uma comunidade, compreendendo a musicalidade enquanto discurso de representação, conceito esse do historiador Roger Chartier, diz respeito à criação de figuras dotadas de sentido a partir de símbolos, que formam um discurso produtor de classificações, divisões e delimitações, que acabam sendo geradoras de uma ordem de mundo social.

Abordaremos também a relação entre os conceitos de hibridismo e fricção musical. O Sambajazz é conhecido por conter a fusão de dois diferentes gêneros: O Samba e o Jazz. O hibridismo presente na música instrumental brasileira é gerador de um movimento de fricção musical. Buscaremos entender de que forma esse processo de fricção e hibridismo no sambajazz, transformou um gênero híbrido em um gênero tradicional brasileiro, entendendo o processo de esquecimento e naturalização das diferenças presentes na construção de um discurso hegemônico.

Na última parte do primeiro capítulo buscaremos exemplificar esse processo através da análise sobre a composição *Nanã* de Moacir Santos. *Nanã* pode ser considerada uma composição de Sambajazz repleta de hibridismos que vão além da fusão: Samba e Jazz. O processo de tradicionalização de *Nanã* demonstra a hegemonização de um discurso que naturaliza todas as diferenças derivadas do hibridismo.

No segundo capítulo realizaremos um aprofundamento da nossa análise sobre a formação da geração de músicos que formou não apenas o movimento Sambajazz, mas o processo de construção do Samba moderno.

A formação dessa geração de músicos e compositores, muito se deve a sua formação enquanto público. Nesse sentido o Sintra – Farney Fan Club ocupou papel fundamental, se tornando um grande ponto de encontro dos jovens músicos, e de apreciadores das novidades musicais da música norte americana e brasileira.

Durante os anos 1950 o Samba Canção se apresentava como gênero de maior sucesso no Brasil. Podemos considerar também que o Samba Canção exerceu a função de porta de entrada para novas linguagens musicais provenientes principalmente da música norte americana. Esses elementos estéticos considerados modernos conquistaram

o gosto do público Jovem, e daquela geração que promoveria a criação dos gêneros presentes na dicotomia do Samba moderno: Sambajazz e Bossa Nova.

Trataremos durante o segundo capítulo de um dos gêneros precursores do Sambajazz, a Gafieira. Gênero este, que se notabilizou por seus bailes, onde os casais ao som das orquestras de baile dançavam no salão. Nesse aspecto o álbum *Turma da Gafieira*, exibe a experimentação e o ineditismo da improvisação carregada de elementos jazzísticos dentro de um gênero tradicionalmente brasileiro.

Como principal cenário do processo de criação do Sambajazz, versaremos sobre o Beco das Garrafas. A importância de suas boates, *Ma grife*, *Bottl'es bar*, *Baccara*, *Little Clube*, e *Club 6*.

O Beco abrigava as *Jam sessions* de domingo, onde se deram as primeiras experimentações de hibridez entre o Samba e o Jazz. Lá se constituiu o grupo de músicos que estaria presente nas principais gravações do gênero. Nomes importantes no plantel do Sambajazz.

O caráter instrumental da música produzida no Beco das Garrafas é extremamente importante, mas não deve ser encarado como hegemônico. Grandes cantores tiveram participação ativa no gênero. Destacaremos durante o segundo capítulo algumas dessas grandes vozes.

Dentre essas vozes, uma se destacou pela natureza anunciadora das inovações que estariam por vir dentro da música brasileira. Johnny Alf, negro e de origem pobre, influenciou grandes vozes que o sucederam. Com enorme talento e conhecimento musical, o cantor e compositor se tornou um precursor da Bossa Nova e um dos fundadores do Sambajazz. A tese de Marcelo Silva gomes, *Samba-Jazz aquém e além da Bossa Nova: três arranjos para Céu e Marde Johnny Alf*, nos serviu de referência central na construção desse relevante personagem.

No terceiro Capítulo aprofundaremos nossa análise na relação entre o Sambajazz e outros gêneros musicais, buscando a melhor elucidação sobre as delimitações do Sambajazz enquanto gênero distinto.

A relação entre o gênero, e o Jazz, e principalmente sua estreita e por vezes confusa, relação com sua “irmã” Bossa Nova, gênero também presente na construção do Samba moderno.

Esta delimitação visa apontar as principais diferenças referentes a estes gêneros, utilizando-se da análise de aspectos musicais estruturantes da moderna música brasileira. Ao esmiuçar aspectos musicais fundamentais presentes no Sambajazz,

apontando sua relação, valor e relevância para o gênero, poderemos construir um entendimento que nos possibilite uma melhor compreensão sobre o gênero musical.

## 1. Música Popular e Erudita.

Os estudos a respeito do conceito de música popular se mostram recentes não apenas na historiografia brasileira. Eles tiveram maior ascendência a partir das últimas décadas, quando houve uma aproximação por parte da musicologia e do campo da história da música sobre o tema. No ano de 1981 ocorreu a primeira conferência sobre música popular na cidade de Amsterdã. No Brasil os estudos passaram a se intensificar no decorrer da década de 1960 e a criação do conceito de Mpb.

Antes de qualquer reflexão, é de enorme importância a compreensão do conceito de música popular, sua construção histórica e seu significado atual. Ao pensarmos no conceito de música popular, nos deparamos com algumas categorias imaginadas que definiriam a música popular como uma música que emana diretamente do povo, autêntica, espontânea, regional, mas estas categorias foram construídas e modificadas ao longo do tempo, alterando diretamente o significado do conceito de popular.

A significação da música popular passa diretamente pela confrontação com outras formas e modelos de música, entre elas se destacam as mais conhecidas: folclórica e erudita. Esse “encontro” proprietário de diversas categorias e sujeitos históricos tende a promover a aproximação de um campo musical, mas não o limita, ao definir quais músicas podem ser consideradas em sua totalidade como populares. Categorias herdadas do movimento Romântico do século XVIII como: autoria coletiva, espontaneidade, tradição oral, origem rural; não podem ser aplicadas ao conceito, que deverá ser tratado não como um objeto, mas um campo, possuidor de diversas forças que se encontram, produzindo conflitos e novos produtos. (NEDER, 2010,p.182)

A conceituação de uma música enquanto popular passa diretamente por um crivo pessoal e questionável. O que poderá ser considerado como popular para uns pode não ser para outros. A objetificação do conceito tende a instrumentalizá-lo como um elemento a ser positivado ou não.

Uma das principais questões relativas à música brasileira trata diretamente da relação música nacional e música estrangeira. Esse caráter dicotômico tende a nortear as principais discussões presentes na música popular no Brasil durante o século XX, em determinados aspectos permanecendo até os dias atuais.

O período de maior intensificação da música estrangeira no Brasil se localiza no século XX. No início do século os primeiros modelos vinham da Europa, através da música francesa, italiana e alemã. Após a segunda Guerra mundial e ascensão dos Estados Unidos no cenário político e econômico, a influência da música norte americana, principalmente do Jazz, torna-se latente na cultura brasileira.

No século XVIII houve os primeiros movimentos de afastamentos entre as duas correntes musicais, popular e erudita. Esse movimento acabou gerando distinções conceituais presentes até hoje, que alteraram definitivamente o cenário da música mundial historicamente.

O processo de distinção entre música popular e erudita ganha maior relevância e intensidade no século XIX. A partir da formação de um discurso idealista sobre a música, originado principalmente pelo que podemos chamar de institucionalização do conceito de obra de arte musical, gerou-se uma regularização das práticas musicais. Essa regularização, somada a um processo de canonização de repertório, tende ao longo de décadas a formatar o modelo de concerto público.

Este processo presente em todo o século XIX formou uma hierarquização dos gostos musicais. Este processo se deu principalmente devido à distinção entre música séria e música ligeira. Essa diferenciação gerou um olhar pejorativo sobre a música voltada para o grande público. O discurso de decadência musical aliado ao comércio musical passou a ser cada vez mais difundido.

O termo popular dentro de uma perspectiva musical até o século XVIII não carregava consigo um valor hierárquico, mas indicava apenas maior ou menor sucesso em popularidade. Os especialistas e conhecedores de música não demonstravam possuir a intenção de uma “doutrinação” dos gostos musicais do público, nem possuíam a primazia do conhecimento. Era a escolha do público a principal determinadora do sucesso ou fracasso, em relação à uma obra ou autor.<sup>1</sup>

O olhar sobre a música estava inteiramente voltado para toda a produção musical que era produzida na contemporaneidade. Ou seja, ainda não havia se formado um ideal voltado a um repertório clássico.

As grandes mudanças com início no século XVIII possuem no campo sócio político um elemento de amplificação, não apenas na maneira de se ouvir música e entendê-la, mas em toda sua produção. A queda do poder político aristocrático gerou um

---

<sup>1</sup> No século XVIII ainda a figura do Mecenas que tinha grande importância no sucesso de uma obra.

movimento por parte da aristocracia de distinção de seus modos, sempre buscando uma valorização baseada na erudição. A eleição de uma música que pudesse ser considerada como superior passa pela obra de Ludwig Van Beethoven. Considerada inicialmente pelos críticos como altamente complexa e erudita, tem os mesmos valores antes criticados, agora positivados baseado na escolha aristocrática de uma música considerada autônoma em relação ao apelo mercadológico e social das obras de caráter popular.

Os formatos dos concertos se mostram relevantes dentro de um processo de intensas mudanças que a música vinha sofrendo. Divide-se em diversos nichos as apresentações de música, conseqüentemente os gostos musicais também passam a ser divididos. As casas de música tendem a priorizar alguns em detrimento de outros. Entre os formatos de maior destaque e magnitude estão as sinfonias e os quartetos de corda. Proliferam-se de maneira intensa, e carregam consigo a categoria de bom gosto musical.

No Brasil a relação música popular e erudita se intensificou a partir do debate promovido no início do século XX. O movimento por parte de jovens compositores de aproximação com a música popular, entende-se nesse momento música popular como música regional, gerou uma reflexão sobre a relação entre essas duas categorias de música, onde as fronteiras foram diminuídas<sup>2</sup>. A aproximação se deu devido principalmente ao que ficou conhecido como movimento modernista brasileiro. No núcleo desse movimento, podemos destacar o compositor que se tornou um dos pilares da música brasileira no século XX, tanto na música popular como na erudita, Heitor Villa-Lobos.

O entendimento sobre a música popular brasileira dentro desse período passava diretamente pelo discurso presente no modernismo brasileiro, que buscava uma identidade nacional dentro de uma perspectiva das culturas populares, no interior do território nacional. A polarização entre o novo e o tradicional geravam um atrito ideológico que pode ser evidenciado nas próprias obras compostas dentro desse período. Onde ora havia a valorização de elementos considerados a priori eminentemente nacionais, principalmente aqueles de origem africana, ora buscava-se o que podemos chamar de aproximação de uma linguagem global. Este paradoxo vem se fundamentando até hoje como um dos principais debates presentes na música popular brasileira.

A figura dominante do panorama musical brasileiro que abrange as músicas populares e erudita, Heitor Villa-Lobos, tinha em sua biografia uma expressão clara da

---

<sup>2</sup> Além de Villa-Lobos podemos mencionar outros compositores como Luciano Galet, Francisco Mignone, Lorenzo Fernández, dentre outros.

relação amálgama entre estas duas culturas dentro do espectro social brasileiro. Do garoto Vila Lobos, que ainda menino pulava o muro de sua casa em busca do som das rodas de choro no subúrbio da cidade, ao reconhecido compositor brasileiro em Paris, que gostava de explicar seu caráter exótico com uma estória fantasiosa, onde ele teria anotado diversas melodias indígenas em plena floresta amazônica cercado por índios canibais. (WISNICK, 2007, p,57)

O período em que está inserida esta mescla entre popular e erudito revela um contexto histórico de descoberta da potencialidade presente na mistura. A pluralidade da cultura brasileira originária da mistura de raças, antes enxergada como negativa, nesse período revelada como elemento potencializador de qualidades formadoras de uma identidade nacional.

“Algumas características gerais desse período vital, brilhante e fecundo da cultura brasileira podem ajudar a situar as próprias obras. Ele marca o momento em que a cultura letrada de um país escravocrata tardio enxergou na liberação de suas potencialidades mais obscuras e recalcadas, ligadas secularmente à mestiçagem e à mistura cultural, entremeadas de desejo, violência, abundância e miséria, a possibilidade de afirmar seu destino e de revelar-se através da união do erudito com o popular.” (WISNICK, 2007, p. 62)

As diferentes facetas presentes na estrutura da música de Villa-Lobos, possuem variadas origens estéticas. Durante a Semana de Arte Moderna a música apresentada pelo compositor, utilizou-se de elementos sonoros de grande estridência, buscando a estranheza do público e crítica. A música de Vila até então possuía uma forte influência em sua estrutura harmônica de Debussy, Bartók, mas principalmente de Stravinsky. (WISNICK, 2007, p. 63)

Villa-Lobos durante toda a carreira promoveu em suas composições o encontro entre popular e erudito a partir da apropriação de cantigas populares, oferecendo a elas uma reestruturação harmônica e estética, não menosprezando toda a riqueza presente na música popular. A valorização da cultura popular presente em suas músicas, apresenta um compositor nacionalista que enxergava na cultura popular a principal riqueza de seu país. Era o Brasil profundo, popular e folclórico, que permeava não apenas a visão nacionalista de Vila, mas suas composições, através da riqueza melódica e rítmica. (FERREIRA, 2011, p.214)

## 1.1 Modernismo na música Brasileira.

A conceituação de música popular brasileira como conhecemos está diretamente relacionada ao movimento modernista brasileiro. Principalmente pela elaboração de um planejamento estético de uma música genuinamente brasileira. Mario de Andrade era poeta, ensaísta, crítico literário e musicólogo. Seu trabalho de maior relevância nesse campo, que de maneira absoluta pode influenciar o cenário da música popular brasileira no século XX, foi publicado em 1928: “Ensaio sobre a música popular brasileira”.

Segundo José Miguel Wisnick, o nacionalismo presente no movimento modernista do início do século XX apresenta em seu discurso um ideário de povo restrito a determinada “ingenuidade” presente na população rural, considerada como o verdadeiro povo brasileiro, carregando consigo todos os valores culturais formadores de uma identidade genuinamente nacional. A produção cultural e artística urbana considerada carregada de tensões sociais conflitivas presentes nas grandes cidades. Dessa maneira, a música urbana, considerada em certa medida incompatível com o projeto estético nacionalista de uma música genuinamente nacional, aproxima-se desta categoria de forma mais adequada a música rural.<sup>3</sup>

O projeto nacionalista modernista apresentava uma visão centralizadora e homogênea. Essa visão no campo artístico e cultural deve-se principalmente ao caráter doutrinador do projeto de Mario de Andrade, que exprime rigorosamente a perspectiva delimitadora de uma música brasileira com raízes rurais e folclóricas. Os estudos apresentados por Mario de Andrade, e seu ponto de vista sobre a música nacional voltando-se a uma raiz rigorosamente folclórica, não demonstrava nenhuma contradição do projeto de maneira ampla, nem se mostrou contestado por outros nacionalistas em sua teoria e metodologia.

O culto e erudito Mario de Andrade realizou vasto trabalho etnográfico sobre a música folclórica.

“Mário de Andrade, na qualidade de Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, iniciou as suas primeiras pesquisas de matizes científicos no campo do folclore inspirando-se nas obras de Curt Sachs e Horsbostal. Criou a Discoteca Pública Municipal, em 1935, promoveu a realização do I Congresso da Língua Nacional Cantada, em 1937, fundou a Sociedade de Etnografia e Folclore, em 1936, patrocinou a Missão de Pesquisas Folclóricas, a qual em 1938 realizou um levantamento de caráter etnográfico nas regiões Nordeste e Norte do Brasil. Essa Missão

---

<sup>3</sup> Importante salientar a exceção do Choro enquanto gênero urbano, compatível e presente na formação de uma música estritamente nacional, segundo o movimento nacionalista.

registrou, em 169 discos (78 rpm), as mais diversas formas de cantigas do folclore brasileiro; registrou também em 6 rolos cinematográficos silenciosos de 16 mm (12 manifestações folclórico-musicais), 1.060 fotografias (arquitetura popular e religiosa), 7.000 páginas contendo o registro de melodias/poesias que foram coletadas, 689 objetos diversos, entre outros documentos. ” (CONTIER, 2004,p.2)

O projeto nacionalista de Mario de Andrade contrasta em certos aspectos com a pluralidade de linguagens musicais presentes na obra de Heitor Villa-Lobos. Villa-Lobos continha em suas obras diversas linguagens musicais, não se restringindo somente ao caráter erudito de suas composições, nem assumia uma posição sobre a música nacional estritamente relacionada à música folclórica. O compositor portava em sua obra elementos claros da música urbana, suburbana, popular rural, indígena e africana. Sua percepção sobre um ideal de música nacional passa diretamente pela sua atuação no projeto pedagógico de canto orfeônico que o mesmo produziu durante o governo de Getúlio Vargas.

Entre as teorias produzidas sobre o movimento modernista dentro da música popular, podemos destacar os estudos de Santuza Cambraia Naves (1998) e Wisnik (2007).

Santuza considera que não houve diálogo entre as duas instâncias artísticas, modernistas e músicos populares, havendo assim um processo de aproximação por parte dos modernistas que absorveram da linguagem popular, o mesmo processo não se dá pela outra parte. Ou seja, os músicos populares não experimentaram da linguagem e estética erudita<sup>4</sup>, nem ao menos receberam o discurso presente no movimento modernista. Na perspectiva de Naves, a relação entre os músicos modernistas eruditos e músicos populares é pautada pelo que a historiadora chama de “escuta antropofágica. “Escuta” essa que se caracteriza na atuação dos modernistas em território dos músicos populares.

Naves considera que Mario de Andrade ao valorizar a música popular não rejeita a distinção entre popular e erudito, ao contrário, considera que a experiência de evocação do popular se dá sempre dentro do campo musical erudito. Atentando que Mario de Andrade ao propor uma música genuinamente nacional, tenha como referência a música popular, não considerando a mesma por si só o produto final de seu ideal estético, mas entendendo que para a produção do que a autora denomina como música artística nacional, é necessário a observação do “populário”. Do mesmo modo observamos que

---

<sup>4</sup> Podemos destacar como exceção deste processo, o Choro, que incorpora modelos formais da chamada música erudita, a exemplo da prática polifônica.

Mário de Andrade não retira da relação entre popular e erudito seu caráter hierarquizante. Seu conceito de “música artística” está diretamente relacionado à música erudita e ao compromisso com sua forma estética.

“É significativa a posição de Mário de Andrade: se por um lado não vislumbra a possibilidade de se fazer música nacional sem o concurso do “populário”, por outro c continua tendo por meta a criação de composições mais elaboradas, no âmbito to da experiência erudita. Quanto a esta questão, ele é taxativo: “[...] é com a observação inteligente do populário e do aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá”. Se Mário expressa sua admiração pela música popular brasileira de maneira contundente – “é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora” –, dela ainda exige, no entanto, uma série de desenvolvimentos, na medida em que a vê destituída de maiores elaborações formais, espontânea e descompromissada com 22 O violão azul quaisquer propostas de cunho construtivo (Andrade, 1 962:24). A “música artística”, portanto, é a música erudita.” (NAVES, 1998 p. 21;22)

Naves aponta para a utilização de conceitos antropológicos como as teorias de James Frazer e Edward Tylor, pelo modernista Mário de Andrade. Posicionando as manifestações culturais presentes no folclore brasileiro a manifestações mística-religiosas de natureza primitiva, assumindo assim uma postura que considera todas essas manifestações como sendo de origem primitiva, ou menos evoluídas.

“Assim, ao utilizar essas teses antropológicas, Mário não o só concorda com os mestres ingleses que os rituais folclóricos constituem uma sobrevivência de traços culturais de um momento menos evoluído localizado no passado, como também aceita sua visão do elemento folclórico como menos civilizado, ou “primitivo”, “relativamente a um padrão cultural que se considera civilizado” (Moraes, E., 1983:86-7). ” (NAVES, 1998 p. 23)

Uma das teses centrais discutidas por Santuza Naves em seu livro *O violão azul: modernismo e música popular* (1998), se refere diretamente ao entendimento sobre a comparação entre os músicos populares e poetas modernistas, no que diz respeito à concretização de parte do ideal modernista de um despojamento de determinada roupagem bacharelesca aos moldes eruditos. Na música popular esse processo ocorre de forma individual, e nos poetas modernistas se dá de maneira coletiva e consciente. Ao comparar essa característica dos músicos populares aos músicos eruditos, Naves considera que os compositores eruditos, mesmo aqueles que se utilizaram de diversos elementos de linguagens populares, aproximaram-se muito mais do “sublime” ao “humilde”.

Os conceitos utilizados por Santuza Naves em sua perspectiva de análise, acabam por reproduzir de maneira sutil, mesmo que involuntária, certo posicionamento teórico que insiste em limitar o lugar da música popular ao “ingênuo”, “humilde”, “descomplexo”. Esse tipo de análise acaba por cometer os mesmos erros que a historiadora busca criticar, a hierarquização entre erudito e popular.

Ao examinarmos as obras de compositores populares desse período podemos encontrar uma música absolutamente rica, e sofisticada, mesmo fora dos aspectos estéticos e estruturais dos moldes da música erudita. Podemos citar como exemplo a riqueza rítmica dos maxixes de Chiquinha Gonzaga, ou a complexidade melódica da linguagem do Choro de Pixinguinha, para citar apenas alguns casos. A música instrumental popular brasileira, e seus gêneros mais reconhecidos como o choro, o Sambajazz, o baião, forró, maxixe, pode ser considerada repleta em sua estrutura de complexidades, sejam de células rítmicas, sentido melódico, e de estruturas harmônicas. Mesmo na música “não instrumental”, frequentemente chamada de canção, podemos encontrar diversos aspectos riquíssimos e de extrema complexidade, muito próximo do que Naves considerou e denominou como “Sublime” ao citar aspectos referentes ao campo e estética erudita.

## 1.2 Modernismo e Nacionalismo nos anos de 1950 e 1960.

Nos anos de 1960, o debate acerca da identidade nacional do povo brasileiro voltava a apresentar grande destaque. Um grande paradoxo se fazia presente. A busca por um rompimento com todo o conceito de atraso e subdesenvolvimento presente ainda no cenário político e econômico, e a volta às raízes do povo, representado principalmente pelo “homem brasileiro do passado”, termo utilizado por Ridente.

Ao inclinar-se ao passado, buscava-se por parte da esquerda brasileira, um ideal de brasilidade, uma identidade nacional, que estivesse representada principalmente na ideia de *povo brasileiro*. Desse passado com raízes identitárias seria possível construir fundamentos capazes de formar bases para um ideal de futuro progressista de raízes nacionais. Uma ideia de progresso completamente desatrelada do modelo capitalista, as novas bases de progresso de raízes passadas, tendiam para rumos muito diferentes.

O conceito de dualidade, ou “Razão dualista” – termo de Francisco de Oliveira (1972) – foi fortemente divulgado por algumas instituições como o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), o Partido Comunista Brasileiro (PCB), a Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL). O conceito que visava explicar a relação dualista entre duas faces de uma moeda chamada Brasil, de um lado o Brasil moderno e progressista, e de outro um Brasil completamente atrasado e subdesenvolvido. Apenas através da resolução deste dualismo haveria então o pleno progresso.

Na versão do PCB do dualismo, haveria resquícios feudais ou semifeudais no campo, a serem removidos por uma revolução burguesa, nacional e democrática que uniria todas as forças interessadas no progresso da nação e na ruptura com o subdesenvolvimento brasileiro, a saber, o imperialismo e seus aliados internos, os latifundiários e os setores das camadas médias próximos dos interesses multinacionais. A revolução socialista viria numa segunda etapa – bem próxima ou ainda muito distante, dependendo da corrente partidária (cf. Prado Jr., 1966) (RIDENTE, 2004, p.85)

O homem da terra, o retirante nordestino, aquele que foi deserdado, figurou o ideal de verdadeiro brasileiro, personificação da origem de identidade nacional. A heroicização desse homem advinha também de um posicionamento político contrário aos braços do capitalismo no campo e aos latifundiários imperialistas. Essa idealização do homem do campo foi promovida pela classe média urbana a qual pertencia boa parte da classe artística. Dentro desse cenário havia um fortalecimento da luta no campo. O movimento dos trabalhadores rurais durante esse período no Brasil foi influenciado

diretamente pelos movimentos das revoluções camponesas pelo mundo, como as revoluções em Cuba e no Vietnã. (RIDENTE, 2004, p. 87)

Durante os anos de 1950 até 1960, o país viveu o maior processo de urbanização da sua história e um dos maiores do mundo. A sociedade brasileira, durante este período, era majoritariamente agrária, ou seja, a maior parte dos brasileiros vivia no campo. Esse fator foi determinante no processo de construção de uma identidade brasileira a partir da imagem do homem do campo. (RIDENTE, 2005, p.98)

No cenário internacional, o mundo vivia seu período de Guerra Fria, é possível dividirmos o globo em três diferentes partes. No primeiro mundo estava localizado os Estados Unidos da América e seus aliados, no segundo a União soviética e o bloco socialista, e no terceiro todos os países considerados “não alinhados”. Entre esses é possível destacar um esforço enorme de libertação seja do imperialismo, seja do colonialismo. Os movimentos de libertação recebiam solidariedade e passavam, na mesma medida, a influenciar os demais países subdesenvolvidos do terceiro mundo.

Dentro desse contexto, é importante destacarmos a figura do revolucionário argentino Che Guevara que se tornou então, um símbolo da luta de libertação do terceiro mundo contra todas as forças imperialistas ao promover a revolução cubana. Che Guevara transformou-se um modelo do homem revolucionário libertador, carregando todos os símbolos das raízes do homem do campo.

A influência no Brasil das revoluções socialistas presentes em todo o mundo durante o século XX teve grande impacto na classe artística e intelectual no Brasil. Dentre elas, a revolução soviética, chinesa e cubana. O ideal revolucionário junto a outros ideais formou o que Ridente (2004, p.82) chama de *Estrutura de pensamento de brasilidade revolucionária*.

Entende-se por estrutura de pensamento de brasilidade revolucionária como uma estrutura de sentimento compartilhada que encontrou nos intelectuais e artistas a partir dos anos de 1950 um lugar de florescimento e que culminou, segundo Ridente (2004, p. 82), em todo o processo de engajamento das artes durante esse período. Soma-se a essa perspectiva outro conceito fundamental, o de Romantismo. A partir do ideal de visão romântica, a perspectiva crítica do ideal revolucionário sobre a modernidade alcança um lugar diferenciado.

A crítica a partir de uma visão de mundo romântica incidiria sobre a modernidade como totalidade complexa, que envolveria as relações de produção (centradas no valor de troca e no dinheiro, sob o capitalismo), os meios de produção e o estado. Seria uma “autocrítica da modernidade”,

uma reação formulada de dentro dela própria, não do exterior, caracterizada pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais que foram alienados” no passado e que seria preciso recuperá-los (RIDENTE, 2004 p.83)

Ridente considera em seu livro *Em Busca do povo brasileiro* (RIDENTE, 2004) que toda a efervescência cultural durante os anos de 1960 fazem parte de uma estrutura romântico-revolucionária. Como principal consequência, o esforço na construção do *homem novo*, presente na obra de Marx e proposto por Che Guevara. Dessa maneira, a leitura deste novo homem estava fincada em uma matriz rural, pertencente a uma comunidade não mais presente no meio urbano capitalista. A composição de sentimento da brasilidade revolucionária surge antes mesmo da ditadura militar.

Nesse sentido, a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária não nasceu do combate à ditadura, mas vinha de antes, forjada no período democrático entre 1946 e 1964, especialmente no governo Goulart, quando diversos artistas e intelectuais acreditavam estar na crista da onda da revolução brasileira em curso. A quebra de expectativa com o golpe de 1964 – ainda mais sem resistência – foi avassaladora também nos meios artísticos e intelectualizados (...) (RIDENTE, 2004, p. 85)

Ridente considera a estrutura de sentimento de brasilidade revolucionária herdeira de um fenômeno internacional. Aliado a uma série de fatores e especificidades próprias do caso brasileiro, sofreria também influência das mudanças materiais pelas quais a sociedade global passava. A estrutura de sentimento formou-se em reação aos movimentos percebidos sobre a sociedade. Dentre essas condições materiais podemos destacar: o aumento da classe média, aumento da camada de jovens na população, aumento da urbanização, a consolidação do modo de vida urbano e capitalista presente nas grandes metrópoles.

Além das especificidades locais – no caso brasileiro, as lutas pelas reformas de base no pré-1964 e contra a ditadura após essa data -, o florescimento cultural e político na década de 1960 ligava-se a uma série de condições materiais comuns a diversas sociedades em todo o mundo (...) (RIDENTE, 2004 p. 90)

O conceito de estrutura de sentimento utilizado por Ridente, ou mesmo a ideia de arte engajada abordada por Napolitano (2001, p. 103), não apresentam-se como conceitos antagônicos entre si, ao contrário, ambos compartilham de semelhanças na centralidade do pensamento no que diz respeito ao engajamento artístico e ao momento político em que estava situado o país. Napolitano entende a construção desse processo de engajamento artístico a partir das mudanças ocorridas nas artes.

Minha tese central é que o conceito de engajamento artístico de esquerda, a partir do final dos anos 50, deve ser pensado a partir dessas mudanças estruturais no campo artístico-cultural como um todo, processo que diluiu a “república das letras” em outras áreas artísticas, vocacionadas para o “efeito”, para a *performance*, para o “lazer”. Assim, o conceito de engajamento, tal como delimitado por Sartre (1993: 11) – a atuação do intelectual através da palavra (articulada em prosa e ensaio), colocada a serviço das causas públicas e humanistas -, sofreu no Brasil (e em outros países, sobretudo da América Latina) uma releitura, com todos os problemas e virtudes daí decorrentes. Ao contrário do que defendia o filósofo francês, o espaço de atuação privilegiado do artista/intelectual de esquerda brasileiro não foi a prosa ou o ensaio, embora os anos 50 e 60 fossem pródigos também nesses gêneros, mas as artes que apelavam aos sentidos corpóreos, através de imagens, sons e ritmos. (NAPOLITANO, 2014, p. 104)

O Nacionalismo, que durante a década de 1950, se colocava como um tema em evidência por diferentes frentes políticas de direita e de esquerda, passou por um processo de forte apropriação por parte da esquerda comunista. O projeto nacionalista do PCB não se limitou somente à política, atingindo de maneira intensa a cultura, vindo nela um importante ponto de atuação. O projeto apresentado pelo PCB, intensificou o debate das esquerdas a respeito de alguns temas que se mostraram caros ao longo deste período, e foram geradores do que Napolitano chamou de hegemonia da esquerda nas artes, a partir do forte engajamento político nas artes.

O fato é que o nacionalismo, em um amálgama que por vezes confunde as heranças simbólicas da direita e da esquerda, marcou o debate cultural e a produção artística ligada de alguma maneira ao PCB”. Com a consagração da expressão “nacional-popular” em meados dos anos 1950, um novo projeto parecia se afirmar na política e na cultura, fazendo com que comunistas e trabalhistas convergissem em vários pontos, esboçando um projeto global de mudanças para o Brasil.<sup>9</sup> Esse projeto ganhou corpo no final dos anos 1950 e fez com que, paulatinamente, os temas da reforma e da revolução - debate caro às esquerdas marxistas - ficassem embaralhados.<sup>10</sup> Esta convergência, alicerçada em um nacionalismo crítico e seletivo (portanto, diferente do nacionalismo integrador da direita), é fundamental para entendermos a chamada “hegemonia cultural da esquerda” entre 1958 e 1968, possibilitando a construção de um frentismo cultural que marcará época na cultura brasileira. Não é por acaso que o interesse em Lukács ganhou novo alento nas publicações do partido, no final dos anos 1950, como teórico do realismo e do frentismo cultural, bases da ação cultural do PCB daquele momento.<sup>11</sup> Esse novo frentismo parecia superar os limites impostos pelo realismo socialista, vivenciado como doutrina partidária no PCB entre 1947 e 1954.<sup>12</sup> Diga-se que, a rigor, esse foi o único período em que o Partido tentou desenvolver uma efetiva e sistemática política cultural orgânica.<sup>13</sup> O realismo socialista proposto pelo braço direito de Stalin, Andrei Jdanov, no final dos anos 1940, tinha uma série de preceitos estético-ideológicos rigorosamente definidos. Entre eles podemos citar a busca da comunicabilidade da obra, a ênfase em conteúdos temáticos e dramáticos simplistas, a fusão entre cultura popular e formas da “herança

cultural burguesa", o culto ao "herói positivo" e modelar que pudesse dar exemplos de ação revolucionária sem maiores hesitações. No Brasil, sua maior expressão se deu na publicação da coleção "Romances do Povo" e no debate sobre a música erudita de caráter nacionalista. (NAPOLITANO,2014. p.6)

A formação do Centro Cultural Popular da UNE se mostrou de enorme importância no processo de engajamento das artes e na hegemonia da esquerda no mesmo, principalmente no que diz respeito ao projeto comunista. Apesar do CPC não estar diretamente ligado ao PCB, grande parte dos integrantes eram membros ativos do PCB ou simpatizavam de alguma maneira com as ideias do partido.

Em um período onde estrategicamente os movimentos políticos de esquerda se voltavam para as massas no intuito de “educar politicamente” as multidões, a música se tornou o principal cenário dessa disputa e talvez o mais promissor e efetivo deles. Na música popular brasileira os festivais se tornaram os palcos perfeitos para a canção crítica e engajada, onde plateias fervorosas exerciam suas torcidas para canções e compositores, como para quem torce para um time de futebol em um grande clássico.

A Televisão surge como ponto de extrema importância na divulgação, e ampliação da divulgação dos grandes festivais. Gerando um alcance grandioso, e encontrando grande receptividade nas massas. Entre 1965 e 1972 a música popular brasileira ocupou papel de grande destaque na programação da televisão brasileira.

Programas musicais como *O Fino da Bossa*, *Jovem Guarda* e *Bossaude*, todos realizados pela TV Record, faziam enorme sucesso com apresentações de música ao vivo.

O momento de maior importância e destaque da música brasileira na televisão se deu a partir dos Festivais de música. De caráter extremamente competitivo, após diversas apresentações de diferentes canções, os jurados escolhiam aqueles que consideravam os melhores. Os diversos festivais eram transmitidos e realizados na maior parte das vezes pela TV Globo e TV Record.

Uma característica marcante e fundamental para o entendimento deste período está na aproximação entre as diferentes culturas, popular e erudita. Esse processo de fusão entre erudito e popular, situava-se não só na música, mas tinha nela sua força maior de popularidade e mobilização. O desejo de modernização do Brasil estava presente no interior da alta cultura, e a força popular advinha da classe intelectual e artística, onde situavam-se diferentes visões a respeito do novo projeto de nação, de caráter extremamente nacional. A formação de uma identidade nacional estava passível de um

processo de internacionalização. Primitivo e cosmopolita, dessa maneira Wisnik, define a música dos países periféricos, entre eles o Brasil.

“Algumas características gerais desse período vital, brilhante e fecundo da cultura brasileira podem ajudar a situar as próprias obras. Ele marca o momento em que a cultura letrada de um país escravocrata tardio enxergou na liberação de suas potencialidades mais obscuras e recalcadas, ligadas secularmente à mestiçagem e à mistura cultural, entremeadas de desejo, violência, abundância e miséria, a possibilidade de afirmar seu destino e de revelar-se através da união do erudito com o popular.” (WISNIK, 2007,p.61,62)

Podemos entender assim, que o Sambajazz pode ser considerado fruto do encontro entre a cultura popular e a erudita, como descrito por Wisnik. O samba durante a década de 1930 deu início há um processo de institucionalização como um dos símbolos maiores da cultura nacional, o que se deve a sua posição fortemente ligada ao movimento de formação de uma identidade nacional com características de raízes populares. O hibridismo entre o Samba, gênero considerado genuinamente nacional, e o Jazz, gênero musical estrangeiro de grande popularidade neste período entre altas classes, revela por si só um caráter híbrido entre as culturas populares e eruditas, nesse caso representado pelo Jazz, mesmo se tratando de um gênero popular, mas de grande apreço e presente principalmente no gosto das camadas mais altas da sociedade, e a força popular representada no Samba, escolhido como um dos principais símbolos da cultura nacional.

Esse movimento por si só não explica o hibridismo presente na formação do Sambajazz, mas revela a relevância de uma análise profunda pautada em aspectos não somente musicais, mas socioculturais que promovem a criação de discursos, discursos esses que se voltam novamente a música produzindo classificações geradoras de ordem social.

A estrutura de sentimento revolucionária (Ridente, 2004, p.82) influenciou diretamente na produção musical deste período, isso inclui também a música instrumental. É possível afirmarmos que a música instrumental brasileira, ou como chama o antropólogo e musicólogo Acácio Piedade o “Jazz brasileiro” (2005, p. 197), teve nos anos de 1950 e 1960, marcos importantes de sua formação a partir de eminência de dois gêneros próximos e considerados por muitos teóricos como híbridos: a Bossa nova e o Sambajazz. Abordaremos o conceito de hibridismo na música de maneira mais clara a frente.

Piedade entende a relação entre a música instrumental brasileira e o Jazz norte americano, como uma relação marcada por movimentos diferentes, hora de aproximação, hora de repulsa e distanciamento. Essa relação atípica, entre a música instrumental brasileira e o Jazz, tornou-se geradora de frutos musicais de enorme importância para a

música mundial. Gêneros musicais produzidos aqui no Brasil como a Bossa nova e o Sambajazz, que alcançaram grande sucesso internacional.

O Sambajazz se formou durante os anos de 1950-1960 na cidade do Rio de Janeiro, tendo como ponto de partida o Beco das Garrafas, localizado na Rua Duvivier no Bairro de Copacabana, onde situavam-se diversas boates *Ma Griffe*, *Bacará*, *Little Club* e *Bottle's*. Inicialmente as reuniões possuíam o caráter de *Jam Session*. Onde os músicos se reuniam para tocar os grandes “temas” de Jazz, conhecidos como *standards*. Os movimentos de *Jazz Bebop*, *Hardbop*, e *Cooljazz*, influenciaram diretamente a maneira de tocar dos jovens músicos cariocas, o que não ocorria de maneira fácil. Mesmo e apesar do relativo sucesso da música norte americana nas rádios a partir das suas *bigbands*, existia pouco acesso aos discos de *Jazz*, principalmente para músicos das classes mais pobres, advindos do subúrbio da cidade. Dessa maneira as reuniões eram de fundamental importância para a troca de informações, partituras e discos.

Os músicos que inicialmente tocavam apenas os temas de *Jazz* norte americano, ao longo deste período passaram também a incluírem no repertório composições autorais, onde estão incluídos diversos elementos característicos do Samba e do Jazz. Podemos destacar nessa primeira análise as harmonias de alto grau de sofisticação e complexidades oriundas do *Jazz*, e os ritmos percussivos do Samba, além de um elemento fundamental e de grande destaque, a improvisação.

Ao refletirmos sobre o período de formação do Sambajazz (1950/1960) é interessante rememorarmos o quanto este período é marcado por grandes conflitos políticos, incluindo (exatamente no ano de 1964) um golpe militar, seguido de uma ditadura que se destacou pelo alto grau de repressão, o que acabou por influenciar na produção artística neste período, seja direta ou indiretamente.

A produção musical nacional após o golpe militar ficou marcada por um forte movimento de engajamento político, movimento este que alcançou seu auge através dos grandes festivais da canção.

Os festivais alteraram diretamente os rumos sobre o que hoje conhecemos como música popular brasileira. O que acabou por desembocar em um movimento de aproximação da música com a literatura, ou o que Napolitano chama de *Dissolução da República das letras* (2001, p.104) gerando um processo de valorização da mensagem, dando grande destaque às letras e poesia das canções, em detrimento da música instrumental. Esse processo de valorização do gênero “canção” está diretamente inserido na promoção de um projeto formatador da música popular brasileira durante os anos 60.

### 1.3 Hibridismos e Musicalidades.

A música popular no Brasil durante o século XX foi marcada por um longo processo de debate em torno de um senso de autenticidade e legitimidade. Durante o Governo de Getúlio Vargas, o estado interferiu diretamente na esfera cultural do país, principalmente na música popular, através da promoção de políticas culturais voltadas ao projeto cívico nacionalista. O estado era parte integrante de uma esfera maior de debate que incluía a cultura popular, cultura letrada e mercado, em um processo formatador da música Brasileira. Movimento motivado por um sentimento de cunho altamente nacionalista, gerador de uma assimetria no conceito de música popular brasileira, que não se limita apenas à abertura a música estrangeira dos anos 30, mas é resultado desta com o processo de gênese do ideário purista dos folcloristas (também dos anos 30), e o projeto nacionalista altamente difundido na música engajada dos anos 60. (NAPOLITANO, 2002, p.37)

A raiz popular da música brasileira tem em sua origem um lugar sócio geográfico marcado, tempo e espaço definido. A realização de uma música estritamente do “povo”, passa diretamente pela criação de um discurso de cunho ideológico e intelectual. O “morro” e o “Sertão”, o “Samba” e o “folclore”, categorias raízes e “enraizantes” no campo simbólico da música popular brasileira.

Durante o final dos anos 40 e início dos anos 50, motivado por folcloristas que nem sempre estavam inseridos no meio acadêmico, mais críticos musicais, e animadores culturais de grande inserção na imprensa e no rádio, iniciou-se um processo de valorização do Samba como música urbana de caráter autenticamente nacional, e de alto valor cultural. Através do resgate de alguns músicos e compositores do passado, deu-se início a um processo delimitação e identificação, criando assim categorias referentes a um período áureo, como a “Era de Ouro”, formada por grandes compositores e intérpretes, “Velha Guarda”. Podemos destacar a campanha de recuperação da obra e da figura de Noel Rosa, por Almirante (Henrique Foreis Domingues), temos também o resgate dos grandes nomes de uma importante geração de músicos, de Choro (Pixinguinha, Benedito Lacerda, entre outros), e dos primórdios do Samba, os chamados “Bambas do Estácio”. (NAPOLITANO, 2002, p.32,33)

A busca por uma tradicionalização da música popular brasileira passa diretamente por um projeto ideológico que visa a construção de uma identidade nacional.

O musicólogo e antropólogo Piedade em seu artigo *Jazz, Música Brasileira e fricção de musicalidades*, apresenta o conceito de *fricção musical*, conceito este que provem inicialmente de outras disciplinas como a sociologia, musicologia e antropologia. O conceito de fricção musical busca entender a relação ambígua presente na música brasileira, entre a mesma e o Jazz, entendido aqui como a principal música instrumental popular norte americana<sup>5</sup>, abrangendo suas diferentes formas.

A palavra mais utilizada para se referir aos gêneros possuidores de elementos de dupla nacionalidade é “fusão”, fusão tende a expressar o sentido de mistura, mescla, combinação. O que acaba por deixar de lado uma outra perspectiva em que os gêneros não se fundem mas promovem um diálogo a partir de um manejo friccional. Através do movimento de fricção, os elementos entram em contato e interagem entre si, mas estão sempre passíveis de uma identificação desmembradora. A percepção que se tem sobre este encontro tende a interpretar e fragmentar seus elementos. Sendo gerida pelo ouvinte, onde através de uma identificação clara, acaba por associar estes elementos identificados a determinadas comunidades musicais.

Entendemos que o conceito de musicalidades, desenvolvido por Piedade, compreende esta categoria como uma memória-musical cultural compartilhada e construída a partir de símbolos que a constituem por uma determinada comunidade. Dessa maneira podemos entender a memória como parte fundamental não apenas na construção de determinado gênero musical, mas da formação de sentido e significado da sua audição musical no seio desta comunidade.

“Em estudos sobre o jazz brasileiro (PIEADADE 1997, 2003, 2005, 2010; PIEADADE & BASTOS 2007), musicalidade é uma memória musical-cultural compartilhada constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas. A musicalidade é desenvolvida e transmitida culturalmente em comunidades estáveis no seio das quais possibilita a comunicabilidade na performance e na audição musical.” (PIEADADE,2011, p.104.)

A musicalidade consiste então em um processo que se dá através de experiências agregadoras de conhecimento. Fazendo assim, parte da formação de representações que tendem a gerar ordenamento de sentido do mundo auditivo, não apenas da comunidade, mas do sujeito.

---

<sup>5</sup> É importante destacar a existência de diversas outras músicas instrumentais norte americanas, como o Folk, Rock, pop, dentre outras.

“Sim, porque se trata de uma espécie de jogo, neste gênero musical manifestando-se entre o idioma do jazz e as musicalidades brasileiras, que promove um encontro que se finge, mas que nunca se realiza plenamente. Mais que um encontro, trata-se de um confronto: a ficção do encontro musical é que ele é uma fricção. O discurso dos músicos, críticos e apreciadores fala de fusão, sincretismo, mistura, influência. Estas noções somente fazem sentido através da distinção que lhes é implícita: o “novo” gênero “absorve” uma musicalidade outra que, no entanto, mantém-se distinta justamente porque é percebida. E assim, não há uma dissolução dos termos da musicalidade, e isto claramente porque se trata não apenas de termos musicais mas culturais, e cultura não se dissolve facilmente, nem se digere completamente.” (Piedade, 2011,p.200,201)

## 1.4 MPB – Sigla e música.

A formação do conceito presente na sigla Mpb, tem como origem a aproximação dos músicos a artistas de outros segmentos nos anos 60, ou o que a historiadora Santuza Cambraia Naves em seu livro *Canção popular no Brasil*, considerou como um processo de “intelectualização” da classe musical. O fortalecimento da classe artística e o maior diálogo entre as diferentes áreas, se dá devido ao forte engajamento político dos artistas, principalmente dos compositores e da canção de protesto. Mas a formação de uma categoria tão abrangente tem em sua gênese outros fatores de propulsão.

O intenso debate acerca da brasilidade, e a busca de uma identidade nacional multifacetada que abarcava as diferentes regionalidades, urbana e sertaneja, do morro e do asfalto, impulsionaram a geração posterior a Bossa Nova no regresso estético de gêneros considerados como “raízes”. Não se limitando somente à linguagem intimista da Bossa Nova, essa perspectiva nos dá o claro entendimento de que o músico e toda a sua produção artística não está isolado de seu contexto social, e nem político. Mesmo no período apontado por Chico Buarque em entrevista à *Folha de São Paulo* (26/12/2004), como primórdio do formato que conhecemos de canção na música popular brasileira, as composições de Noel Rosa apresentavam relação direta com os acontecimentos e cursos históricos e sociais próprios de seu contexto de criação.

NAVES (2001, p.26) entende como um elemento fundamental para a criação da Mpb durante os anos sessenta, e o abandono da estética intimista da Bossa Nova, o legado da música vinda do Beco das Garrafas, berço do nosso objeto, o Sambajazz. O Beco localizado na Rua Duvivier, no bairro de Copacabana, que abrigou as casas de shows *Bottle's bar*, *little club*, e *Bacará*, tinha em sua programação uma série de artistas da cena musical carioca, entre músicos e cantores. Nas reuniões musicais, inicialmente descompromissadas de domingo à tarde, surgiu o sucesso inicial do Beco das Garrafas, que ao decorrer do final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta passou a conter também em sua programação shows de cantores como Elis Regina, Wilson Silmonal, Leny Andrade, entre outros.

O Sambajazz alcançou não apenas a receptividade de grandes instrumentistas, mas gerou interesse e contou com a participação ativa de grandes cantores, que concentravam seus shows no famoso beco da rua Duvivier. Apropriaram-

se da expansividade estética e virtuosística da linguagem do Sambajazz. Bossa Nova e Sambajazz fazem parte da ambiguidade presente na criação da categoria de Samba moderno, que trataremos mais a frente, o que não implica em uma uniformidade estética, há importantes diferenças entre estes gêneros musicais.

Apesar das grandes diferenças, os gêneros provocam grande confusão em suas delimitações, o Sambajazz continha em seu repertório além dos diversos “Temas” (termo utilizado pelos músicos para se referirem às músicas) de Bossa Nova, diversos elementos estéticos que estão presentes no gênero bossanovístico. A ruptura se dá inicialmente em um nível de performance e interpretação. A herança do Jazz é central no processo de alta valorização da performance do músico, a prioridade dada ao improvisado, como nos subgêneros do Jazz Bebop e Hardbop, deu ao Sambajazz aspectos diferentes da Bossa Nova, que herdara o caráter *Coll* do Jazz. Diferente de NAVES (2001,p.25,26), acreditamos que o Sambajazz pode ser considerado um gênero gerador de identidade, e representativo na música produzida no Beco das Garrafas.

É de extrema importância destacarmos a origem dos músicos do Sambajazz. Possuem suas origens ligadas às zonas rurais e periféricas da cidade, em sua maioria do subúrbio do Rio de Janeiro, de famílias de origem social e econômica muito diferente dos grandes nomes da Bossa Nova, que eram moradores da zona sul da cidade e faziam parte de famílias de grande poder aquisitivo.

Vale ressaltar que a priorização da música instrumental em detrimento da canção deu alta notoriedade aos músicos que se apresentavam no Beco. Dentre eles podemos destacar a atuação do Sexteto Bossa Rio (Sergio Mendes, Durval Ferreira, Paulo Moura, Pedro Paulo, Octavio Bailly, Dom Um Romão), instrumentistas como Raul de Souza, Mauricio Einhorn, João Donato, Tamba Trio (Luizinho Eça, Helcio Milito e Bebeto Castilho), além de muitos outros.

A famosa apresentação que projetou a Bossa Nova para o mundo em 1962, no concerto do Carnegie Hall, contou com além dos famosos nomes bossanovistas, a participação de um dos grupos de maior relevância da música produzida no Beco das Garrafas, o sexteto Bossa Rio. Desde o final dos anos cinquenta, o sexteto trabalhava com uma formação de arranjo muito diferente da estética utilizada pela Bossa Nova. Importante salientar que após o show do Carnegie Hall, o grupo Bossa Rio permaneceu no Estados Unidos em turnê, apresentando-se com grandes nomes do Jazz norte americano.



Figura 1: Sexteto Bossa Rio em lendária apresentação – Concerto do Carnegie Hall.

A criação da sigla MPB segundo o historiador Marcos Napolitano em seu livro *História e música – História cultural da música popular*, teria surgido no ano de 1965, inicialmente motivada por um processo sociopolítico de retomada de nacionalização da música popular brasileira, principalmente a Bossa Nova. A MPB, surge com status de gênero musical, e a difícil missão de abranger toda a vasta gama de gêneros populares em sua ampla diversificação. A sigla agregou diversos “herdeiros” da Bossa Nova como Edu Lobo, Chico Buarque, Carlos Lyra, Nara Leão; além de acrescentar outros diversos nomes, e que em sua grande maioria eram oriundos de outros diversos circuitos musicais. Vale ressaltar que o projeto de estruturação da MPB, não surgiu de forma independente de todos os debates acerca de regionalização, ou modernização da música brasileira; ao contrário, a partir dele desenvolve-se uma nova perspectiva sobre os mesmos e velhos conceitos.

A “ida ao povo”, a busca do “morro” e do “sertão”, não se faziam em nome de um movimento de folclorização do povo como “reserva cultural” da modernização sociocultural em marcha, mas no sentido de reorientar a própria busca da consciência nacional moderna. Nessa perspectiva é que se deve entender as canções, atitudes e performances que surgiram em torno da MPB, que acabaram por incorporar o pensamento folcloricista (“esquerdizando-o”) e a idéia de “ruptura moderna” da Bossa Nova (“nacionalizando-a”). (NAPOLITANO, p. 44)

A MPB agregou a esse “panteão” da música brasileira artistas de gêneros múltiplos e que em alguns casos faziam parte de gêneros considerados híbridos, ou seja, gêneros de forte influência estrangeira. Este processo não está dissociado do movimento de “enraizamento” do Sambajazz. Ao contrário, entendemos que é justamente a partir desse processo de construção de memória e esquecimento que se promove uma nova construção identitária da música popular brasileira, agregando-se novos gêneros que até então carregavam o jugo pesado da categorização crítica advinda do movimento nacionalista.

A MPB incorporou nomes oriundos da Bossa Nova (Vinícius e Baden Powell, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Nara Leão e Edu Lobo) e agregou novos artistas (Elis Regina, Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil e Caetano Veloso, entre outros), se apropriando e se confundindo com a própria memória musical “nacional-popular”. A MPB será um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para os segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média.

Devido a todo processo de Dissolução da república das letras (NAPOLITANO,2001, p.104), e o forte engajamento político dentro da música popular brasileira, motivado principalmente por uma estrutura de Sentimento Revolucionária (RIDENTE,2004, p. 82), a música popular brasileira passou por um período de construção de uma nova reformulação de sua identidade, ora somando em uma única sigla-gêner, diversos gêneros populares, ora fragmentando e dividindo, principalmente quando a partir da música de protesto tende-se a valorizar de maneira intensa a mensagem textual, subjugando todos os elementos estéticos musicais à mensagem letrada. Dessa maneira desenvolve-se a categorização que persiste até os dias atuais, entre canção (música cantada) e música instrumental.

Segundo Napolitano, a MPB foi pensada com o intuito estratégico de nacionalização da Bossa Nova, e ao incorporar diversos cantores e compositores que traziam em sua música elementos estéticos híbridos, caminhou para a superação de alguns paradoxos. Um claro exemplo é o da cantora Elis Regina, que apresentava uma linguagem estética musical muito mais próxima ao Sambajazz, com interpretações expansivas, canto projetado, andamento acelerado, e improvisações.

Podemos considerar que esse teria sido o primeiro passo em direção ao processo de construção do que podemos chamar de enraizamento do Sambajazz.

A nova sigla foi amplamente promovida pelos festivais de música, mas através do mercado fonográfico se consolidou o projeto de popularização e segmentação da nova categorização da música brasileira. Diversos Lp's carregavam consigo o símbolo de uma nova maneira de lidar com o paradoxo tradição-modernidade.

A nova categoria da música popular brasileira obteve o poder de reunir em si mesmas, diversos paradoxos presentes no debate sociopolítico e artístico vigente. Muitas vezes incorporando em um mesmo Lp, ou em alguns casos numa mesma canção, diversos elementos auto excludentes, de dualidades críticas.

A formação de uma sigla denotativa da música popular brasileira tocada nas rádios e vendida nas lojas de disco, deu novo significado ao conceito de Música Popular no país. Uma única sigla capaz de abarcar diversas linguagens estéticas, de Luiz Gonzaga, Nelson Cavaquinho, a Edu lobo e Chico Buarque, tem no seu cunho político um projeto ideológico de raízes republicanas de povo. O projeto formativo de uma pequena sigla mas de enorme e absoluta abrangência, possuía como grande mérito a gerência significativa deste conceito. Apresentando e associando seus ouvintes e artistas a um projeto político e cultural absolutamente específico.

Dessa maneira um campo político cultural marcado pela ação do CPC, da UNE, e pela montagem do espetáculo do teatro opinião, tinha nesse campo simbólico de intensa movimentação e bastante conflitivo, um elemento de clara identificação de projeto político regido por movimentos culturais de esquerdas alicerçados por longos debates a cerca de uma busca de brasilidade.

É nesse momento que gostar de MPB, reconhecer-se na MPB passa a ser, ao mesmo tempo, acreditar em certa concepção de "povo brasileiro"~ em certa concepção, portanto, dos ideais republicanos. (Do mesmo modo que nas décadas anteriores, gostar de folclore e reconectar-se no folclore - mesmo à custa da transfiguração deste como na música de Villa-Lobose na pregação de Mário de Andrade - era acreditar em outra versão do que era o povo.) (SANDRONI, p. 29)

Segundo Sandroni, o principal fator de forte sucesso estava na noção que nos é conhecida de música popular brasileira, deve-se ainda somar ainda três fatores importantes que puderam formatar, e viabilizar a aplicação do conceito.

Creio que a força da noção de MPB nos anos 1960/70/80 estava ligada à confluência dos três fatores já discutidos: ela servia ao mesmo tempo como categoria analítica (distinguindo-se da música "erudita" e da "folclórica"), como opção ideológica e como perfil de consumo. Nesse período, quando à pergunta "de que tipo de música você

gosta?'~respondia-se "de MPB"; compreendia -se que a pessoa devia ter em sua discoteca, possivelmente, de Tom Jobim a Nelson Cavaquinho, passando por Roberto Carlos e Gilbelto Gil. (SANDRONI, p.31)

## 1.5 Gêneros musicais enquanto símbolos.

Entendemos que toda musicalidade contém em si mesma um discurso próprio que carrega em si símbolos e representações que irão promover o que pode ser entendido como uma hierarquização do mundo social, a partir do estabelecimento de uma ordem.

Para Bourdieu (2002, p.9) os símbolos são geradores de sentido. São estes sentidos que irão instituir as formas de interação social. Dessa maneira, todo símbolo é formado a partir de um campo de conflito, que acaba por instaurar determinada cultura como sendo dominante.

As produções simbólicas segundo Bordieu se constituem como elementos de subordinação. A cultura produzida por determinado grupo dominante tende a instituir-se a partir de elementos simbólicos. A cultura dominante atua como elemento integrador entre os membros do grupo ou classe dominante. Quando uma cultura dominante se institui ela hierarquiza todas as outras, instituindo dessa maneira valores que determinaram, a partir do distanciamento ou proximidade dessa cultura dominante, o seu posicionamento ante essa hierarquia. Dessa maneira culturas são classificadas como menores, ou subculturas, a partir desse distanciamento.

“Os sistemas simbólicos, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoeológica: o sentido imediato de mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo a que Durkheim chama o *conformismo lógico*, quer dizer, uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível, a concordância entre as inteligências.” (BORDIEU, 2002, p.9)

Ao pensarmos os gêneros musicais como símbolos que agregam em si determinados valores que são instituídos e instituintes, podemos compreender como esses gêneros por vezes têm seus sentidos modificados a partir de um campo de conflito simbólico. Os especialistas da produção simbólica estão inseridos no que Bourdieu chama de microcosmos da luta simbólica, ao servirem dentro deste espaço de criação simbólica, hora também de violência simbólica, os especialistas passam a servir também a interesses de grupos do campo externo de conflito.

Podemos associar este microcosmos de produção simbólica ao campo de produção artística onde os “especialistas”, neste caso os músicos, criam suas obras possuidoras de sentido não apenas artístico, mas social. Mesmo que tal produto seja uma

produção de música instrumental, ou seja, onde não há em um primeiro momento uma linguagem que passe essencialmente pela literatura.

“O campo de produção simbólica é um microcosmos da luta simbólica entre as classes: é ao servirem os seus interesses na luta interna do campo de produção (e só nesta medida) que os produtores servem os interesses dos grupos exteriores ao campo de produção” (BOURDIEU, 2002, p.12)

## 1.6 O Sambajazz e suas representações.

Toda percepção sobre o mundo social carrega consigo uma posição reformadora ou justificativa de determinadas práticas. Isso se dá não apenas de forma individual, mas tende a estabelecer uma relação direta com determinados interesses de grupos sociais. Essas percepções formadoras de discursos impõem determinada visão de mundo ou realidade social provenientes de determinados grupos sobre outros.

“As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (...) As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social – como julgou uma história de vistas demasiado curtas – , muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de confronto tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais.” (CHARTIER, Pág. 17)

Dessa maneira, os embates ideológicos ou de representações possuem grande importância na construção de um discurso produtor de memória. A essa memória construída a partir de significações associadas a diversos elementos musicais, atribuímos uma parcialidade proveniente de um embate advindo diretamente de uma determinada comunidade musical. Essa sociedade musical macro chamada música brasileira, é constituída de diversos grupos menores, ora formada a partir das diferenciações de gênero, ora de regionalidades, ora geracional. Dentro dela podemos identificar diversos embates de representações formadoras de discursos sobre as musicalidades presentes nessa comunidade macro, seja de aceitação, seja de repulsa, a avaliação representativa dessa comunidade musical é de extrema importância na organização social sobre a produção musical de um grupo menor. Dessa maneira, de acordo com o julgamento, a obra de um autor ou grupo poderá ser considerada um subcultura ou subgênero, sendo localizada sempre de forma periférica a uma cultura dominante.

A formação de um gênero é marcada pela construção desse discurso sobre o mesmo. A partir dessa perspectiva de memória, discurso e musicalidades, podemos entender de maneira mais profunda a formação do Sambajazz e sua relação direta com o debate acerca do discurso a respeito dos ideais nacionalista e modernistas sobre a música popular brasileira.

## 1.7 O processo de tradicionalização do Sambajazz – O caso de “Naná”.

*Naná* também chamada de *Coisa n°5*, composição do Saxofonista e arranjador Moacir Santos, lançada em 1962, considerada um *Standard* de Sambajazz. Contém diversos elementos híbridos que vão muito além da fusão: Samba e Jazz.

Ao analisarmos *Naná* podemos notar algumas características claras: sua melodia possui uma predominância modal. Justaposição de grupamentos binários e ternários, alcançando uma polirritmia. Característica da música Afro ocidental. Uso do modo Heptatônico, utilizado na música africana negra, no Blues, no Jazz, e na música nordestina brasileira.



Figura 2: Modo heptatônico de “Naná”.

O processo de “tradicionalização” de *Naná*, sendo incluída em um repertório tradicional de música popular brasileira, tendeu a classificá-la como uma música genuinamente brasileira. Esse processo demonstra a hegemonização de um discurso que naturaliza todas as diferenças derivadas do hibridismo. Após um primeiro momento onde há um conflito de discursos dentro da comunidade musical, o processo passa por um segundo momento em que a partir de um discurso dominante, se inicia um novo procedimento que tende a ser caracterizado pelo esquecimento das diferenças causadas pelo hibridismo. Esse esquecimento passa a naturalizar essas diferenças.

“Creio que este movimento de fusão é permanente na história da música e está na base da invenção das tradições (Hobsbawm & Ranger 1983): uma tradição é sempre entendida pelos seus nativos como realidade homeostática, porém há na sua origem um consenso esquecido, um contraste diluído de comum acordo. Neste sentido, podemos dizer que a tradição é uma deformação no passado, sendo o esquecimento um gesto absolutamente necessário. No caso da musicalidade, se não houvesse este tipo de esquecimento dos gêneros originários de um repertório, toda uma multiplicidade musical se exporia diante de nossos ouvidos. Ou seja, faz parte do processo histórico o esquecimento dos elementos de diversas origens que se fundem em um dado repertório musical, para que ele possa ser entendido como tradicional, “nosso”, único. Evidentemente, a musicologia pode revelar estes traços formadores, que se ausentam do discurso nativo. O que eu gostaria de frisar é que sem uma deformação inconsciente do passado e o esquecimento do hibridismo originário que é inerente ao tradicional, as comunidades não poderiam chamar alguma

música de tradicionalmente sua. Assim, a história oculta o fato de que o tradicional é transnacional por natureza: mesmo o gênero “raiz” é, na verdade, um produto da circulação das idéias musicais, para além das fronteiras da nação. O esquecimento, portanto, favorece a naturalização da diferença: trata-se de processos congênitos da memória e da história (Ricoeur 2000, Zumthor 1997).” (Piedade, 2013, p. 6)

The image displays a musical score for measures 20 and 21 of the piece "Coisa nº5". The score is arranged in a system with ten staves. The instruments are: Flute (Fl), Trumpet (Tpt), Alto Saxophone (A), Tenor Saxophone (T), Baritone Saxophone (B), Trombone (Tbn), Trombone/Euphonium (Tbn Bx), Contrabass (Cb), and Percussion (Perc.). Measure 20 shows rhythmic patterns for all instruments, while measure 21 shows rests for most instruments except the Percussion, which continues its pattern. The Percussion part is marked with accents and the word "(caixa)" above it.

Figura 3: “Coisa nº5” Compassos 20 e 21: Combinação de Ritmos.

The image shows a musical score for the piece "Coisa nº5", measures 10 to 18. The score is written for a large ensemble. The instruments listed on the left are Flute (Fl), Trumpet (Tpt), Alto Saxophone (A), Tenor Saxophone (T), Bass Saxophone (B), Trumpet (Tpa), Trombone (Tbn), Trombone Bass (Tbn Bx), Guitar (Gtr), Contrabass (Cb), and Percussion (Perc). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody is primarily carried by the trumpet and trombone parts, which feature a melorhythmic counterpoint. The bass line is played by the contrabass and bass saxophone. The percussion part includes a complex rhythmic pattern. The score is marked with various dynamics and articulation marks.

Figura 4: “Coisa nº5”, comp. 10 a 18: contraponto meloritmico (trompa e trombone), com fragmento do modo heptatônico (Dó – Ré – Lá – Fá)

Dessa maneira *Naná*, mesmo sendo apenas uma composição, está inserida em um processo maior que tem buscado a naturalização do Sambajazz ou seu processo de enraizamento dentro da música popular brasileira como um gênero genuinamente brasileiro. Dessa maneira podemos considerar a eminência de um discurso representativo hegemônico que ultrapassa os limites da comunidade musical, que considera o Sambajazz como um gênero não mais híbrido, mas verdadeiramente nacional. Considerando todos os parâmetros qualitativos que julgam o caráter nacional como sendo possuidor de valores positivos no cenário cultural brasileiro.

## 1.8 FRICÇÃO MUSICAL – O sambajazz.

Piedade apresenta, em seus estudos de musicologia, o desenvolvimento de uma teoria voltada ao que o mesmo chama de Jazz brasileiro, o que englobaria neste conceito diversas instâncias e gêneros da música instrumental popular brasileira, abordando a relação de diálogo entre duas musicalidades distintas, a música brasileira e a música norte americana, nesse caso o Jazz brasileiro e o Jazz norte americano.

O conceito de fricção de musicalidades, tende a apresentar a relação entre a música instrumental norte americana e a brasileira, de maneira a destacar os diversos movimentos, ora de aproximação, ora de distanciamento, síntese e tensão.

Ao considerar como elemento fundamental dentro da musicalidade do Jazz, o que chama de “paradigma *bebop*”, considera que através dessa linguagem é possível um diálogo musical entre músicos de diversas culturas. Nesse caso músicos de nacionalidades diferentes podem através desse paradigma, construir um produto musical efetivamente consolidado. O que nos faz crer que, a partir deste paradigma, músicos pertencentes a culturas diferentes podem estar conectados e serem pertencentes a mesma musicalidade.

No caso da música instrumental brasileira, esse desenvolvimento se dá de maneira diferente. A música instrumental brasileira revela um desejo “canibalizador” sobre este paradigma. Dessa maneira o conceito frequente no amplo debate a respeito da música e cultura nacional, se consolida no fazer antropofágico de Oswald De Andrade, presente no *Manifesto Antropofágico* (1928). Ao afastar-se de uma musicalidade norte americana, o Jazz brasileiro busca uma aproximação direta à musicalidade nacional, linguagens regionais, principalmente no aspecto improvisativo, ao incorporar uma linguagem idiomática altamente regional, mas não apenas nele, sua estrutura composicional revela aspectos rítmicos, na escolha dos modos, e através de códigos de linguagens. Dessa maneira, é importante observarmos de maneira profunda uma relação altamente friccionada onde as musicalidades se encontram e dialogam, mas não se misturam.

A fricção de musicalidades surgiu então como uma situação na qual as musicalidades dialogam, mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças. Este diálogo fricativo de musicalidades, característico da música instrumental, espelha uma contradição mais geral do pensamento: uma vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística e uma necessidade de brejar este fluxo e buscar raízes musicais no Brasil profundo. Creio que o duplo movimento deste

gênero musical pode ser pensado em diversos universos da música brasileira. (PIEDADE, p.3,4)

O Sambajazz, enquanto gênero híbrido, pode nos dar a clara dimensão de uma fricção musical realizada, já que há um encontro entre duas musicalidades, que se friccionam mais do que se misturam. Há então a formação de um novo gênero que apresenta elementos distintivos de musicalidades promotoras deste encontro. Se argumentos são apresentados referentes a uma fusão de gêneros dentro do Sambajazz, este discurso revela claramente que não existiu uma dissolução de musicalidades, ou seja, as diferenças são notórias, e identificáveis. Neste caso, por exemplo, podemos perceber em diversos momentos a utilização de modos típicos e recorrentes de uma musicalidade nacional em um estrutura composicional de Sambajazz, além de uma linguagem rítmica associada ao Samba, com condução no prato (derivado do jazz) e outros diversos elementos, o que não anula a percepção sobre elementos claros de musicalidade norte americana, como o vocabulário fraseológico dos improvisadores que frequentemente se utilizam de uma fraseologia derivada do *Bebop*, além da utilização de andamento acelerado e interpretação expansiva típica do *Hardbop*.

Fica uma espécie de esquizofrenia criativa no jazz brasileiro: olhos que buscam o global e uma universalidade da linguagem jazzística, que conscientemente é tomada a partir de uma matriz de musicalidade norte-americana, e olhos nas costas, que miram os territórios da raiz, os terrenos da origem, a eclosão da diversidade musical “autêntica”<sup>4</sup>. Esta afecção congênita do jazz brasileiro pode bem ser tributária de aspectos muito mais gerais da identidade: a forma como os brasileiros se pensam enquanto brasileiros e pensam o Brasil. (PIEDADE, p. 4)

O hibridismo presente no Sambajazz revela todo o caráter friccionado presente na relação dualista entre a música instrumental norte americana e brasileira. No Sambajazz podemos enxergar de maneira clara o processo de fricção musical típico da música instrumental brasileira.

Ao refletirmos sobre o processo de fricção musical é importante ressaltarmos que o mesmo está inserido na esfera maior da musicalidade, ou seja, toda conceituação e classificação passa pelo reconhecimento das linguagens musicais pertencentes ou não a determinada comunidade musical.

A conceituação, ou construção de uma simbologia própria às linguagens musicais, está diretamente inserida na formação de um discurso. A afirmação de um

gênero enquanto híbrido é parte integrante de um discurso que identifica determinadas diferenças, ou elementos estranhos a uma comunidade musical de origem. Neste caso, se um gênero musical é considerado híbrido, deve-se à predominância de um discurso que se dá partir da constituição de uma representação no seio de uma comunidade, que lhe identifica como possuidor de elementos considerados estrangeiros.

O conceito de Campo simbólico apresentado por Bordieu (2002,p.9) consiste em um espaço simbólico ou imaginário, onde irão se localizar as relações entre indivíduos e grupos sociais. O campo se move a partir de uma dinâmica própria e relacionada ao movimento de disputas internas a partir do interesse dos que ali estão inseridos. Estabelece sua forma, cria sua hierarquia e delimita seu espaço, movido por suas próprias tensões e conflitos,

O Campo simbólico carrega consigo um caráter determinante e determinado. Mas pode ainda receber influências externas, se relacionando dessa maneira com outros campos, havendo mudança de atores de maneira dinâmica e de acordo com as relações presentes.

É neste campo que se dá a disputa de discursos delimitadores de uma musicalidade própria. No campo da música popular brasileira, podemos enxergar diversos gêneros que foram considerados híbridos, e que já não são mais, ou seja, passaram por um processo de enraizamento, ou nacionalização, e hoje são considerados gêneros estritamente nacionais.

“Os sistemas simbólicos, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato de mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo a que Durkheim chama o *conformismo lógico*, quer dizer, uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível, a concordância entre as inteligências.” (BORDIEU, 2002, Pág.9)

Este processo deve-se à hegemonia de um discurso que se forma através de um movimento não apenas de conflito, mas de construção de memória. O esquecimento é parte fundamental no processo de enraizamento de um gênero híbrido, nele representações consideradas estranhas a comunidade musical, são esquecidas ou naturalizadas, seu significado simbólico é alterado.

Podemos enxergar um processo de enraizamento do Sambajazz, a partir do movimento de naturalização de suas diferenças, e cada vez mais a constituição de uma

ordem que o coloca em um grupo de gêneros nacionais. Nosso principal exercício será de enxergar os personagens, ou forças, desse processo, no correr da história deste gênero.

A construção da ambiguidade presente no conceito de Samba moderno foi duramente criticada pelo seu caráter “americanizado”. Diversos críticos musicais, sendo o mais conhecido deles José Ramos Tinhorão, que por diversas vezes fez críticas duras à nova linguagem musical que se apresentava, principalmente a Bossa Nova e ao compositor Tom Jobim.

## 1.9 A dura crítica de Tinhorão.

O jornalista José Ramos Tinhorão, tornou-se conhecido por sua extensa obra literária e suas duras, e por vezes ofensivas, críticas realizadas ao movimento da Bossa Nova e seus compositores. Tinhorão é considerado um Marxista fervoroso, e entende que a cultura como reflexo das sociedades de classes. O jornalista foi autor da coluna *Primeiras lições de Samba*, no *Jornal do Brasil* durante os anos 1961-1964, e *Música popular* entre 1974-1982. Seu caráter altamente determinista configurou suas críticas. Tinhorão, ao escrever sobre o lançamento de álbuns musicais e novidades artísticas, associava-os ao momento sócio econômico e cultural. Seguidor do materialismo histórico, criticava duramente grupos de classes médias e altas, considerados como alienados, e exaltava as classes populares. O autor alinhado a movimentos nacionalistas, acreditava que a “verdadeira cultura brasileira” advinha das classes populares, negando outras expressões artísticas oriundas das classes médias e altas.

Tinhorão considera que a formação de gêneros marcados por sua hibridez, marcam definitivamente o processo de afastamento do Samba de suas origens populares.

Segundo Tinhorão o principal elo entre o Samba e a tradição presente na música popular diz respeito ao ritmo. Esse elemento carregaria consigo um valor tradicional, que estaria ligado à importância da responsabilidade do caráter “primitivo”.

O ritmo – que representa a paganização das batidas dos pés e mãos da marcação do batuque e dos pontos de candomblé da Bahia – conservava ainda (embora abastardo pelos bateristas de orquestras) aquele elemento primitivo fundamental, representado pela correspondência entre a percussão e uma competente reação neuromuscular. (TINHORÃO, 1966, Pág.35)

As críticas de Tinhorão a Bossa Nova e a Tom Jobim permanecem até hoje, mas seu discurso não é predominante nem hegemônico na comunidade musical. Tanto a obra de Jobim, quanto a Bossa nova, são considerados nacionais, mesmo a influência da música norte americana e da escola francesa impressionista em suas harmonias, foram absolutamente naturalizadas, e não determinam híbrides sobre o gênero.

Tinhorão coloca os jovens formadores dos novos gêneros em um lugar comum, formado por uma elite branca econômica, afastada de qualquer movimento de tradição popular. Não realizando nenhuma diferenciação entre Sambajazz e Bossa Nova, ao contrário disso, Tinhorão tende a entender que a fonte (o Jazz norte americano), teria

sido o elemento motivador na construção dos novos gêneros. Motivados a segundo ele a “imitar” as *Jazz Band's* americanas, em boates escuras para um público desinteressado pelo som. O que não se confirmou na prática, a música produzida no Beco das Garrafas ganhou grande notoriedade, dentro e fora do país.

Aí estavam reunidos, pois, todos os elementos que a partir de meados da década de 50 os criadores da bossa nova invocariam para justificar seu movimento: música anticontrastante (*cool jazz*), integração da voz do cantor na orquestra (“ambas se integram e se conciliam, sem apresentarem elementos de contraste”, na definição do musicólogo Brasil Rocha Brito), melodia não diatônica e esquematização rítmica, representada pelo abastardamento da batida tradicional do samba, através do estabelecimento de uma correspondência com as configurações rítmicas da estrutura melódica (impressão de birritmia conhecida por violão gago). (TINHORÃO, 1966. Pág. 37;38)

Uma das principais críticas de Tinhorão à categoria de Samba moderno diz respeito ao seu processo de internacionalização. O jornalista era ferrenho defensor da cultura popular nacional, e colocava-se em oposição a qualquer interferência da cultura estrangeira. Uma de suas obras mais conhecidas de título polêmico *O Samba Agora Vai... A farsa da Música popular no exterior* (1969), trata o Samba moderno como um verdadeiro fracasso no exterior, entendendo que o processo de internacionalização não passou de um verdadeiro mito, construído por defensores do mesmo.

De fato, o impacto da propaganda norte- americana sobre essa geração da classe média nascida durante a Segunda Guerra Mundial fora de tal ordem que conseguiria realizar uma espécie de lavagem cerebral, em termos de cultura e de costumes, levando a uma assimilação de estereótipos nunca imaginada. No campo da música popular essa influência fora tamanha, sob o influxo do *jazz*, que a primeira síntese obtida pelos músicos jovens, a partir dos recursos assimilados da música norte-americana, foi alegremente julgada um produto nacional. Na verdade, como o poderio norte-americano tinha conseguido tornar a sua música internacional, os compositores e instrumentistas brasileiros tomaram o que a bossa nova tinha de informação cultural americana por uma prova da universalidade da sua criação, e passaram a reviver o velho clima de ilusão do tempo da Feira Mundial de Nova York , de 30 anos atrás: a conquista do mercado musical dos Estados Unidos sob a forma de um produto agora ao nível moderno, sofisticado e industrial. (TINHORÃO, 1969, Pág.129;130)

Tinhorão construiu sua obra paltada em uma crítica de esquerda que acabara por atingir diretamente a classe artística também de esquerda no Brasil, em muitos momentos acabando por agradar a setores reacionários e de direita. Sua relação com a classe artística se tornou bastante fragilizada, ao ponto de se tornar figura não grata dentro da MPB.

Refletirmos sobre a formação do Sambajazz historicamente, implica em entender o processo de formação da música popular brasileira, suas complexidades e desafios. Mas principalmente a formação de sua identidade, e quanto essa histórica busca representa não apenas para a comunidade musical, mas para a sociedade como um todo.

A dicotomia presente na relação entre música híbrida e gênero raiz, interfere diretamente sobre os significados e símbolos presentes na leitura dessa música, não somente pelos músicos, mas também pelo mercado fonográfico, pelos críticos, e pelo público apreciador.

## Capítulo 2 – Geração Sambajazz

A década de 1960 ficou marcada pela intensa atividade cultural. No Brasil, o surgimento do Sambajazz e da Bossa Nova marcou definitivamente a música popular brasileira. Não significa que esses movimentos estiveram sozinhos e em unanimidade no gosto popular. A Jovem Guarda, movimento ainda fruto da década de 1960, alcançou enorme sucesso, se impondo de maneira significativa e com popularidade no mercado fonográfico. Ambos os movimentos conviviam, nem sempre harmoniosamente, na mesma cidade. Dividindo os meios de comunicação, rádio e tv.

A Bossa nova, movimento conhecido internacionalmente por sua origem ligada à zona sul da cidade, possuía nas reuniões que ocorriam nos apartamentos da orla, seu principal centro de formação. Lá surgiram os grandes encontros de jovens compositores e intérpretes, onde apresentaram-se as primeiras canções do gênero. Que alcançou enorme sucesso, dentro e fora do Brasil.

Já o movimento da Jovem Guarda, ficou conhecido por sua origem na zona norte da cidade, precisamente no bairro da Tijuca, onde nas ruas e bares surgiram as primeiras composições dos ícones Roberto e Erasmo Carlos. Moradores do subúrbio, e pertencentes a uma camada mais pobre da população, os integrantes da Jovem Guarda, embalados e fortemente influenciados pela música norte americana, o Rock e seu ie-ie-iê, viam na música uma possibilidade de ascensão social. As versões brasileiras das canções americanas rapidamente alcançaram enorme sucesso nos programas de rádio, dividindo espaço com a famosa e respeitada Bossa Nova.

O programa Jovem Guarda, transformou Roberto e Erasmo Carlos em ídolos nacionais. O movimento andou sempre em paralelo a Mpb<sup>6</sup> e a Bossa nova. Se a Música popular brasileira caminhava em direção a canção crítica e de protesto, a Jovem guarda permanecia “alienada” politicamente, com canções que representavam o cotidiano de uma juventude das classes médias e baixas de uma sociedade fortemente influenciada pela cultura norte americana e pela cultura pop.

Essa mesma geração possuía, nos subúrbios da cidade, uma turma de instrumentistas que participaram ativamente da construção da chamada música popular brasileira. Muitas vezes em posições coadjuvantes e discretas, esses instrumentistas

---

<sup>6</sup> Conceito que discutiremos a frente.

transitavam na mesma medida entre a cidade e os ritmos, mas era no Sambajazz que encontravam e formavam sua maior expressão artística musical.

A “geração Sambajazz” era formada por músicos de origem pobre, moradores em sua maioria do subúrbio e das zonas rurais da cidade. Ao contrário do que em muito se imagina, gêneros musicais hoje associados e consumidos pelas classes mais altas da sociedade, e enquadrados como parte de uma chamada “alta cultura”, ou cultura erudita, tiveram sua origem nas camadas populares. Os jovens músicos influenciados pelo Jazz, produziram um som com sotaque rítmico brasileiro, mas com fortes pitadas do Bebop e Cool Jazz.

## 2.1 Sinatra – farney Fan Club

O bairro da Tijuca, conhecido por ser origem de famosos artistas da música brasileira, como Roberto Carlos, Tim Maia, e Erasmo Carlos; também é marcado por moradores não menos ilustres e significativos, instrumentistas como João Donato e Paulo Moura.

O bairro abrigou um dos grandes pontos de encontro da geração pré-Bossa nova e Sambajazz. No ano de 1949 na Rua Dr. Moura Brito, número 74, no porão de um sobrado foi inaugurado o Sinatra- Farney Fan Club, lá houve os primeiros encontros de uma geração que pouco tempo depois realizaria grandes mudanças na música popular brasileira, como a formação Bossa Nova e do Sambajazz.

O Sinatra- Farney Fan Club, não era um Fan clube nos moldes tradicionais, era preciso possuir e demonstrar alguma habilidade artística para ser considerado um sócio. Entre os associados é possível citarmos: os pianistas João Donato, Jhony Alf, Raul Mascarenhas (pai do futuro saxofonista Raul Mascarenhas), o violonista Fafá Lemos, o saxofonista e clarinetista Paulo Moura, os compositores Klécio Caldas e Armando Cavalcanti, o ator Cyl – Farney e o diretor de cinema e televisão Carlos Manga, os cantores Nora Ney e Mirzo Barroso. O porão estava ficando pequeno e devido a problemas com a vizinhança o Sinatra- Farney Fan Club passou a promover jam sessions fora do porão da Rua Dr. Moura Brito. Como cita Ruy Castro em seu livro “Chega de Saudade”. As primeiras atividades a transbordar do porão foram as Jam sessions. A princípio elas passaram a acontecer nas tardes de sábado, em dancings como o Avenida e o Brasil, na av. Rio Branco, e depois mudaram-se para o bar Chez Penny, em Copacabana. Muitas vezes eram visitados por principiantes já profissionais, como o pianista Jacques Klein e o sax-tenor Cipó, que adoravam tocar com eles. Ou pelo veterano saxoprano americano Booker Pittman, que morava havia anos no Brasil, mas cuja cabeça nunca saía dos bordéis de Storyville, em New Orleans. (CASTRO,1990, p.44)

Com a profissionalização de muitos dos sócios do Club, houve um progressivo enfraquecimento do mesmo, o que não decretou um fim decisivo, já que as *jam sessions* que seriam frutos do Club continuaram a acontecer, contendo muitos dos antigos sócios. Muitas dessas sessões aconteceram na casa do pianista e cantor Dick Farney, outras se deram no apartamento de Jorginho Guinle, mas as que ocorreram na casa de Paulo Moura na Tijuca no ano de 1954, ficaram marcadas pela presença além dos associados Moura, Alf e Donato, o gaitista Mauricio Einhorn, o guitarrista Durval Ferreira, e o multi-instrumentista e cantor Bebeto Castilho.

Nas ruas o gênero musical que exercia maior ascensão no gosto popular era o Samba Canção. Aquela geração que teve nas décadas anteriores seu início de carreira passava agora a ter que conviver com as muitas novidades, uma delas a afeição de boa parte do público por canções vindas de compositores norte-americanos, compositores esses que de alguma forma atingiam um público jovem que parecia já não se ver mais representado naquela música de caráter extremamente nacionalista. O samba canção, que era um subgênero do samba com característica de possuir o andamento mais lento, e letras que tinham caráter mais sentimental, o chamado samba de “Dor de cotovelo”. Um dos integrantes da nova geração que surgia influenciada pela música norte americana foi o pianista e compositor Dick Farney. Farney transformou-se em ídolo de uma geração que se notabilizou por formar posteriormente a Bossa Nova.

Dick Farney possui o nome de batismo de Farnésio Dutra, e desde o início de sua carreira optou por um nome americanizado, assumindo assim sua forte influência pela música norte americana. Farney que possuía talento também no piano, trabalhava no cassino da Urca na orquestra de Carlos Machado como *crooner*, antes de o jogo ser proibido no país. No ano de 1946 fez sua primeira gravação de grande sucesso na gravadora Continental. *Copacabana* atingia exatamente aquele público sedento por música brasileira aos “moldes” americanos. Logo após esta gravação Farney embarcou para os Estados Unidos visando uma carreira internacional, mais que isso Farney tinha como principal objetivo o sucesso de cantor na língua inglesa, saindo do país já com um contrato fechado com a rádio Norte americana National Broadcasting Company como relata o jornalista Ruy Castro:

(...) É verdade que Farney levava no Bolso um contrato inicial de 52 semanas com a cadeia de rádio NBC – ideia de um orquestrador americano chamado Bill Hitchcock, que o ouvira na Urca. E a situação por aqui não parecia brilhante para os cantores como ele, que deviam ser ninados por uma grande orquestra. O presidente Eurico Gaspar Dutra ameaçara fechar os cassinos (“Você qué xabe? Eu vou fechar os caxinos”, dissera, com sua dicção peculiar) e fechará mesmo. Com isto, fechou também as orquestras que trabalhavam neles e desempregou inúmero crooners. (CASTRO,1990, p.33)

Dentro deste panorama, Dick Farney viaja para os Estados Unidos e conquista a carreira que almejava, passando a tocar nos grandes *Nights Clubs* e cabarés em Nova York. Possuía dois programas de rádio de grande prestígio, Farney chegara a gravar pela gravadora americana Majestic Records, apresentando-se com nomes importantes do cenário norte americano como: Nat King Cole, Bil Evans e David Brubeck. Durante este

período, em terras estrangeiras, sua gravadora, Continental, aqui no Brasil lançar discos antes gravados por Farney com sua proposta moderna, até que no ano de 1948 Farney volta ao Brasil.

## 2.2 O Samba Canção

O samba canção cantado por Dick Farney com características mais modernas, utilizando harmonias pouco usais na música popular brasileira, passou a influenciar outros compositores, gerando um movimento que acrescentou novas características ao samba, símbolo de nacionalidade brasileira. Dessa maneira, apresentavam-se novos formatos de Samba. Um deles foi nominado como *Sambablue*, que ficara conhecida pela forte influência das baladas americanas, possuía andamento lento e harmonias sofisticadas. Dentro desse estilo pré-bossa-novístico, destaca-se o cantor, compositor e pianista Johnny Alf por influenciar a Bossa Nova e o Sambajazz com sua forma de tocar o piano, além de suas composições que privilegiavam harmonias mais complexas.<sup>7</sup>

O Samba Canção passou a ser alvo de críticas por aqueles que o consideravam demasiadamente americanizado. Um destes críticos era o compositor de muito prestígio nas décadas anteriores Ary Barroso, que no ano de 1952 compôs o Samba canção *Risque* de grande sucesso, apresentando assim uma enorme contradição, já que foi o autor de duras críticas ao gênero. Neste período o Samba canção sofria forte influência além das baladas norte americanas, do bolero, o que tornava as letras emocionais e dramáticas. Este aspecto era transferido também para a interpretação dos cantores, principalmente aqueles advindos da Rádio Nacional, que ficaram marcados pelas interpretações de caráter mais operísticos no canto, o que não acontecia nos cantores que se apresentavam nas boates ou Night Clubs do bairro de Copacabana.

Em *Uma história da Música popular brasileira* (2008), Jairo Severiano apresenta os números deste sucesso do Samba Canção: “Registrando a Média anual de 28 sambas-canção gravados no triênio 1948-1950, o gênero alcançaria no período 1951-1957 a alentada cifra de 924 composições gravadas, o que representou uma média anual de 132”. (SEVERIANO, 2008, p. 290;291).

Dentro deste cenário abrem-se duas diferentes escolas dentro do próprio Samba Canção, uma tradicional e outra moderna. A primeira voltada para as melodias românticas, com influência do modelo presente nas décadas anteriores. A segunda mais moderna buscava caminhos não óbvios harmonicamente, influenciada pela cultura norte americana, adotava uma postura considerada mais *Cool*.

---

<sup>7</sup> Aprofundaremos mais a frente, sobre Johnny Alf e sua carreira.

Dentre os grandes compositores do gênero Samba Canção neste período destaca-se a também a cantora Dolores Duran, que é considerada uma das precursoras da Bossa Nova, principalmente por romper em suas letras com o modelo utilizado até então, principalmente no que diz respeito à postura voltada a “dor de cotovelo”. Santuza Cambraia Naves destaca esta característica nas letras de Dolores Duran:

Uma canção como “Fim de caso” aponta para um tipo de relacionamento amoroso “moderno”, em que mulher e homem atuam em pé de igualdade: afinal, é a mulher que – constatando que a relação saiu da fase do “só vou se você for” para uma outra que “já não temos/ nem vontade de brigar”- propõe a separação: “estou desconfiada/ que o nosso caso/ está na hora de acabar. (NAVES, 2010 p.92)

Dolores Duran apresenta uma característica que será presente na Bossa Nova, à melodia em modo maior, expressando um ar alegre, mesmo apresentando em sua letra um cenário do fim de relacionamento, Dolores traz uma ideia menos “melodramática” de término. A cantora e compositora, foi parceira do então jovem Tom Jobim em canções como *Estrada do Sol*, *Se é por falta de adeus* e *Por causa de você*.

## 2.3 Gafieira – Precursora do Sambajazz ou Sambajazz para dançar.

A gafieira é um local de baile ou dança de salão, onde os músicos tocam para os casais dançarem. Nos anos 50 na cidade do Rio de Janeiro as gafieiras ocupavam papel importante no rendimento financeiro dos músicos, lá aconteciam a maior parte dos bailes.

Segundo o jornalista e crítico francês Robert Celerier, do jornal *Correio da Manhã*, o primeiro disco de Sambajazz leva em seu título a influência dos bailes de Gafieira. O disco *Turma da Gafieira*.

O primeiro disco de samba-jazz foi um modesto ‘10 polegadas’ chamado ‘A Turma da Gafieira’. Não temos mais na memória os nomes de todos os membros do conjunto, mas nunca esqueceremos os do baterista e líder Edson Machado, o ‘Maluco’, e do trombonista Raulzinho. Este disquinho precursor, é claro, tinha suas falhas. Havia até um acordeom no meio! Mas, para nós, ávidos de tudo que se aproximasse do espírito do jazz, era uma revelação. Nesta mesma época, o pianista Donato, os irmãos Castro Neves faziam, de vez em quando, umas brincadeiras ‘jazzo-brasileiras’. Ainda não se sabia, ao certo, se o caminho a seguir consistia em tocar samba em ritmo de jazz ou jazz em ritmo de samba! Era a fase ‘tonta’ da moderna música brasileira. Lembrem-se! Não existia esta falange de jovens músicos que trouxeram um sopro novo à nossa música popular. Estas ‘brincadeiras’ não encontravam nenhuma receptividade e eram confinadas ao campo do estrito amadorismo. Os músicos profissionais viviam, muito mal, de bailes ‘quadrados’ ou de fundo musical em discos ou rádio. Exigia-se ler a partitura e não dar trabalho ao maestro. Solo? Improviso? Nunca! Quem tinha mais musicalidade só podia chamar assim as desorganizadas jam session da pré-história!) ou numa ‘canja’ de gafieira evoluída. (...) Ao mesmo tempo, a ‘bossa nova’, inicialmente reduzida à música folclórica das praias da zona sul, tomou vulto, revolucionando a temática com suas novas composições e acostumando o público às harmonias modernas. Mas se a ‘bossa nova’ já fazia sucesso nas suas formas, vocais, mais populares, e proporcionava a certos músicos modernos a possibilidade de sair do amadorismo e acompanhar vocalistas, ainda falta desenvolver o lado instrumental da nova música. Tal desenvolvimento enfrenta sempre sérios problemas, pois a preferência do público se dirige sempre para os vocalistas. Além disso, as boates reduzidas do Rio de Janeiro não têm geralmente condições econômicas, acústicas ou de espaço, que lhes permitam utilizar os serviços do conjunto instrumental com instrumentos de sopro. (CELERIER, 1964)

O Disco inaugura não apenas o gênero, mas em seu texto Celerier, apresenta em termos profissionais um caminho para a música moderna brasileira. Entende-se por moderno principalmente a aproximação ao Jazz, vanguarda da música criativa norte americana, em oposição aos padrões tradicionais ou “quadrados”, como o jornalista denomina o repertório utilizado pelas orquestras de bailes.

O artigo *Pequena história do Sambajazz* (1964) de Celerier, retrata o que podemos considerar como período precursor do Sambajazz, onde os músicos passaram a exercer a experimentação de maneira mais livre e intensa, utilizando-se da improvisação como elemento fundamental na modernização da música brasileira. Ao se enveredarem por um território de indefinição estilística da música instrumental brasileira, os músicos da Turma da Gafieira toparam o desafio de utilizar uma linguagem jazzística de improvisos sobre uma estrutura melódica e rítmica tradicionalmente brasileira, ou seja, com elementos de gêneros tradicionais, como o choro, baião e samba. É justamente sobre esta indefinição, ou o que podemos chamar de experimentação, que Celerier denomina este período como “*fase tonta*” da música instrumental brasileira.

O grupo *Turma da Gafieira* se formou durante os anos 1950 no Rio de Janeiro, lançando um compacto de 10 polegadas, e dois LPs: *Músicas de Altamiro Carrilho e Samba em Hi-Fi*. O grupo teve em sua formação os músicos: o flautista Altamiro Carrilho, nos saxofones Zé Bodega e Cipó, o pianista Britinho, o guitarrista Nestor Campo, no contrabaixo Jorge Marinho, Edison Machado na bateria, Baden Powell na guitarra, o acordeonista Sivuca, e o trombonista Raul de Souza.

O grupo *Turma da Gafieira*, ao contrário da estética “*bossa novística*”, assume uma linguagem de maior expansão sonora, com uma estrutura que privilegia a seção rítmica de Édson Machado, um dos músicos formadores do Sambajazz, e principalmente a improvisação dos solistas. E por que podemos considerar este disco exatamente como um dos marcos de formação do gênero Sambajazz, ou mesmo um período antecessor da formação do gênero? Pensando a partir de alguns conceitos aqui apresentados, outros gêneros já utilizavam a improvisação como parte de suas linguagens, como o choro. Podemos pensar estes mesmos gêneros também como influenciadores, ou formadores, das linguagens consideradas modernas neste período. Os músicos da *Turma da Gafieira* compartilhavam em sua formação o contato direto com estes gêneros através dos bailes de gafieira. Bailes que sempre são apontados pelos músicos, como uma das principais escolas formadoras de músicos populares dos subúrbios e zonas periféricas da cidade do Rio de Janeiro. Podemos dessa maneira, pensar que a dança, pode e deve ser considerado um elemento de extrema importância na formação não apenas deste grupo mas da maneira de “modernizar” presente no Sambajazz, em que se difere em diversos aspectos, do modelo de modernização presente na Bossa Nova.

As gafieiras se localizavam principalmente no centro e subúrbio da cidade. Eram consideradas menos requintadas que as casas noturnas da zona sul, seja nos aspectos

musicais, seja no que podemos considerar como aspectos sociais. A gafieira reunia pessoas interessadas em dançar. O grupo musical responsável pelo baile tinha a responsabilidade de promover e embalar, o sucesso da noite dependia do desempenho do mesmo. O som de maneira nenhuma poderia deixar os ânimos caírem no salão, a não ser que fosse para criar uma atmosfera romântica durante curto tempo. Era imprescindível que a música estimulasse os corpos ao movimento.

O saxofonista Paulo Moura transitou durante sua carreira por diversos gêneros musicais, dentre eles podemos destacar não apenas o Sambajazz, como o choro, o jazz, e com grande importância a gafieira.

Moura gravou três discos que possuíam em seu título a palavra Gafieira, *Gafieira Etc. & Tal, Gafieira Dance Brasil e Gafieira Jazz*. No encarte do disco *Gafieira Dance Brasil*, em que Paulo Moura gravou junto ao pianista norte americano Cliff Korman, é apresentado uma breve história sobre a gafieira e seus passos.

Acredita-se geralmente que a palavra gafieira vem da francesa “gaffe” (“erro”, em português) e foi adaptada para demonstrar nos salões de baile e bares onde a classe trabalhadora se reunia desde a última década do século XIX. É incerto dizer se a palavra significava um golpe ou para a improvável etiqueta do grupo ou para a atitude condescendente da classe alta que falava francês: uma duplicidade maliciosa que se refere ao papel da gafieira como uma das primeiras a ter a interseção de classe e culturas. A primeira gafieira abriu em 1848 na Rua da Alfândega e por volta de 1930 esses espaços aumentaram no Centro da Cidade: “A União de Bom Viver”, “As Mimosas Japonesas”, “Clube dos Democráticos do Méier”, “Flor do Rio”, “Embaixadores do Amor”. Em 1932 abriu a mais famosa e ainda ativa “Estudantina”. Um código mais ou menos sério foi estabelecido junto com a organização de um mestre de cerimônias que, noite após noite, conduzia os caprichos e sonhos de uma plateia anônima, porém extravagante. A música tocada e dançada nas gafieiras refletia uma ampla diversidade de influências, incluindo o samba e o choro afro-brasileiros, as formas de dança francesas, o tango argentino e o swing norte-americano. A música de gafieira tornou-se parte daquela sonoridade do Rio de Janeiro que foi inicialmente desenvolvida por artistas fabulosos como Pixinguinha, Donga e João da Baiana. A partir dos anos 20, nos palcos da gafieira, a formação tradicional do choro (violão, cavaquinho, flauta e pandeiro) assumiu alguns elementos das big band americanas, com os trombones, os trompetes, o baixo, a bateria e o piano. Durante os anos 40 os repertórios brasileiros de dança entrelaçaram com o ritmo do público. Danças, conversas, negócios, e até ocasionais agitações numa só noite. Um estilo dissonante e frenético foi criado para deter a atenção dos policiais das brigas e dos namoros. Foram inventadas músicas com o nome de “aparta brigas” (Gafieira Dance Brasil, 2001).

A relação música e dança no gênero é de extrema troca, como podemos notar nas palavras de Paulo Moura:

Eu gosto de tocar vendo a reação do bailarino. (...) O bailarino me incentiva, me dá ideias em termos de ritmo, porque a rítmica brasileira é bastante peculiar. A nossa rítmica mexe com a parte central do corpo, mexe com as cadeiras mais que outros ritmos” (transcrição do depoimento de Moura no filme “Brasileirinho”).

Sobre as formações presentes nas gafieiras, e a maneira em que eram se transmitidas e absorvidas as informações, Moura em entrevista para a tese da pesquisadora e também saxofonista Daniela Spielman, afirma que:

(Para o) músico do subúrbio naquela época era mais difícil conseguir discos de jazz, até pra quem tocava no Copacabana Palace ou na Rádio Nacional. Eles não tinham aparelhos em casa e o que eles ouviam na verdade era a rádio. Alguns músicos como o Maestro Cipó, o Maestro Carioca, Moacyr Silva, que tocavam nas melhores orquestras, aos domingos, aos sábados à noite iam dar uma canja na gafieira. Estes músicos iam passando, mais ou menos, um tipo de música que foi sendo assimilada por estes suburbanos e que é, vamos dizer, uma informação assim, de segunda mão ou talvez de terceira mão, porque já vinha do jazz pra um músico como Maestro Cipó. E o Cipó não era tão igual, já era transformado, então desta transformação é que vinha a informação pros músicos de subúrbio. E então ficou um tipo de música brasileira com certa afinidade com o dixieland, que era sempre trompete, trombone e sax tenor, o que se tocava nas gafieiras. Isto até certa época a partir dos anos 50, mas antes disto, vamos dizer, no início dos anos 40, eu cheguei a tocar em algumas gafieiras, que tinham big band. Era uma orquestra reduzida ali na Elite, no Campo de Santana, tinha uma orquestra com quatro saxofones, três trompetes e dois trombones” (idem). (SPIELMAN, 2008, p.58)

Na formação de uma gafieira nota-se certa orquestração, com a presença da sessão rítmica, harmônica e os sopros. Dessa maneira é frequente a utilização de arranjos orquestrais, em muitas vezes escritos pelos próprios músicos do baile, sendo assim é necessário certo conhecimento teórico para a leitura dos arranjos por parte dos músicos, a chamada “leitura à primeira vista”. O que não exige a espontaneidade interpretativa, já que na maioria das vezes os bailes não eram realizados ensaios.

Dentro do que podemos chamar de vocabulário dos músicos de Sambajazz, há uma expressão que destaca a valorização na formação de um músico, o chamado

“baile”. Entende-se que um músico tem “baile” quando o mesmo possui experiência, experiência esta adquirida nas gafieiras e *dancings*.

Há no repertório presente nas gafieiras, a predominância dos gêneros populares brasileiros, principalmente maxixe, choro e samba. Entende-se como choro subgêneros ligados a dança como o “choro de gafieira” e o samba-choro.

O grupo *Turma da Gafieira* possui em seu primeiro disco músicas de autoria do flautista Altamiro Carrilho, conhecido por sua duradoura e vitoriosa carreira como chorão. O disco apresenta composições típicas de gafieira, formadas a partir de gêneros populares, também é comum nas gafieiras a formação utilizada pelo grupo. As grandes inovações trazidas nesse disco, e que nos fazem julgá-lo como um precursor do Sambajazz, está na estruturação dos seus arranjos. Há uma valorização da improvisação, dentro de uma estética jazzística, onde os improvisadores utilizam-se de uma linguagem próxima ao Jazz norte americano. Outro ponto de extrema importância, está na sessão rítmica, mas especificamente na bateria de Édison Machado. O músico já apresentou neste disco uma inovação técnica que caracterizaria o gênero Sambajazz, a condução rítmica do Samba no prato da bateria.

Como abordamos no primeiro capítulo desta pesquisa, o conceito de Piedade, Fricção de musicalidades, apresenta um panorama onde há um encontro de duas linguagens musicais, assim podemos identifica-las de maneira clara através de seus elementos. Podemos visualizar este processo dentro do álbum da *Turma da gafieira*, os gêneros se friccionam, é possível distinguirmos seus elementos, mas há o que podemos chamar de experiência pré-natal de um novo gênero. Está realização só se dá por completa a partir da formação de um repertório compatível com a diversidade de fundamentos estéticos, modernos e tradicionais, nacionais e estrangeiros, Samba e Jazz. Este repertório se forma posteriormente a partir da formação do gênero.

## 2.4 O Beco das garrafas.

O grande cenário de nascimento do Sambajazz está em Copacabana, mas precisamente na Rua Duvivier, onde está localizado um pequeno e estreito beco. Este beco abrigou casas noturnas e boates, onde apresentavam-se músicos com afinidades musicais muito próximas, entre estas conformidades está a inclinação pela aproximação entre o Jazz norte americano e música brasileira.

No *Beco das garrafas* estavam localizadas as boates *Ma grife*, *Bottl'es bar*, *Baccara*, *Litle Clube*, e *Club 6*. Essas boates eram de espaço bem reduzido, com lotação máxima de 60 pessoas (a maior delas), com mesas coladas, pouco espaço para o transito dos clientes em seu interior. Todos os grandes nomes do Sambajazz passaram por elas, seja por um período curto ou por longas temporadas.

Apresentavam-se no *Club 6* grandes nomes da música brasileira como Dorival Caymmi, Elizeth Cardoso, Bororó, e Silvio Caldas, levando grande público ao beco, principalmente os aficionados por Samba Canção, gênero predominante nas noites do Rio de Janeiro.

Nas demais boates existia uma concentração de jovens músicos, o jornalista e compositor Nelson Motta estava entre eles. Segundo Motta o lugar era famoso entre os jovens pelas *Jam sessions* nas tardes de domingo, onde o consumo de álcool era permitido.

Com dezesseis anos, me aventurei pela primeira vez no Beco do Joga-a-chave meu amor, uma ruazinha cheia de bares e inferninhos que ia da Rua Rodolfo Dantas à Rua Duvivier, assim chamada porque, diz a lenda, alguém uma noite gritou “Joga a chave meu amor!” - e morreu soterrado por toneladas de chaves. Era o lugar certo para ouvir a melhor música da cidade em 1960, se o porteiro e o Juizado de Menores deixassem. Antes, já era habituê das jam-sessions dos fins-de-tarde de domingo, no Little Club, no Beco das Garrafas, onde podiam entrar menores, que bebiam à vontade, para ouvir os maiores talentos do jovem jazz carioca, como os pianistas Tenório Junior e Sérgio Mendes, o trumpetista Claudio Roditi, o trombonista Raul de Souza, o baixista Otávio Bailly e o baterista Victor Manga. Mas à noite era diferente. Graças à boa vontade do garçon Alberico, um italiano simpático que ficou meu amigo, entrei pela primeira vez no “Manhattan”, um barzinho escuro com um pequeno balcão, alguns tamboretas, meia-dúzia de mesas, muita fumaça e um espetacular jazz trio com uma cantora sensacional fazendo scats vertiginosos em “Old Devil Moon”, “But Not For Me” e outros standards americanos. Encolhido num canto, extasiado, vi pela primeira vez Leny Andrade cantando, acompanhada por Luiz Eça, Otávio Bailly e Helcio Milito, a base do futuro Tamba Trio. (MOTTA, 2000 p.10)

O beco era frequentado por um público jovem e apreciador de Samba moderno, os músicos faziam sucesso entre o público. Entre os jovens músicos que frequentavam o Beco, estava o pianista Sergio Mendes, que rapidamente passou ao comando das tardes de domingo no frutífero *Little Club*, a menor das casas e mais escondida, mas que era o local predileto daquela nova geração de músicos cariocas, como descreve o jornalista Rui Castro:

Por volta de 1960, ele começou a comandar as canjas de jazz e Bossa Nova nas tardes de domingo no Little Club, que serviram de iniciação para centenas de adolescentes cariocas e muitos músicos amadores. As canjas eram um bom negócio para todo mundo. Os garotos entravam de graça e apinhavam o lugar mas pagavam pelos cuba-libres que consumiam. Os músicos profissionais também tocavam de graça, mas a bebida, nesse caso, era mais ou menos liberada e eles podiam tocar o que realmente gostavam, fora do seu trabalho quadrado nas gafieiras, nos conjuntos de dança das boates ou nas orquestras da TV Tupi ou da TV Rio. E o que eles gostavam era de Jazz- até que a Bossa Nova os presenteou com uma série de temas modernos e sacudidos, sobre os quais eram uma delícia improvisar: coisas como “Menina feia”, “Não faz assim”, “Desafinado”, “Batida diferente” e “Minha saudade”, que ornaram os primeiros santandards jazzísticos da Bossa Nova. (CASTRO, 1990. Pág. 286;287)

As reuniões musicais de domingo ocorreram inicialmente no Little Club, posteriormente elas passaram a ser no Bottle’s Bar, que fica ao lado do Little, mas possui uma capacidade maior para receber um número maior de pessoas. Por ali passaram uma constelação de grandes músicos.

Um verdadeiro who’s Who de grandes músicos passou por aquelas canjas domingueiras no Little Club e, depois, pelas noites do Bottle’s: os trombonistas Raul de Souza (na época, já admiradíssimo como Raulzinho) e os irmãos Edmundo e Edson Maciel; os saxofonistas e flautistas J.T. Meirelles, Aurino Ferreira, Paulo Moura, Juarez Araújo, Cipó, Jorginho e Bebeto; os trompetistas Pedro Paulo e Maurílio; os pianistas Toninho, Salvador, Tenório Jr., Luizinho Eça e Luís Carlos Vinhas; os guitarristas Durval Ferreira e Baden Powell; os contrabaixistas Tião Neto, Tião Marinho, Otávio Bailey, Manoel Gusmão e Sérgio Barroso; os Bateristas Dom Um, Edison Machado, Vítor Manga, Chico Batera, Aírto Moreira, Wilson das Neves, João Palma, Hélcio Milito e Ronny Mesquita; e os craques naqueles instrumentos que a revista *down beat* chamava de miscellaneous, como os gaitistas Maurício Einhorn e Rildo Hora, o vibrafonistas Ugo Marotta, o trompista Bill Horn, o percussionista Rubens Bassini. Em comparação ao Sinatra- Farney, o Beco das Garrafas é que esteve para a Bossa Nova assim como o *mintó’s Playhouse*, o clube da rua 118 no Harlem, em Nova York, esteve para o be-bop no começo dos anos 40. (CASTRO, 1990. Pág. 287)

Segundo o trompetista Pedro Paulo, durante as reuniões aos domingos, não havia a participação de cantores. As *Jam sessions* eram estritamente instrumentais.

As jamsessions do Beco começaram no Little Club. Era lá no fundo. Lá que rolava inicialmente a coisa. Toquei muito lá, com Cipó, Aurino, Júlio Barbosa, Osmar Milito... O Sérgio Mendes pediu pra eu tocar lá porque eu fui fazer um baile com ele em Niterói e ele pediu pra eu tocar no Beco. Eu falei olha você não que pedir não, tem que chegar e tocar. Victor Manga, Dom Um, Otavio, Sergio Barroso. Cantores ainda não pintavam tanto, nessa época. Lá eu conheci Elis Regina, nessa fase. Ela dizia que eu ia ser pediatra dos filhos dela, porque eu já tava fazendo pediatria e tal. Mas eles não cantavam nessas jams, do littleclub, era mais instrumental.

8

Dentro desse evento, nas tardes de domingo no *Beco das garrafas*, podemos localizar uma rede de relações sociais que estão inseridas em um campo formado a partir da música. A música promove uma hierarquização, ou podemos considerá-la determinadora de ordens sociais. Dessa maneira, é possível compreendermos o papel dos sons, a partir de uma perspectiva teórica em que as “*canjas*”, possibilitam um movimento de ordem dentro deste campo, hora corroborando com uma ordem já estabelecida, hora alterando-a.

Os sistemas simbólicos, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato de mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo a que Durkheim chama o *conformismo lógico*, quer dizer, uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível, a concordância entre as inteligências. (BORDIEU, 2002, Pág.9)

Podemos pensar que os jovens músicos ao se apresentarem nessas *jamsessions* submetiam-se a aprovação ou rejeição não só do público, mas dos músicos mais experientes e profissionais. Os símbolos pensados enquanto elementos de comunicação podem ser entendidos aqui como critérios promotores de integração e estruturação. Se um músico ao apresentar-se, demonstra-se ser possuidor de virtuosismo, possuir assim uma técnica apurada em seu instrumento, ser bom improvisador, ou seja, desenvolver motivos rítmicos e melódicos de maneira fluída e surpreendente, o mesmo poderia ser considerado como um músico maior, ou profissional.

O músico Pedro Paulo em entrevista dada para o autor dessa pesquisa e ao pesquisador Gabriel Improta, descreve a maneira como se dava a divisão entre os músicos, segundo ele, da “turma nova” e a “turma da pesada”. “Então chegavam cedo os músicos que estavam começando, olha só. Era uma turminha West Coast, que tocavam

---

<sup>8</sup> Entrevista concedida ao autor desta pesquisa e ao pesquisador Gabriel Improta, em 06/06/2015.

bem West Coast, jazz ensaiadinho, arrumadinho, ensaiavam, iam pra lá e começavam. Oito e meia, antes de nove horas entrava a turma East Coast, da pesada, Cipó, Aurino, eu, Vitor Manga. A turma da pesada. E os meninos saiam, porque eles tocavam bem (canta uma música calma e alegre) e o Cipó tocava (canta uma música rápida) e eles saiam. A turma nova eram Vitor Assis Brasil, Claudinho Roditi (risos). Eles saiam porque eram espantados pelo blam, a turma da pesada que está entrando aqui, os caras”.

A hierarquização apresentada por Pedro Paulo aponta como principais fatores: a idade dos músicos, o tempo de carreira, e principalmente o estilo de Jazz tocado. Quanto mais rápido e agressivo fosse o estilo apresentado, maior era o prestígio. Era importantíssimo que o repertório executado fosse de extrema dificuldade para o músico executante. Vale ainda frisar que os músicos apontados como sendo integrantes da chamada “turminha do West Coast” ou “turminha nova”, se tornariam futuramente grandes nomes da música instrumental brasileira, possuidores de carreira estabelecida dentro e fora do Brasil, como o trompetista Claudio Roditi e o saxofonista Victor Assis Brasil.

A relação entre os gêneros apresentados durante as tardes/noites de domingo no *Little Club*, *West Coast* executado pela “turminha nova”, considerada uma música “ensaiadinha” ou “arrumadinha”, e *East Coast* pelos músicos mais velhos e profissionais, a chamada “turma da pesada”, se mostra determinante na construção da reputação de um músico de Sambajazz. A maior ou menor proximidade de um gênero ao mercado fonográfico, é resolutivo no sentido de reconhecimento entre os músicos. Músicos que tocam gêneros reconhecidamente como comerciais possuem menor prestígio dentro da comunidade musical do Sambajazz.

O gênero *West Coast*, está diretamente relacionado a Costa Oeste norte americana, é considerado um gênero derivado do *Cool Jazz*, de andamento mais lento e frases mais melódicas se comparamos ao *Bebop* ou mesmo ao *Hard Bop*, gêneros originários da Costa leste dos Estados Unidos.

Ao que se refere a valorização de aspectos musicais que são atribuídos a improvisação, ou espontaneidade nas interpretações, o disco Turma da Gafieira, antes aqui mencionado, apresenta em sua contracapa um texto em que é explanado um conceito de improvisação jazzística de maneira brasileira.

Eis aqui um disco da genuína música brasileira. Da autêntica, da legítima, da típica ou que outros adjetivos existam para qualificá-la. (...) Natural, simples, sem se escravizar à partitura, que como o nosso futebol, é cheia

de improvisações e de imprevistos. Subitamente, todos os instrumentos recolhem-se à insignificância de um modesto background, enquanto um deles, como um demônio que saltasse para o centro da roda, pede a palavra e executa um solo endiabrado dentro de um tema melódico – bordando-o de variações inesperadas, retorcendo-o em espirais alucinantes, colorindo-o de matizes novos, imprimindo-lhe enfim uma outra vida e um gostoso sabor de ineditismo. E tudo ali, feito na hora, nascendo no momento, brotando de repente, chiando na frigideira do improviso – e por isso mesmo quente, apetitoso, de fazer água no ouvido. (TURMA DA GAFIEIRA, 1956)

Percebe-se aqui que há uma associação da improvisação à espontaneidade presente em elementos típicos da cultura nacional, nega-se o planejamento enquanto adjetivo positivo, ao contrário, há uma valorização da habilidade de provocar o inesperado a partir da metáfora com o futebol, onde os dribles são capazes de desmontar as marcações adversárias.

## 2.5 Vozes do Beco.

Durante as décadas de 1950 e 1960, o Beco abrigou apresentações de diversas formações instrumentais, mas também concentrou grandes vozes, entre elas e com certa predominância Marisa Gata mansa e Dolores Duran. Duas cantoras que possuíam um repertório voltado ao Samba canção.

Uma jovem cantora despontava no beco com imenso talento, o jornalista e compositor Nelson Motta, descreve seu primeiro encontro com uma das principais vozes do Sambajazz:

(...)um barzinho escuro com um pequeno balcão, alguns tamboretas, meia dúzia de mesas, muita fumaça e um espetacular jazz-trio com uma cantora sensacional fazendo scats vertiginosos em “Old Devil Moon”, “But Not For Me” e outros standarts americanos. (...) Encolhido num canto extasiado, vi pela primeira vez Leny Andrade cantando, acompanhada por Luiz Eça, Otavio Bailly e Hécio Milito” (Motta,2000. Pág.20).

Leny Andrade estreou no Beco das garrafas no verão de 1961, com apenas 17 anos. A cantora apresentava um show acompanhada pelo pianista e vibrafonista Chuca-Chuca, dono do *Baccara*. Apresentando um repertório inspirado na cantora Dolores Duran, Leny inicia sua carreira fortemente influenciada por sua grande referência. A cantora buscava demonstrar o domínio das variações melódicas, muito próximas as variações apresentadas por Dolores. Dessa maneira, as comparações se tornaram cada vez menos inevitáveis, o que para Leny não se mostrou como um problema, ao contrário disso era absolutamente positivo para a mesma iniciar a carreira comparada com uma das maiores cantoras da música brasileira. “Eu tinha a mesma brecha nos dentes, a mesma cor de cabelo... e o pessoal começou a escrever: Meu Deus, pode ser filha da Dolores Duran. Stanislaw Ponte Preta começou a escrever coisas lindas que eu parecia muito com ela. E eu achava o máximo, a Dolores foi a maior crooner que eu acho que já tivemos, eu tinha paixão por ela. Porque o cliente entrava no Little Club e pedia para ela cantar não sei que coisa em francês e ela se dava ao luxo de cantar várias músicas perfeitamente; Dolores cantava em alemão, cantava em italiano, em inglês, era uma coisa de louco” (...)O fascínio daquele lugar, aquela escuridão, eu sonhava com isso”<sup>9</sup>.

Após sua primeira temporada no beco, Lenny troca a *Baccara* pelo *Bottles Bar*, passando a ser acompanhada pelo trio do jovem pianista Sérgio Mendes, junto aos músicos Tião Neto (Contrabaixo) e Victor Manga (Bateria). Apesar de promissor o grupo

<sup>9</sup> Depoimento dado por Leny Andrade ao Museu da imagem e do som.

teve curtíssima duração, segundo Lenny, o rompimento deu-se a partir de uma briga entre ela e Sérgio Mendes, onde o mesmo recusava-se a tocar música brasileira. Os envolvidos na briga saíram da formação, entraram no lugar o pianista Tenório Jr, Jorginho no sax alto, e Maciel no trombone<sup>10</sup>. O quinteto substituiu o grupo de Sérgio Mendes, até sua volta do II Festival Latino de Jazz, na cidade de Punta Del Leste, Uruguai.

Os músicos de Sambajazz utilizavam um apelido pejorativo para designar os cantores, ou cantoras, eram chamados de “Canários”. Podemos pensar que há aí um distanciamento entre a música que se faz para “músicos”, e a aquela que se aproxima então da literatura, ou seja aquela que produz um sentido textual. Os cantores ao emitirem em sua performance as letras das canções, trazem ao universo sonoro do Sambajazz a complexidade do mundo literário.

O cantor e compositor Caetano Veloso descreve a maneira como os músicos de Sambajazz se referiam aos cantores.

O mais importante baterista da história do samba moderno, Edson Machado, estava tocando com Bethânia, assim como o pianista Osmar Milihto, entre outros músicos, todos muito bons, todos jazzísticos e todos oriundos do Beco das Garrafas. (...) No entanto, foi por essa época que aprendi que os instrumentistas se referem aos cantores (jazzísticos ou não) como "canários" ou "sinos"<sup>116</sup>, sempre em tom pejorativo. (VELOSO, 2002, p.79).

A oposição música e letra, ou músicos e cantores, se estabelece com maior intensidade a partir do processo de engajamento artístico no Brasil. Como já abordamos no primeiro capítulo desse trabalho.

---

<sup>10</sup> Sylvio Túlio Cardoso in “O Globo nos discos populares”, jornal O Globo, 03/02/62.

## 2.6 Johnny Alf – Sambajazz e Bossa Nova.

Uma das vozes pioneiras do Sambajazz influenciou diretamente grandes nomes da música brasileira. Johnny Alf, ficou conhecido por ser um dos fundadores da bossa nova, e um dos pioneiros do Sambajazz.

Johnny Alf era negro, filho de pai militar de baixa patente, morto em combate durante a revolução constitucionalista em 1932, e mãe empregada doméstica. Iniciou na música bem cedo, através de sua família, estudou piano clássico ainda na infância, como conta em sua biografia.

Esse pessoal que me criou cada um tocava um instrumento, mas não como profissional. Minha madrinha estudou piano e violão; meu padrinho tocava cavaquinho muito bem, tentou tocar pistom; outro padrinho não tocava instrumento, mas gostava muito de música; minha tia tocava piano; outra tia tocava violino. Era um pessoal que curti música para sarau, não por profissionalismo. O fato de eles gostarem de música, fazerem aquelas festas em casa, aniversários, tudo isso ajudou muito a minha percepção musical desde bem cedo. Quando eu era criança de sete, oito anos, eu já gostava de tocar com dois dedos. Uma pessoa amiga da família, prima do rapaz que casou com a minha madrinha, a professora Geni Borges, sentiu que eu tinha ouvido e recomendou ao pessoal que eu estudasse. Aí minha madrinha falou: “Se você passar pro Pedro II, eu ponho você estudando piano.” Eu era bom estudante, não ótimo, mas quando ela falou isso, eu engrenei para passar nesse concurso, que era muito puxado, e passei em 13º lugar. Já comecei a aprender por pauta. Só toquei de ouvido quando tinha seis pra sete anos, mas com nove já estava tendo aula. Eu estudei uns cinco ou seis anos. Teoria estudei uns quatro meses, sem piano. Minha professora, vendo que eu tinha inclinação, me ensinou de um modo bem rigoroso, com ditados musicais. Quando eu resolvi ser profissional, isso me valeu bastante na formação de um trio, para escrever arranjo, essas coisas.” (RODRIGUES, 2012, p.13)

Alfredo José da Silva ou Johnny Alf, era negro e pobre. Isso não o impediu de uma educação erudita, tanto musical quanto regular. Alf, estudou vários idiomas, era conhecedor das artes, e musicalmente possuía um talento raro e extraordinário. Se pensarmos que nos dias atuais romper tantas barreiras sociais é algo no mínimo incomum, podemos imaginar o quanto o caso de Alf é singular.

Alf possuía em seu canto um caráter *cool*, fortemente influenciado pelo *Cool Jazz* de Miles Davis. Podemos então notar que o canto de Alf se destaca em comparação a maior parte das vozes<sup>11</sup> de Sambajazz. Este é um dos motivos de muitas vezes ser associado a Bossa nova. João Gilberto, considerado o grande pai da Bossa nova, era um daqueles jovens que frequentemente estavam no público dos bares onde Johnny Alf se apresentava, João e Johnny possuem diferenças marcantes, mas o canto é um dos elementos semelhantes entre estes dois grandes músicos e cantores, ambos fundadores de seus gêneros, Bossa Nova e Sambajazz, respectivamente. O jornalista Ruy Castro descreve bem a influência de Alf e Donato (outro grande nome do Sambajazz), na vida e carreira dos jovens músicos, ainda em formação, ouvintes fiéis de seu piano nas noites no Hotel Plaza em Copacabana de 1953.

Friamente falando, é possível que Alf tenha feito mais bem à Bossa Nova do que ela a ele. Não por culpa dela ou de ninguém. É um fato que seus primeiros discos e canções, no começo dos anos 50, já continham as sementes que, combinadas com outros elementos, resultariam na Bossa Nova. Quando ela estourou como um “movimento”, no fim da década, foi aparentemente sem a sua participação e deu a impressão de tê-lo superado. Mas não era bem assim. Alf (assim como Dick Farney, Lucio Alves, Tito Madi e João Donato) sempre correu em faixa própria. O que ele, Dick, Lucio, Tito e Donato faziam já era “uma bossa nova” – de que seus amigos Tom Jobim, Newton Mendonça, Carlinhos LYRA, João Gilberto e outros se serviram em parte para fazer “a Bossa Nova”. Alf os influenciou e isso nunca foi negado. Nem poderia ser: eram ouvintes fiéis de seu piano nas noites da boate Plaza, na Copacabana de 1953 ou 1954, e se sentiram órfãos quando ele se mudou pra São Paulo. (CASTRO, 1991, p. 194)

Johnny Alf lançou seu primeiro disco em 1952, apresentando suas harmonias complexas e jazzísticas sobre cadências rítmicas próprias do Samba. Também este mesmo ano Alf inicia suas noites no Hotel Plaza em Copacabana. Se tentarmos gerar uma periodização, podemos perceber que a Bossa Nova se inicia no ano de 1958. Dessa maneira podemos julgar que o disco de 78 RPM de Alf em 1952, deva ser atribuído ou considerado como um disco de Sambajazz. Para não ficarmos apenas em Alf, podemos citar o disco produzido no mesmo ano, de Donato, *Chá Dançante*, onde Donato também assume possibilidades Jazzísticas sobre peças ou temas, de caráter genuinamente brasileiros ligados ao Samba.

---

<sup>11</sup> Vozes de maior estridência, como Elis Regina, Lenny Andrade e Elza soares (para citar apenas alguns exemplos).

O Saxofonista Ion Muniz, em uma de suas crônicas, reconhece o valor de Johnny Alf para a música brasileira, e segundo ele há uma espécie de injustiça em torno da figura de Alf, sem o devido reconhecimento merecido. Destacando seu pioneirismo em relação a Bossa Nova. “Para mim é um mistério que Johnny não tenha um destaque proporcional a seu talento. Ele já compunha bossa nova na década de 40. Estava anos na frente. Johnny não tem outras ambições além de tocar sua música. É, como disse (Gilberto) Gil, “um músico simples dos bares da vida”.

O vasto conhecimento e erudição de Alf lhes possibilitaram analisar e apontar o caráter de modernização em que estava inserida também a música popular brasileira, onde segundo Alf há uma transição iniciada ainda nos anos 1940, resultante na Bossa Nova.

Toda essa época, anos 1940, é muito mal estudada. Quase não é mencionada, e é a que marcou a transição do que é tradicional para o que foi a bossa, em que as duas coisas se engatam. As músicas do Custódio Mesquita, por exemplo, embora escritas do modo tradicional, já eram avançadas harmônica e melodicamente. Você sente isso em Noturno, feita nos moldes atuais, em Rosa de Maio. (...) Foi numa música do Custódio, Velho Realejo, que eu tomei conhecimento pela primeira vez de um acorde dissonante. Na hora, achei esquisito. Eu acho que antes da Bossa Nova já tinha muita gente fazendo bossa nova. Quando eu estudei piano eu me liguei muito nos compositores pouco comerciais da música brasileira. O Valzinho, autor de Doce Veneno; o José Maria de Abreu; o Bonfá; o Lírio Panicali; o Radamés Gnatalli, que fez Amargura. Eu sou da opinião que ninguém inventa, todo mundo tem uma fonte. (RODRIGUES, 2012, Pág.16)

Ao incorporar em sua sonoridade aspectos ou elementos inerentes ao Jazz, Alf assim como o mesmo descreve, indica um caminho híbrido como sinônimo de modernização para a música brasileira. Podemos perceber assim como expõe BRITO, que em pouco tempo há uma naturalização desses elementos, de maneira que os mesmos passam a ser incorporados na música brasileira.

O compositor, cantor e pianista Johnny Alf já a essa altura incorporava procedimentos outros, emprestados às tendências mais atualizadas do jazz. Seus sambas-canções estavam mais próximos do jazz, do bebop, do cool jazz do que algo definitivamente radicado em nossa música popular. Paulatinamente, porém, alguns dos procedimentos empregados por Johnny Alf foram por ele metamorfoseados em outros mais integrados no espírito do populário brasileiro. Muitos, como o próprio Antonio Carlos Jobim, reconhecem nesse músico a paternidade da Bossa Nova (BRITO, 1960, Pág. 20).

Podemos perfeitamente empregar o conceito de Piedade (2005, p.197-207), abordado no primeiro capítulo deste trabalho, a respeito das fricções musicais. Onde o reconhecimento de determinados elementos é parte fundamental no processo de hibridismo musical de um gênero. A nacionalização de determinadas características se dá a partir da naturalização destes elementos.

Marcelo Silva Gomes em sua tese *Sambajazz. Aquém e Além da Bossa Nova: três arranjos para céu e mar de Johnny Alf*, realiza importante trabalho a respeito da distinção entre Sambajazz e Bossa Nova, como lugar central a obra de Johnny Alf. A respeito da natureza *cool* assumida por Alf, GOMES considera que é neste fato que se estabelece a controvérsia da deferência postural de Johnny em relação a Bossa Nova.

Porém, no nível do caráter, Johnny adota uma expressividade cool. Esse fato dá margem a certa celeuma, já que este tipo de caráter é talvez o que mais caracterize uma postura bossa nova. O próprio Lyra afirma, como dito anteriormente, que Bossa Nova é cool Jazz. O caso é que os procedimentos típicos do jazz não aparecem na Bossa Nova. Aliás, como já visto, segundo Tatit e Mammi eles não são nem bem-vindos. Ao adotar essa postura contida, antioperística e intimista, a concisão de João chega a tal ponto, que não se pode dizer que esteja fazendo Jazz. Daí Garcia propor a ideia de “contradição sem conflito”. Portanto, sob viés da expressividade, do caráter, João e Johnny empregam a mesma abordagem. (GOMES, 2010, p.93)

De fato, Alf carrega consigo elementos jazzísticos bem definidos, da mesma maneira em que podemos considerar que em sua música e interpretação também não há de maneira mais clara influência de elementos do *Hard Bop*. O *Hard Bop* é um gênero que deriva diretamente do *Bebop*, ou seja, possui especificidades extremamente virtuosísticas, de interpretação vibrante<sup>12</sup>. Dessa maneira, podemos considerar a música de Alf como Sambajazz, mas sua interpretação difere em muito das interpretações vocais do gênero. Alf ao interpretar de maneira *cool* oferece ao gênero possibilidades melódicas diferentes, e novas.

---

<sup>12</sup> GRIDLEY, Mark C. Jazz Styles: History and Analysis. New Jersey: Prentice Hall, 2003

## 2.7 Wilson Simonal

É importante lembrarmos que o Sambajazz não se limitou à música instrumental. Mais que isso, expandiu-se através da canção, e por meio dela pode se popularizar de maneira mais intensa durante a década de 1960, quando a música brasileira inaugura seu período de maior politização, onde a letra, ou a mensagem inserida nela teria imensa importância para fins ideológicos e políticos, havia então por parte de movimentos políticos de esquerda estratégias de aproximação e conscientização ideológica das camadas mais populares através das artes, principalmente a música. Os cantores tiveram papel importante dentro do gênero, principalmente na sua segunda década, quando a televisão passa a exercer nas famílias brasileiras um acentuado fascínio, e os festival ocupam sua grade como principal atração.

Ao observamos de maneira despreziosa o repertório presente nos festivais, em um primeiro momento podemos pensar que não havia ali representantes do Sambajazz, mas ao olharmos com maior cuidado percebemos que uma de suas figuras centrais, talvez o cantor de maior popularidade no período, era um cantor de Sambajazz. Wilson Simonal, durante os anos 1960 e 1970, se destacou como um cantor das massas. Iniciou sua carreira como cantor de bailes, e também apresentando o programa *Os brotos comandam*. Em 1963 lança seu primeiro disco, *Wilson Simonal tem algo mais*, posicionado ainda em um território entre fronteiras, o disco possuía um repertório formado em quase sua maioria por composições de Bossa Nova, como *Balanço Zona Sul* de Tito Madi, e *Tudo de você* dos irmão Paulo Sérgio Valle e Marcos Valle, porém Simonal já apresentava em sua interpretação expansiva a hibridez do samba moderno, ou melhor, características próprias do Sambajazz.

Sua fase de maior inserção ao gênero se dá principalmente a partir de seu encontro com o pianista e arranjador Cesar Camargo Mariano. Mariano, não por coincidência construiu uma carreira em torno do Jazz, Bossa nova, e Sambajazz, podemos considerá-lo como um dos principais representantes do Sambajazz em São Paulo. O pianista e arranjador, ainda jovem morou na mesma casa que Johnny Alf<sup>13</sup>. Alf que era muito amigo de seus pais, incentivou Cesar a esfera musical do cinema, desvendando arranjos e composições voltadas para a “Sétima arte”.

---

<sup>13</sup> Segundo consta na biografia de Cesar Camargo Mariano. Disponível no Link: <http://www.cesarcamargomariano.com/pgbioport.html>

O processo de maior acirramento entre a música instrumental e a canção, ou entre músicos e cantores, iniciado a partir dos festivais, não distanciou do movimento criado no Beco das garrafas cantores que participaram ativamente da formação do gênero. Cantores como Lenny Andrade, Johnny Alf, Wilson Simonal, Jorge Bem, construíram suas carreiras com álbuns dedicados ao gênero, mais que sempre foram detentores de grande prestígio por parte dos músicos de Sambajazz.

### Capítulo 3 - O Sambajazz e outros gêneros

O baterista Édison Machado em entrevista ao Jornalista Luis Carlos Maciel<sup>14</sup>, relata sua visão em relação a grande divisão entre os dois espectros, *música cantada e música instrumental*, descrevendo como enxerga a relação entre músicos e cantores, e principalmente seu posicionamento em termos de prestígio dentro da sociedade, comparando a visão sobre o profissional músico dentro e fora do país. Segundo Machado, o mesmo ocupava no Brasil uma posição *marginal*.

Luiz Carlos Maciel: Aqui (no Brasil), prevalece uma concepção de que a música se resume apenas no compositor e no cantor, chamado intérprete. Mas o músico, o instrumentista, é pensado como uma máquina, uma espécie de maquininha onde você enfia uma moeda e sai então um som. O contrário do que acontece no jazz em que o instrumentista é o criador da música.

Machado: Mas quem não vai dizer que o Mel Tormé, por exemplo, não é um grande músico, é um cantor jazzístico. Mel Tormé? Fantástico. Cantor, toca bateria, toca piano... Só canta jazz. Todo mundo apóia. E Sarah Vaugan, Billie Holiday... Mas o negócio é o seguinte: não quero me fazer de vítima. Talvez haja quem me faça de vítima, mas é só poreu saber essas coisas, e eu falo, sabe? (...) Eu sou músico, mas sou olhado como marginal pela sociedade, ainda. É verdade, Maciel. É verdade. Já toquei bateria pelo mundo todo, até no Scala de Milão, com a Rhodia e o Simonal. As pessoas lá, sentadas, escutando. E Historil, Hilton Hotel, muitos lugares. Tocando pras pessoas ouvindo. Mas aqui, aqui eu entro pela cozinha. Sou olhado como marginal. Então, eu quero dizer que não é nada disso. Agora, nos outros povos, é diferente. (?????)

Pensar o músico como marginal dentro de um cenário opressor promovido pela indústria cultural não está restrito somente a realidade brasileira, podemos refletir através do conceito do sociólogo Howard Becker *em Outsiders – Estudos da sociologia do desvio*, através de estudos com músicos de Jazz nos Estados Unidos nos anos 1940, período crucial na formação de novos estilos dentro do Jazz.

Becker ao produzir um estudo etnológico sobre a sociologia do desvio, analisa alguns grupos específicos, dentre eles os músicos de casa noturna, mas que isso seu estudo

<sup>14</sup> Em INSTITUTO MOREIRA SALLES. Acervos e pesquisas. Maciel, Luis Carlos. Edison Machado vendeu a bateria. Revista Sombras (Sociedade de Música Brasileira), 1974.

acaba por revelar características próprias aos músicos de Jazz norte-americanos, em um período crucial.

Ao enxergar o músico de Jazz como um desviante, Becker traça um paralelo entre a música comercial e o Jazz, o *jazzman* e o músico comercial.

Como é difícil (se não impossível) alcançar a liberdade desejada, a maioria dos homens considera necessário sacrificar os padrões de sua profissão em algum grau, de modo a satisfazer as demandas de públicos e daqueles que controlam as oportunidades de emprego. Isso cria uma outra dimensão de prestígio profissional, baseada no grau em que uma pessoa se recusa a modificar seu desempenho em deferência a demandas externas – de um extremo, de “tocar o que você sente”, ao outro, de “tocar o que as pessoas querem ouvir”. O *jazzman* toca o que sente, enquanto o músico comercial atende ao gosto do público; a melhor síntese do ponto de vista comercial é uma declaração atribuída a um músico comercial de muito sucesso: “Faço qualquer coisa por um dólar.” (BECKER, 2009, p. 117)

As relações conflituosas entre os músicos de Jazz e a indústria cultural, e até mesmo com o público, revela um comportamento de insurreição em relação a aspectos determinantes em termos de sucesso de uma carreira profissional. É neste ponto que podemos reconhecer que ao se afastar do gosto do público, o músico de Jazz se ao se aproximar do que considera artisticamente evoluído, que não é contaminado por qualquer tipo de “gosto” externo, tende a desprezar fatores estruturantes e instauradores de campos sociais.

O Homem que opta por ignorar pressões comerciais vê-se efetivamente impedido de ter acesso a empregos de maior prestígio e renda, e de ingressar naquelas “panelas” que lhe proporcionariam segurança e oportunidade de desfrutar essa mobilidade. Poucas pessoas estão dispostas a adotar uma posição tão extrema ou são capazes disso; a maioria transige em algum grau. O padrão de movimento envolvido nessa transigência é um fenômeno comum de carreira, muito conhecido entre os músicos e considerado praticamente inevitável (...) (BECKER, 2009, p.120)

### 3.1 O Sambajazz e o Jazz.

Os músicos de Sambajazz apresentavam postura semelhante à adotada pelos músicos de Jazz, fortemente influenciados pelos mesmos. O que não nos permite dizer que não houve, ou não há sucesso dentro destes gêneros, ou mesmo questionar sua popularidade. Principalmente no período que estamos analisando, em que houve uma grande popularização da cultura norte americana no mundo, e no Brasil não foi diferente. A influência do Jazz se fez presente, devido principalmente à forte expressão do cinema norte americano, e da programação das rádios populares no Brasil, que possuíam programas voltados ao gênero, e do forte movimento de aproximação entre as culturas norte americana e brasileira, fomentados principalmente por uma política de aproximação herdada do pós-guerra.

O Jazz norte americano e a música brasileira possuem grandes afinidades que vão além das diversas dificuldades existentes ao que se referem os estudos voltados a estes gêneros. Um dos principais debates referentes a música brasileira, o nacionalismo possui raízes profundas nos estudos sócio-históricos, e no campo da música não é diferente. Nota-se um posicionamento ideológico voltado a uma crítica de posicionamento opositor a influência da cultura norte americana sobre a cultura brasileira<sup>15</sup>.

O caráter modernizador presente na influência da música americana sobre a música brasileira, tende a estabelecer uma noção de “moderno” onde entende-se que um gênero pode ser considerado em maior ou menor grau mais moderno mediante sua aproximação da música norte americana. Neste caso o Sambajazz, apresentou-se como um gênero de caráter extremamente moderno, por possuir uma significativa incorporação de elementos considerados jazzísticos. Ao incorporar tais elementos, o gênero Sambajazz, acaba por se locar em exposição a crítica daqueles que defendem o nacionalismo cultural como arma contra o “imperialismo” norte americano. Dessa maneira o caráter livre de expressão nacionalista dentro do Sambajazz, apresenta o que podemos chamar de “universalismo musical”, onde o músico não rejeita sua musicalidade, ou suas comunidades musicais, mas a partir do diálogo entre as principais linguagens compreendidas, o músico promove e constrói sua expressão musical.

---

<sup>15</sup> Podemos citar como exemplo o historiador José Ramos Tinhorão em sua obra *O Samba agora vai... A farsa da música popular brasileira no exterior*.

Ao aproximar distintas linguagens, e promover fricção ou hibridismos sobre elas, os músicos de Sambajazz não inauguraram o primeiro contato entre o Jazz e a música brasileira. Esta relação já se fazia presente na música de Pixinguinha, por exemplo, quando o compositor de choro brasileiro expõe o formato de *Jazz-band* após uma temporada em Paris, em 1922, ao entrar em contato com a música norte americana<sup>16</sup>.



Figura 5: Pixinguinha e Sua *Jazz Band*. Em Paris, 1922.

Podemos pensar o caráter libertário presente na atitude dos músicos de Sambajazz que mais do que apenas se aproximarem do Jazz, buscaram uma maneira de ressignificar o que antes era considerado tradicional, ou genuinamente brasileiro, alimentando suas músicas ou maneira de tocar, de certa liberdade presente no Jazz. Revelando assim, uma postura político social que não pode e não deve ser ignorada de nossa análise. Ao se posicionarem na contramão de uma indústria cultural que visa criar padrões e formatos comerciais sobre obras artísticas, podemos considerar como um ato libertário e acima de tudo contestador, ao assumirem-se como músicos improvisadores de um gênero de novidade artística.

Os padrões estéticos estabelecidos pela indústria cultural (ADORNO, 1944) levam em conta fatores que visam favorecer a massificação dos meios culturais. Ao atentarmos sobre a música brasileira nesse período, podemos perceber um campo artístico

---

<sup>16</sup> Como aborda no artigo *Les Batutas, 1922: uma antropologia na noite parisiense*. De Rafael José de Menezes Bastos.

polarizado entre tradição e modernidade, nacionalismo e universalismo, o Sambajazz se situa no centro do debate, ao incorporar sobre si todas essas discussões.

A grande controvérsia presente no Sambajazz enquanto gênero concentra-se na sua capacidade de trabalhar na linha tênue entre os posicionamentos críticos desses debates. Ao refletirmos sobre o conceito de indústria cultural e o amplo debate a respeito do mesmo, podemos em um primeiro momento cairmos na armadilha de acreditarmos que há um lado detentor de uma razão absoluta, que está por inteiro correto, mas devemos levar em conta que atrás de todo conceito há um campo prático de realização e aplicação. Desse modo, podemos enxergar no Sambajazz uma possibilidade real de análise sobre a formação de um gênero musical nacional de características internacionais, detentor da dicotomia modernidade e tradicionalismo em suas características mais básicas.

O conceito de indústria cultural foi concebido a partir da obra *Dialética do Esclarecimento* (1944), dos filósofos Theodor Adorno e Marx Horkheimer. Os Frankfurtianos debruçaram-se sobre o movimento que implica na transformação de arte em mercadoria. A aplicação do domínio da técnica sobre as faculdades culturais, possibilitou na criação de um sistema de domínio onde a massificação da cultura serve a interesses do capital.<sup>17</sup>

O efeito do conjunto da indústria cultural é o de uma antidesmistificação, a de um antiluminismo [anti-Aufklärung]; nela, como Horkheimer e eu dissemos, a desmistificação, a Aufklärung, a saber a dominação técnica progressiva, se transforma em engodo das massas, isto é, em meios de tolher a sua consciência. Ela impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente. Mas estes constituem, contudo, a condição prévia de uma sociedade democrática, que não se poderia salvar e desabrochar senão através de homens não tutelados. Se as massas são injustamente difamadas do alto como tais, é também a própria indústria cultural que as transforma nas massas que ela depois despreza, e impede de atingir a emancipação, para qual os próprios homens estariam tão maduros quanto as forças produtivas da época o permitiriam. (ADORNO, T. A indústria cultural, p.295)

Ao trabalharem dentro de uma engrenagem própria a indústria cultural, isso é, dentro da indústria fonográfica, os músicos de Sambajazz tiveram de dialogar com uma realidade própria ao sistema vigente de uma indústria cultural, mesmo que com características em certo modo diferentes das descritas pelos frankfurtianos. Os músicos de Sambajazz, se posicionam de certa maneira, à margem deste sistema. Ao assumirem uma postura artística que rompe com os padrões vigentes artisticamente, como os valores

---

<sup>17</sup> Cf. ORTIZ, R. A escola de Frankfurt e a questão da cultura.

tradicionais e nacionalistas da música brasileira, ao se apropriarem de elementos estéticos exteriores e característicos da música norte americana.

Essa postura de aproximação à música norte americana pode ser encarada como um movimento de integração ou de apropriação (em um sentido de estar próprio), ao mercado musical internacional. O que de todo não parece incorreto, mas é preciso uma análise mais sólida e sóbria, sobre não apenas a conjuntura histórica, mas musical.

Em um mercado musical dominado por sucessos de grande popularidade vindos de gêneros muito dispare, a aproximação ao Jazz sugere um desejo muito maior de contestação estética do que ascensão mercadológica. Ou seja, se pensarmos de maneira prática, o músico de Sambajazz se desejasse o sucesso, segundo os padrões definidos pela indústria cultural daquele período, deveria buscar gêneros de maior apelo popular. A opção pela música instrumental, por si só, revela a busca por maior liberdade em termos musicais e em expressão estética.

Examinando em termos estruturais na música a influência do jazz sobre a música brasileira, podemos percebê-las em diferentes esferas, tanto no seu caráter rítmico, melódico e harmônico.

A harmonia considerada jazzística caracteriza-se pelas tensões sem resolução, acordes presentes no Sambajazz e na Bossa nova, que possuem dissonância harmônica. Esse padrão harmônico, não se faz presente somente na linguagem do Jazz, mas é possível notar ainda sua presença na música erudita, principalmente os autores impressionistas, influenciados pela música oriental, como o compositor francês Claude Debussy.

Debussy não adota nem extrapola a tonalidade, mas coloca a tonalidade em estado de suspensão: sua linguagem se conduz basicamente no sentido de desligar o mecanismo da resolução harmônica, sobre o qual assenta o princípio das hierarquias tonais, isto é, da polaridade. Ao evitar a sensível, e negar a lógica que converte os trítomos em consonância, em estabilidade, sua escritura eclipsa, dilui o encadeamento tonal dos acordes. Reduzindo os movimentos cadenciais (os intercâmbios entre os graus fundamentais de escala diatônica), Debussy reveste-os com acordes não usuais, emprestados de modos diferentes. Colaboram para isso as escalas exóticas, a escala hexacordal (formada por tons inteiros), as tríades aumentadas decorrentes ou não da escala de tons inteiros, os acordes e apogiaturas sem resolução, as quintas e nonas paralelas. (WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.243)

A harmonia musical oferece o campo de possibilidades sonoras ao improvisador, a estrutura harmônica determina os limites e possibilidades de expansão do campo de improvisação, considerando que o improvisado é um dos principais aspectos

referentes ao Sambajazz e ao tornar comum o uso de estruturas harmônicas verticais e de tensões frequentes, o gênero de características que propiciam a improvisação depende diretamente de sua estrutura harmônica.

O uso desse padrão harmônico é recorrente na linguagem jazzística, e era frequentemente utilizado pelos pianistas de Sambajazz, os músicos que tinham em seu repertório os grandes *standards* do *Swing jazz*<sup>18</sup>, apresentavam domínio da linguagem em suas apresentações.

Dentro do cenário musical vigente nesse período, os gêneros de grande popularidade e apelo comercial não possuíam o que podemos chamar de uma “aproximação modernizadora” ao Jazz. Por isso o destaque a Bossa Nova e ao Sambajazz, pela possibilidade de execução de um repertório autoral, ou seja, música brasileira, e de teor altamente jazzístico.

A possibilidade do fazer musical de significado libertário e inovador presente no jazz, também influenciara os músicos populares brasileiros. Ao se tornarem personagens da formação de gêneros musicais de caráter ativo e de grande ousadia estética, estes músicos empreenderam sobre os dois gêneros Bossa nova e Sambajazz, dessa maneira podemos perceber o transito de instrumentistas e compositores dentro dessa duplicidade de linguagens, em muito semelhantes.

E o que eles gostavam era de jazz - até que a Bossa Nova os presenteou com uma série de temas modernos e sacudidos, sobre os quais era uma delícia improvisar: coisas como “Menina feia”, “Não faz assim”, “Desafinado”, “Batida diferente” e “Minha saudade”, que se tornaram os primeiros standards jazzísticos da Bossa Nova (CASTRO, 1990, p. 287)

---

<sup>18</sup> “Os músicos do swing começaram a acrescentar ao acorde de três sons a sexta, a sétima, a nona e a décima primeira” (BERENDT, 1975, p. 135).

### 3.2 O Sambajazz e a Bossa Nova.

Delimitar o Sambajazz enquanto gênero pode parecer uma tarefa extremamente difícil. Sua semelhança com a Bossa nova pode parecer uma grande armadilha àqueles que se lançam no objetivo de explicar o que seria o Sambajazz. A mesma tarefa pode ser facilmente cumprida por um músico que tenha afinidade com o gênero, o que não diminui a real dificuldade existente na elucidação de um gênero musical, seja ela qual for. Mas podemos estabelecer alguns métodos básicos nessa tarefa. O primeiro deles seria o de esclarecer os princípios estruturais na música gerada por estes músicos, suas diferenças e semelhanças com outros gêneros, suas particularidades, e delimitações estéticas; outro critério seria o de traçar historicamente os passos do gênero musical enquanto movimento, independentemente de suas tramas sonoras. Isso para nós implicaria em um grave erro, já que ambos os procedimentos estão intimamente ligados entre si, sendo necessário uma explanação criteriosa das duas dimensões concomitantemente.

A problemática de delimitação entre Bossa nova e o Sambajazz se faz presente em diversas esferas, como encartes de discos, críticas jornalísticas e publicidade de shows. Há uma contemporaneidade entre ambos os movimentos, mais que isso, o trânsito de músicos entre os gêneros em muitas vezes escapa a análises precipitadas e generalizantes. A irmã mais famosa, Bossa nova, é assim chamada por revelar uma estética nova, uma maneira nova de se tocar o “velho” Samba. Dessa maneira a expressão Bossa nova tem seu significado relacionado a inovações ou atualidades.

A expressão Bossa Nova ganhou uma independência ao gênero de mesmo nome, tudo aquilo que carregava consigo um valor renovador, por menor que fosse, poderia ser considerado “Bossa nova”, a expressão passou a ser comumente utilizada como um adjetivo.

Os textos das matérias sobre qualquer assunto, principalmente as de José Amádio em *O cruzeiro*, passaram a ter um sabor às vezes explícito de “Bossa Nova”. Nesse ponto houve uma influência direta das letras de Tom, Vinícius e, principalmente, de Bôscoli, que há era do ramo: a linguagem da imprensa ficou mais leve, solta e criativa. O *jornal de vanguarda*, um noticiário supermoderno da Tv Rio, mostrava (ou escondia?) um apresentador (Sergio Porto) de costas para o público – e isto era “Bossa Nova”. A expressão passou a designar tudo que fosse diferente e, mesmo que não fosse, que comportasse uma interpretação nova. O Flamengo venceu o invencível Santos de Pelé por 1 a 0, com gol contra – era uma “goleada Bossa Nova”. Os pará-quadistas brasileiros iam para o canal do Panamá com um uniforme novo – era um uniforme “Bossa Nova”. A UDN, um partido político que vivia tentando eleger militares, ganhou uma bancada moderadamente renovadora (da qual fazia parte, Deus a perdoe, o deputado Hosé Sarney) – e esta era a “Bossa Nova

da UDN”. A Bossa Nova não era culpada desses abusos. (CASTRO, 1990, p.280)

O termo Bossa Nova ganhou imensa popularidade, e passou a ser utilizado sem pudor por grande parte da sociedade, o que de certa maneira gerou percepções muitas vezes equivocada e generalizantes sobre estéticas musicais dispare, como o caso do Sambajazz.

O título Sambajazz não se notabilizou no período, os encartes apresentavam o gênero de outra forma, com um significado semelhante, sempre se referindo a um som de caráter novo e moderno.<sup>19</sup>

O saxofonista e arranjador J.T Meirelles, se notabilizou por sua atuação dentro do gênero, em seus discos J.T buscou títulos expressivos que visavam qualificar sua sonoridade, seu terceiro disco recebeu o título de Sambajazz.

A expressão Sambajazz, por si só, carrega consigo uma conotação de hibridez de gêneros, o que denota de certa maneira um emprego mercadológico, uma categorização setorial, proveniente das indústrias fonográficas e do mercado em torno da música.

Devido a seu imenso sucesso, a Bossa Nova acabou por abarcar diversos planos estéticos que em muitos casos pouco tinham relação com o gênero. Isso se deve também a rotulação de músicos e artistas. Essa abrangência, acabou por em diversas vezes, categorizar de maneira errada, gerando uma sombra conceitual onde se esconderam outros gêneros como os Afro Sambas, de Baden Powell E Vinicius de Moraes, a música de origem pernambucana de Edu Lobo, e principalmente o Sambajazz.

Uma série de coletâneas lançadas nos anos 2000 contendo gravações de discos lançados na primeira metade da década de 1960, de músicos como Édison machado, João Donato, e Raul de Souza, recebendo títulos com a expressão que notabiliza o gênero musical, *Sambajazz/batida diferente* e *Jazzsamba/Copacabana* (2004). Os discos remasterizados e lançados pela gravadora Dubas, de produção de Ronaldo Bastos, resgatam o universo sonora do Beco das garrafas, e de Copacabana nos anos 60. O sucesso do relançamento das duas coletâneas gera uma série de relançamentos remasterizados de discos na íntegra deste período e movimento, como os discos: *Embaló* (2004/1964) do

---

<sup>19</sup> Como podemos perceber na expressão “*moderna música brasileira*”, utilizada por Jotagê, do Disco “VÊ”, Milton Banana Trio, 1965. “*Música popular moderna*”, Encarte escrito por Cilene Peres, do LP “Jongo Trio”, 1965. E “*Moderna música popular*”, Encarte escrito por Armando Pittigliani, do LP Dom Um, de 1964.

Tenório Jr; O som (2001/1964) e O novo som (2001/1965) de Meirelles e os Copa 5; Você ainda não ouviu nada (2002/1964) de Sergio Mendes e Bossa Rio, Dom Um (2004/1964) do Baterista Dom Um Romão.

Ao listarmos os músicos que participaram destas gravações, podemos traçar um cenário artístico, composto por músicos atuantes de uma cena comum, que em muitos momentos trabalharam em diversas formações comuns, hora em trabalhos próprios, hora em formações de conjuntos coletivos.

A expressão Sambajazz, passa a ser notadamente mais utilizada se referindo a este tipo de sonoridade a partir do relançamento durante os anos 2000.

## **INSTRUMENTOS**

Piano

Bateria

Contrabaixo

Guitarra e/ou Violão

Sopros

## **MÚSICOS**

Sergio Mendes, Eumir Deodato, Dom Salvador, César Camargo Mariano, Tenório Júnior, Luis Carlos Vinhas, Luis Eça, Chaim Lewak.

Edison Machado, Airto Moreira, Dom um Romão, Ronie Mesquita, Milton Banana, Hélcio Milito, Wilson das Neves

Tião Neto, Clayber de Souza, Manoel Gusmão, Sergio Barroso, Zezinho Alves, Bebeto Castilho, Gabriel Bezerra.

Neco, Roberto Menescal, Celso Brandão, Waltel Branco, Geraldo Vespar.

Edson Maciel, Raul de Souza e Edmundo Maciel (Trombone); Pedro Paulo, Maurílio Santos e Júlio Barbosa (Trompete); J. T. Meirelles, Hector Costita, Luiz Bezerra e Zé Bodega (Saxofone tenor), Paulo Moura e K-Ximbinho (Saxofone alto e Clarinete), Victor Assis Brasil (Saxofones alto e soprano),

Aurino Ferreira (Saxofones tenor e barítono),  
Jorginho (saxofone alto e flauta), Copinha  
(flauta).

Percussão

Rubens Bassini, Jorge Arena.

A não classificação do gênero enquanto Sambajazz durante seu período de formação não significa que tal gênero não existe. É rara a utilização do termo Sambajazz por parte da crítica jornalística, o termo “Jazz Samba” é diversas vezes utilizado ao se referir a sonoridade de discos hoje denominados como de Sambajazz.

Ao analisarmos a relação entre Bossa Nova e Sambajazz, torna-se claro que um elemento primordial de comunhão entre ambos, é o Samba. O ritmo, ou melhor o conjunto de células rítmicas características do gênero, apresentam-se como elemento determinante na formação de ambos os gêneros, mesmo que se apresentem de maneiras e moldes diferentes.

O samba se transformou durante a primeira metade do século XX em um símbolo de brasilidade, elemento fundamental da cultura nacional, sendo considerado o gênero de maior popularidade no país. Sua característica rítmica marcante, o “bataque”, tornou-se uma entidade estabelecida na cultura nacional, não é aleatório sua presença na formação dos gêneros Bossa Nova e Sambajazz.

A célula rítmica formadora da estrutura percussiva do Samba, ou sua matriz, pode ser representada através da Figura apontada por GOMEZ (2003), conhecida como “Paradigma do Estácio”, por se tratar da linha executada pelos tamborins da escola a partir da década de 1930.



Figura 6: “Paradigma do Estácio”.

Segundo Gilberto Mendes, João Gilberto tende a sintetizar a linha conhecida como “Paradigma do Estácio” ao apresentar a batida comumente utilizada como Bossa

Nova, dessa maneira João Gilberto, buscou fazer escolhas ao sistematizar uma batida concisa, atacando apenas uma parte das figuras rítmicas.



Figura 7: Sistematização realizada por João Gilberto.

A busca por uma nova maneira de se tocar a batida do Samba, não revela uma aparente ruptura com a maneira anterior, considerada “tradicional”, ao contrário, revela antes continuidades implícitas, variações, e o que podemos considerar como uma construção de uma musicalidade herdeira de uma tradição estabelecida, mas que se propõe a uma releitura, a partir das ferramentas sonoras disponíveis em sua coetaneidade.

Em entrevista, Roberto Menescal revela que segundo ele João Gilberto sistematizou a batida do Samba, estruturou, regulamentou uma batida, instaurou uma base.

O que acontece é que você não via nenhum rapaz tocar samba, você via aquelas orquestras tocando um samba pesado. É que o samba não tinha um ritmo definido – nem em bateria, nem em violão, nem em piano -, cara um fazia um negócio, e no final, aquilo tudo dava um ritmo que eles chamavam de Samba.

(...) João Gilberto definiu essa batida, muito simples em princípio: ele apenas sincopou, fazendo a síncope cair sempre nos mesmos lugares. Ele regulamentou dizendo: “é aqui, aqui e aqui. Daqui em diante todo mundo faz o que quiser, mas sabendo que a base é uma só”. (Cf. MELLO, 1976, p.137-8)

Desse modo, entende-se que a batida utilizada por João Gilberto é uma estilização de uma estrutura rítmica pré-existente, adaptada às possibilidades de um único instrumento percussivo, o violão.

Na caracterização e delimitação de um gênero, elementos que por vezes se repetem se tornando recorrentes, ou melhor, estabelecem uma certa padronização. Na música popular é comum encontrarmos situações em que a palavra “ritmo” é utilizada como sinônimo de gênero musical, isso se dá pela importância que há na padronização das chamadas “levadas” específicas de cada gênero.

A maneira como se dá a interpretação dos instrumentos harmônicos, atacando os acordes em padrões rítmicos definidos, estabelece o que é popularmente conhecido como “levada”.

A função rítmica de regularidade por ser notada no surdo das escolas de samba, o instrumento busca manter-se acentuando o segundo do tempo do compasso binário, diferentemente do Tamborim, de onde deriva a batida de João Gilberto, o instrumento caracteriza-se por sua “liberdade” ou não regularidade rítmica. Ao apresentar desenhos rítmicos não regulares, o tamborim se destaca da massa sonora da bateria, principalmente dos instrumentos de condução rítmica, sua sonoridade aguda e estridente supõe-se em relação aos instrumentos graves.

Essa irregularidade, presente nos tamborins do Samba, pode ser notada com maior destaque no Jazz a partir da formação do *Bebop*, a grande inovação do gênero se dá a condução rítmica passa a ser de responsabilidade do prato, o chimbau, e do baixo. Os instrumentos de origem harmônica ganham maior liberdade para criar variações rítmicas que dialogam com motivos melódicos, e rítmicos a partir da improvisação do instrumento solista.

É certo que ambos os casos foram influenciadores na irregularidade presente no Sambajazz, tanto irregularidade rítmica do Tamborim, ou mesmo do violão de João Gilberto, quanto a irregularidade presente no Bebop. A nova funcionalidade de caráter libertador dos instrumentos harmônicos não é acompanhada de maneira plena pela bateria, a função rítmica de condução contínua é elemento relevante nas performances dos bateristas de Sambajazz.

A grande singularidade do gênero, e inovação rítmica se dá exatamente nesse aspecto da condução. A condução no Bebop feita no prato da bateria se torna característica típica do gênero, o que não ocorria até então dentro do Samba. Ao transferir a maneira de se conduzir típica do Bebop para o Samba, a bateria do Samba passa a ter sua condução no prato, dessa maneira o músico passa a interagir de forma mais intensa com os motivos melódicos sugeridos pelos improvisadores e pela própria composição.

A diferenciação entre Bossa Nova e Sambajazz é um dos grandes, ou talvez o maior problema, dentro de uma historiografia que não delimita à relação entre os gêneros de maneira clara e precisa. Ao analisarmos gêneros musicais diferentes e relaciona-los entre si, são necessários rígidos cuidados que devem levar em conta conceitos musicais que estruturam tais gêneros.

Ao analisarmos o Sambajazz, e delimitarmos sua formação e estruturação enquanto gênero musical, se torna inevitável sua delimitação além da Bossa Nova, gênero contemporâneo e “vizinho”.

A historiografia relativa ao tema compreende como marco inicial da Bossa Nova o ano de 1958. Isso se deve ao lançamento do disco *Canção do amor demais* da cantora Elizeth Cardoso. O disco reunira em um mesmo projeto Tom Jobim, que acumulou as funções de arranjador, pianista e compositor de algumas faixas do disco; João Gillberto, com a batida marcante de seu violão; e Vinicius de Moraes como letrista. A partir desse disco o gênero ganha uma proporção de dimensões ainda inéditas na música popular brasileira, gerando um movimento que ultrapassou as fronteiras nacionais e musicais. O termo Bossa Nova passou a representar tudo ou qualquer coisa de caráter novo e sofisticado, o que acabou por implicar em uma generalização terminológica que acabou por nominar, como Bossa Nova, elementos musicais que diferem do gênero.

Isso não implica em dizer que essa diferenciação é de fácil delimitação. Ao contrário, os gêneros possuem além de contemporaneidade e da relação de trânsito de músicos e compositores, diversas outras semelhanças. Categorizar a separação entre estes gêneros implica em escolhas, o que por si só já revelaria um problema, mas podemos apontar algumas das principais diferenças visando o esclarecimento sobre o gênero Sambajazz. Para isso, é imprescindível que entendamos que sem a análise de elementos inerentes à música, como improvisação, arranjo, composição, interpretação, dificilmente obteremos sucesso nesta análise.

Em muitos casos, dentro de um disco considerado de Bossa Nova, é possível reconhecermos faixas que podem ser consideradas como Sambajazz. O disco *Bossa Session* (1964), lançado pela gravadora Elenco e produzido por Aloysio de Oliveira, contém uma coletânea de sucessos da Bossa Nova. Dentre eles está o tema instrumental “Cinco por oito” de Menescal e Freire, a música em compasso composta foge do universo intimista da Bossa Nova.

Essa confusão entre os gêneros acabou por gerar casos curiosos como no famoso concerto do Carnegie Hall, em 21 de novembro de 1962, onde há no mesmo programa as palavras Bossa Nova e *New Brazilian Jazz*.

Pensar que a diferenciação ou delimitação entre os gêneros como questão menor contribui para a não elucidação de questões importantes que nos permitem entender ambos os movimentos musicais.

Ao englobar mercadologicamente linguagens musicais de grande distinção, a Bossa Nova acaba por representar um grande nicho de mercado onde foram incluídos diversos artistas que em muitas das vezes não faziam parte do movimento, e nem apresentavam em sua música elementos do gênero.

Podemos pensar que durante muito tempo compositores como Edu Lobo e Chico Buarque foram associados à Bossa Nova, ou mesmo a música de Baden Powell e Vinícius de Moraes, os Afrosambas, ainda a interpretação de caráter expansivo de Elis Regina, ou mesmo o piano de João Donato em discos ricos de diversidade de linguagens musicais.

Como vimos anteriormente o Samba, ou melhor, as células rítmicas do Samba, é um dos elementos primordiais compartilhados entre ambos os gêneros. O que não significa que o uso que se faz sobre o mesmo é de maneira semelhante. Vimos que há uma diferença proposta em que a sessão rítmica é empregada entre esses gêneros. A importância da implementação da condução do Samba no prato, e a liberdade proporcionada aos instrumentos harmônicos acompanhadores no Sambajazz, atestam que há um procedimento “herdado” do Jazz *Bebop*, na maneira de tocar, e pensar os arranjos e interpretações, que colide com a vestimenta *Cool* da Bossa Nova.

Outro elemento fundamental está na melodia e sua configuração rítmica. A melodia na Bossa Nova possui papel fundamental na estruturação da música. Por vezes a escolha por notas de repouso, ou notas longas, que estão presentes na tensão do acorde. Isso gera um efeito muito peculiar, gerando tensões melódicas e harmônicas. Esse tipo de emprego é recorrente também no Jazz. Principalmente nas músicas de andamento mais reduzido.

Podemos perceber na música em *Inútil Paisagem* de Tom Jobim, que a melodia por vezes caminha sobre as tensões presentes nos acordes.

## Inútil Paisagem

Tom Jobim  
& Aloysio de Oliveira

Figura 8: Inútil Paisagem (Tom Jobim)

A sincopa, célula rítmica considerada típica da música popular brasileira, conhecida como *brasileirinha* por Mário de Andrade, faz parte da linguagem do Samba e do Choro. Ao executá-la de forma mais acelerada ou mais lenta, a sincopa tende a tomar a forma de tercina. Ao ser executada de maneira acelerada tende a ser executada como tercina de colcheia.

Figura 9: Tercina.

Exemplo de síncope no choro. Composição de Pixinguinha e Benedito Lacerda, *Proesas de Solon*.

62 **Proesas de Solon**  
Form: AA BB A CC A CHORO Pixinguinha & Benedito Lacerda

The musical score for 'Proesas de Solon' is presented in a single system with six staves. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The score includes the following elements:

- Staff 1:** Measures 62-65. Chords: F, D7, G7, C7, F. A boxed letter 'A' is placed above the first measure.
- Staff 2:** Measures 66-69. Chords: F, C, G7, C7.
- Staff 3:** Measures 70-73. Chords: F, D7, Gm, A7, Dm.
- Staff 4:** Measures 74-77. Chords: Bb, Bb7, F, D7, G7, C7. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 76-77. Above the staff, the text 'To Coda To Fine' is written with a double bar line and repeat sign.
- Staff 5:** Measures 78-81. Chords: F, A7, Dm, D7. A boxed letter 'B' is placed above the first measure.
- Staff 6:** Measures 82-85. Chords: Gm, Gm7, Dm, E7.
- Staff 7:** Measures 86-89. Chords: A7, C7, F, A7.

8/16/04-RO-CHARTS

Figura 10: Proesas de Solon (Pixinguinha e Benedito lacerda)

A síncope dentro do choro tende a ser executada de maneira cadenciada, destacando o swing provocado pela célula rítmica melódica, muito semelhante à execução rítmica do pandeiro. Nos gêneros de andamento mais reduzido, a síncope geralmente é executada de maneira diferente, tendendo a tercinas de semínima, principalmente nos compassos 4/4. Esse procedimento é comumente utilizado nos livros

e métodos norte-americanos, diluindo figurações rítmicas típicas do Samba e da música brasileira. Como podemos perceber na



Figura 11: Tercinas de semínima.

Esse procedimento de “diluição” rítmica é recorrente na Bossa Nova, onde, em diversas canções de andamento lento, as tercinas de semínima substituem as síncopes. Como podemos perceber nos exemplos abaixo, nas canções *Chanson* e *Dindi* de Tom Jobim, e *Canção que morre no Mar*, de Carlos Lyra e letra de Ronaldo Bôscoli.

(Bossa)

**Chansong**

Tom Jobim

The musical score for 'Chansong' by Tom Jobim is presented in a grand staff format (treble and bass clefs). The piece is in 4/4 time and features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The bass line is heavily chordal, with various chords and extensions. The score is divided into seven systems, each containing two staves. The chords and extensions used are: D<sup>9</sup>, G<sup>9sus4</sup>, C<sup>9</sup>, Gm<sup>7</sup>, D<sup>9</sup>, G<sup>9sus4</sup>, G<sup>9</sup>, Gm<sup>7</sup>, C<sup>9</sup>, D<sup>9</sup>, G<sup>9sus4</sup>, D<sup>♭7</sup><sup>#11</sup>, C, CMaj<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, C<sup>6</sup>, C<sup>aug</sup>, D<sup>9</sup>, G<sup>9sus4</sup>, G<sup>9</sup>, C<sup>6</sup>, Em, Em, A<sup>13</sup>, E<sup>♭6♭5</sup>, G<sup>6/D</sup>, Dm<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, Dm<sup>7</sup>, G<sup>7♭9</sup>, Cm, Fm<sup>7</sup>, Cm, F<sup>7</sup>, EMaj<sup>7</sup>, B<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup>.

Figura 12: *Chansong* (Tom Jobim).

(Bossa)

**Dindi**Tom Jobim &  
Aloysio de Oliveira

**Intro**

Chord symbols in the bass staff:

- Intro: E $\flat$ Maj<sup>7</sup>, D $\flat$ Maj<sup>7</sup>, E $\flat$ Maj<sup>7</sup>, D $\flat$ Maj<sup>7</sup>
- System 2: C<sup>#</sup>Maj<sup>7</sup>, Am<sup>7</sup>, Dm<sup>9</sup>, G<sup>7</sup> $\flat$ 9
- System 3: E $\flat$ Maj<sup>7</sup>, D $\flat$ Maj<sup>7</sup>, E $\flat$ Maj<sup>7</sup>, B $\flat$ m<sup>7</sup>, E $\flat$ <sup>7</sup>, A $\flat$ Maj<sup>7</sup>
- System 4: D $\flat$ <sup>#11</sup><sub>7</sub>, E $\flat$ Maj<sup>7</sup>, B $\flat$ <sup>9</sup>sus4, A $\flat$ <sup>7</sup> $\flat$ 5, D<sup>7</sup>alt, Gm<sup>7</sup>
- System 5: E $\flat$ m<sup>6</sup>, A $\flat$ <sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, A $\flat$ <sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup> $\flat$ 9, Fm<sup>7</sup>, D $\flat$ m<sup>7</sup>, G $\flat$ <sup>7</sup>
- System 6: Fm<sup>7</sup>, G $\flat$ <sup>7</sup>, Fm<sup>7</sup>, B $\flat$ <sup>7</sup>, E $\flat$ Maj<sup>7</sup>, D $\flat$ Maj<sup>7</sup>, E $\flat$ Maj<sup>7</sup>
- System 7: B $\flat$ m<sup>7</sup>, E $\flat$ <sup>7</sup>, A $\flat$ Maj<sup>7</sup>, D $\flat$ <sup>#11</sup><sub>7</sub>, E $\flat$ Maj<sup>7</sup>, B $\flat$ <sup>9</sup>sus4

Section markers: **A**, **B**

First and Second endings are indicated with '1.' and '2.' above the staff.

1

Figura 13: *Dindi* (Tom Jobim)

**Canção que morre no ar**

(Bossa) Carlos Lyra &  
Renaldo Bossi

The musical score for "Canção que morre no ar" is presented in seven systems. Each system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line and chord symbols. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The chord symbols are: F#Maj7, A9, DMaj7, G#m7, C#7b9, F#6, Em7, A7b9, DMaj7, G#m7, C#7b9, F#Maj7, A9, DMaj7, G#m7, C#7b9, F#Maj7, F#6, G#m7, E9, A6, F#m7, Cm7, F13, BbMaj7, Bb6, Gm, Gm(Δ7), Gm7, C9sus4, FMaj7, F6, Em7, A7, DMaj7, C#m7, F#7b5, Bm7, E9, Em7, A9sus4, DMaj7, and G#11. The score is marked with 'A', 'A2', and 'B' for sections, and '(Fim)' for the end.

Figura 14: *Canção que morre no ar* (Tom Jobim)

No Sambajazz, as síncopes têm função rítmica definida e são de grande relevância tanto para a sessão melódica, vozes e instrumentos condutores da melodia, quanto para a sessão rítmica, bateria e percussão. Elas possuem função caracterizadoras do tema, ou seja, a síncope funciona como um elemento fundamental de compreensão melódica, a associação do ouvinte a esse elemento próprio do Samba é fundamental na assimilação do gênero e seus motivos melódicos. Como podemos perceber na música *Minha Saudade* de João Donato.

**Minha Saudade** www.superpartituras.com.br  
 (Bossa) João Donato &  
João Gilberto

The musical score for 'Minha Saudade' is presented in five systems of piano accompaniment. The first system begins with a repeat sign and a section symbol (§). The second system includes a first ending bracket. The third system features a second ending bracket and concludes with '(Fim)'. The fourth system continues the piece, and the fifth system ends with 'D.S. ao Fim'. Chords are indicated in the bass clef of each system.

Figura 15: *Minha Saudade* (Tom Jobim)

Ambos os gêneros Bossa Nova, e Sambajazz, têm no samba sua matriz rítmica, o que não implica em dizer que a relação entre a utilização da matriz se dá de maneira semelhante. Na Bossa Nova privilegia-se andamentos mais lentos, a melodia tende a não obedecer padrões rítmicos característicos do Samba, dessa maneira as notas lentas e as células rítmicas dentro da melodia diluídas ou derramadas <sup>20</sup>, caracterizam o gênero.

No Sambajazz, há um diálogo característico entre o acompanhamento (instrumentos harmônicos e rítmicos) e os solistas, agindo de maneira diferente em relação à Bossa Nova, onde há uma batida rítmica contínua. Esse procedimento é conhecido como *comping*, seundo GRYDLEY (2006). É caracterizado pela flexibilidade rítmica dos instrumentos acompanhadores. Os acordes são tocados de maneira irregular,

<sup>20</sup> Conceito de Martha Ulhoa de “métrica derramada”. Onde a melodia atua de maneira independente da base rítmica, como no caso de João Gilberto, que notabilizou-se pela independência melódica em relação ao acompanhamento rítmico de seu violão.

buscando os contratempos, evitando se apoiar nos tempos fortes ou partes fortes de tempo, provocando no ouvindo uma sensação de surpresa e movimento. Além desse procedimento Jazzístico, o uso de padrões fraseológicos derivados do Jazz, principalmente do *Bebop* e do *Hardbop* nos solos (improvisos) e melodias no Sambajazz aparece em diversos casos. Podemos utilizar como exemplo, a música do gaitista Maurício Einhorn e do guitarrista Durval Ferreira, Batida *Diferente*, onde há na própria melodia o uso de padrões melódicos próprios do Bebop.

Segundo o saxofonista Paulo Moura, ao se referir ao seu período de atuação no grupo Bossa Rio, havia uma forte influência do estilo “parkeriano” no fraseado dos músicos. Paulo cita a influência do *Bebop* de Charlie Parker e outros grupos e músicos de Jazz.

Aqueles que me influenciaram bastante na bossa nova instrumental que eu fazia com Sergio Mendes e Edison Machado foram o conjunto Jazz Messenger. De Art Blakey, Horace Silver e seu quinteto, e o quinteto de Cannonball Adderley.

Aquilo tudo estava sendo construído na época. Ainda estávamos inventando. O fraseado da bossa nova e do conjunto Bossa Rio, era, digamos, “parkeriano”, vinha do bebop e de Charlie Parker. Então, tudo isso era inspirado na harmonia jazzística. Maurício Einhorn, o genial gaitista, também participou com ideias para os arranjos do Bossa Rio, mas não viajou com a gente para o show no Carnegie Hall. (GRYNBERG, Halina.2011, p. 111-112)

## Batida Diferente

(Bossa)

Maurício Einhorn  
& Durval Ferreira

Figure 16 shows the musical score for "Batida Diferente" in G major, 2/4 time. The score is written for piano accompaniment, featuring a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with chords. The chords are: System 1: GMaj7, G6, Dm7, G13, CMaj7, C9; System 2: Cm7, F9, Bm7, Bb13, Am7, Ab13, Bm7, Bb13, Am7, Ab13; System 3: Am7, Ab13, G6, Bbm7, Eb7#11; System 4: Dm7, G13, Dm7, G13, CMaj7, F13, C9; System 5: Em7, A13, Em7, A13, Am11, Ab13; System 6: GMaj7, G6, Dm7, G13, CMaj7, C9, Cm7, F9; System 7: Bm7, Bb13, Am11, Ab7#11, G6, D7b9 (Fim).

Figura 16: *Batida Diferente* (Maurício Einhorn e Durval Ferreira)

A interpretação da melodia no Bebop se dá de maneira diferente da usual, utiliza-se o *swing*. Diferente da notação regular, a execução e leitura da notação ocorre maneira irregular, ou seja, há um deslocamento de tempo buscando variação rítmica diferente da padrão. Há o que podemos chamar de “atraso” na metade de tempo das notas,

o que provoca a sensação de balanço, como podemos ver no exemplo abaixo, onde está escrita duas colcheias executa-se ou uma tercina de semínima e colcheia, ou uma colcheia pontuada e uma semicolcheia.

Como está escrito:



Como executa-se:



No Sambajazz utiliza-se, em grande parte dos casos, esse mesmo tipo de leitura ou padrão de leitura rítmica derivada do *Bebop*. Como podemos ver esse procedimento é utilizado em músicas como *Groovy Samba*, do pianista Sérgio Mendes, conhecida pela gravação do Grupo Bossa Rio acompanhado do saxofonista norte americano Cannonball Adderley.<sup>21</sup>

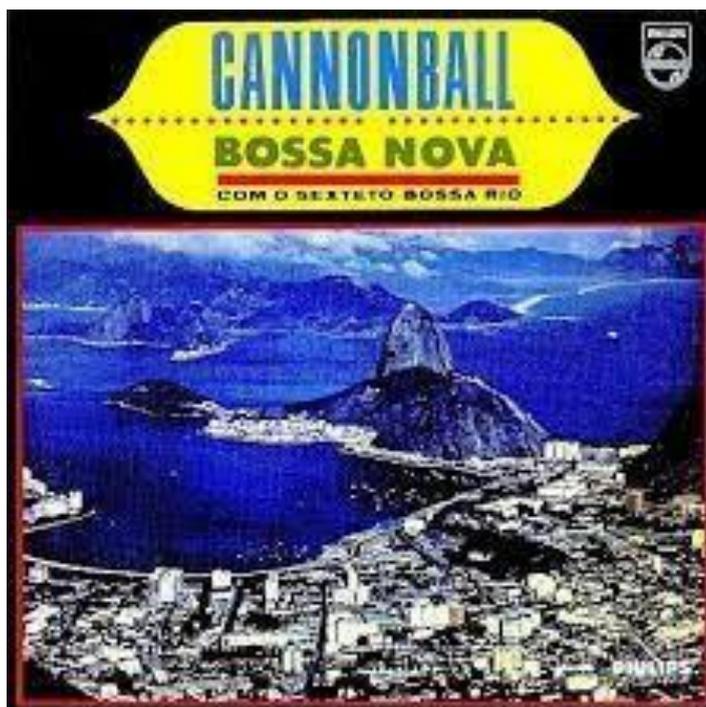


Figura 17: Cap do disco *Cannonball's Bossa Nova* (1963)

<sup>21</sup> O Grupo Bossa Rio era formado por Sérgio Mendes no piano, Paulo Moura no saxofone alto, Durval Ferreira na guitarra, Pedro Paulo no trompete, Dom Um Romão na bateria, e Tião Neto no contrabaixo.

130.

**GROOVY SAMBA** SERGIO MENDES

CAWONBALL ADDERLY - "C.B. ADDERLY & THE BOSSA RIO SEXTET"

Figura 18: *Groovy Samba* (Sergio Mendes)

Outro procedimento também utilizado no Sambajazz e derivado do Jazz norte americano, comumente utilizado no Bebop, a chamada aproximação cromática, ou nota de aproximação, esse tipo de recurso notabilizou-se através das interpretações e solos de Charlie Parker, maior nome do gênero. Como podemos ver no exemplo abaixo

Figura 19: Nota de passagem em *Batida diferente*



Figura 20: Nota de aproximação em *Au privave* (Charlie Parker).

Utilizando ainda como exemplo a gravação de *Groovy Samba* no disco do grupo Bossa Rio e o saxofonista norte americano Cannonball Adderley, *Cannonball's Bossa Nova*<sup>22</sup>, podemos perceber que a forma de apresentação da música é semelhante à utilizada no Jazz, AABA e logo depois abre-se espaço para os improvisos. Essa forma ternária é originária do Blues, mas tornou-se frequente em toda história do Jazz. No *Bebop*, os temas tendem a ser curtos, são apresentados de maneira simples, e logo depois seguidos pelos improvisos, que tendem a ser longos tomando alguns *choruses*<sup>23</sup> da música.

No disco *Cannonball's Bossa Nova*, do grupo Bossa Rio e o saxofonista Cannonball Adderley, podemos perceber que apesar do uso de temas considerados de Bossa Nova, como *Corcovado* e *Amor em paz*, ambas de Jobim, à aplicação de uma abordagem de Sambajazz. Essa abordagem implica no emprego de procedimentos que se tornaram recorrentes dentro do gênero. Esses sistemas, inicialmente considerados híbridos, com o decorrer do tempo e da consolidação do gênero, sedimentam-se cada vez mais, até que então naturalizou-se como um procedimento típico ao Sambajazz.

Dessa maneira podemos notar que há no Sambajazz, a utilização nas composições de estruturas rítmicas próprias do Samba, além da aplicação recorrente de fundamentos próprios do *Bebop*, como a aproximação cromática e o padrão de figuração melódica. No aspecto da improvisação, tanto no caso de músicos americanos, quanto brasileiros, emprega-se padrões de células rítmicas próprias do Jazz, além das figurações melódicas, e do recorrente uso de frases típicas do gênero norte americano.

A precisão do violão de João Gilberto no disco inaugurador da Bossa Nova, já citado anteriormente, exemplifica um traço marcante da Bossa Nova que não pode ser atribuído ao Sambajazz. (GARCIA)

<sup>22</sup> Nota-se o uso da expressão Bossa Nova. No mesmo disco pode ser notada a presença de ambos os gêneros, Sambajazz e Bossa Nova. Como nas faixas *Corcovado* (Tom Jobim) e *Groovy Samba* (Sérgio Mendes).

<sup>23</sup> A palavra *Chorus* ou *Choruses*, tem por significado a forma da improvisação sobre o tema, ou seja, o número de compassos, a sequência de acordes, e as possíveis convenções rítmicas.

João buscou, através de uma elaboração própria, a síntese de uma polirritmia precisa, que somada a sua voz caracterizou o gênero. Dessa maneira, não se abre espaço em sua performance para a improvisação, para a criação da espontaneidade interpretativa. O que implica em dizer que há uma racionalização da interpretação, onde busca-se através de uma padronização estética voltada a uma não flexibilização da performance.

No Sambajazz, assim como no Jazz, a improvisação ocupa papel essencial. Através dela são recriados, remontados, recombinaos, diversos fundamentos interpretativos decorrentes de outras diversas composições e improvisações. O que acaba por originar novas ideias, frases, padrões rítmicos e melódicos, que recombinaos soam conseqüentemente “frescos”.

Na Bossa Nova também podemos encontrar diversos momentos de improvisação, o que não significa que a abordagem será a mesma do Sambajazz. Tende-se aqui a buscar um tratamento estético voltado à concisão, ao comedimento, ao controle, e a delicadeza. Podemos citar como exemplo os discos de Tom Jobim, onde em seus solos, há uma economia de notas que busca a precisão absoluta da melodia, gerando um sentido estético quase que composicional.

Durante os anos 1960, houve um extenso debate na imprensa através da crítica musical visando a categorização das especificidades do chamado Samba moderno, nesse período tornaram-se mais claras as diferenças e classificações a respeito dos gêneros Bossa Nova e Sambajazz. A purificação desses conceitos gerou a conceituação relativa aos gêneros utilizada até os dias atuais.

A vontade da crítica em conceituar e especificar as diversas vertentes de Samba moderno revelou uma nova ambigüidade naturalizada dentro do cenário musical: a oposição canção e música instrumental (nesse caso associada ao Jazz). Dentro dessa ambigüidade posicionaram-se Bossa Nova e Sambajazz. A Bossa nova associada à canção, música cantada, e o Sambajazz ao Jazz, ignorando o caráter canção tanto do Jazz norte americano, quanto do próprio Sambajazz. (IMPROTA)

Outro paradigma presente dentro desse debate deu-se em função da oposição música comercial e arte. Construiu-se o conceito de Bossa Nova atrelado a uma relevância artística que se coloca não em oposição ao mercado, mas a partir dele desenvolve-se uma maneira de ser comercial sem perder importantes aspectos caros a arte. A formação desse pensamento deve-se principalmente ao intelectual Augusto de Campos, através do livro *Balanço da Bossa* (1974), livro que foi amplamente divulgado, contendo uma relação de textos de 1968, selecionados por Augusto de Campos. Campos que era ligado ao

movimento tropicalista, principalmente a figura de Caetano Veloso, fazia parte de um movimento intelectual desse período que passou a perceber a música através de uma análise fortemente norteadada pela literatura, voltando-se ao caráter textual, e na função exercida pelos cantores, a verbalização do sentido literário presente na canção.

Já a categoria Sambajazz, como conhecemos, se formou principalmente através da imprensa, os diversos artigos jornalísticos e a forte atividade de propagação do Jazz e do chamado Samba moderno. Destaca-se a atuação do Crítico musical e saxofonista amador Robert Celerier, sua intensa militância resultou na promoção de festivais e encontros musicais, que buscavam a maior experimentação recente Sambajazz, desapegando-se de toda e qualquer formatação comercial presente na música. Seus diversos artigos em sua coluna no jornal correio da manhã ajudaram a construir a categoria Sambajazz em oposição a corrente anterior que enxergava a relação entre mercado e arte, pelo menos no caso Bossa nova, como elementos não excludentes. O Sambajazz se constituiu enquanto categoria afirmando sua postura através das expressões que deram respectivamente título a álbuns de João Donato e Raul de Souza respectivamente, “muito à vontade” (disco de João Donato, “À vontade mesmo” disco e música de Raul de Souza, essa relação de descompromisso entre o gênero e o mercado tornou-se um dos principais traços do gênero. Mesmo nos momentos de maior auge mercadológico do gênero, a postura “À vontade” dos músicos revela uma das principais diferenças e características afirmativas do gênero enquanto movimento.

# Bom dia, RIO

SERGIO BITENCOURT

## Um domingo noticioso

1 — Bades Pomes, assassinado pelo estrangeiro, assassinado pelo mundo, Grouss Up, excecção peço clássicas — Bades vai fazer seu roteiro deaguar e sempre. Aqui, seu pariete continua sendo o poeta Vitor Hugo de Moraes, bem preocupado em escrever sobre a morte de um amigo. **Hugo Dupin, seu amigo do cronista, para que se está aguardando a saída de sua saúde, para publicar o que sabe sobre Maria. Tem, em casa, alguns guardanapos de bar, onde o cronista rabeou letras de música.**

2 — Há, na Avenida Chile, um local, a esquerda de quem vem do Tabuleiro da Balsa para a Rua do Lavradio. Nesse local, Fontenelo manda guardar os veículos aprendizes. Os carros, debaixo de chuva e sol, sofrem o mesmo tratamento. Títulos de 14 leva tempo. A máquina burocrática desce coronel e inextinguível, prontamente emperrada. Quem pagará os prejuízos?

3 — Muito interessante o descaço da mataria dos colonistas pelo problema dos cachês. Gente que, diariamente, dá notícia que determinado artista possa representar, alguns são indelicadamente comprometidos com determinados profissionais — nem tocam no assunto. **De agora em diante, a primeira atitude de uma classe, uma classe menor e menos privilegiada, uma classe não "de bricadeiras". Os chamados "papais" do colunismo colaram-se, quando acordam, na pior das hipóteses, noticiando o que vem acontecendo. Parece haver uma espécie de mordacão, ou então meio aos quilos.**

4 — O tópico número 3 refere-se a todos os colunistas especializados que, até o momento, não noticiaram a greve dos cachês. Sem exceções.

5 — Tem caído alguma chuva, e o presidente Vargas, até na altura de "calamento" suficiente. O que me dá a impressão é de que, de dentro vem todo o estintido, de grato e tudo pela calda, e o automotivo cisma de pagar mais pelo canto da rua. Dê-se o banco.

6 — A TV-Rio importou mais um artista estrangeiro, no caso de milhão: Trini Lopez, ídolo de uma pseudo-intelectual, queita que se entende como "obscuroamente desocupado". Os disc-jockeys já estão assustados, promovendo a importação. Enquanto isso, artistas nacionais brigam para receber cachês, atravessados desde maio.

7 — Acabou o programa, o último programa "Vip Show". Era pro-



O cantor Carlos José apresenta a segunda reunião dos artistas não-contratados, no Beco das Garrafas

duzido por Carlos Alberto, escrito por Fernando Lobo, com direção de TV do meio Vitor. O "Vip Show" era, da TV-Rio, a melhor coisa, a mais cuidada, a mais arrojada, a mais certeira. E, por que era, acabou. O sr. Trini Lopez está chegando.

8 — Muitas portas fechadas para o locutor Reynaldo Dias Lima. Motivo: disse o que sentia ao sr. João Batista do Amaral, sendo proibido de entrar no prédio onde fica o canal 13. Durante meses, o sr. João Batista do Amaral, trabalhando como um dócto, achou de voltar ao Brasil, e começou a trabalhar na Rio. Via e ouvia um milhão de coisas erradas; um dia abriu a boca e disse o que pensava. Não precisa mais. A excelsior, segundo consta, pensa em contratar Reynaldo Dias Lima.

9 — Ciro Monteiro confessou, durante a segunda reunião dos artistas não-contratados, que está sem trabalhar em TV há quase dois meses. Parou por conta própria, porque não entende falta de respeito a um artista da sua idade. Mas se trata mais do seu respeito, da sua importância no cenário musical, de sua honradez profissional — mas, da sua idade. Endossou a opinião de Ciro Monteiro.

10 — Até sábado, pela manhã, a Rio negava-se a manter qualquer entendimento com os artistas que reclamam cachês atrasados. Desautorizados pelo sr. João Batista do Amaral, por reclamações dos diretores, pôde, sequer, tentar uma aproximação. Externo no sábado, pela manhã, poucas horas antes da terceira reunião do Beco das Garrafas. Pôde ser que a Rio resolveu ceder, mas não creio. O sr. João Batista do Amaral, pai, é o autor da idéia de trazer a mais bem-casada atriz do país, dentro de uma estação de TV. — A TV-Rio não precisa de artistas. Os artistas é que precisam da TV-Rio.

Esta, a mentalidade de um homem. Sua estação, feita pra lá de 370 milhões, muitos desses milhões gastos em permutas. Hoje, dominando o João Batista do Amaral, descaço numa fazenda do Estado do Rio, e a quem quer saber se deve, a quem deve, e quando pagar. Portanto, fora amargos e quem reclamar pagamento.

Creiam: a queda da Rio será no vertical, e para sempre.

## Vida Católica

**FESTA DE CRISTO-REI**

A festa de hoje, último domingo de outubro, é a de Nosso Senhor Jesus Cristo-Rei, segundo estabelecida o papa Pio XII, em 1952, no encerrar o seu jubileu então realizado.

Vem desde remotas eras esse culto especial à realza de Jesus Cristo, pois sempre sobranceira e prova prestadora do Mestre a sua vassalagem, desde o Magno que o firmou virar em Belém.

Realmente Ele é o soberano capaz de retirar em todos os conceitos para sua doutrina de amor, paz e misericórdia, de perdão para todos os escravos, não mais haver dadas sem amaldiçoar e assim a fraternidade renascer entre todos.

A Santa Missa de hoje celebra o Conselho Inocenciano e trata em seu conteúdo: "A Ele a glória e o império, por todos os séculos dos séculos."

## Vida Cultural

**CONFERÊNCIAS**

— NA MUSICA CIVILIZADORA DE PORTUGAL — Amador de Azeite, 18 de outubro, às 19h30, no Teatro Nacional de Comédia, 4 Av. Rio Branco, 178 e 9.

— NA MUSICA MARCHEA — "SERVICIO SAUDE DE SERVICIO" — Na programação cultural-feira, 29, às 19h, há o espetáculo "Baptista" da Sociedade Brasileira de Higiene, à R. Alvará, 21, 18 andar.

**VARIAS**

— EM MEMORIAL DE OSARIO BORRERO — No dia 9 de novembro próximo os amigos de Osario Borrero farão uma reunião no seu túmulo, no cemitério de São Francisco Xavier, comemorativa do 4º aniversário de sua morte.

**NOVO LIVRO DE OLAVO DANTAS** — Deveser lançado em novembro próximo, o livro "O Livro do Escrivão", de Olavo Dantas, iniciado no 4º aniversário de sua morte e patrocinado pelo...

## RONDA DOS CLUBES

LUIS CARLOS

### Camping da primeiro passo

Prevedo a falta de acomodações nos hotéis da cidade por ocasião do IV Centenário, o grupo organizador do Camping Clube do Brasil adquiriu um terreno de 10 mil metros quadrados, na Barra da Tijuca, onde serão construídos vários acampamentos. "Camping" é um tipo de barraca muito usado na Europa e Estados Unidos. O Camping Clube, no Brasil, está filiado ao "Camping International", sediado em Bruxelas. Seu projeto inicial é construir vários acampamentos ao longo das principais rodovias brasileiras.

A Hipica realista, hoje, há 130, mas uma pista do Torneio Cidade do Rio de Janeiro, prova oficial da Federação Hipica Metropolitana. A noite, a gente móca está reunida em torno de uma mesa e conversando tranquilamente. Das 21h em diante.

— Por onde andará o belôdo do Country Club do "Tupac"? Fico sua pergunta porque o "Balle das Debilitantes" foi suspenso em virtude de haver sido duas inscrições.

— O contínuo paulista de Vitor Meirelles estava em ação esta noite, a partir das 20h, no bar da piscina do Fluminense.

— A Conquista Brasileira Brasileira apresenta, hoje, às 10h, na sede de Jacarepaguá, "Tela Clube, Av. 180, o programa 2 de noite de moda italiana.

— Dulcília Loureiro, jovem grata que conquistou o título de Rainha da Primavera do Associação Luso-Brasileira, vai passar o seu sucessor, dia 30 próximo, na Casa do Pôrto.

— Já é dia de reunião-dança no Clube do "Tupac". Das 21h em diante, com a presença de amigos do Country Club do "Tupac".

— Continuem abertas as inscrições para o 1.º Concurso de Dança do Country Club do "Tupac".

### Clube, programado para a noite de 14 de novembro.

— A Escola Dramática de Gaiolas Portuguesas encenará, amanhã e depois, a peça "A Corda", de Patrick Hamilton, em três atos. No próprio Teatro Gaiolas, às 21h.

— João Kessler, presidente do Lions Clube de Copacabana, foi homenageado no transcurso da festa de confraternização, pela diretoria do Esporte Clube Radar.

A guirlanda de América vai se divertir a valer assistindo, às 18h, a peça "O Buzaco e a Rainha".

— O Iate Clube Jardim Guanabara realiza, hoje, com a participação de 200 barcos aproximadamente, regata em homenagem a FAB, assistindo o "concorrente da "Senhora da Asa". A esquadilha da fumaça fará evoluções no decorrer da prova.

**VAIVEM**

Lúcia Corrêa de Bulhões seguindo para Londres, em companhia dos avós. — Admir Cláudia circulando todo folia de "Interlagos" novo pela Av. Atlântica. — Falsa no noticiário de Valéria Braga com o jovem diplomata Luiz Amado. — A elegância de Paulinho Bilencourt continua fazendo sucesso entre a juventude carioca. — Estar Ferrarri e Donald Cox Moore estão romancendo. — Nem tudo está mal para Ruy Ribeiro: relator de sério acidente automobilístico, foi friccionado por Cláudio. Ana Cláudia Monteiro é a filha. — Costa Jorgelina Monteiro está devotamente apaixonado por uma paulistinha. — Tânia Teresinha Cardoso tem anúncio. — Ricardo Andrade viaja para Juiz de Fora. — Gilda Pereira e Ademar Amaro estão pensando em noivado. — 56.



Raquel Guerreiro — um brilho e tanto

## JAZZ

### Pequena história do samba-jazz

O primeiro disco de samba-jazz foi um modesto "118" produzido por "A" e "B" da Turma da Galileia". Não temos mais na memória os nomes de todos os membros do conjunto, mas nunca esqueceremos os nomes de: Eliezer Edson Machado, "Maluco", e do trombonista Raulinho. Este conjunto foi o primeiro a trazer a "samba-jazz" para nós, ávidos de tudo que se aproximava do espírito de jazz, era uma revolução. Nesta mesma época, o pianista Donato, os irmãos Castro-Neves faziam, de vez em quando, umas bricadeiras "samba-brasilistas". Ainda não se sabia, ao certo, se o câmbio à sagaz consistia em tocar sambas em ritmo de jazz ou jazz em ritmo de samba. Era a fase "tonia" da moderna música brasileira. Lembremos: não só a música, mas a dança também mudou. Não havia mais o "passinho" de uma música popular. Estas "brincadeiras" não eram mais de uma espécie de "brincadeira" e eram contadas ao campo do "samba-jazz".

Com o advento da "bossa-nova", a música brasileira mudou. A "bossa-nova" trouxe a "samba-jazz" para nós, ávidos de tudo que se aproximava do espírito de jazz, era uma revolução. Nesta mesma época, o pianista Donato, os irmãos Castro-Neves faziam, de vez em quando, umas bricadeiras "samba-brasilistas". Ainda não se sabia, ao certo, se o câmbio à sagaz consistia em tocar sambas em ritmo de jazz ou jazz em ritmo de samba. Era a fase "tonia" da moderna música brasileira. Lembremos: não só a música, mas a dança também mudou. Não havia mais o "passinho" de uma música popular. Estas "brincadeiras" não eram mais de uma espécie de "brincadeira" e eram contadas ao campo do "samba-jazz".

Com o advento da "bossa-nova", a música brasileira mudou. A "bossa-nova" trouxe a "samba-jazz" para nós, ávidos de tudo que se aproximava do espírito de jazz, era uma revolução. Nesta mesma época, o pianista Donato, os irmãos Castro-Neves faziam, de vez em quando, umas bricadeiras "samba-brasilistas". Ainda não se sabia, ao certo, se o câmbio à sagaz consistia em tocar sambas em ritmo de jazz ou jazz em ritmo de samba. Era a fase "tonia" da moderna música brasileira. Lembremos: não só a música, mas a dança também mudou. Não havia mais o "passinho" de uma música popular. Estas "brincadeiras" não eram mais de uma espécie de "brincadeira" e eram contadas ao campo do "samba-jazz".



COUNTRY CLUB DE JACAREPAGUÁ TERA GINÁSIO EM 90 DIAS — A foto acima registra o momento em que o diretor do C.C.J., Sr. Edson Maciel, Sr. Manoel, Sr. Osvaldo Moraes Gonçalves e Alfredo Marques R. Neto, assistiam a uma reunião com o Sr. Manoel Indivai S. A., representada pelo seu diretor comercial Sr. Soliméio Tobias e Luis Freitas, contratado para a construção de um magnífico ginásio, em cuja construção principal equipe construtora se encontra e entregará aquela obra pronta dentro de 90 dias. 5013

# QUASE PRONTO

o primeiro super-mercado das

## CASAS DO AZEITE!

Rua Conde de Bonfim, 79 - Tijuca

com apenas 10 MENSALIDADES de 4.000,00

você compra agora a sua cópia de participação e garante 10% de desconto em todas as compras efetuadas em nossa cadeia de super-mercados. E ainda mais: V. terá uma participação anual em 50% dos lucros líquidos.

veja bem: Você paga a sua cota com os descontos obtidos nas compras. Quanto mais cotas você comprar, mais economia você fará em suas compras pois será muito maior a sua participação nos lucros.

**ADQUIRA SUAS COTAS NOS SEGUINTE ENDEREÇOS:**  
R. Visconde de Inhamitã, 58 - grupos 808/810 - Tels.: 23-2221 - 23-3256  
Rua Conde de Bonfim, 79 - Tijuca  
R. Francisco Serrador, nº 90 - Gr. 1604 - Tels.: 23-6000 e 42-5618



Nas Casas do Azeite, fregues associado tem desconto assegurado.

Figura 21: Periódico Correio da Manhã

O termo Sambajazz tem sua autoria, ou pioneirismo, curiosamente ao mesmo jornalista que é considerado o primeiro a utilizar a expressão Bossa nova. No dia seis de Junho de 1961, Fucks anunciará no jornal *Última Hora*, a notícia da segunda noite de Samba-Jazz.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=386030&PagFis=69459>

### 3.3 Robert Celerier – O jornalista Sambajazz.

Mas foi Robert Celerier jornalista francês, ator e músico amador, que se notabilizou por ser uma espécie de porta voz do gênero na imprensa. O Jornal *Correio da Manhã*, publicou regularmente artigos do jornalista durante 1960-1965.

Em 1964, ou seja, 3 anos após a primeira utilização na imprensa da palavra Samba-Jazz, Celerier passou a utilizar a palavra Sambajazz, referente ao gênero que conhecemos. Em Julho de 1964, Celerier publica o artigo de título “Bossa Nova e Sambajazz”, onde, com imenso otimismo e orgulho, descrevia como os músicos brasileiros, após a fusão entre o Samba e o Jazz norte americano, estavam ambientados à linguagem do Jazz, mais até do que outros músicos estrangeiros. O jornalista refere-se a um movimento de modernização da música, onde estão incluídos o Jazz, o Sambajazz, e a Bossa nova.<sup>25</sup>

O jornalista Ruy Castro busca destacar ao descrever o crítico musical Robert Celerier na sua *Enciclopédia de Ipanema* (1999), além de sua personalidade excêntrica, sua atuação que acabou por marcar definitivamente a história do Sambajazz e consequentemente da música brasileira.

O jornalista francês Robert Celerier foi uma figura do panorama musical do Rio por volta de 1960. E não só porque saía à rua de cabelos compridos e botas, quando isso não se usava, ou porque rodasse por Ipanema num calhambeque anos 30 (...). E não seria também pelo sax alto que ele insistia em tocar (mal) nas canjas de domingo a tarde, no Little Club ou no Hotel Plaza, em Copacabana. Celerier foi importante porque seus artigos sobre jazz no *Correio da Manhã*, entre 1961 e 1965, muito informativos e atualizados, ajudaram a educar toda uma geração. Foi também um ardente divulgador dos músicos do Beco das Garrafas, como o trombonista Raul de Souza, o baterista Édison Machado, o pianista Tenório Jr., e lutou (com sucesso) para que eles gravassem. Na vida real, seu enorme apartamento na rua Almirante Saddock de Sá era um ponto de encontro entre rapazes e moças do Arpoador, em festas que viravam a noite, ao som de – imagine – Charlie Parker. O jazz era um estilo de vida para aquela geração, o passaporte para a rebeldia adulta e intelectualizada, a música dos existencialistas e dos beatniks. (1999, ps. 85 e 86)

O jornalista em sua coluna semanal, aos domingos, se mostrava preocupado não apenas em apresentar os novos lançamentos, mas em traçar estratégias de crescimento e formação de público, além de apresentar regularmente um panorama da situação das

<sup>25</sup> “Bossa Nova e sambajazz” – Robert Celerier publicado em O *Correio da Manhã* em 19/7/1964. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&PagFis=53466](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&PagFis=53466)

gravadoras e da indústria fonográfica, além de pensar nas possibilidades da prática regular do Jazz no Brasil.

### 3.3 Édison Machado e o Samba moderno

O músico “inventor” da conhecida moderna maneira de se tocar o Samba na bateria, Édison Machado inaugura sua condução no prato no disco aqui já citado, *Turma da Gafieira* (1957).

Édison Machado é considerado ainda hoje um dos instrumentistas de maior relevância dentro do Sambajazz. Ficou conhecido como o criador do samba no prato, e tem em seu disco *É samba novo*, de 1963, um dos seus grandes legados ao gênero. Machado, se tornou responsável pelo que ficaria conhecido como processo de “modernização” da bateria no samba, ao conceber de maneira técnica o diálogo entre o Bebop e Samba. Ao tocar as células rítmicas do tamborim na bateria, Machado popularizou dentro da música popular brasileira uma maneira de se tocar marcada pela alta expressividade dos movimentos corporais durante a performance. O que não implicava apenas numa maneira “diferente” de tocar, mas carregava consigo um significativo sentido político social. Como aponta IMPROTA.

Tocá-la da forma exuberante e orgulhosa e ao mesmo tempo, agressivamente barulhenta e espafalhafatosa como Édison Machado fazia, não era simplesmente um ato musical ou estético, mas trazia também muito de político, da vontade da inversão social, de dar voz forte ao que está por baixo: ao ritmo e à percussão tradicionalmente associados aos estratos sociais inferiores da sociedade. E Machado o fazia também desafiando as críticas nacionalistas, que viam na batucada de samba “autêntica” a força popular brasileira, mas no “samba moderno”, a sombra da americanização. (IMPROTA, p,60;61)

Se por um lado havia certa positivação da percussão brasileira, ou sua batucada, pelos nacionalistas durante os anos 1930, por outro lado havia severas críticas ao Sambajazz e sua bateria, principalmente por incorporar elementos considerados americanizados. Édison Machado, buscou em suas performances assumir determinado protagonismo musical. Lembrando uma expressão popularmente conhecida no meio musical, e considerada sinônimo de sessão rítmica, a “cozinha”, a partir de Édison Machado, estava na frente da casa, falava alto, era personagem relevante de cenas marcadas por sua grande atuação.

Édison, ficou conhecido por sua personalidade forte, e seu imenso carisma. O saxofonista Ion Muniz, do qual tive a imensa honra de ter sido aluno, participou do grupo de Machado, no Rio de Janeiro e em Nova York, durante os anos 1970. Em suas crônicas

não publicadas, relatou a importância de Machado para a música brasileira, seu temperamento forte e sua relação intensa com a música.

Sei que não é sábio esse costume de comparar artistas, mas no caso de Edison Machado não há como fugir disso. Edison foi, de longe, o melhor baterista brasileiro. Era uma força da natureza. Ele sabia disso e não era modesto. Os discos que ele gravou estão aí, não adianta querer tapar o sol com a peneira. Seu próprio LP “Edison Machado é Samba Novo”, que foi relançado como CD, foi, talvez, o melhor disco instrumental feito no Brasil. Edison estimulava os outros músicos a darem o máximo de si. Depois do baixista Ricardo Santos, fui o músico que mais tocou com Edison. (...) Edison me ensinou a tocar como se cada solo fosse o último solo de minha vida. Nada mais na vida interessava, só a música. Uma apresentação do quarteto era de meter medo. Éramos quatro “Van Goghs” do samba jazz. Não queríamos agradar ninguém, nosso compromisso era com o absoluto. Gravamos dois discos nos estúdios Bill Horne, sendo que o primeiro, “Obras” (1970), foi lançado, e é hoje um item de colecionadores...

O álbum *É Samba novo* (1963), do baterista Édison Machado, inaugura um movimento de protagonismo dos bateristas no movimento Sambajazz, alterando o caráter de acompanhamento de um dos principais integrantes da “cozinha” rítmica, e dando a ela um lugar de destaque. O período é marcado pela eminência do aparecimento de diversos grupos e formações liderados por bateristas. Dentro desse movimento de proeminência da bateria no Sambajazz, o disco de Machado possui papel fundamental ao trazer em suas gravações uma seleção triagem dos principais músicos, composições e arranjos, do gênero. Ganhando grande notoriedade tanto da crítica, quanto do público. O que acabou incentivando outros diversos bateristas a liderarem seus trabalhos, como Ayrton Moreira, Wilson das Neves, Milton Banana, e Dom Um Romão.

Em entrevista que realizei junto ao pesquisador Gabriel Improta, o trompetista Pedro Paulo, relata os bastidores da gravação do disco *É Samba novo*, e a maneira como Édison Machado se portava de maneira irreverente em relação aos arranjadores que participaram do álbum: “No Beco (das Garrafas), quando ele ia. Conhecia das paradas, tinha muito trio, baixo, piano e bateria. (...) Aí ele resolveu fazer o disco. Chamou os arranjadores, Waltel (sic), Meireles, Moacir Santos, Paulo Moura e não sei quem arregimentou, acho que foi o Clóvis (Mello – produtor do álbum). Nós gravamos com dificuldades de horário do grupo. Eu trabalhava aqui, trabalhava ali. As gravações acho que foram feitas sábados e domingos, uma coisa assim. Eu trabalhava na boate à noite, segunda, terça, quarta, quinta e sexta. Sábado eu levantava e ia lá pra gravação, domingo também e o negócio foi mais ou menos assim. Aí os arranjos foram feitos, Moacir Santos conduzindo a coisa muito bem. (...) Cada arranjador dirigia o seu

(arranjo). Com o Moacir Santos teve uma passagem muito interessante: o Édison sempre foi muito irreverente e fazia a coisa que ele achava que era. Aí gostava de tocar no prato, o samba do prato, ele foi um dos precursores. Aí Nanã (Coisa n.5), arranjo do Moacir. Tinha um solo, se não me engano de uns 9 compassos, pra bateria, que entram dois trombones (cantarola a parte A de Nanã), o trompete lá em cima, com surdina – era um trompete só – e no meio da coisa tinha solo de batera. Sete, nove e ele se empolgava, tum tum... e passava. Volta, volta. Édison, nove compassos e deixa que tem a turma que vai entrar, não sei o quê das quantas... Ele sempre passava do lugar. Aí eu falei pro Moacir: ó, eu não aguento mais. Não vai dar. Eu já tinha repetido n vezes (canta a parte B nos agudos para demonstrar). Falei: olha não dá não. Vamos fazer a última? Então vamos fazer a última, fazer ‘a boa’ e tal. Fez os nove compassos, ele passou e a trombonada entrou, na boa, como se estivesse tudo bem, o Raulzinho entrou (canta novamente a linha dos trombones seguida da do trompete, no mesmo tom da gravação, revivendo a música ali). Aí ficou aquela, errada, digamos assim, ‘com um erro’, entre aspas, mas que ninguém percebeu. Beleza.”<sup>26</sup>

A maneira como Machado, por irreverência ou por esquecer-se de contar mentalmente os compassos de tamanho de seu solo (improvisado), ultrapassando seu limite, comete um “erro”, apresenta uma hierarquia presente no ambiente musical. No topo dessa hierarquia encontra-se o arranjador, detentor intelectual da música, aquele que preconcebe sua estruturação, nesse caso o também autor de “Naná” ou “Coisa N°5”, Moacir Santos. Há também a figura do solista, nesse caso Machado, do qual o disco levará o nome, e é detentor dos solos, além dos músicos contratados para a gravação e preencher o arranjo. A grande inovação, está exatamente no fato da posição de grande destaque, do solista do álbum, ser ocupada por Machado, um baterista, instrumento conhecido dentro da música popular brasileira como acompanhador.

Além de seus próprios discos, e tornar conhecida a “batida” do Sambajazz, através de seu “samba no prato”, Édison Machado gravou diversos álbuns, dentre eles o disco de Antônio Carlos Jobim, *The composer of Desafinado plays* (1963), álbum de grande relevância no exterior, as levadas de bateria gravadas nesse álbum se tornariam conhecidas como símbolos característicos da Bossa Nova, ou seja, a bateria de Édison presente nesse disco, tornou-se referência mundial da bateria na Bossa Nova, ou sua levada padrão.

---

<sup>26</sup> Entrevista concedida ao autor dessa pesquisa e ao pesquisador Gabriel Improtta, em 06/06/2015.

### 3.4 Raul de Souza e seu trombone.

Um dos nomes de maior reconhecimento nacional e internacional do Sambajazz é o do trombonista carioca Raul de Souza. Raul é considerado em todo mundo como um dos expoentes em seu instrumento. Nascido no bairro de Campo Grande, zona oeste do Rio de Janeiro, iniciou na música ainda na infância através do prolífero ambiente musical dos cultos da Igreja Assembleia de Deus, onde frequentou até seu afastamento aos 14 anos, quando passou a frequentar a banda da fábrica de tecidos de Bangu. Inicialmente na Tuba, Raul de Souza passou pela sessão rítmica até chegar ao trombone, o instrumento que o consagrou enquanto músico. Como relata o músico em entrevista: “Não, o contrário. Era no ritmo. Um dia, já estava com uns oito, nove anos, teve uma festa na casa do Paulo, do pastor maior da igreja, o chefe-geral de todas as igrejas no Brasil. Passou um senhor, o Farias, a primeira flauta da Sinfônica Brasileira, no Teatro Municipal. Ia lá, levava uns arranjos, composição, não-sei-o-quê. Ele ensaiava a banda e eu ficava ouvindo; queria sempre ir para a igreja, mas a minha mãe não podia me levar todo dia. Então eu ia sozinho. Era perto, morava perto. Aí ele passou e falou assim: “Põe o menino pra estudar música!”. Eu me lembro dessa voz, passando. Ele sacou que eu tinha o dom musical, talento, sei lá. E aí começou essa coisa. Mais um ano, doze anos, eu comecei a tocar pandeiro. Não tinha outro instrumento pra eu poder tocar, não havia vaga. Eu sempre me ligava nos instrumentos mais graves. Saxofone-barítono, tuba, trombone. Um instrumento médio, mas é grave. Não é como, por exemplo, um contrabaixo-saxofone. Toca na estante. É um som terrível [ ri ], eu gosto mais da tuba. Cheguei a tocar tuba. Isso na banda da Fábrica Bangu. Com 14 anos eu me expulsei da igreja, eu mesmo. Eu não queria mais ser membro, havia acabado. Era muita proibição; “não pode fazer isso, não pode fazer aquilo”. Não podia nada.”<sup>27</sup>

Raul iniciou sua carreira ainda na juventude, em formações de regionais de choro, gênero que alega ter aprendido através dos programas de rádio. Logo passou a fazer parte da banda da fábrica de tecelagem de Bangu, onde trabalhou até receber ordens expressas de seu supervisor para que se afastasse das máquinas, visando um melhor rendimento dos funcionários. “Fui tocando a tuba. Fiquei empregado lá, com uniforme e tudo. Era na Fábrica Bangu. Logo o doutor Farias, que era o chefe-geral, falou para

---

<sup>27</sup> Entrevista disponível em <http://gafieiras.com.br/entrevistas/raul-de-souza/3/>

mim: “Raul, desiste desse negócio aí. Não dá certo. Você larga as suas máquinas e leva mais de 15 pessoas para o banheiro. Todo mundo para de trabalhar para ouvir você tocar choro no banheiro. Não pode! Para com isso e fica na banda, tudo bem?!”

A relação entre um músico suburbano e a música regional se apresenta como sendo de grande proximidade. Grandes instrumentistas de choro eram moradores do subúrbio da cidade, eram homens de vida simples, pobres, mas com grande prestígio dentro de sua comunidade musical, possuidores de vasto conhecimento musical, conhecedores de extenso repertório e de todas as particularidades presentes nessa linguagem musical. Foi dentro dessa comunidade musical que se desenvolveu a musicalidade de Raul de Souza, tocando em rodas de choro de quintais de Bangu, logo sua musicalidade iria extrapolar os limites regionais, alcançando uma carreira internacional. Em uma dessas noites de choro, Raul conheceu Pixinguinha, um dos maiores nomes da música moderna brasileira e maior expoente do gênero, reconhecendo seu talento Pixinguinha convida o jovem trombonista a uma carreira na área central da cidade. Como conta Raul em entrevista: “Aí eu fui. “Boa noite, como vai o senhor?” “Sente aí, menino, e toque uma música pra mim. O Cecílio fala muito bem de você.” E pegou a cachaça. E eu já saí com uma música dele. “Pan pan”, todo mundo já sabia e partiu comigo. Ele ficou olhando assim, e eu fiquei olhando pra ele. Aí, ele abaixou o olho, pegou o saxofone e saiu atrás de mim, fazendo os contracantos que ele fazia. Toquei outras músicas. De repente, ele para uma música e fala assim: “Não pode ficar mais aqui, não. Vai pra cidade e me procura. Estou sempre por lá, na Copacabana ou na Continental. Estou sempre ali.” Tudo bem. Tomei uma cerveja, estava acreditando em tudo, Pixinguinha, pó! Aí, uma semana, falo pro papai que eu tenho que ir pra cidade falar com o Pixinguinha e enrolo a mamãe. “A senhora sabe quem é?” “Não sei quem é, não.”<sup>28</sup>

A formação de um instrumentista não passa apenas pelo conhecimento adquirido dentro de uma instituição de ensino, sua relação de proximidade com determinadas linguagens musicais, seu pertencimento e proximidade a outros membros de comunidade musicais, fazem parte da sua formação enquanto profissional. Sua maneira de tocar carrega consigo elementos que tendem a revelar traços de pertencimento a uma cultura musical em que o músico está inserido, seja pela utilização

---

<sup>28</sup> Entrevista disponível em <http://gafieiras.com.br/entrevistas/raul-de-souza/6/>

de recursos musicais de uso frequente e específicos, seja pela linguagem em que sua música está inserida, ou mesmo por seu posicionamento.

A música instrumental, assim como outras manifestações de cultura popular, cada vez mais vem se afastando do gosto da maior parte da população, ou seja, diminuindo sua popularidade nas camadas mais pobres. Esse processo foi encadeado por vários fatores, mas um fenômeno que nos chama grande atenção é a maneira como foi interpretado como um processo de elitização. Ou seja, a música instrumental popular, por vezes é considerada uma música “não popular”, ou mesmo erudita, de gosto refinado e elitista. Essa interpretação não condiz com a verdade se tratando de Sambajazz. Se a Bossa nova, foi um movimento musical formado por jovens da classe média da zona sul, o Sambajazz possui no subúrbio da cidade e nas classes consideradas “baixas” a origem de grande parte de seus maiores nomes. E é também nesse mesmo lugar que se concentra boa parte do seu público.

Ainda na infância Raul teve seu primeiro contato com o Jazz, através do programa de rádio do jornalista Paulo Santos <sup>29</sup>, ouvia diariamente os grandes nomes do Jazz através do rádio de seu vizinho. Sua família não possuía um aparelho de rádio, era na casa da família que morava ao lado da sua que Raul pode conhecer a música de alguns daqueles que o acompanhariam pelos palcos de todo o mundo posteriormente. O Trombonista se tornou o maior nome do trombone mundial, tocou com nomes como Frank Rosolino, J. J. Jhonson, Cannonball Adderley, Sonny Rollins, George Duke, entre outros.

Raul de Souza fez parte ainda do famoso grupo Sérgio Mendes & BossaRio, *Você ainda não ouviu nada* (1962), formado por Sérgio Mendes no piano, Raul de Souza e Edson Maciel no trombone, Tião Neto no contrabaixo, Édison Machado na bateria, Hector Costita no Sax tenor, além dos arranjos de Tom Jobim e Moacir Santos. Lançou também um dos discos de maior relevância do gênero Sambajazz, o disco *À vontade mesmo* (1965), gravado com Ayrton Moreira na bateria, além de Cesar Camargo Mariano no piano, e Huberto Clayber no contrabaixo, músicos que formavam o Sambalanço trio.

---

<sup>29</sup> Como conta em entrevista disponível em <https://www.instrumentalescbrasil.org.br/artistas/raul-de-souza/entrevista-em-22-outubro-2012>



Figura 22: Capa do disco *Você ainda não ouviu nada!* (1962). Do grupo Sérgio Mendes e Bossa Rio.

Na faixa que nomeia o título, Raul inicia o disco de maneira arrojada, com solos enérgicos e improvisado de extrema virtuosidade, incorpora elementos jazzísticos em sua improvisação, enquanto a bateria de Ayrton Moreira conduz o samba no prato, aos moldes de Édison Machado. O virtuosismo de Raul de Souza, ainda no início de sua carreira, é marcante e torna-se elemento recorrente em toda sua trajetória musical.

**A VONTADE MESMO**  
(CD "A VONTADE MESMO" - TEMA)

RAUL DE SOUZA  
TRANSCRIÇÃO: EDUARDO GIL

The image shows a musical score for the piece 'A Vontade Mesmo' by Raul de Souza. The score is written in bass clef with a 4/4 time signature. It consists of six staves of music. The notation is highly rhythmic, featuring a dense pattern of sixteenth and thirty-second notes, characteristic of Brazilian samba or bossa nova. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The title 'A VONTADE MESMO' is prominently displayed at the top, along with the subtitle '(CD "A VONTADE MESMO" - TEMA)'. The composer's name 'RAUL DE SOUZA' and the transcriber's name 'TRANSCRIÇÃO: EDUARDO GIL' are also present.

Figura 23: Transcrição do solo de Raul de Souza no disco A vontade mesmo, faixa de mesmo nome.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uPfyLIfpVxA>

### 3.4 A DIÁSPORA – O FIM DO SAMBAJAZZ

Para anunciar o fim do Sambajazz e da Bossa Nova, o escritor e jornalista Ruy Castro utilizou a expressão diáspora, referindo-se à fuga dos músicos de ambos os movimentos para o exterior no final dos anos 1960.

Quase toda a Bossa Nova se mudara do Brasil. Em Nova York estavam Tom Jobim, João Gilberto, Eumir Deodato, Luiz Bonfá, Maria Helena Toledo, Astrud Gilberto, Hélcio Milito. Na Califórnia, Sérgio Mendes, João Donato, Tião Neto, Dom Um Romão, Luizinho Eça, Oscar Castro Neves, Walter Wanderley, O Quarteto em Cy, Aloysio de Oliveira, Moacyr (sic) Santos, Raulzinho (Raul de Souza), Rosinha de Valença. No México, Pery Ribeiro, Leny Andrade, o Bossa Três, Carlinhos Lyra. Em Paris, Baden Powell. Já de malas prontas, Francis Hime e Edu Lobo. Sem saber se ia ou ficava, Marcos Valle. Em permanente trânsito pelo mundo, Vinícius de Moraes. Os Cariocas tinham acabado de se dissolver. Sylvinha Telles havia morrido. O Beco das Garrafas deixara de existir, quando Alberico Campana vendera suas boates, em 1966. Aloysio de Oliveira praticamente dera a Elenco para a Philips. (...) O que sobrara da Bossa Nova? Um bando de jovens mais interessados em discutir política ou ganhar festivais do que em fazer música – enquanto rádios e gravadoras eram ocupadas, minuto a minuto, pelo ie-ie-iê. Era o fim daquele longo feriado. (CASTRO, 1990, Pág. 406)

Castro, ao utilizar o movimento migratório de músicos brasileiros, utiliza somente a expressão Bossa Nova, isso se deve justamente a não bipartição dos gêneros que estão incluídos no chamado “Samba moderno”. O jornalista ressalta além das mudanças na indústria fonográfica, e o enorme sucesso do ie-ie-iê, a ascensão do engajamento político da classe artística. Além disso esses fatores podem ser somados ao enorme sucesso internacional dos gêneros. O mercado internacional passará a ser mais interessante e prolífero profissionalmente para os músicos brasileiros em detrimento do mercado nacional. O sucesso do concerto do *Carnegie Hall*, impulsionou o chamado “Samba moderno” no Estados Unidos e no mundo.

Segundo alguns dos músicos que participaram diretamente do movimento, o sucesso internacional do Sambajazz e da Bossa nova, atrelado principalmente ao declínio da música instrumental no Brasil, estão entre os principais motivos para a migração.

O pianista João Donato foi para os Estados Unidos ainda em 1959, quando segundo ele havia escassez de trabalho no Brasil, além da pouca abertura a modernidade presente em sua música. Como descreve em entrevista:

“Eu estava com problemas de adaptação aqui no Brasil, minha música era considerada muito moderna para a época, e eu tinha problemas para encontrar lugares para trabalhar. E eu sabia que nos Estados Unidos eles estavam acostumados mais à modernidade. Então eu fui para lá, morei lá 12 anos para desenvolver minha música e aprender mais.” (GUSMÃO,

2011). Ele declarou ainda “Eu sempre gostei de música mais dissonante, mais exótica, sofisticada, sei lá como se qualifica. Aqui eu estava travado. Teve um momento em que eu não conseguia mais nem dar canja em boate. Os gerentes diziam que minha música era anticomercial.” (BARBOSA, 2011).

O trompetista Pedro Paulo largou a música e foi se dedicar exclusivamente a medicina em 1967, e voltou a ser músico profissional somente nos anos 1980. Pedro Paulo nos relatou em entrevista a dificuldade gerada pela eclosão de grupos amadores de Rock, que ao oferecerem seu trabalho por um custo muito abaixo das orquestras de baile, passaram a substituí-las: “E eu fiz temporada de baile com orquestra que os músicos ficavam esperando outubro, novembro, dezembro e recebiam dos maestros das orquestras uma relação de bailes: 20 bailes por mês. Com o advento desses conjuntinhos de rock as orquestras foram sendo recusadas porque esses conjuntos não eram profissionais, o diretor social do clube dava qualquer mariola pra eles e eles aceitavam. E as orquestras eram constituídas de profissionais, então eles deixavam as orquestras para lá. Faziam um baile por mês com uma orquestra dessas e fazia vinte bailes por mês com os conjuntinhos. Aquilo “pim!”: esse negócio não vai dar certo. Quando eu tiver me formando já não vai ter lugar para músico tocar não. Como músico eu não vou continuar mais. Me formei, fiz pós-graduação, pediatria aqui. E fui para Barra do Piraí. Isso foi em 67, se não me engano. Falei: músico profissional não vai ganhar mais dinheiro. Dito e feito: as orquestras acabaram. Com o tempo as televisões também não tinham mais orquestra.”<sup>31</sup>

O gaitista Maurício Einhorn, nos relatou em entrevista, ter sido ele o verdadeiro autor da frase que ficou notabilizada por Tom Jobim: “A saída do músico Brasileiro é o Galeão”. A frase de sentido negativo e cético, traduz o sentimento dos músicos de Sambajazz em um período desinteressante para aqueles que não estavam ligados a canção de protesto nem ao sucesso do Ie-ie-iê: “Eu estava fazendo Alcione, Tom, Sivuca e Eu. Alerta Geral o nome do programa. Eu estou no camarim há 15 minutos do programa começar, o Tom me pergunta e aí Maurício como viver nesse país de dúvidas musicais e culturas diversas, contrariedades? Eu disse: acho que tem que sair do país, assim como você fez. Eu dei uma entrevista a menos de um mês para um jornaleco de pouca expressão em que eu fecho dizendo que a saída do músico brasileiro é o Aeroporto do Galeão. Mas não disse no sentido de “o último a sair apague a luz”, não fui filho da

---

<sup>31</sup> Entrevista concedida ao autor desta pesquisa e ao pesquisador Gabriel Improta, em 06/06/2015.

mãe, disse no sentido de que Carmem Miranda (que era portuguesa naturalizada brasileira) fez muito sucesso na América, assim como você. Isso acho que em 1966 ele já estava no caminho com Sinatra. Mas aí a Alcione pergunta: Sivuca qual a saída do músico brasileiro afinal? E o Sivuca tocou “Brasileirinho”. Depois ela fez a mesma pergunta a mim, e eu respondi tocando “Estamos aí”, então ela fez a mesma pergunta ao Tom, que respondeu: A saída do músico brasileiro é o Aeroporto do Galeão, foi o que medisse um amigo meu no camarim ainda pouco, mas não é assim não... dá pra tocar com os amplificadores, com as descargas elétricas, com isso... com aquilo, da pra todo mundo conviver na boa. (...) Dois anos depois o Tom disse isso no jornal: Atribuem a mim essa frase, mas quem disse essa frase foi um amigo do Mauricio Einhorn, que me contou.”<sup>32</sup>

O cenário era de acirramento ideológico. Após o golpe de 1964, a canção de protesto tomou lugar de protagonismo na música brasileira, junto ao fenômeno do Ie-ie-iê. Dessa maneira, qualquer posição que não estivesse incluída nesses dos hemisférios tornava-se desinteressante. Os músicos de Sambajazz, que se mostravam muito mais interessados em música do que em política, se viram em certa medida, marginalizados dentro de um amplo e intenso debate que passou a ocupar todo o cenário música brasileiro. Como destaca Ruy Castro: “um bando de jovens mais interessados em discutir política ou ganhar festivais do que em fazer música – enquanto rádios e gravadoras eram ocupadas, minuto a minuto, pelo ie-ie-iê.” (CASTRO, 1990, p.406).

A prática musical do Sambajazz envolvia uma valorização artística e estética, que valorizava modernizações harmônicas e melódicas, riqueza rítmica. Esses padrões estéticos passaram para segundo plano em um período onde se tornará mais importante a mensagem textual, visando importantes questionamentos e mensagens políticas. O lugar do músico se distanciou do lugar do artista, esse último passou a ser conhecido pelos detentores da mensagem textual, aqueles que proferiam o protesto.

A perda da posição de protagonismo dos instrumentistas levou o solista a posição de acompanhante em trabalhos considerados comerciais, que possibilitavam um maior rendimento financeiro ao músico.

Segundo o guitarrista e compositor Roberto Menescal, em um período de grande “confusão”, a letra passou a ter mais importância que a própria música: “Mas aí surgiu a confusão toda na música: a letra passou a ser mais importante que a música. No

---

<sup>32</sup> Entrevista concedida ao autor desta pesquisa e ao pesquisador Gabriel Improta em 04/05/2015.

Rio, todo bom músico se mandou. Do Arrastão em diante, vi que muita gente sem valor algum teve sucesso porque fez música social.” (MELLO, 1976, p.162)

Como vimos anteriormente, a intelectualização da classe artística marcou profundamente os anos de ditadura militar no Brasil, a Mpb e canção de protesto assumiram lugar de protagonismo em detrimento da chamada música instrumental, o que acabou por lançar os músicos de Sambajazz em um lugar de marginalidade na indústria cultural.

O distanciamento postural de um engajamento político e o compromisso artístico com uma música voltada para valores nem sempre comerciais, acabou por distanciar o Sambajazz de sua origem. Os músicos voltaram sua carreira para o cenário internacional, onde o gênero alcançou grande receptividade tanto de público quanto de crítica, a ponta de ser absorvido pelo Jazz. A categoria *Brazilian Jazz* até os dias atuais se faz presente, dos selos as prateleiras. Contendo como principais gêneros a Bossa Nova e o Sambajazz.

Ambos os gêneros, Bossa Nova e Sambajazz, não possuíam em suas letras uma narrativa voltada à crítica política, o que acabou diminuir sua potencialidade de destaque ante um cenário de forte acirramento político, onde a censura ao proibir diversas letras, acabou por valorizar ainda mais a importância do discurso textual e crítico dentro da música.

A Canção em detrimento da música instrumental, ganha relevância significativa durante este período no Brasil. Muito de toda a produção artística consumida pelo grande público estava diretamente relacionada aos movimentos artísticos engajados.

## Considerações finais:

A construção do Samba moderno, categoria que abarca Sambajazz e Bossa Nova se construiu dentro de um amplo debate onde concentra-se paradoxos caros aos estudos relativos a música popular no Brasil. Os conceitos de modernidade e tradição, a relação do nacionalismo frente os estrangeirismos culturais, música instrumental e canção, estiveram presentes nesse trabalho e se mostraram como um enorme desafio a ser vencido.

A dificuldade em estabelecer diferenças claras entre Bossa Nova e Sambajazz por vezes é facilmente vencida, onde podemos encontrar diferenças nos aspectos musicais, na estruturação de uma abordagem Sambajazz, ou como GOMES () nominou como um procedimento Sambajazz, possuidor de uma estética própria e peculiar. Em que muito se difere da proposta trazida dentro da estética bossanovista, o que não implica em dizer que não haja semelhanças que dificultam o processo de distinção entre estes gêneros.

As experimentações musicais envolvendo a hibridez Samba e Jazz, não são inauguradas pelo Sambajazz, elas estiveram presentes mesmo antes dos anos 1950. Mas podemos dizer que é através do Sambajazz, e da Bossa Nova, que há a criação mais bem sucedida de linguagens, propostas e procedimentos mais bem definidos que carregam consigo estas linguagens. Importante ainda dizer, que o Sambajazz estruturou um procedimento de atuação e performance antes mesmo de contar com um repertório autoral. Foi através da Bossa Nova que se consolida um repertório nacional que inclui em si, elementos musicais compatíveis com a proposta presente no procedimento Sambajazz. Valorizando a sofisticação harmônica, melodias em cima das tensões presentes na harmonia, além do padrão rítmico do Samba.

O abandono do Sambajazz ao caráter *Cool* da Bossa Nova, gera uma distinção estética muito significativa entre Sambajazz e Bossa Nova, mas não conclui a relação entre ambos os movimentos. A apropriação do repertório de Bossa Nova por parte do Sambajazz, traz aos movimentos uma associação estreita. Onde os compositores da Bossa Nova frequentemente estariam presentes no repertório das gravações de Sambajazz, e os músicos de Sambajazz atuaram ativamente dentro do movimento da Bossa Nova.

O Sambajazz nasce enquanto gênero, formado por músicos de uma origem social muito distinta aos músicos da Bossa Nova. Vindos de classes mais populares,

acabam por quebrar certas correspondências que insistem em colocar gêneros de origem popular em categorias próprias a elite econômica, cultural e intelectual. Dessa maneira produzindo a ideia de que uma música de aspectos sofisticados e complexos, de perspectivas estéticas audaciosas, jamais poderia ser associada as camadas mais pobres da sociedade. O que não coube no Jazz norte americano, o que não cabe no Choro brasileiro, o que não cabe no Sambajazz.

O Sambajazz até a conclusão dessa pesquisa, possui atuação ativa na cidade do Rio de Janeiro, por jovens e experientes músicos. Sua prática no mundo também se faz presente em grandes festivais de Jazz. Por vezes encontramos ainda o abarcamento do gênero na categoria Bossa Nova, por parte do mercado fonográfico. Mercado este que os músicos e criadores do Sambajazz sempre se opuseram em suas carreiras.

Podemos considerar que o fim da Bossa Nova e do Sambajazz, deve-se principalmente ao fortalecimento da palavra em detrimento da música. O afastamento do interesse pelo mundo sonoro, deu a estes gêneros a etiqueta de alienados. Em um cenário político social de grande acirramento, a devoção dos músicos de Sambajazz a esfera dos sons se fez presente durante toda as suas carreiras. Sendo traço fundamental entre aqueles que buscavam o desenvolvimento de uma performance virtuosística do gênero.

A intensificação dos discursos nacionalistas que rotularam a Bossa Nova enquanto gênero alienado, tornaram sua produção escassa nos anos posteriores ao golpe militar. O mesmo não aconteceu ao Sambajazz, os anos que sucederam ao golpe foram de grande produtividade para o gênero. Deve-se a isso a classificação do gênero como música instrumental, o que o tornou desobrigado de um posicionamento político através da produção de um discurso textual. O que não o eximiu de um limiar, o movimento enfraquecido pelo pouco interesse do mercado fonográfico nacional e pelo grande interesse internacional, iniciou um processo de diáspora movido pelo desejo dos músicos em permanecerem atuando como músicos de Sambajazz.

As transformações presentes na música popular que se sucedem após o fim dos movimentos Sambajazz e Bossa Nova, não implica no fim de procedimento jazzísticos, ao contrário abre-se a partir do fim destes novos espaços para novas possibilidades sonoras de hibridez entre o Jazz e outros gêneros brasileiros. A música instrumental brasileira, ou o jazz brasileiro, realizou novos encontros repletos de hibridez, principalmente nos ritmos oriundos do norte e nordeste do país, como o Forró Jazz de Hermeto Pascoal, ou mais recentemente o Frevo Jazz do Maestro Spok e sua orquestra, ou o Afro Jazz de Letieres Leite e a Orkestra Rumpilez.

Buscou-se através desse trabalho uma maior elucidação sobre a formação do gênero Sambajazz, sua construção histórica enquanto movimento, suas principais peculiaridades e sua relação com outros gêneros. De maneira nenhuma pretende-se afirmar que análise sobre o gênero se encerra aqui, ao contrário, entendemos que ainda há muitas questões a se esclarecerem dentro do tema.

A produção deste trabalho visa contribuir e motivar novas pesquisas que possam realizar aprofundamentos maiores e mais bem-sucedidos. Objetivamos a continuação desta pesquisa, mesmo após a conclusão desta pesquisa.

## Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor. Filosofia da nova música. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.  
 \_\_\_\_\_. Indústria cultural e sociedade. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.  
 \_\_\_\_\_. Introdução à sociologia da música. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de, e NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). Por que não? Rupturas e continuidades da contracultura. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2007;
- ANDRADE, Mario de. Ensaio sobre a música brasileira. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.  
 \_\_\_\_\_. Música, Doce Música. Obras completas de Mário de Andrade, vol. VII. São Paulo: Livraria Martins, 1963.
- ARAÚJO, Paulo Cesar de. Eu não sou cachorro não. Rio de Janeiro: Record, 2013.  
 \_\_\_\_\_. O réu e o rei: minha história com Roberto Carlos, em detalhes. São Paulo: Companhia das Letras, 2014
- BAIA, S.F. *The historiography of popular music in Brazil (1971-1999)*. Tese de doutorado em História
- BAHIANA, Ana Maria & WISNIK, José Miguel & AUTRAN, Margarida. Anos 70. Rio de Janeiro: Editora Europa, 1980.  
 \_\_\_\_\_. Nada será como antes – MPB nos anos 70. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980.
- BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. 4ª ed. São Paulo-Brasília: Edunb/HUCITEC, 1999.
- BARSALINI, Leandro. As sínteses de Edison Machado: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria. 2009. 185 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- BASTOS, Rafael de Menezes. A “origem do samba” como invenção do Brasil (Por que as canções tem música?). Revista Brasileira de Ciências Sociais, n° 31, ano 11, jun. 1996, pp.156-177.
- BECKER, Howard S. Mundos Artísticos e Tipos Sociais, in VELHO Gilberto (org.) Arte e Sociedade. Ensaios de sociologia da Arte; Rio de Janeiro : Zahar Editores, 1977.  
 \_\_\_\_\_. Outsiders: estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008  
 \_\_\_\_\_. Segredos e Truques da Pesquisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. Teoria da Cultura de massa. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

BERIO, Luciano. Entrevista sobre a Música Contemporânea (realizada por Rosana Dalmonte). Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1981.

BLOMBERG, Carla. História da música no Brasil e musicologia: uma leitura preliminar. Projeto História nº 43. Dezembro de 2011.

BONETTI, Lucas Zangirolami. A trilha musical como gênese do processo criativo em Moacir Santos. 2014. Dissertação (Mestrado em Música). UNICAMP.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BURKE, Peter. Cultura popular na Idade Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CABRAL, Sérgio. Elizeth Cardoso, uma vida. Lumiar Editora: Rio, 2000.

CALADO, Carlos. O jazz como espetáculo. São Paulo: Perspectiva, Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

CAMPOS, Augusto de. Balanço da bossa e outras bossas. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CASTRO, Rui. Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova. 2.ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. Ela é carioca: um enciclopédia de Ipanema. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

CAZES, Henrique: Choro - Do quintal ao Municipal. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

CIRINO, Giovanni. Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

COELHO, Frederico; CAETANO, Daniel (orgs.). Tom Jobim. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011.

COLEÇÃO REVISTA DA MÚSICA POPULAR. Edição fac-símile 1954-1956. Rio de Janeiro: Funarte: Bem-te-vi Produções Literárias, 2006.

COSTA-LIMA NETO, Luiz: Da casa de Tia Ciata à casa da Família Hermeto Pascoal no bairro do Jabour: tradição e pós modernidade na vida e na música de um compositor popular experimental no Brasil. Revista eletrônica da ABET, "Música e Cultura", 2008.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2004 Vol. I .Ano I. nº 1.

CHARTIER, Roger. A História Cultural - Entre Práticas e Representações. Lisboa, DIFEL/Editora Bertrand Brasil S.A, 1990.

DA MATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro, Rocco, 1981.

\_\_\_\_\_. O ofício do Etnólogo, ou como ter “Anthropological Blues”. in NUNES, Edison de O. A aventura sociológica, Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

\_\_\_\_\_. Relativizando: uma introdução à antropologia social. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

DIAS, Caio Gonçalves. Tom Jobim: trajetória, carreira e mediação sócio culturais. 2010. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social (PPGAS) do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

DREYFUSS, Dominique. O violão vadio de Baden Powell. São Paulo, Ed. 34, 1999.

ELIAS, Norbert. Mozart – sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

ERNEST DIAS, Andrea. Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.

FAORO, Raymundo. A republica inacabada. São Paulo: Ed. Globo, 2007.

FERREIRA, Ernandes Gomes. Literatura música erudita e Popular no modernismo brasileiro. Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Curitiba, Embap, 2011.

FRANÇA, Eurico Nogueira. The Negro in Brazilian music. In: The African contribution to Brazil. Rio de Janeiro: Cultural & Information Department of The Brazilian Ministry of Foreign Relations, 1966.

\_\_\_\_\_. Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 1960. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pósgraduação em Música, Centro de Letras e Artes, UNIRIO.

\_\_\_\_\_. Gilroy’s Black Atlantic: Samba, Jazz and Sambajazz in Brazil and the Black Atlantic. Africa in words, 28 abr. 2013

\_\_\_\_\_. Música das Américas. Revista de História (Rio de Janeiro), v. 72, p. 96, 2011.

\_\_\_\_\_. Samba estilizado. In: Revista Ciência Hoje, vol.41, no. 246, p.247. SBPC, 2008.

GIACOMINI, Sonia Maria. A alma da festa: família e etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro - o Renascença Clube. Belo Horizonte: editora UFMG. Rio de Janeiro: Editora IUPERJ, 2006.

GILROY, Paul. O atlântico negro: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2001.

GOMBRICH, E. H. História da arte. Rio de Janeiro: LTC, 1993.

GOMES, Marcelo Silva. As re-invenções e re-significações do samba no período que cerca a inauguração da Bossa Nova: 1952-1967. XVII CONGRESSO DA ANPPOM–Subárea Etnomusicologia. 2007.

\_\_\_\_\_. Samba-Jazz aquém e além da Bossa Nova: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf. (2010). (Tese Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2010.

GRIFFITHS, Paul, A música moderna, Rio de Janeiro, Zahar, 1989.

GROUT & PALISCA. História da música ocidental. Lisboa, Portugal: Gradiva, 1988.

GRYNBERG, Halina. Paulo Moura: um solo brasileiro. Rio de Janeiro, Casa da palavra, 2011.

GUINLE, Jorge. Jazz Panorama. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

HOBBSAWM, Eric. História social do jazz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque. Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Acervos e pesquisas. Maciel, Luis Carlos. Edison Machado vendeu a bateria. Revista Sombras (Sociedade de Música Brasileira), 1974.

\_\_\_\_\_. Acervos e pesquisas. Mr. Edison Machado. O Combate, 11/1971.

JULLIEN, François. O diálogo ente as culturas. Do universal ao multiculturalismo. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

\_\_\_\_\_. Um sábio não tem idéia. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KAZ, Stela. Um jeito Copacabana de ser. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2014.

KOIDIN, Julie. Os sorrisos do choro. São Paulo: Global choro music. Rio de Janeiro, 2011.

KUBIK, Gehard. Natureza e estrutura das escalas africanas. Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1970.

MARIANO, Cesar Camargo. Solo. São Paulo: Leya, 2011.

MELLO, José Eduardo (Zuza). Homem de. A Era dos Festivais – Uma Parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

\_\_\_\_\_. Música Popular Brasileira. São Paulo: Melhoramentos, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

MENESCAL, Roberto & FONTE, Bruna. Essa tal de Bossa Nova. São Paulo: Prumo, 2012.

MICELI, Sergio. Vanguardas em retrocesso. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MIDANI, André. Música, ídolos e poder: do vinil ao download. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MIS. Pixinguinha. Série Depoimentos. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

MORAES, Vinicius de. Para uma menina com uma flor. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

\_\_\_\_\_. Samba falado – crônicas musicais. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

MOTTA, Nelson. Memória musical. Porto Alegre: Sulina, 1990.

\_\_\_\_\_. Noites Tropicais - Solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

MUNIZ, Ion. Functional improvisation technique. Helsinki: VAPK Pub. Series of educational publications / Sibelius Academy, 7, 1991.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968) . In Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n°28,2001,p.103-124.

\_\_\_\_\_. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. N.58, p.35-50. Jun.2014.

\_\_\_\_\_. História & música – história cultural da música popular / Marcos Napolitano. – Belo Horizonte: Autêntica, 2002. 120p.

\_\_\_\_\_. Perseguido fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.

NAVES, Santuza Cambraia, COELHO, Frederico Oliveira & BACAL, Tatiana. MPB em discussão – Entrevistas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. A canção popular entre a biblioteca e a rua. In Eisenberg, José et al (Org.). Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p.79-95.

\_\_\_\_\_. A entrevista como recurso etnográfico. Matruga, vol. 14, n° 21, 2007.

\_\_\_\_\_. Canção popular no Brasil: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

\_\_\_\_\_. Da bossa nova à Tropicália. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. DA BOSSA NOVA À TROPICÁLIA: contenção e excesso na música popular. In: REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS SOCIAIS - VOL. 15 No 43, 2000.

\_\_\_\_\_. O violão azul: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001.

NEDER, A. O estudo cultural da música popular brasileira... Per Musi , Belo Horizonte, n.22, 2010, p.181-195.

OCHOA, Ana María. Músicas locales en tiempos de globalización. Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2003.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e Musica. Questões de uma Antropologia Sonora. In:

PAIS, José Machado. Ganchos, Tachos e Biscates. Jovens, Mil Platôs e o Futuro. Porto, Ambar, 2001.

PARKER, Charlie. Transcriptions from his recorded solos. Atlantic: J. Aebersold, 1978.

PECCI, Eduardo. Samba/Jazz: frases (prática de leitura). São Paulo: Ed. Novas Metas, 1989.

PERRENOUD, Marc. Les músicos: enquête sur des musiciens ordinaires. Paris: La découverte, 2007.

PIEIDADE, Acácio Tadeu. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM, ANPPOM/Ed. da UNICAMP, v. 11, n. 1, p.113-123, 2005.

\_\_\_\_\_. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. Opus, v.11, 2005, p.197-207.

PLAISANCE, Eric. Polémiques sur l'authenticité. Le jazz a-t-il perverti la musique brésilienne? Pixinguinha et les jazz bands parisiense em 1922. In: Les Cahiers du jazz. Nouvelle serie, no. 10. Paris, 2013.

PUTERMAN, Paulo. Indústria cultural: a agonia de um conceito. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

REVISTA DE ANTROPOLOGIA, SÃO PAULO, USP, 2001, V. 44 nº 1.

RIBEIRO, Guilherme & D'ALCÂNTARA, Daniel. Samba-jazz. São Paulo: Editora Souza Lima, 2008.

RIDENTE, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. In Tempo Social, revista de sociologia da USP, v.17, n.1. 2004.

\_\_\_\_\_. Em Busca do Povo Brasileiro. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

RINK, Jhon. Sobre a performance. O ponto de vista da musicologia. Revista música, v. 13, no 1, 2012, p. 32-60.

\_\_\_\_\_. Da Bossa nova à tropicália. Rio de Janeiro. Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. Canção popular no Brasil: a canção critica. Rio de Janeiro. Civilização brasileira, 2010.

RODRIGUES, João Carlos. Johnny Alf: duas ou três coisas que você não sabe. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

SADIE, Stanley (Ed.) Dicionário Grove de Música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1994.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In Eisenberg, José et al (Org.). Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 23-35.

\_\_\_\_\_. Feitiço decente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SARAIVA, Joana Martins. A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos de 1960. Dissertação de Mestrado – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História. Rio de Janeiro. 2007

\_\_\_\_\_. Da influência do jazz e outras notas. In Emerson, Giumbelli et al (Org.). Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridade e cultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p.83-97.

SÈVE, Mario. O vocabulário do choro. Rio de Janeiro, Lumiar Editora: 1999.

SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo. Rio de Janeiro, Ed. Mauad, 1998.

SOUZA, Tárík de; ANDREATO, Elifas. Rostos e gostos da MPB. Porto Alegre: LP&M, 1979.

SPIELMANN, Daniela. “Tarde de Chuva”: A Contribuição Interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafieira, a partir da década de 70. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

TABORDA, Marcia. Violão e identidade nacional. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TAUBKIN, Benjamim. Viver de música: diálogos com artistas brasileiros. São Paulo BEI comunicação, 2011.

TINHORÃO, José R. Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo. 5ª ed. São Paulo: Art, 1986.

TINHORÃO, José R. Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo. 5ª ed. São Paulo: Art, 1986.

TRAVASSOS, Elizabeth. Mandarins milagrosos: Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura /Funarte/Jorge Zahar Editor, 1997.

VEIGA, Felipe Berocan. "O Ambiente Exige Respeito": etnografia urbana e memória social da Gafieira Estudantina. Tese (Doutorado em Antropologia). Niterói: PPGA-UFF, 2011. 2 vols.

VELLOSO, Rafael Henrique. A Jazz Band Sul Americana. Trabalho apresentado no 13o congresso da IASPM em Roma – Itália, julho de 2005. Disponível em <http://www.rafaelvelloso.com.br/pdf/jazzband.pdf>. Acesso em: 10/7/2012.

VELOSO, Caetano. O Mundo não é chato. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.  
\_\_\_\_\_. Verdade Tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VIANNA, Hermano. O Mistério do samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar UFRJ, 2002.

VIANNA, Luis Werneck. Os “simples” e as classes cultas na MPB. In Eisenberg, José et al (Org.). Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 69-78.

WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. Revista de História, n. 157, 2007, p.55-72.

## ANEXOS:

Figuras, capas, contracapas e fotografias



Grupo Copa 5 no Beco das Garrafas



Elis Regina, Dom Salvador, e Zéluis. Na Boate Bottle's no Beco das Garrafas.



Jorge Ben Jor e seu grupo no Bottle's Bar.



Capa do disco *Turma da Gafieira* (1956)



Capa do disco *Turma da Gafieira* (1957)



Contracapa do Disco *Turma da Gafieira* (1957)



Capa Do Disco *A Bossa Muito Moderna de Donato e seu Trio* (1963).



Capa do disco de João Donato e seu trio, Muito à vontade (1963)



Contracapa do disco Muito à vontade (1963).





Com Raul de Souza durante entrevista.



Com Mauricio Einhorn durante entrevista.



Com Pedro Paulo e Gabriel Improta durante entrevista.