



Joana Martins Saraiva

**A invenção do *sambajazz*:
discursos sobre a cena musical de Copacabana no
final dos anos de 1950 e início dos anos 1960**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação em História Social
da Cultura, do Departamento de História da
PUC-Rio.

Orientador: Prof. Antônio Edmilson Martins Rodrigues
Co-Orientador: Prof. Santuza Cambraia Naves

Rio de Janeiro
Setembro de 2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



Joana Martins Saraiva

**A invenção do *sambajazz*:
discursos sobre a cena musical de Copacabana no
final dos anos de 1950 e início dos anos 1960**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Antonio Edmilson Martins Rodrigues
Orientador
Departamento de História
PUC-Rio

Prof^a. Santuza Cambraia Naves
Co-Orientadora
Departamento de Ciências Sociais
PUC-Rio

Prof^o Júlio Cesar Valladão Diniz
Departamento de Letras
PUC-Rio

Prof^a. Elizabeth Travassos Lins
Departamento de Educação Musical
UNI-Rio/UFRJ

Prof^o João Pontes Nogueira
Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 14 de setembro de 2007

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador

Joana Martins Saraiva

Graduou-se em Ciências Sociais pelo Instituto de Ciências Humanas e Filosofia (ICHF) da Universidade Federal Fluminense (UFF) em 2004.

Ficha Catalográfica

Saraiva, Joana Martins

A invenção do *sambajazz*: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960 / Joana Martins Saraiva; orientador: Antônio Edmilson Martins Rodrigues ; co-orientador: Santuza Cambraia Naves. – 2007.

109 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em História)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História social da cultura. 3. Sambajazz. 4. Música popular. 1950-1960 - Rio de Janeiro. I. Rodrigues, Antônio Edmilson Martins. II. Naves, Santuza Cambraia. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. IV. Título.

CDD: 900

Agradecimentos

À Santuza Naves, pelo carinho acolhedor, estímulo fundamental e leitura cuidadosa.

Ao Antônio Edmilson Rodrigues, pelo incentivo e confiança.

Aos professores Júlio Diniz e Elizabeth Travassos, pelas contribuições valiosas.

Aos demais professores e funcionários do departamento de História, em especial, à Edna, pela paciência divina.

À Lúcia e à Marilda, do MIS, pela disponibilidade e paciência com os meus pedidos intermináveis. Ao Jota Carlos e à Andréia, pela ajuda no acesso ao acervo da Rádio Mec.

Aos amigos Carol, Wellington, Cristiano, Fabrício, Isa, Fred, Breno, Livi, Tomás, Flávio, Ricardo, Igor, Tude, André e todos que participaram desta minha empreitada, sempre com palavras de incentivo e compreensão pelas ausências temporárias. Em especial, ao Chico, sempre disposto a ajudar e com ótimas sugestões e ao Roberto, pelas boas conversas e por ter contribuído na garimpagem virtual de antigos discos.

Ao Júlio Barbosa, pela confiança e disponibilidade em conversar.

Ao Fabian e à Ângela pelo companheirismo e apoio incondicional e, sobretudo, por me aturarem com bom humor nos momentos mais críticos.

À minha família, pelo incentivo de sempre e pela ajuda fundamental nos momentos finais desta dissertação, em especial ao meu pai, pela leitura paciente e sugestões.

Ao CNPQ e à PUC- Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não teria sido realizado.

Resumo

Saraiva, Joana Martins; Rodrigues, Antônio Edmilson Martins (orientador); Naves, Santuza Cambraia (co-orientadora). **A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana do final dos anos de 1950 e início dos anos de 1960.** Rio de Janeiro, 2007, 109p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho visa discutir a invenção do *sambajazz* a partir da definição deste “estilo” como “o som de copacabana”. Através de pesquisa realizada em acervos radiofônicos e fonográficos e em periódicos da época, contextualizo a produção musical bem como as disputas discursivas em torno do seu significado na cena carioca do final dos anos 50. Apresento o debate em torno da “descaracterização” ou “modernização” do *samba* a partir da influência do *jazz*, polarizado entre “saudosistas” e “modernos”. Em seguida, a partir dos discursos acima apresentados, identifico e problematizo alguns dos hábitos recorrentes e estruturantes na maneira de se escutar e pensar a música popular brasileira.

Palavras – chave

Sambajazz; música popular; década de 1950; Rio de Janeiro.

Abstract

Saraiva, Joana Martins; Rodrigues, Antônio Edmilson Martins (orientador); Naves, Santuza Cambraia (co-orientadora). **The creation of *sambajazz*: speeches on the musical scene of Copacabana in the late-fifties and early-sixties**. Rio de Janeiro, 2007, 109p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work discusses the creation of *sambajazz*, from the definition of this "style" as the "sound of Copacabana". Through research carried out in radiophonics and phonographic assortments as well as newspapers of the time, I contextualize the musical production as well as the different discourses applied to its meaning within the "carioca" scene of the late-fifties. Firstly, I present the debate around the "decharacterization" or "modernization" of samba through the influence of jazz, polarized between "saudosistas" and "modernos". Secondly, through the above presented discourses, I identify and question some of the structural and frequent habits in the way of listening and thinking about Brazilian popular music.

Keywords

Sambajazz; popular music; decade of 1950; Rio de Janeiro.

Sumário

1. Introdução: <i>Sambajazz</i> e o “som de copacabana”	8
2.	24
2.1. Boates e “conjuntos de boite”	24
2.2. Espaços de jazz	35
2.3. A influência do jazz pela crítica	42
2.4. Em defesa do samba: os “saudosistas” contra atacam	47
3.	58
3.1. Da escuta da música popular como música folclórica	58
3.2. Fusão, síntese, hibridismo, fricção	66
3.3. Das categorias de classificação	78
4. Conclusão	102
5. Referências bibliográficas	105

1.

Introdução

Sambajazz e o “som de copacabana”

Nos últimos anos, mais precisamente de 2001 pra cá, vários discos de *sambajazz* ou *jazzsamba* foram lançados no mercado, como coletâneas e compilações ou mesmo reedições de antigos lps. Alguns destes vieram à tona como parte das comemorações de “100 anos” de determinados selos como a série *Odeon 100 anos* (EMI) e *RCA 100 anos de música* (BMG); outros como “raridades” (*Columbia Raridades* - SONY), “clássicos” (*RCA Essencial Classics*), ou “masters” (*Som Livre Masters*). Também são indícios de uma onda de interesse pelo chamado *sambajazz* uma série de shows nos últimos anos de artistas “consagrados”, mas injustamente “esquecidos” aqui, como as participações do Meirelles e os Copa 5 nos últimos festivais da Tim, ou as diferentes apresentações de Dom Salvador, Raul de Souza, Dom Um Romão, Julio Barbosa, entre outros, seja em festivais de jazz e musica instrumental ou em shows isolados em importantes palcos da cidade e do país. Modismo passageiro ou não, ou uma simples estratégia de marketing das grandes distribuidoras, esse interesse pelo *sambajazz* está não apenas neste movimento de “redescoberta” de músicas e músicos que fizeram parte de um “passado” indevidamente “esquecido”, como também na classificação e caracterização de grupos atuais enquanto categoria definidora de um “gênero” musical.

A partir deste quadro atual, irei sucintamente descrever algumas destas situações e indicar em que sentido a categoria *sambajazz* está sendo usada com o intuito de construir uma espécie de tipologia e responder à pergunta inicial: que músicas e músicos estariam incluídos nesta categoria?

A primeira situação é aquela em que traz a expressão no título do disco - *Sambajazz/Batida Diferente* e *Jazzsamba/Copacabana* (2004) – dois cds tipo “coletânea” lançados recentemente pela gravadora Dubas, com produção de Ronaldo Bastos. O primeiro por exemplo reúne 14 músicas remasterizadas de diferentes discos, lançados em sua maioria na primeira metade da década de 60, como *É samba*

novo, do baterista Edison Machado (música “Se você disser que sim”), *À vontade mesmo*, do trombonista Raul de Souza (“Olhou pra mim”), *Embaló*, de Tenório Junior (“Nebulosa”). Como escreveu o crítico Luiz Orlando Carneiro sobre este lançamento, “não se trata de uma excursão nostálgica ao passado, através da máquina do tempo da fonografia. Os 37m50s do CD remasterizado contêm música deliciosa, de boa qualidade, ainda dentro do prazo de validade”. O tal passado a que se refere o crítico é “a primeira metade dos anos 60, (..) nos bares de Copacabana, principalmente no ‘Beco das Garrafas’”. Foi aí, afirma o crítico, que “floresceu o sambop”, isto é, “jazz com sotaque de sambão”. A opção pelo termo *sambop*, como sinônimo de *sambajazz*, serve para qualificar e enfatizar o tipo da influência jazzística incorporada, que teria sido muito mais via *be bop* do que do *cool jazz*¹. Já na opinião de J.T.Meirelles, estas duas vertentes estariam juntas, pois o estilo também poderia ser descrito como uma espécie de *west coast jazz* brasileiro - pela influência tanto do *be bop* e do *cool jazz* - o que imprimia um caráter plenamente jazzístico às progressões harmônicas e aos improvisos².

Estratégia similar manteve a Dubas com o cd *SambaJazz – Batida diferente*. São 14 faixas também coletadas em antigos discos que nos remetem também ao “universo do Beco das Garrafas” e “resgata o glamour clássico de Copacabana”³. Dentre a diversidade dos temas musicais reunidos, há a afirmação do caráter comum constitutivo do “gênero”: “obras-primas instrumentais com a sofisticação do jazz e a alegria rítmica do samba. A mistura original criada em Copacabana no início dos anos 60 aparece aqui interpretada por mestres do gênero.”⁴

A mesma gravadora fez outros lançamentos, remasterizações completas de alguns daqueles discos que haviam entrado apenas com uma ou duas músicas naquelas coletâneas, como o disco *O som* (2001/1964) e *O novo som* (2001/1965) de Meirelles e os Copa 5; *Embaló* (2004/1964) do Tenório Jr; *Você ainda não ouviu nada* (2002/1964) de Sergio Mendes e Bossa Rio, *Dom Um* (2004/1964) do

¹ O artigo escrito por Luiz Dias Carneiro “Sambop do Beco das Garrafas” pode ser acessado no sítio: <http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/colunas/orlando/2004/05/12/jorcolorl20040512001.html>

² Entrevista acessível na página: www.jtmeirelles.hpg.ig.com.br

³ Texto de divulgação deste lançamento acessível na página: www.dubas.com.br

⁴ Texto do encarte do CD. As “obras-primas”: *Ela é carioca* na interpretação de Sergio Mendes e Sexteto Bossa Rio, *Aboio* com Luis Carlos Vinhas, *Quintessência* por J.T.Meirelles e os Copa 5, *Upa neguinho* na versão do Rio 65 Trio, *Neurótico* com Meirelles e os Copa 5, *África* com Dom um Romão, *Primitivo* com Sergio Mendes e Bossa Rio, *Feitiço da vila* na versão de Victor Assis Brasil, *Coisa nº7* de Moacyr Santos, *Serelepe* com Meirelles e os Copa 5, *Meu fraco é café forte* do Rio 65 trio, *Blue changa* do João Donato e *Beco do Gusmão* com Meirelles e os Copa 5

baterista Dom Um Romão. Em todos estes lançamentos mais uma afirmação, nas críticas atuais, do “gênero” *sambajazz* de Copacabana, início da década de 60. Outros lançamentos também vieram na esteira destes como o *Bossa Nova York* (2003/1964), disco gravado em Nova York que contou com a participação dos músicos americanos – Art Farmer, Phil Woods e Hubert Laws - além de Tom Jobim em algumas faixas e o Sergio Mendes Trio – Sergio Mendes no piano, Tião Neto no contrabaixo e Chiquinho na bateria. Interessante ressaltar que enquanto o texto da contracapa original classifica-o como o “encontro entre jazz e a bossa nova” onde “temas brasileiros servem como motivação de improvisação”, o texto atual de Ruy Castro prefere a expressão *sambajazz*: “O ano era 1964, o som era o *sambajazz* e a cidade, Nova York”. Vale ressaltar que esta situação do uso contemporâneo da expressão como definidora de um “gênero” é bastante explícita na estratégia adotada pela Dubas, que inclusive lançou um disco atual com J. T. Meirelles e o grupo Copa 5 reformulado, a fim de mostrar a “vitalidade do gênero”⁵.

Apesar do consenso aparente neste cenário atual quanto ao lugar onde o *sambajazz* teria “surgido” – Copacabana – há algumas divergências quanto ao seu “nascimento”. Nestas coletâneas e reedições da Dubas, e principalmente nos comentários críticos e jornalísticos que acompanharam estes lançamentos, diferentes marcos fundadores são evocados. O crítico Marco Antonio Barbosa⁶, por exemplo, elege o disco *O som* (Philips 1964). “Poucos álbuns podem ser creditados como marcos iniciais exatos deste ou daquele gênero. Mas já parece haver um consenso que este *O Som*, disco de estréia do grupo Meirelles & Os Copa 5, é a ‘pedra de Rosetta’ do samba-jazz”.

Mas há quem considere o disco de Edison Machado *É samba novo* (Columbia 1964) como pioneiro, ou *Você ainda não ouviu nada* (Philips 1964), do Sergio Mendes e Bossa Rio, ou recuando ainda mais, a música “Sambop”, de Durval Ferreira e Mauricio Einhorn, gravada por Claudette Soares no disco *Nova geração em ritmo de samba* (Copacabana 1960), por Leny Andrade em *A*

⁵ Texto de divulgação do disco *Sambajazz!!* disponível na página www.dubas.com.br

⁶ Resenha disponível na página www.cliquemusic.com.br/

sensação (Odeon 1961), ou por Aurino e Jorginho do disco *Na cadência do samba* (Rca Cadem 1963)⁷.

A partir destes lançamentos e da classificação positiva daqueles discos como representantes do sambajazz, independente de qual pode ser considerado o “pioneiro”, temos a seguinte relação de discos e músicos abarcados pela categoria:

QUADRO I (DUBAS)

Disco / Ano	Músico/Grupo	Músicos participantes
<i>Dom Um</i> Philips 1964	Dom Um Romão	Dom Um Romão, Edison Maciel, Paulo Moura, K-Ximbinho, Cipó, Zé Bodega, Rubens Bassini, Jorge Arena, Watal Branco, Chaim Lewak, Manoel Gusmão
<i>É samba novo</i> Columbia 1964	Edison Machado	J. T. Meirelles, Paulo Moura, Edson Maciel, Raul de Souza, Pedro Paulo, Tenório Júnior Tião Neto, Edison Machado
<i>O novo som</i> Philips 1965	J. T. Meirelles & Copa 5	J. T. Meirelles, Roberto Menescal, Watal Branco, Eumir Deodato, Manoel Gusmão, Edison Machado
<i>O som</i> Philips 1964	J. T. Meirelles & Copa 5	J. T. Meirelles, Pedro Paulo, Luis C. Vinhas, Manoel Gusmão, Dom um Romão
<i>Novas estruturas</i> Forma 1964	Luis Carlos Vinhas	Pedro Paulo, Edson Maciel, Hamilton, Raul de Souza, Paulo Moura, Mauricio Einhorn, Jorginho, Sandoval, Aurino, J.T. Meirelles, Watal Branco, Luis Carlos Vinhas, Zezinho, Edison Machado
<i>Coisas</i> Forma 1965	Moacir Santos	Júlio Barbosa, Dulcilando Pereira Luiz Bezerra, Geraldo Medeiros, Jorginho, Edmundo Maciel Armando Pallas, Moacir Santos, João Gerônimo, Copinha, Chaim Lewak, Cláudio das Neves, Geraldo Vespas, Gabriel Bezerra, Wilson das Neves, Elias Ferreira
<i>Paulo Moura Hepteto</i> Equipe 1968	Paulo Moura	Paulo Moura, Oberdan Magalhães, Marcio Montarroyos, Cesario Constancio, Wagner Tiso, Luis Carlos, Robertinho Silva, Tavito
<i>À vontade mesmo</i> RCA Victor 1965	Raul de Souza & Sambalço Trio	Raul de Souza, César Camargo Mariano, Clayber de Souza, Airo Moreira
<i>A Hora e a vez da M.P.M</i> Philips 1966	Rio 65 Trio	Dom Salvador, Sergio Barroso Edison Machado
<i>Rio 65 trio</i> Philips 1965	Rio 65 trio	Dom Salvador, Sergio Barroso Edison Machado
<i>Você ainda não ouviu nada</i> Philips 1964	Sergio Mendes & Bossa Rio	Edson Maciel, Raul de Souza, Hector Costita, Aurino Ferreira, Sergio Mendes, Tião Neto, Edison Machado
<i>Tamba Trio</i> Philips 1962	Tamba Trio	Bebeto Castilho, Luis Eça Hélcio Milito
<i>Embaló</i> RGE 1964	Tenório Junior	Tenório Jr, Pedro Paulo, Maurílio Santos, Edson Maciel, Raul de Souza, Paulo Moura, J. T. Meirelles, Hector Costita, Celso Brandão, Neco, Sergio Barroso, Zezinho Alves, Ronie Mesquita, Milton Banana,

⁷ Como explicou o compositor Durval Ferreira, em entrevista, a música *sambop*, composta por volta de 58, era um tema instrumental “curto, como tema de jazz” e só depois ganhou letra para ser gravada.

		Rubens Bassini
<i>Desenhos</i> Forma 1966	Victor Assis Brasil	Victor Assis Brasil, Tenório Junior Edison Lobo, Chico Batera

Destes discos, apenas o *Novas estruturas* de Luis Carlos Vinhas (Forma 1964) e o disco de estréia do *Tamba Trio* (Philips 1962) ainda não foram relançados. Estes relançamentos, além de definir determinados discos como representativos do “gênero” e delimitar o universo de músicos instrumentistas participantes, reforça a presença privilegiada de determinados compositores como Moacir Santos, Meirelles, Sérgio Mendes, Durval Ferreira e Mauricio Einhorn, Tom Jobim, Tenório Jr. Vale ressaltar que muitas das músicas aí gravadas eram composições até então inéditas como no caso do disco *O som* onde todas as faixas são de autoria do Meirelles, o disco *Embaló* onde das 11 faixas, cinco são do próprio Tenório Jr, e no *Coisas* de Moacir Santos, com todas as faixas do compositor. Este também teve presença marcante no disco *É samba novo*, com quatro faixas: “Naná”, “Se você disser que sim”, “Coisa nº1”, “Menino travesso”, além de assinar os arranjos, o que também aconteceu no disco *Você ainda não ouviu nada* com as músicas “Coisa nº2” e “Naná”. Neste disco, a colaboração de Tom Jobim também foi fundamental, não só em várias composições e arranjos (“Ela é carioca”, “Amor em paz”, “Desafinado”, “Corcovado”, “Garota de Ipanema”) como no texto de apresentação, em que escreveu: “Não sou profeta, mas creio que este disco, produto de muito trabalho e amor, abra novos caminhos no panorama de nossa música”.

Com exceção de Moacir Santos e Tom Jobim, todos os demais compositores e/ou arranjadores destes discos atuam também como instrumentistas, às vezes em vários destes, como é o caso do Meirelles (*É samba novo*, *Embaló*, *Você ainda não ouviu nada*, *O som* e *O novo som*), do Raul de Souza (*É samba novo*, *Embaló*, *Você ainda não ouviu nada*, *À vontade mesmo*, *Novas Estruturas*) e do Edison Machado (*É samba novo*, *Você ainda não ouviu nada*, *O novo som*, *Rio 65 Trio*, *Novas estruturas*). Reorganizando a lista dos músicos pelos instrumentos, temos:

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

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

Bateria: Edison Machado, Airto Moreira, Dom um Romão, Ronie Mesquita, Milton Banana, Hércio Milito, Wilson das Neves.

Violão e/ou Guitarra: Neco, Roberto Menescal, Celso Brandão, Waltel Branco, Geraldo Vespar.

Percussão: Rubens Bassini, Jorge Arena.

Sopros: 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).

Muitos destes músicos aparecem juntos em outros discos da mesma época em trio, quarteto, quinteto ou formações maiores - mas que não foram contudo considerados por esta classificação da Dubas como sambajazz – como *Sambalanço Trio*, *Bossa Três*, *Sambossa*, *Julinho 100% Bossa*, *Salvador Trio*, *Balanço Trio*, *Sambrasa Trio*, *Milton Banana Trio*, *Sansa Trio*, *5 no Balanço*, *Conjunto Sete de Ouros*, *Trio 3 D*, *Os Cobras*, *Os Gatos*, *Os Catedráticos*, *Os Cinco-Pados* e outros. No entanto, vários destes discos estão sendo relançados pela Odeon⁸ e pela Som Livre⁹, ainda que não haja vinculação direta com o termo sambajazz, no sentido enunciado pelos lançamentos da Dubas.

Na série Som Livre Masters, assim é feita a classificação: “são verdadeiros itens de colecionador, clássicos da bossa nova, sambajazz, samba, mpb, funk e pop que marcaram para sempre a música popular brasileira dos anos 60, 70 e 80.” Apesar de uma classificação genérica (porque é este mesmo texto em todos os discos, do Sansa Trio à Alceu Valença, da trilha original do Sítio do Pica-Pau-Amarelo aos Novos Baianos) sem que haja uma classificação mais positiva, “este

⁸ A listagem completa destes relançamentos da Odeon pode ser acessada no sitio: <http://atequeenfim.zip.net/odeon100anos.htm>

⁹ A série completa da Som Livre Masters consta de 25 discos: *Tim Maia*; Alceu Valença – *Molhada de suor*; *Rosinha Valença*; *Gerson Conrad e Zezé Motta*; Novos baianos – *Vamos pro mundo*; *Vila Sésamo* – Trilha sonora original; Osmar Milito – *E deixa o relógio andar*; Marcos Valle – *Vontade de rever você*; *Sítio do Pica-pau amarelo* – Trilha sonora original; Sidney Muller – *Línguas de Fogo*; *Os Brazões*; Tom Zé – *Nave Maria*; *Os sambistas* – Conjunto a voz do morro; *Brazilian Octopus*; Vinicius, Maria Medalha e Toquinho – *Como dizia o poeta*; Don Junior, seu

cd é sambajazz”, já podemos ter certeza que *sambajazz* é identificado como um gênero musical ao lado do *samba* e da *bossa nova* e como sendo alguma coisa diferente de ambos. E, a partir daí, e por uma classificação negativa, se não é samba, nem bossa nova, nem mpb ou funk, é bastante provável que seja sambajazz como no caso dos discos *Sambas – Don Junior, seu conjunto e seu sax maravilhoso* (2006/1962), *Sambossa 5* (2005/1965), *Sansa trio* (2005/1964), *Manfredo Fest e seu conjunto* (2005/1963) e outros.

Nesta série, além de não ter uma definição explícita de tais discos como *sambajazz*, também não há a evocação de Copacabana do início dos anos 60, mesmo porque entre estes relançamentos vários são os de artistas e grupos atuantes - quando não também originários - na capital paulista. Na contracapa original do disco *Sansa trio* (Som Maior 1964), por exemplo, J. L. Ferrete apresenta os músicos e logo afirma: “todos paulistas”. Aqui, o uso da categoria *sambajazz* difere-se daquela operada pelos relançamentos e coletâneas da Dubas, pois não há a afirmação do *sambajazz* como “o som de copacabana”. No entanto, tal desvinculação territorial, além de expandir o uso da categoria, reforça a função definidora de um pretense conteúdo musical – isto é a tal base de samba com improvisos e harmonias jazzísticas. Na descrição da faixa “Vivo Sonhando” (Sansa Trio), J. L. Ferrete usa a categoria “jazz samba”, assim mesmo entre aspas e nessa ordem, para caracterizar um tipo de variação melódica do piano (leia-se improvisado) sobre a base do samba.

Com a expansão desta categoria vamos ter uma ampliação necessária daquele quadro de referência anterior de discos, músicos e compositores do “estilo”.

QUADRO II (SOM LIVRE)

Disco/Ano	Músico/Grupo	Músicos participantes
<i>Em Som Maior</i> Som Maior 1965	Sambrasa Trio	Hermeto Pascoal, Humberto Clayber, Aírto Moreira
<i>Sambossa 5</i> Som Maior 1965	Sambossa	Maguinho, Kuntz, Luiz Mello, Humberto Clayber, Turquinho
<i>Sambas – Don Junior e seu conjunto</i> RGE 1962	Don Junior	Hector Costita, Olmir Stocker, Edgar Gianolo, Walter Wanderley, Xú Viana Milton Banana, Rogério

<i>Sansa Trio</i> Som Maior 1964	Sansa Trio	Severino Gomes da Silva, Benedito Pereira dos Santos, Magno D'Alcantara, Jose Briamonte, Jose Ordoñez, Lauro Bonilha
<i>Bossa Nova Nova Bossa</i> RGE 1963	Manfredo e seu Conjunto	Manfredo Fest, Hector Costita, Humberto Clayber, Antonio Pinheiro
<i>Som 3</i> 1966	Som 3	Cesar Camargo Mariano, Sabá, Antonio Pinheiro
<i>Reencontro com o Sambalço Trio</i> Som Maior 1965	Sambalço Trio	Cesar Camargo Mariano, Humberto Clayber, Aírto Moreira

Piano: Mafredo Fest, Luiz Mello, Walter Wanderley, Hermeto Pascoal, Jose Briamonte.

Contrabaixo: Humberto Clayber, Xú Viana, Jose Ordoñez, Sabá.

Bateria: Antonio Pinheiro, Aírto Moreira, Turquinho, Milton Banana, Lauro Bonilha.

Guitarra: Olmir Stocker e Edgar Gianolo.

Sopros: Severino Gomes da Silva, Benedito Pereira dos Santos (Trombone), Maguinho (Trompete), Hector Costita e Kuntz (saxofone).

Percussão: Rogério (pandeiro)

A partir destas situações acima apresentadas o uso da expressão acontece tanto para atribuir uma “origem” e uma “identidade” – “o som de copacabana” no início dos anos 60 – quanto uma caracterização musical – “o jazz com sotaque de sambão” ou a “mistura original” do ritmo do samba com a harmonização e improvisação do jazz. Além disso, a despeito do que esses usos querem dizer do ponto de vista estritamente musical, soma-se um tipo de instrumentação característico a todos estes lançamentos: a trilogia piano-baixo-bateria como base da “cozinha”, a qual às vezes aparece acrescida de violão e percussão, e instrumentos de sopro – saxofone, trombone, trompete, flauta, como solistas ou em arranjos em naipes pesados. A partir destes dois quadros de referência e cruzando os “dados” com os relançamentos da Odeon, temos uma pista para especular quais discos, dentre os 100 relançados, entrariam numa possível classificação (que não foi feita) como *sambajazz*. O caminho para esta ampliação necessária foi simplesmente, somando a relação de músicos e conjuntos dos quadros 1 e 2, procurar dentre os 100 discos relançados os que contam com a participação daqueles, mantendo ainda como critério de exclusão, o tipo de

instrumentação e o período de lançamento dos discos. Com isso chegamos a seguinte relação de discos:

QUADRO III (Odeon)

Disco/Ano	Musico/Grupo
<i>7 De Ouros</i> (1962)	Conjunto Sete de Ouros
<i>Cada Qual Melhor</i> (1961)	Astor & Luis Eça
<i>Idéias</i> (1964)	Eumir Deodato
<i>Milton Banana Trio</i> (1965)	Milton Banana Trio
<i>Os Reis Do Ritmo</i> (1966)	Bossa Três
<i>O Samba É Mais Samba Com Walter Wanderley</i> (1962)	Walter Wanderley
<i>Samba No Esquema De Walter Wanderley</i> (1963)	Walter Wanderley
<i>Samba, Nova Geração</i> (1964)	Geraldo Vespar
<i>Velvet Bossa Nova - Neco's Guitar and the Ipanema Strings</i> (1966)	Neco

E a partir deste quadro, chegamos a uma relação mais ampla dos discos relançados¹⁰, não só abarcando aqueles que foram explicitamente classificados como *sambajazz* (Quadro I) como aqueles apenas indiretamente indicados como tais (Quadro II), ou aqueles que potencialmente podem receber esta classificação (Quadro III), ou ainda aqueles relançados independentes de coletâneas ou série comemorativas, como *Samba nova concepção* (Equipe 1963) do Neco, *Impulso* (Equipe 1964) do Eumir Deodato e Os Catedárticos, ou *Flora é M.P.M* (RCA Victor 1964).

Porém tal lista, apesar de estar agora bastante extensa, não inclui todos os usos da palavra *sambajazz* hoje, enquanto categoria classificatória e definidora de um “gênero” musical. Recentemente surgiram alguns grupos que evocam pra si tal denominação, seja no nome do disco ou do próprio grupo, como o Sambajazz Trio¹¹ com o cd *Agora sim!*; Duduka da Fonseca com os cds *Sambajazz fantasia*, *Sambajazz em black white*; Hamaletto Stamato com o *Speed sambajazz*; ou o cd *New SambaJazz* do trio homônimo¹².

¹⁰ LISTA 1: 7 De Ouros; À Vontade Mesmo; Bossa Jazz Trio; Bossa Nova Nova Bossa; Chá Dançante; Coisas; Dom Um; Edison Machado é Samba Novo; Som Três Em Som Maior; Embalo; Flora é M.P.M; Idéias; Impacto; Improviso Negro; Milton Banana Trio; Muito Na Onda; Novas estruturas; O novo som; O Samba É Mais Samba Com Walter Wanderley; O som; Os Reis Do Ritmo; Pedrinho; Quarteto Bossamba; Quarteto Bossamba com Walter Wanderley; Reencontro com o Sambalção Trio; Rio 65 Trio; Samba No Esquema De Walter Wanderley; Samba Nova Geração; Sambas – Don Junior, seu conjunto e seu sax maravilhoso; Sambossa 5; Sansa Trio; Som 3; Som Três Show; Tamba Trio; Toboga; Velvet Bossa Nova - Neco's Guitar and the Ipanema Strings; Você ainda não ouviu nada.

¹¹ O Samba Jazz Trio é formado por Kiko Continentino (piano), Luiz Alves (baixo) e Clauton Sales (bateria e trompete).

¹² Trio formado pelos músicos formado por Igor Willcox, Chico Willcox e Erik Escobar.

Apesar da apropriação do termo, ele é usado de uma maneira mais ampla, tanto em relação à vinculação a um determinado lugar num determinado momento histórico – como “som de copacabana” - quanto às características musicais que o termo descreve – a apropriação de elementos de jazz com a base do samba. Aqui o samba está perdendo o monopólio para outras matrizes rítmicas como o maracatu, o baião, a bossa nova. E o *sambajazz* entra em cena como mais um dos diversos estilos tocados, como explica o texto de divulgação do grupo Sambajazz Trio: “o grupo instrumental Sambajazz Trio funde diversos estilos: clássicos do sambajazz, da bossa-nova, da música popular brasileira, do samba antigo, do choro, sucessos internacionais, ritmos latinos, além de composições inéditas”¹³

Que caminho seguir então? Diante da heterogeneidade no uso da categoria *sambajazz* atualmente como recortar o universo a ser pesquisado? Poderia talvez tentar “resolver” a falta de consenso de significados, a partir de uma perspectiva estritamente musicológica, isto é, submeter a diversidade de discos e músicas listados acima, e vários outros que ficaram de fora, a uma análise dos elementos estritamente musicais, para assim estabelecer um conteúdo formal definidor do *sambajazz* como “gênero musical”. O que me interessa, ao invés de substantivar positivamente uma determinada categoria reificando e naturalizando determinadas estruturais formais, é antes refletir sobre o próprio processo de categorização, é pensar, como diria Sandroni, em “nossos estilos de delimitar estilos musicais” (Sandroni: 2004; 26). E sobretudo procurar entender neste processo de delimitação de estilos musicais como se dá a *invenção* de determinados termos “guarda-chuvas”. A pergunta sobre a nossa invenção estilística, neste caso, vai ser sobre o sentido que define o *sambajazz* como “o som de copacabana”. De que maneira este sentido é articulado?

Como descrevi na situação 1 – relançamentos Dubas – a categoria *sambajazz* é usada como sinônimo do “som de copacabana” servindo para comandar um movimento de *revival*. Adjetivos como “raridade”, “lendário”, “pioneiro” e etc são usados hoje na qualificação de antigos discos que estão sendo relançados como uma tentativa de estabelecer a “origem” de determinada produção musical e exaltar a pertinência de um “passado” que não pode ser

¹³ Texto de divulgação do grupo disponível no sitio: www.promusica.org.br/jornal

músicas e compositores que entraram nestas coletâneas não é possível afirmar que se trata de uma transposição para o registro gravado de um ambiente sonoro determinado, e nem vice versa, que a busca pelo “som de copacabana” conduzirá por si só ao encontro de tais músicas e músicos.

Esta maleabilidade e abrangência do termo poderia ser compensada por uma definição mais restritiva sobre o tipo de música que se está nomeando, numa caracterização a partir dos elementos essencialmente musicais. Porém, isto não acontece tampouco. A descrição do *sambajazz* como uma junção do samba com o jazz não é muito explicada, ou melhor caracterizada, apenas indica-se que não é qualquer tipo de mistura destas duas musicalidades que se trata mas aquela que junta o *ritmo* do samba com a *harmonia* e *improvisação* do jazz. Mas este argumento também não é o mesmo usado no caso da *bossa nova*? É justamente neste ponto que reside uma das ambigüidades na definição do *sambajazz*. Divergências são comuns quanto à relação destes dois “estilos”, há quem diga que o *sambajazz* foi o grande percussor, tendo incorporado as harmonias jazzísticas ao ritmo de samba, abrindo assim novos caminhos para experimentações harmônicas e melódicas aproveitadas pela *bossa nova*. Outros, pelo contrário, invertem o sentido da filiação identificando a *bossa nova* como a verdadeira mãe, sendo o *sambajazz* apenas uma versão adaptada à formação instrumental, como “uma vertente que havia se cansado do banquinho-e-violão e acrescentara metais, percussão, baixo, bateria e muito suingue ao gênero musical”¹⁵. Outros ainda preferem uma relação mais amorosa entre os dois, enfatizando uma contemporaneidade e um certo paralelismo desses gêneros musicais, argumento exemplificado pelos músicos que tocavam concomitantemente nos dois estilos¹⁶. Há também uma valorização do *sambajazz*, mesmo entre aqueles que o consideram como uma espécie de subgênero da *bossa nova*, como o movimento quer teria sido capaz de abrir “novos caminhos no panorama da nossa música”¹⁷.

A falta de definição no uso desta categoria pode, para a finalidade desta pesquisa, ser bastante funcional. A maleabilidade e abrangência do termo vai

¹⁵ Definição de João Bernardo Caldeira comentando o disco *Sambland Club* (2001), de Simoninha, filho de Wilson Simonal, um “tributo reciclado ao samba-jazz” (www.samba-choro.com.br/noticias)

¹⁶ Como comentou Luis Orlando Carneiro sobre Luiz Eça, Luiz Carlos Vinhas, Sérgio Mendes, Raul de Souza, Victor Assis Brasil, J.T. Meirelles dentre outros “[Os músicos] eram apaixonados por jazz mas tinham namoro firme com a bossa nova” in *Sambop do Beco das garrafas* (in *Jornal do Brasil*, 13/05/2004)

¹⁷ Palavras de Tom Jobim no texto de contracapa do disco *Você ainda não ouviu nada*.

exigir uma ampliação do universo a ser pesquisado e uma problematização necessária da classificação que orientou a seleção para as coletâneas da Dubas.

O foco da investigação, portanto, será na *invenção* do *sambajazz* no cenário noturno de Copacabana no final dos anos 50 e início dos 60. Pretendo entender o porquê de Copacabana, procurando identificar as possíveis relações entre a configuração urbana específica deste bairro naquele momento histórico e a produção musical que pretendo investigar. Neste sentido faz-se necessário lançar um olhar sobre o ambiente cultural do bairro no período – a noite de Copacabana da segunda metade da década de 50, quando o bairro começava a ser desenhado no imaginário nacional como o ícone dos “anos dourados”. O cenário noturno e boêmio de Copacabana, famoso pelos restaurantes, boates e outras casas noturnas¹⁸ que se proliferaram após o fechamento dos cassinos em 1946 (por decreto do presidente Olívio Dutra) oferecia uma diversão constante, sempre com muita música, para um número crescente de pessoas – das camadas média e alta, o apelidado *café society*¹⁹. A investigação será orientada no primeiro momento para este ambiente sonoro da noite de Copacabana, a fim de mapear: que tipo de música era dançada, tocada e ouvida nestes ambientes; quais eram os instrumentistas atuantes neste circuito e os que conseguiam projeção fonográfica; quais eram os lugares de jazz e quem eram os principais promotores; quais as maneiras de se incorporar o jazz à música que se fazia na época; para a partir disso tentar entender a construção do *sambajazz* como “o som de copacabana”.

Paralelamente a esta contextualização da escuta, estarei também mapeando os discursos sobre a o universo musical de então, não só a partir dos escritos de cronistas que andavam por estes espaços e retratavam a “ambiência musical” (Antonio Maria, Fernando Lobo, Dalton Vogeler, por exemplo) como também aqueles que constituíam a chamada “crítica musical” da época em jornais e revistas especializadas (Sylvio Túlio Cardoso, Lúcio Rangel, José Sanz, etc).

Para tanto, construí o universo de pesquisa a partir de revistas, jornais, acervo fonográfico, radiofônico e iconográfico no decênio 54-64²⁰, a fim de

¹⁸ Cito alguns desses lugares mais famosos como Blue Angel na Rodolfo Dantas, Hi-fi e Drink na Princesa Isabel, Bottle's e o Little Club no Beco das Garrafas.

¹⁹ Tinhorão (1997: 66)

²⁰ Trabalhei como o acervo do Museu de Imagem de Som (setor de depoimentos de musica popular e com o acervo de discos – compactos, 78' 33' e long plays); com o acervo da Radio MEC referente às fitas do programa “Em tempo de Jazz” (produzido e apresentado pelo radialista Paulo Santos durante o final dos anos 50 até a década de 80); na Biblioteca Nacional/setor música

apreender não só o contexto musical como os discursos sobre este na cena carioca de então.

Com a ampliação do universo de pesquisa, percebi que *sambajazz* não era uma categoria comumente usada. Nas colunas de crítica musical nos jornais, nas revistas especializadas, nos textos das capas dos lps, quase nada de *sambajazz*. Era mais provável encontrar o seu equivalente em inglês *jazz samba*, em discos gravados lá nos Estados Unidos ou aqui, representando um encontro entre músicos americanos e brasileiros, ou de músicos americanos com a música brasileira.

No entanto, a ausência de uma classificação na época capaz de estabelecer o *sambajazz* como um “gênero” musical (como é feito atualmente) não significava que não estava acontecendo musicalmente o que ela viria a nomear depois. O problema é que com isso tornou-se bastante complicado a delimitação do universo de pesquisa uma vez que não podia mais contar com uma “classificação nativa”, que me informasse isto é *sambajazz* e isto não é. A alternativa foi focalizar num tipo de situação que estava esquentando o debate de então, a saber, a questão da “influência do jazz” no samba e o embate entre os que defendiam tal incorporação, porque a viam como sinônimo de “modernização”, e os que a repudiavam, responsabilizando-a por uma “descaracterização” da nossa música popular.

Este tipo de situação não é nenhuma novidade. Desde aquela notória crítica de Cruz Cordeiro à música “Carinhoso”, de Pixinguinha²¹, que a “influência do jazz” é motivo de debates acirrados no cenário da música popular. Até mesmo Noel Rosa não escapou das acusações de estar compondo verdadeiros

trabalhei com as seguintes publicações: *Parada de discos* (1955-58), *Hi-Fi News Musidisc* (1960), *Revista Long Playng* (1957-1966), *A voz do samba* (1957-61), *Tv Radiolandia Espetáculos* (1954-63), *Revista da Música Popular* (1954-56), *Jazz etcetera* (1979-80), *SB Jazz* (1981-82), *Mais Jazz* (1991), *Clube do Jazz* (2000) – periódicos; *Jazz Panorama* (1954) e *Pequena História do Jazz* (1954); no setor de periódicos microfilmados, trabalhei o jornal *O Globo* (1954-64), em específico com a coluna *O Globo nos Discos Populares* do crítico Sylvio Túlio Cardoso, e mais esporadicamente com *Mesa de Pista* do cronista Antonio Maria; na biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa, tive acesso aos periódicos *Paratodos* (1956-1958) e *Senhor* (1959-1964).

²¹ Escreveu o crítico na revista *Phono-Arte* de 15/01/1929 “Parece que o nosso popular compositor anda sendo influenciado pelos rythmos e melodias da música de jazz. È o que temos notado, desde algum tempo e mais uma vez nesse seu choro, cuja introdução é um verdadeiro *fox-trot* e que, no seu decorrer, apresenta combinações da pura música popular yankee. Não nos agradou”.

foxes-trotes também no final da década de 20 e começo de 30, época em que este ritmo norte americano era a “coqueluche” musical do momento²².

Importa ressaltar a especificidade da década de 50 pelo tipo e pela maneira como foi representada a tal mistura do *samba* com o *jazz*. Paralelamente ao aumento do crescimento do consumo de jazz, não só de discos como de *jam sessions*, *concertos de jazz*, *festivals* e publicações especializadas, o *jazz* começa a ser visto como sinônimo de “bom gosto”, “sofisticação” e “modernização” - não só porque era considerado uma música essencialmente “moderna” mas por ser capaz de promover tal “modernização” por onde quer que passasse. Claro que este ponto de vista não era hegemônico, apesar dele ter saído vitorioso com a invenção e projeção da *bossa nova*, principalmente no cenário internacional, em particular, entre “jazzmen” americanos.

Não é à toa que a pioneira publicação sobre música popular editada em 1954 por Lúcio Rangel – *Revista da Música Popular* – tinha uma seção inteira, em cada número, dedicada à música de jazz. Apesar do seu principal colaborador – José Sanz – ser um crítico ferrenho do chamado “jazz moderno” e da onda de jazz que começava a inundar as terras tupiniquins, havia espaço para outras maneiras de ver o assunto como nas contribuições de Jorge Guinle e Sylvio Túlio. Também, vale ressaltar, no mesmo ano surgiram importantes publicações sobre o assunto – os livros de Sergio Porto e Jorge Guinle, respectivamente, *Pequena História do Jazz* e *Jazz Panorama*. Este crescente interesse pelo jazz nos meios jornalísticos na cena carioca – que era, vale lembrar, a capital federal – coincide também com as apresentações de Dizzy Gillespie, Nat King Cole, Louis Armstrong e vários outros como parte da divulgação promovida pela “política da boa vizinhança”.

Como tentarei mostrar, à medida que cresce o consumo de jazz assim como sua maior divulgação no meio da “imprensa especializada”, ele passa a atuar como uma espécie de “certificado de juventude”²³ e como um atestado de “modernidade musical”. Tentarei, ao longo do decênio enfocado, evidenciar como

²² Braga, Luiz Otavio. *Música brasileira, música americana: o fox-trot nas décadas de 30 e 40*. in: V Congresso Latino Americano da IASPM, 2004, Rio de Janeiro.

²³ Como escreveu Henrique Pongetti: “Os jovens empenhados em medir nosso grau de atualidade consideram o jazz um teste infalível. Se gostamos de jazz recebemos uma espécie de certificado de juventude e o direito de sentarmos a mesa da nova geração sem tingirmos o cabelo.” (Jornal *O Globo*, 01 de julho de 1955, p. 05)

a questão da influência do jazz estava sendo debatida nos meios jornalísticos, suscitando uma polarização entre aqueles que viam como benéfica e funcional a incorporação do *jazz* e aqueles que queriam “defender” a todo custo a música brasileira da “americanização” crescente. E, em termos de produção musical, tentarei mostrar como que, paralelamente a este embate nos discursos especializados sobre o ‘fazer musical’, o jazz foi sendo incorporado de diversas maneiras, ao ponto de culminar musicalmente num tipo de ‘mistura’ que será batizada tardiamente como *sambajazz*.

Também estarei descrevendo para o leitor como se desenrolava a discussão a respeito do *samba*, não só o quanto estava significando enquanto “tradição”, a ser preservada mesmo quando “modernizada”, mas quanto ao grau de maleabilidade no uso do termo para nomear diferentes tipos de música, bem como uma abertura para a fusão com outros ritmos. Era bastante comum na época operar com um tipo de nomenclatura híbrida para indicar a fusão do samba com outros gêneros: “sambalada”, “sambolero”, “sambablues”, “sambop”, “sambossa”, “sambalanço”, etc.

Em seguida, através deste percurso acima descrito (que ocupará todo o primeiro capítulo) retomarei o problema inicial de investigar “o som de copacabana” do início dos anos 60, mas agora partindo das categorias nativas “samba moderno” e “música popular moderna” para tentar fazer o caminho inverso e entender o batismo tardio do “som de copacabana” como *sambajazz*.

2.

2.1. Boates e “conjuntos de boite”

*A boate é um lugar de pouso, tanto o cenário do Rio de Janeiro de Lapa e do Cinelandia, dos arredores do Centro e dos subúrbios longínquos, quanto se instaura e Copacabana, novo bairro que cresceu (...) e a boate é mais intimista e refinada, regida por úsque escocês e embalada por choros usucioneiros. A partir dos anos 60 coincidindo com o pós-guerra que a pluriatividade da zona sul é instalada se definitivamente entre as boates.*¹

Se na década de 40 a noite de Copacabana ficava dividida entre os cassinos Copacabana² e Atlântico³, na década de 50 as atrações se espalhavam pelas dezenas de boates, restaurantes, bares. A vida noturna de Copacabana não só reunia a “nata” da sociedade carioca de então – o apelidado café society – como tinha destaque privilegiado nas colunas sociais e em crônicas em jornais da época, escritas por Antonio Maria, Fernando Lobo, Ibraim Sued e outros. O roteiro da boemia é assim descrito por Maria: “Da guarita do forte do Leme à guarita do forte de Copacabana, de sentinela a sentinela, são 121 postes de iluminação, formando o ‘colar de pérolas’, tantas vezes invocado em sambas e marchinhas” e segue falando dos bares e restaurantes: “No Sorrento, um delírio de aipos e pizzas napolitanas. Artistas do rádio e do teatro falam em voz alta, de mesa para mesa, confraternizando mais do que devem. (...) depois, a Furna da Onça, o velho Alpino, o bar de toldo verde, o Bambu e as esquinas do Vogue. Entrando à direita, come-se um delicioso frango, no Vogue e, na saída, é fácil ver-se um freqüentador da Tasca, em mangas de camisa, saindo tranqüilamente para urinar na calçada. Mais dois passos e o neon da Taberna”⁴

As atrações musicais eram bastante variadas, desde “grandes cartazes” do rádio, atrações internacionais, espetáculos de Carlos Machado, “pocket shows” como os de Bôscoli e Mièle, “pequenos grupos dançantes” como Djalma Ferreira e os Milionários do ritmo, e uma infinidade de músicos instrumentistas que se revezavam neste circuito. Muitos músicos circulavam de boate em boate, às vezes na mesma noite tocavam em duas ou três. Este circuito de boates era um importante mercado de

¹ MAXIMO & DIDIER. *Noel Rosa e sua biografia*

² Localizado no Hotel Copacabana Palace.

³ Localizado na Avenida Atlântica, com a Rua Francisco Otaviano. Em seguida funcionou no seu lugar a Tv Rio, e hoje em dia, funciona o Hotel Sofitel.

⁴ MARIA, Antônio. “Roteiro de Copacabana” in *Pernoite Crônicas*, p. 45.

trabalho onde se misturavam músicos experientes e iniciantes, e onde se trocavam experiências a partir das “canjas” e “jam sessions”. Era o lugar de experimentações, além de marcado também pelos modismos, pela música de entretenimento.

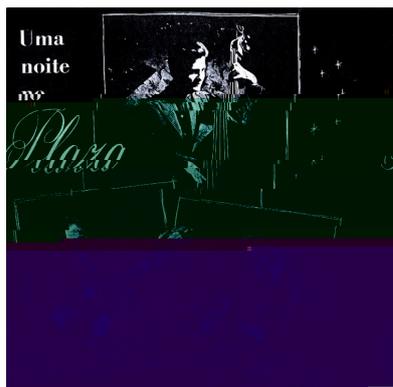
Na companhia de Antônio Maria, Fernando Lobo e Sylvio Túlio, vamos à “ronda noturna” pelas “boites” de Copacabana e escutar alguns de seus sons. A “boite” preferida de Maria, e na qual ele passava a maior parte das suas madrugadas era a *ogue*⁵, inaugurada em 1946 pelo Barão de Von Stucker. Até o ano de 55, quando foi destruída por um incêndio, ela foi pioneira em várias modas. Desde o strogonoff do barão ao piano austríaco de Sacha Rubin, esta boate, que era também hotel e restaurante, ditou regras para suas concorrentes que viriam depois. Lá, podíamos escutar uma boa seleção de sambas do “poeta da vila” interpretados por Aracy de Almeida em diferentes espetáculos entre 1948 e 1952, os sambas-canções na voz de Dolores Duran em começo de carreira em 1946, ou ainda Linda Batista, Ângela Maria, Sílvio Caldas, Jorge Goulart, Inesita Barroso, Elizeth Cardoso.

“Apesar de pequena em tamanho físico, a casa do Barão von Stuckart, apresentava a excelente orquestra de negros importados dos EUA e, como outra marca registrada, o piano suave de Sacha Rubin, que sempre saudava a chegada dos habitués com a canção preferida de cada um deles: “Solitude” para Jacinto de Thormes, “Invitation” para Lourdes Catão, “Never let me go” para Beki Klabin.”⁶

Revezavam com o pianista Sacha o conjunto da casa com Moacyr Silva no sax tenor, Fats Elpidio ao piano e Maurílio no piston. “Na Vogue o grande piano de Fats Elpidio, o sax de Moacyr, o piston de Maurílio e a noite se acomprida”⁷ Nos domingos após o *Chá da Noite*, era hora de “grande show de Louis Cole e Fats Elpidio”⁸. Muitos outros músicos por lá passaram, como Chaim Lewack, Zé Maria,

diversos outros músicos, como João Donato, Maurício Einhorn, João Gilberto, Carlos Lyra, Luis Eça, Durval Ferreira, Milton Banana, freqüentadores das “jam sessions” que varavam a madrugada. Sylvio Túlio Cardoso registra o início da temporada dele recém saído da “boite” Drink: “o jovem pianista e cantor que atuava no Drink vai trabalhar à frente de um trio no Plaza”¹². O espaço era pequeno, comparado com a Vogue, por exemplo, e não costumava ter um “grande cartaz” como atração. E é Antonio Maria que vai lá conferir e atesta: “Fomos ver o bar do Plaza, com Johnny Alf e seu conjunto moderno (...) a freguesia é a mais jovem do Rio e, em sua maioria, toma cuba libre”¹³. Como escreve também Ruy Castro, “no pequeno espaço do Plaza tocava-se de tudo e do jeito que os músicos quisessem, porque seus poucos freqüentadores eram outros músicos ou jovens que gostavam de jazz e de tudo que fosse moderno” (Castro: 1990; 192).

Depois que Johnny Alf foi para São Paulo, quem entrou no seu lugar foi Luiz Eça em trio junto com Ed Lincoln no contrabaixo e Paulo Ney na guitarra. Com esta



formação eles gravaram o disco *Uma noite no Plaza* (Rádiorio 1955)¹⁴. No entanto, escutando o disco,

podemos ver que o trio era, na verdade, quarteto, contando com a presença constante de uma bateria, ainda que em segundo plano. O caráter “dançante” do disco se reforça pela maneira contínua de gravação, onde uma música se liga na seguinte. Vale

ressaltar que este disco não é apenas instrumental; as músicas “Canção do vaqueiro” (Luis Bonfá), “Candomblé” (Ary Barroso) e “Estatutos de gafeira” (Billy Blanco), são executadas com arranjo vocal em três vozes. Em seguida, com a saída de Luis Eça (que iria para Viena estudar “patrocinado” pela família Guinle), o trio foi substituído pelo conjunto de Zé Maria, no piano e Barriquinha no piston. Em 59, também era atração no lugar o saxofonista e clarinetista americano Booker Pittman, junto com quarteto de jazz. Também neste ano o guitarrista Bola Sete era atração nas

¹² Sylvio Túlio Cardoso in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 09/09/1954.

¹³ Antonio Maria in “Mesa de pista”, jornal *O Globo*, 15/01/1955, p. 08.

¹⁴ Fonogramas: **Lado A:** “The last time I saw Paris” – “Sensation” – “Reloginho do Vovô” – “Three coins in the fountain” – “Melancolia” – “Canção do vaqueiro”. **Lado B:** “Candomblé” – “Funny” – “Na baixa do sapateiro” – “Amendoim torrado” – “Stranger in paradise” – “Estatutos de gafeira”.

segundas feiras. Vários outros músicos são citados como atrações passageiras, como Claudette Soares, Tito Madi, João Donato e Milton Banana.

Atravessando a avenida, em direção ao Leme, ficava a *Drinã's*. O ambiente era um pouco distinto, Djalma Ferreira com o seu grupo Milionários do Ritmo era responsável pelas noites dançantes neste “animado bistrô do Posto Dois”¹⁵.



Nesta foto (encarte do disco *Djalma Ferreira e seus milionários do Ritmo - Drink* 1958) Djalma Ferreira aparece tocando órgão, seguido por Araken Peixoto no *piston*, Waltel Branco no contrabaixo, Miltinho (crooner) com o pandeiro e Ed Lincoln no órgão.

Pianista considerado pioneiro em introduzir o órgão nos “conjuntos dançantes” e apontado como “um dos melhores pianistas de samba”¹⁶ era sucesso garantido também no mundo fonográfico com seus lps lançados pela Musidisc, Continental e Discos Drink. É a ele atribuída a invenção do *samba tipo drinã*, segundo Sylvio Túlio, estilo que se caracterizaria por “intenso balanço rítmico e um permanente clima de irresistível animação e “joie de vivre””¹⁷. O grupo Milionários do Ritmo, em suas diversas formações, contou com a colaboração de músicos como Ed Lincoln, Waltel Branco, Milton Banana, Araken Peixoto, Miltinho e Luis Bandeira como crooners. Nos primeiros anos da década de 60, iniciaram suas carreiras nesta boate, os cantores Wilson Simonal e Jorge Bem.

Um pouco mais à frente, ainda na mesma avenida, estava a boite *Fred's*. Esta casa era mais especializada em grandes atrações (e pelos anúncios no jornal, investia-se alto na divulgação). Por exemplo, no dia 23 de novembro de 58, o anúncio da próxima atração ocupava metade da página do jornal: “No Fred's Leny Eversong. A cantora brasileira mais aplaudida nos Estados Unidos”. Já naquela época, falar do sucesso adquirido lá nos EuaS era uma ótima jogada de marketing. Havia espaço também para artistas como Ary Barroso e Edu da Gaita. Mas a aposta era mesmo nas atrações internacionais: Lonnie Satin, Sarah Vaughan, Giacomo Rondinella, Roy Hamilton, Brenda Lee, Billy Eckstine, Roy Hamilton, e outros. Sobre este último, vale citar o curioso texto de divulgação:

¹⁵ Sylvio Túlio Cardoso in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 21/07/55.

¹⁶ Idem, 10/01/57.

¹⁷ Sylvio Túlio Cardoso in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 06/09/62.

“Roy Hamilton – o contrato mais caro já realizado por uma boite no Brasil, para você ter o privilégio de ouvir o cantor mais aplaudido nos famosos nighth-clubs de Hollywood e New York”¹⁸. Estes caros contratos com os “cartazes internacionais”, pelo visto, não deram muito retorno e em 61 o proprietário teve que passar adiante a casa para outro interessado¹⁹. Também, a concorrência não devia ser fácil; ao seu lado, na rua onde é hoje Gustavo Sampaio, estavam as famosas boates *Arpege* e *Schô's*, além da *Hollis* e *Teô's*.

No *Arpege*, a atração principal era o pianista Waldir Calmon, que era também dono, e seu conjunto cujos cantores eram Fernando Barreto, Yunes, Dina e Carmem. Como escreveu Vogeler, “filas intermináveis para conseguir entrar, atração máxima das noites cariocas em 51/52.” (Vogeler: s.d.; 50). O sucesso parece que não se restringia às noites da boate, em novembro de 56 o lp *Feito pra dançar* (Rádio 1955) era o primeiro da lista dos discos mais vendidos na cidade²⁰. No ano seguinte, quando a vendagem dos discos desta série chegou a 100.000 exemplares, ele recebeu o disco de ouro da gravadora Rádio. Outro lp, lançado neste mesmo ano também alcançou muito sucesso, apesar de não fazer parte da série *Feito pra dançar*.



Uma noite no Arpege (Rádio 1956)²¹ foi aclamado pela “imprensa especializada”, aqui representada por Lúcio Rangel, Sergio Porto e Nestor de Holanda, todos eles escrevendo palavras elogiosas no texto da contracapa do disco. Por unanimidade, a escolha do repertório feita por Waldir Calmon é valorizada como sendo a mais certa enquanto representativa de um “conjunto dançante de boite, onde é preciso contentar o gosto variado de centenas de dançarinos”²². Lúcio Rangel considera esta “seleção de melodias” bastante a contento dos “apreciadores da boa música popular” e exalta ainda a qualidade de Waldir Calmon enquanto “homem da noite”, capaz de

¹⁸ Jornal *O Globo*, 16/02/1959.

¹⁹ A partir de 61 Carlos Machado assumiu o comando da noite com os seus famosos espetáculos.

²⁰ Sylvio Túlio Cardoso in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 11/01/56.

²¹ Fonogramas: **Lado A:** *In the still of the night* (Cole Porter), *Love is a very splendored thing* (Fen/Webster), *Silêncio é bom* (Péres Prado), *Poquito de tu ou* (X Cugat/ R. Soler/ F. Aguirre), *T de snoozer* (Bola Sete), *Quitadinha* (Djalma Ferreira). **Lado B:** *hen lights are lo* (variações em samba (Willians Carter), *Três sobre te* (Bop Tur), (Charlie Ventura), *Mari-sinhô* (Garoto/ A. Ribeiro), *Bênçãos* (Carlos Espírito Santo/Walgton Silva), *Sô do Arnesto* (Adoniran Barbosa), *Dinorah* (Benedito Lacerda), *Aufiederschein* (S. Storch).

²² Sergio Porto, texto de contracapa.

se comportar “ao sabor e ao gosto dos que amam a madrugada”²³. Esta qualidade de “homem da noite” que aqui é sinônimo de “versatilidade” e “capacidade de se adaptar a todos os ritmos dançantes, quer aos nacionais – baião, samba, etc – quer aos estrangeiros”, era o que fazia de Waldir Calmon, ainda nas palavras de Sergio Porto, ser “tão verdadeiro num mambo ou numa guaracha, num tango ou num fox-trot, como num samba”. Seria este o segredo de tanto sucesso? É Nestor de Hollanda que responde escrevendo na contracapa com poder de síntese: “Waldir Calmon descobriu um negócio (...): uma música para boemia Porque a música da noite tem seu jeito de ser, é especialidade”²⁴.

Seguindo mais adiante, ali mesmo na Gustavo Sampaio, passando pelo *Te Us e Hó-i*, chagávamos à “boite” *Sachá's*. A grande atração era o pianista Sacha Rubim, que como conta a lenda tocava 12 horas seguidas com um eterno cigarro na boca. Vogeler escreve que certa vez ele “chegou a tocar 18 horas por dia” na base de “pão de forma com pimenta, whisky do bom, café fortíssimo e vários maços de cigarro americano” (Vogeler: s.d.; 84). Com tal excentricidade e ainda o hábito de agradar os freqüentadores com suas músicas prediletas, o pianista austríaco contribuiu para que esta boate se tornasse, no ano de 55, na classificação de Antonio Maria, a “coqueluche do momento”²⁵. Neste disco, *Sachá no Sachá's* (Continental 1958)²⁶, além do piano de Sacha, temos saxofone tenor, contrabaixo e bateria²⁷. Em algumas músicas (“Beija-me”, “Parceria”, “Se acaso você chegasse”, “Cabelos brancos”) podemos escutar também um pandeiro.



Em outras ocasiões, a atração da noite era o conjunto do saxofonista e maestro Cipó, que contava, no seu conjunto, com K-ximbinho (clarinete e sax alto),

²³ Lucio Rangel, texto de contracapa.

²⁴ Nestor de Hollanda, texto de contracapa. (grifos meu)

²⁵ Antonio Maria in “Mesa de pista”, jornal *O Globo*, 10/01/55.

²⁶ Fonogramas: **Lado A:** *Ses M^oins* (J. Bateill) - *You're Sensation!* (Cole Porter) - *Ane ^oe Core* (Manlio) - *It's Delovely* (Cole Porter) - *Beij^oe* (Roberto Martins / Mário Rossi) - *Invitation* (B. Kaper) *It's All Right ith Me* (Cole Porter) / *As^ode ^oCidade* (Antônio Maria / Ismael Netto), *Old Devil Moon fro This Mo^oent On* (B. Lane), *St^olight* (O. Cesana). **Lado B:** “Seleção de My Fair Lady”: *I've Got Accusto^oed To Her Face* (F. Loewe), *On The Street here You Live* (F. Loewe), *I Could H^owe D^onced All Night* (F. Loewe) - *Se Ac^oso oc Cheg^osse* (Lupicínio Rodrigues) - *Around The^o world - P^orceri^o* (Ismael Netto / Antônio Maria) - *You M^ode Me Feel So Young* (J. Myrow / M. Gordon) - *C^obelos Br^oncos* (Herivelto Martins / Marino Pinto)

²⁷ Não há crédito para os outros músicos que estão tocando saxofone tenor, contrabaixo, bateria e percussão.

Julinho (piston), Paulinho Magalhães (bateria) e Chaim Lewak (piano). Nesta boate, como contou Julinho²⁸, quase não se tocava música brasileira; o que estava na moda eram as melodias francesas e americanas, principalmente aquelas que faziam sucessos nos filmes da época. Ao mesmo tempo, também fazia parte da programação da boate noites em que o artista principal era algum cantor importante da época, como Murilinho de Almeida, Jamelão e até Ella Fitzgerald. Uma diferença fundamental desta boate com a sua vizinha Arpège, por exemplo, era que aqui o ambiente não era exclusivamente “dançante”, predominando a “música para ser ouvida”²⁹. Esta distinção é comumente utilizada para se falar de experimentações, liberdade e criações musicais.

Competia com esta boate, não só em termos musicais como na cozinha internacional e na “frequência social” da noite, as “boites” *Au bon Gour et* e a *Midnigth* do Copacabana Palace: “É verdade que há uma classe de público que não frequenta O Copa [Copacabana Palace], o ‘Au bon Gourmet’ e o ‘Sacha’s’, porque são casas de nível social mais elevado”³⁰. Este nível mais elevado ficava por conta do alto preço cobrado nestas casas. Numa crônica seguinte temos uma idéia destes valores:

clarinete, Dom Um na bateria e Egídio no contrabaixo. Para termos uma idéia do repertório eclético deste tipo de “conjunto de boite”, podemos ouvir o disco *Rit os de d-n bo Z M-ri*, lançado pela Continental em 1958. Este disco contou com a participação de Dom Um na bateria, Neco na guitarra, Marinho no contrabaixo, e ainda Radamanto no ritmo. Pelas músicas selecionadas, pode ser considerado uma amostra do que se consumia em termos de música popular, independente do país. No comentário do jornalista³³, apesar deste disco estar sendo classificado por ele como um disco eminentemente comercial, sobressai uma certa surpresa quanto a ausência de “números brasileiros”. Em suas palavras:

“o que se estranha – mas perfeitamente compreensível- (...) é a seleção dos números, em sua grande maioria alienígenas: “Etella by starlight” , “Siboney”, “Rapsódia Sueca”, “Moonglow”, “Tabu”, “All the thing you’re”, “A little more of you amor” e “Onde o céu é mais azul”. Apenas um numero brasileiro! Em todo o caso a seleção foi de bom gosto. Números muito bonitos, merecendo destaque a performance de Zé Maria em “Etella by Starlight” e “Moonglow”.

Um outro exemplo da variedade musical ali executada é o disco *Boite e su- c-s vol.1 encontro no Au Bon Gour et* (Regency 1958). De um total de sete fonogramas, apenas um é classificado como s- b- c-n ão, sendo outros três fo trots, um c-lypso e dois s- b-s. Com estes dois exemplos e aqueles anteriormente citados de Waldir Calmon, Djalma Ferreira, Trio Plaza e outros, podemos desconfiar um pouco daquela afirmação de que no ambiente escuro e esfumaçado das boates de Copacabana reinava o samba-canção.³⁴

É claro que este gênero estava sempre presente nas casas noturnas, mas não reinava absoluto. A não ser em shows específicos, quando havia a preponderância de um determinado gênero, esta sonoridade eclética diluía-se um pouco. Por exemplo, a temporada de Aracy de Almeida interpretando Noel Rosa na “boite” oque, ou a apresentação de Nat King Cole no Copacabana Palace. Mas mesmo Nat King Cole não cantava apenas jazz e podia até incluir um samba (“Não tenho lágrimas”) entre os poucos “16 números” de seu show, a maioria “clássicos do seu repertório como ‘Too young’, ‘Mona Lisa’, ‘Unforgettable’ (...) e standarts como ‘Thou Swell’ e ‘Too Marvelous For Words’, dois blues.”³⁵

³³ *Revis-Long P-ying*, março-abril de 57, p.63.

³⁴ Por exemplo, no livro *Dolores Dur-ri* da Maria Izilda Santos de Matos: “Rio de Janeiro, madrugada, é tempo de samba-canção, um tempo espaço – Copacabana 1940/50”, p.17.

³⁵ Sylvio Túlio Cardoso in “O Globo nos discos populares”, jornal O Globo, 17/04/59.

Também no Copacabana Palace, além de atrações internacionais, tinha espaço para “grandes estrelas do rádio”, como Nelson Gonçalves, Marlene, Luis Bandeira, Nora Ney, Jorge Goulart, Carmelia Alves, Carlos Augusto, Ivon Curi, Marysa Gata Mansa, entre outros lembrados pelo então maestro da orquestra Copinha (Nicolino Copia).³⁶ O Copacabana Palace era o único lugar que conseguia manter uma grande orquestra nos moldes dos tempos áureos dos cassinos, além de formações menores para ocasiões diversas³⁷.

Continuando o nosso percurso, saindo destas “casas de nível social mais elevado” vamos entrar nos becos das ruas Carvalho de Mendonça e Duvivier onde ficavam respectivamente as “boites” *Club 6*, *Motion*, *Carousel* e *Do Inó*, *M. Griffe*, *Bottle's*, *Black* e *Little Club*. Estas boates tinham uma importante característica em comum (além do “preço mais em conta”): um pequeno espaço físico, onde a lotação não passava de 60, 70 pessoas sentadas em mesas quase coladas uma às outras, sem deixar muito espaço para eventuais dançarinos.

O *Club 6* se diferenciava um pouco dos seus vizinhos porque costumava exibir grandes atrações, como Elizeth Cardoso, Dorival Caymmi, Slivio Caldas ou o lendário Bororó. Em novembro de 56 Elizeth era atração fixa três vezes na semana.³⁸ Ao lado, no *Motion*, revezavam muitos conjuntos desconhecidos e alguns cantores não tanto como Julie Joy. O ambiente era muito mais para *fo trots*, *beguines* e *boleros* do que para música brasileira. Por volta de 62, no entanto, o aspecto sonoro mudaria um pouco, talvez pelo sucesso das boates do beco ao lado. Nelson Motta passou por lá e escutou “por acaso” um “espetacular jazz-trio”: “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; 20).

No verão de 64, a mesma Leny, acompanhada de um outro trio – Tenório Jr no piano, Milton Banana na bateria e Kátio no baixo – apresentava, para os ouvidos do Sylvio Túlio, “um dos melhores shows de música moderna montados em

³⁶ Depoimento de Copinha no Museu de Imagem do Som.

³⁷ As orquestras continuaram a existir, depois do fechamento dos cassinos, dentro das estações de rádio e algumas emissoras de televisão, além de algumas gravadoras.

³⁸ *Revista Rádial*, 24/11/56, p. 53.

Copacabana”³⁹. (na opinião de Sílvio Túlio. Na *Do inó* tocava o piano de Newton Mendonça, o de Carlito com seu conjunto, acompanhando Celia Reis ou Silvinha Telles, que estreou no local em fevereiro de 59.⁴⁰

No “Beco das Garrafas” predominava as vozes de Marisa Gata Mansa e Dolores Duran, ambas as cantoras famosas pelas suas interpretações de sambas-canções. Enquanto, escreve Antonio Maria: “Dolores Duran brilhando nas noites do Little Club”⁴¹, Marisa, que antes tinha sido crooner do Copacabana Palace atuando junto ao conjunto de Moacyr Silva⁴², era agora acompanhada por Chuca-Chuca no *B♭cc♯♯♯♯*. Pianista e vibrafonista, Chuca-Chuca, que era também dono do local, junto com Gigi do acordeon, acompanharam no verão de 61, a estreante, de então 17 anos, Leny Andrade. Com um repertório bastante influenciado pela Dolores Duran, não só pela escolha do repertório mas sobretudo por imitar as suas famosas variações de melodias, Leny começou a ser tratada como uma sucessora à altura da venerada Dolores. Para quem estava no início da carreira, nada podia ser melhor do que ser vista como “parecida” com sua maior ídola. “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”⁴³

Três meses depois Leny Andrade se mudaria para a porta ao lado, a “boite” *Bottle's*, para ser acompanhada pelo trio formado por Sergio Mendes, Tião Neto e Victor Manga. Esse grupo não durou nem dois meses⁴⁴, saíram Sérgio e Leny, entraram o pianista Tenório Jr, Maciel no trombone e Jorginho no sax alto, formando um quinteto de “sonoridade coletiva perfeitamente definida e ajustada, e seus solistas

³⁹ Sylvio Túlio Cardoso in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 26/02/64.

⁴⁰ Idem, 19/02/59: “Anteontem opening de Silvinha Telles no Dominó”.

⁴¹ Antonio Maria in “Mesa de pista”, jornal *O Globo*, 03/04/59.

⁴² Com o conjunto de Moacyr Silva lançou o LP *Convite à Música* (Copacabana 1958).

⁴³ Depoimento de Leny Andrade ao Museu de Imagem de Som.

⁴⁴ O motivo de tão efêmera formação teria sido (como conta Leny em depoimento ao MIS) uma briga entre ela e Sergio Mendes, dentre outras coisas pela recusa do Sergio em tocar música brasileira.

encontram-se realmente em ótima forma”⁴⁵. Este quinteto estaria substituindo o grupo de Sérgio Mendes que estava participando do II Festival Latino de Jazz em Punta del Leste, no Uruguai. Na volta, continuou sendo atração na *Bottle's*. Ronaldo Bôscoli, um dos “produtores” da casa junto com Mièle, conta sobre Sergio Mendes:

“Sérgio montou um quinteto. Acho que o primeiro foi com ele ao piano, Tião Neto no baixo, Dom Um na bateria, Pedro Paulo e Paulo Moura nos sopros. Era um som maravilhoso. Eu e Mièle ficamos encantados e produzimos seus primeiros shows. Era uma coisa diferente. Pouco depois, começou a mudar de formação. Era muito exigente e um tanto estranho. Queria sempre muito para ele e pouco para os outros. (...) Armou diversos grupos, cada vez melhores. Quando todo mundo tinha medo de ter mais gente do que um trio, ele passou do quinteto para sexteto. Depois de Pedro Paulo e Paulo Moura, usou Raulzinho, Maciel e Aurino nos sopros. Depois, saiu o Aurino e entrou Costita, que era outro saxofonista maravilhoso. (...) Finalmente, bem depois, Sérgio se intrujou com Tom Jobim e lançou o sexteto Bossa Rio, uma coisa de louco. Foi o primeiro disco instrumental de Bossa Nova de peso, altamente profissional; chamava-se Bossa Rio.”⁴⁶

Em fevereiro daquele ano estreava também o Samba Trio: “Estréia hoje, segunda feira, no Bottle's Bar o Samba Trio, com Luisinho Eça, Helcio e Bebeto”⁴⁷, quer dizer, o futuro Tamba Trio. Mas, falando de trio, não se pode deixar de falar do Bossa Três, na época ainda Samba Três, formado por Luis Carlos Vinhas, Tião Neto e Edison Machado. Há quem diga que esse foi o primeiro trio, ainda sem ser batizado, a tocar no “Beco das Garrafas” no ano de 1958. Como conta Alberico, um dos donos de três das quatro boates do beco, tratou logo de contratá-los para ser o conjunto fixo da *Little Club*, assim que ele soube que o trio tinha sido despedido da boate *Au Bon Gour et*.

“Eles não foram muito bem-recebidos. A conservadora classe política que freqüentava o Bon Gourmet não gostou da maneira ousada que o trio tocava samba - queriam é ouvir Nelson Gonçalves cantar samba-canção”⁴⁸.

Isso “a conservadora classe política” não ia conseguir ali pelos arredores. No máximo, ali ao lado, na Rodolfo Dantas, na boate *Flu*, um samba-canção cantado por Tito Madi com Ribamar ao piano. Em 57, ele alcançou enorme projeção com a musica “Chove Lá Fora”.

⁴⁵ Sylvio Túlio Cardoso in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 03/02/62.

⁴⁶ *Eles e eu e outros de Ronaldo Bôscoli*, p.92.

⁴⁷ Sylvio Túlio Cardoso in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 19/02/62.

⁴⁸Entrevista disponível no sitio: www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0307/0163.html

Ali perto, dentro de um hotel na Avenida Atlântica, na “boite” *Excelsior*, podíamos ter o prazer de escutar, na opinião de Sylvio Túlio, “o melhor conjunto instrumental brasileiro em atividade”: o Quarteto Excelsior, formado por Zacarias no clarinete, Fats Elpidio ao piano, Paulinho na Bateria e Luis Marinho no contrabaixo. No primeiro disco, lançado em 57 pela Rca Victor *Coquetel dançante n. 1*, temos um repertório bem variado, nada que seja exclusivamente ‘instrumental’ ou ‘brasileiro’, menos ainda ‘instrumental brasileiro’. Neste coquetel mistura-se um pouco de música brasileira, norte-americana e latina, com doses calibradas do dueto vocal de Zacarias e Paulinho. Mas talvez seja prudente desconfiar que haja alguma coisa de diferente neste conjunto que motivou esta classificação do referido crítico, que até então, para este tipo de formação instrumental e este tipo de repertório, costumava empregar a categoria, em certo sentido pejorativa, de *conjunto de boite*. Este ‘algo mais’ aparece também no comentário sobre lançamento do segundo disco - *Coquetel dançante n 2* quando usa a denominação elogiosa de “combo” realmente “all star”⁴⁹. A excelência musical deste conjunto, pelo menos para o Sylvio Túlio, estava intimamente relacionada à experiência destes instrumentistas com o jazz.



2.2. Espaços de jazz

Em meados da década de 50 o jazz começou a ocupar um lugar bastante privilegiado no cenário carioca, senão nacional. A música popular americana, de maneira geral, há muito tocada no meio do repertório eclético dos “conjunto de boite”, e também em programas de rádio, discos e filmes, começou a ganhar exclusividade nas chamadas ‘jam sessions’ que se propagavam pela cidade, e em festivais e concertos de jazz. Alguns de “renomados” artistas norte americanos, como Tommy Dorsey (1951), Dizzy Gillespie (1956), Louis Armstrong (1957), Nat King Cole (1959), Jo Jones, Herbie Mann, Coleman Hawkins, Zoot Sims (1961), entre outros, financiados pelo Departamento de Estado Norte Americano como parte da ‘política de boa vizinhança’. Se nos anos finais da década de 40 os lugares de jazz

⁴⁹ Sylvio Túlio Cardoso in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 18/03/59.

eram espaços privados, como as casas de Dick Farney na rua Julio Otoni, e de Jorginho Guinle no Flamengo, ou o porão na Rua Moura Brito na Tijuca, sede do Sinatra-Farney Fã Club, em meados da década de 50 as “jam sessions” irião ocorrer em consagrados lugares públicos da noite carioca, como o Copacabana Palace, a boate Vogue, Sacha’s, Plaza ou Béguin e, um pouco mais tarde, nas boates Bottle’s e Little do “Beco das Garrafas”.

A presença do jazz nestes lugares deve-se em parte ao trabalho de promoção e divulgação desta música pelos chamados mediadores, ou formadores de opinião, e que exerciam importantes funções no mercado fonográfico e radiofônico da época. Citemos alguns: o radialista Paulo Santos, com o seu programa *E Te po de Jazz* desde 46 na rádio Mec; Myrso Barroso na Mairink Veiga, com o *Festival de Jazz*; Paulo Brandão, Flavio Macedo Soares e Luiz Orlando Carneiro com suas colunas de crítica musical; Jorge Guinle, dentre outras coisas, responsável pela apresentação de importantes músicos de jazz no Copacabana Palace, além de suas contribuições como crítico de jazz à *Revista de Música Popular* e como autor do livro *Polinésia de Jazz*.

Outros nomes importantes, como Sérgio Porto, Lúcio Rangel e José Sanz também participarão desta cena jazzística carioca, e mesmo mantendo uma postura muito mais receosa com esta nova “moda”, também vão contribuir de certa forma pela divulgação e ampliação dela, provocando um debate interessante sobre a influência do jazz na música brasileira.⁵⁰

No dia 09 de agosto do ano de 1954, ocupando boa parte da sétima página do jornal *O Globo*, lemos uma crítica do “Ouvinte desconhecido”, um pouco incomodado com a mudança dos lugares de jazz para a orla da cidade:

“Um grupo assim, meio pra cá, meio pra lá, congregando gente elegante, gente menos elegante e alguns músicos hebdomadários, resolveu aclimatar, pelas cercanias da orla marítima da cidade, essa coisa 100% norte americana, que se chama jam session”.

Apesar de ele não localizar exatamente onde estavam ocorrendo as tais ‘jam sessions’, é bastante provável que ele esteja se referindo aos diversos encontros que

⁵⁰ Este debate propriamente será apresentado nos próximos tópicos, mas aqui apenas adianto a repercussão na imprensa do que parece ter sido um crescimento vertiginosos no consumo do jazz.

aconteceram naquele ano na boate Beguin⁵¹, e que foram bastante divulgados na imprensa.. Em três destas ocasiões, quem estava na função de diretor musical e de selecionador dos músicos e grupos que iriam participar do encontro era o maestro e saxofonista Cipó (Orlando Silva de Oliveira Costa). Na época bastante conhecido como diretor e maestro da orquestra da TV Tupi, fazia sucesso com seus arranjos à la Stan Kenton e Dizzi Gillespi⁵². Porém destas ‘jam sessions’, não faziam parte os números orquestrais (ficando estes restritos aos concertos de jazz, como por exemplo os do auditório do Jornal do Brasil e no teatro Copacabana), e era raro também a apresentação de grupos já formados, como o Quarteto Excelsior de Zacarias, apesar de, individualmente, alguns membros deste conjunto estarem presentes na maioria das ‘jam sessions’ descritas neste ano. O que estava em jogo, nestas situações, era o quanto cada instrumentista conseguia se expressar com desenvoltura nesta linguagem. E pela lista dos participantes destas ‘jam sessions’, não eram poucos os músicos “profissionais” atuantes no Rio de Janeiro que estavam já bastante à vontade com tal linguagem. Entre os músicos citados⁵³, estavam: Julinho (Julio Barbosa), Formiga, Santos (Maurílio dos Santos) e Bill (piston); Helio Marinho, Zé Bodega, Luizinho (Luiz) e Cipó (Orlando Costa) (sax tenor); Jorginho e Paulo Moura (sax alto); Cachimbinho (sic) (clarinete); Astor (trombone); Nestor e Dinatte (guitarra); Johnny Alf, Dick Farney, Elpidio, Hugo Lima, Joao Donato, Ribamar e Guio de Moraes (piano); Juvenal, Cirino, Rose e Vidal (contrabaixo); Miranda Filho, Mario, Hildebrano, Plínio, Sut Sut Filho(sic) e Cyll Farney (bateria); Dolores Duran (cantora).

No ano seguinte, estas ‘jam sessions’ já ocupavam semanalmente a “boite” considerada a mais “chic” de Copacabana: a Vogue. Todas as segundas feiras diversas músicos e jazzófilos se reuniam para uma ‘noite de jazz’:

⁵¹ Esta boate funcionava no hotel Gloria. Mesmo não estando localizada no bairro de Copacabana esta boate fazia, entretanto, parte do “circuito noturno”.

⁵² Sobre este aspecto, vale ressaltar o depoimento de Paulo Moura: “Ainda neste ano [1952] participei da efervescência do jazz no Brasil, com Maestro Cipó, Dick Farney e K-Ximbino (...). O maestro Cipó fazia arranjos privilegiando os trompetes nos agudos, o que produzia um efeito brilhante, inspirado em Dizzy Gillespie e Stan Kenton, enquanto K-Ximbino escrevia os seus arranjos de uma maneira mais suave, usando instrumentos como violoncelo e oboé, meio *cool jazz*. Dick Farney, grande pianista preferia o estilo de Dave Brubeck.” (http://www.paulomoura.com.br/sec_biografia.php)

⁵³ Sylvio Túlio Cardoso in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, dias 14 e 22 de maio, 9 de julho e 26 de novembro de 1954.

“Realiza-se hoje, segunda-feira, uma ‘jam session’ organizada por Everardo Magalhaes Castro, Alberto Pittigliani, Jorge Macedônia e o cronista de O Globo nos Discos Populares. Deverão tocar vários conjuntos de profissionais e amadores. Entre os ‘hotistas’ convidados encontram-se Dick Farney, Fats Elpidio, Zacarias, Chaim Lewak, Julinho, Cipó, Paulinho, Kaximbinho, Darci, Paulo Moura, Jorginho, Astor, Nelsinho, Izio, Jorge Marinho, Mario Lins, Nestor, Silvio Vianna, Stev Bernard, etc. O grupo dos amadores será encabeçado por Bill Horne, Dinarte, Spilman Junior e Alfredinho. A festa será realizada no ‘living bar’ da Vogue, devendo ser iniciada às 22h.”⁵⁴

No dia seguinte, na mesma coluna, o comentário de que a noite anterior teria sido um “grande sucesso”, ressaltando ainda a participação dos músicos efetivos da Vogue, “como o pistonista Barriquinha, os pianistas Carlinhos e Chaim Lewak, o tenorista Moacyr [Silva], o baixista [Dalton] Vogeler, e os dois convidados: Paulo Moura (sax) e Geroge Green (vocal)”.

Ao que tudo indica, este ano de 55 foi pioneiro em diversas iniciativas jazzísticas : a “primeira ‘jam session’ na boite Vogue”, a “primeira batalha de estilos de jazz do jornal O Globo”, a “primeira ‘jam session’ do programa Festival de Jazz de Myrso Barroso no auditório d Mayrink Veiga”, o “Primeiro Grande Concerto Brasileiro de Jazz” no Golden Room do Copacabana Palace, a primeira série de “jam sessions no auditório da TV-Rio”, entre diversas outras iniciativas.

Sobre o concerto no Copacabana Palace, além da presença do maestro Cipó como diretor musical do evento, função que lhe permitiu não só selecionar os pequenos conjuntos participantes como fechar a noite com a sua orquestra, vale ressaltar os seguintes participantes: “quarteto de Zaccarias (clarinetista e maestro) com Fats Elpidio ao piano, o quinteto de Dick Farney com o guitarrista Nestor e o vibrafonista Silvio Viana, o sexteto do sax-tenorista Zé Bodega com o pistonista Santos e ainda “Os Copacabanas”, conjunto dirigido pelo sax-tenor Quincas.”⁵⁵ Para José Sanz⁵⁶, estes pequenos grupos não passavam de “small combos executando bebop” e a orquestra do maestro Cipó “uma péssima imitação de Paul Whiteman”. (Apesar de não termos registro fonográfico deste show, nem uma descrição mais detalhada do repertório executado ou do tipo de arranjo empregado, podemos desconfiar que esta descrição de José Sanz foi mais uma maneira de desqualificar o programa do que uma caracterização musical stricto sensu.) Podemos, no entanto, seguir outras pistas para tentar caracterizar um pouco que tipo de jazz estava sendo

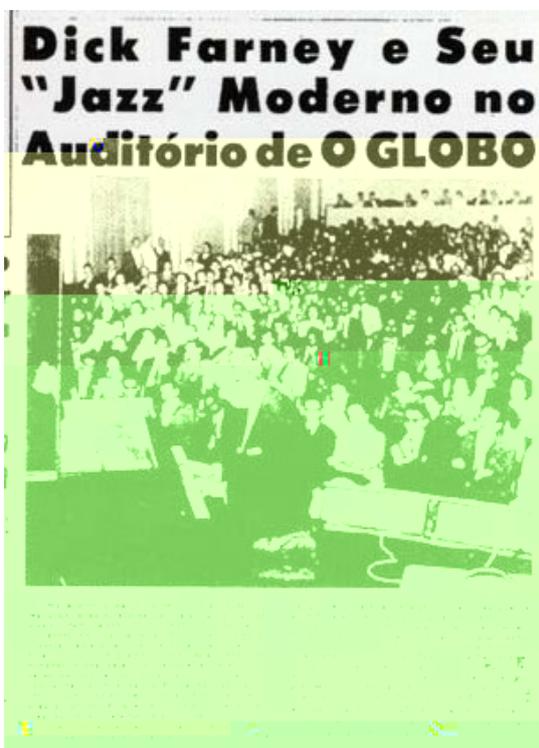
⁵⁴ Sylvio Túlio Cardoso in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 01/08/55.

⁵⁵ Sylvio Túlio Cardoso in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 14/06/55.

⁵⁶ Crítico colaborador da *Revista de Música Popular* e defensor do chamado “jazz tradicional”.

executado e, principalmente, o que estava significando a incorporação da linguagem jazzística nestes concertos e festivais de jazz. No ano seguinte, em novembro, foi realizado o *II Festival de Jazz*, gravado ao vivo e lançado em disco em 1957 pela Sinter⁵⁷. Das músicas editadas podemos perceber que não se tratava apenas de tocar músicas de compositores como Thelonious Monk, Gershwin, Walter Gros e outros, mas também de tocar músicas brasileiras, como “Samba que eu quero ver”, de Djalma Ferreira. Apesar da variedade no repertório há uma constância na execução – o tipo de arranjo e a sonoridade dos conjuntos – o que era capaz de fazer um samba de Djalma Ferreira ser incluído num programa de concerto de jazz. Aqui prevaleceram os pequenos conjuntos – Cipó e seu conjunto, Clelio e seu conjunto, K-Ximbinho e seu conjunto, Kuntz e seu conjunto, Julio Barbosa e seu conjunto – ficando os números “orquestrais” restrito às orquestras de Helio Marinho e Cipó. Esta preponderância dos chamados pequenos conjuntos frente às grandes formações não se restringia aos concertos de jazz; era a sonoridade dos ‘pequenos conjuntos de boite’, trios baseados no piano – baixo - bateria.

Em termos fonográficos, no entanto, era mais comum a formação de grandes



orquestras como acompanhamento, apesar dos “pequenos conjuntos” sobressaírem em lps dançantes, ainda que não em discos exclusivos de jazz. Neste quesito, vale ressaltar o pioneirismo de Dick Farney, que gravou com trio, quarteto e quinteto de “jazz”. Discos assim, exclusivamente de jazz eram raros até então. Em 1956 teríamos o primeiro lp de jazz editado no Brasil pela Columbia – o *Jazz After Midnight*, um tributo de Dick Farney a George Gershwin. A Rge não ficou atrás lançando o lp de 10' *Jazz Festival n 1*, de

⁵⁷ Fonogramas: “Atonal” (Hélio Marinho); “Samba que eu quero ver” (Djalma Ferreira); “Tenderly” (Walter Gross), “But not for me” (G. Gershwin), “In Walked Bud” (Thelonious Monk), “I know that you know” (Youmano), “Tema para dois” (Maestro Cipó), “Kachintema” (K-ximbinho), “How high the moon” (M. Lewis/ N Hamilton), “Jacques D’Iraque (G. Weiss), “Bop – Ciponato” (maestro Cipó)

Dick Farney e quinteto. O pioneirismo de Dick Farney suscitou diversos outros lançamentos de discos exclusivamente de jazz, como os dois discos dedicados a Cole Porter – *Mol-cyr Silv, interpret, Cole Porter* e *Murilinho Seven to Seven no Sch's*, ambos de 58, ano de comemoração de 60 anos de Cole Porter. Neste mesmo ano, em novembro, Dick Farney apresentou no auditório de O Globo, um concerto de “jazz moderno” que foi editado no ano seguinte pela Odeon.

Como podemos ver pela foto publicada na primeira página do jornal *O Globo*, não faltava público para um concerto de jazz; o texto informa que “perto de seiscentas pessoas aplaudiram, entusiasticamente uma das maiores exibições de jazz moderno jamais realizada em nosso país.”

Em trio (com três formações diferentes) e em quarteto, Dick Farney apresenta uma série de 10 músicas, sendo 7 composições do repertório jazzístico e três de consagrados autores brasileiros. Acompanhado por Ed Lincoln no contrabaixo e Paulinho na bateria, temos as músicas “Lady is a tramp” (Lorenz Hart/Richard Rodgers), “There’s a small Hotel” (Lorenz Hart/Richard Rodgers) e “Lullaby of Birdland” (G. Shearing/B.Y.Forsters). Junto com Bill Horne na trompa e Ed Lincoln no contrabaixo, apresenta “Blue Moon” (Lorenz Hart/Richard Rodgers), com Ismael na guitarra e Shu no contrabaixo, a música “The things we did last summer” (J. Style/S.Cahn). Com o quarteto formado por Paulo Moura no saxofone alto, Shu no contrabaixo e Rubinho na bateria, temos as músicas “Tangerine” (V. Schertzinger),

“I’m in the mood for lm 354.48 0n(ood)-470(f)3(or)-7()-46(l)-2(m 354.48 0n(ood)-470(f)3(3()--4(t

Mk”.64 Td páa74o for /R13 12 tv(s6 4(s)-1(s)4(s)-1(e)-64()-, (pe)4(s)-1(l)-2(e)4(s)-1(s)-n.99512(p6(a)-6

cronista, ele não deixa de nos chamar a atenção pra um aspecto importante: a maneira de se tocar jazz de Dick e cia é não só percebida como diferente da “original” como valorizada na sua diferença. Abre-se assim um espaço (fonográfico sem dúvida) para um jazz tocado *“brasilair”*, inclusive com apropriação de “clássicos” do repertório do Dick cantor: “Copacabana”, “Risque”, “Valsa de uma cidade”. A produção de discos inteiramente de jazz ficou restrita aos casos de homenagem a um determinado compositor, como aquelas três exceções acima citadas – os tributos a Gershwin e Cole Porter.

Também aqui, no caso do jazz, aparece uma abertura para não exclusividade de um repertório jazzístico (à maneira americana), reiterando assim o princípio eclético que domina a chamada “música de boite”. Neste caso, entretanto, a restrição quanto ao que pode ser ou não considerado um repertório apropriado para um disco de jazz é um pouco mais complexa. Mesmo a valsa de Ismael Silva ou o sambacção de Ary Barroso podem ser transformados e apropriados como repertório de um concerto jazzístico (à maneira brasileira), desde que sejam feitas algumas concessões: a começar pela melodia, ela deve ser ligeiramente modificada para se encaixar no “swing” adequado; isto porque o ritmo está completamente outro, nada de samba. Nem no acompanhamento do piano, nem do contrabaixo, muito menos da bateria.

Vejamos o caso de “Copacabana”. Música de João de Barro e Alberto Ribeiro, lançado por Dick Farney em 1946 e um dos maiores sucessos de sua carreira, aparece neste concerto no auditório de O Globo com um arranjo bastante distinto. Afinal, tratava-se de um concerto de “jazz moderno”, e se havia espaço para músicas brasileiras - dois sambas e uma valsa – elas deveriam ser tocadas não como samba ou valsa, mas sim como jazz.

Pela reação da platéia, medida aqui pela sonoridade dos aplausos e assovios que ficaram gravados, pode-se afirmar que o que vale, nesta música tocada à ‘maneira de jazz’ - como dizia Paulo Santos e tantos outros -, é o improvisado. E mais ainda quando acontece o “break” do conjunto para o baterista solar, sendo o momento ápice, o mais ovacionado, justamente quando termina o solo da bateria e o conjunto volta sincronizado.

Este tipo de execução, apesar de ovacionado pela platéia do concerto, significava, para os defensores do “samba autêntico” uma perigosa descaracterização. Porque muito diferente de se tocar jazz era tocar um samba como

se fosse jazz. Mas não esqueçamos do caso de se tocar jazz em ritmo de samba⁵⁸. Parece contraditório. Num ambiente musical marcado pela chamada “música de boite”, ou “música dançante”, em que era bastante comum, além de tolerado e até exaltado como qualidade, a mistura da música brasileira em seus diversos ritmos com as músicas latinas e norte americanas, por que implicar com o jazz? Porque culpá-lo de todos os males? Se podíamos falar de *samba*, *boleros*, por que não de *samba-jazz*

2.3 A influência do jazz pela crítica

No primeiro número da *Revista de Música Popular*, no texto de apresentação da Revista, Lucio Rangel explica o propósito da revista, que é o de “exaltar essa maravilhosa música que é a popular brasileira”. Mas, logo em seguida, afirma que não será limitada a isso e que haverá espaço para música popular de outro lugar do mundo, com um especial espaço cativo para o *jazz*. Vale dizer que entre inúmeros correspondentes fixos da revista, o único nome que é citado neste pequeno texto é justamente o do crítico de jazz José Sanz, “um dos nossos mais acatados especialistas no assunto”⁵⁹. Logo no primeiro artigo ele ataca o interesse crescente da alta sociedade carioca em relação ao jazz, afirmando que isso não passava de um simples modismo musical, impulsionado sobretudo pela falta de formação e educação do brasileiro no terreno artístico, o que, no caso da música, se transformava num impulso incontrolável por qualquer novidade. “Temendo revelar sua ignorância, atiram-se sofregamente a toda novidade que aparece, no afã de parecerem sempre em dia com a vida artística e passam então a ‘adorar’ (é este o termo da moda) este ou aquele movimento ou corrente.”⁶⁰

Este é o seu diagnóstico sobre o consumo de jazz. E o que o motiva a escrever sobre o assunto, a fim de denunciar uma adoração equivocada e superficial da “nata da sociedade” pelo jazz e ao mesmo tempo contribuir para a melhora daquela formação e educação falha do brasileiro. Classificando as atitudes dos chamados fãs de jazz como manifestações “falsamente apaixonadas” e muitas vezes “históricas”, ele vai começar uma verdadeira cruzada contra todas as “exibições

⁵⁸ Prática comum e até elogiada pela crítica, como o disco citado de Waldir Calmon, ou o do maestro Carioca, *Clássicos no Samba* (RCA Victor 1960).

⁵⁹ *Revista de Música Popular*, nº1, setembro de 1954, p.03.

⁶⁰ José Sanz in *Revista de Música Popular*, nº1, setembro de 1954, p. 40.

públicas de jazz” que vão invadir a cidade naquele ano de 54 e nos seguintes. E assim ele começa ironicamente relatando uma ‘jam session’ ocorrida na boate Béguin em setembro de 54:

“Os dirigentes de uma “boite” resolveram realizar quinzenalmente “jam sessions” com músicos brasileiros e um ou outro estrangeiro de passagem (...) E viu-se então, esta coisa espantosa: a “gente bem” tomou-se furiosamente de amores pelo “jazz” (só que não era “jazz” embora ela pensasse que fosse) e, na sala da “boite”, vimos a nata da sociedade fazendo esgares e soltando gritos agudos, enquanto no palco alguns jovens músicos, entre eles bons executantes, emitiam sons esdrúxulos que eram saboreados como ambrosia por aquela multidão de *snoobs* que acabava de descobrir um novo, “chic” e dispendioso passatempo.”⁶¹

Também não deixou passar em branco o I Festival de Jazz do Copacabana Palace: “nesse recanto privilegiado do mundo que é o café-society”, escreve: “fazer um festival de jazz no Brasil com músicos brasileiros é o mesmo que viajar para a China com o fito exclusivo de comer uma feijoada especialmente preparada pelo sr. Chou-Em-Lai”⁶².

A crítica maior era quanto à “importação errônea” devido a ignorância da “nata da sociedade” que acabou tomando “gato por lebre”, indo “buscar na música popular norte americana conjuntos (...) especializados em criar barulho exótico” e não o “verdadeiro jazz”⁶³. Tal critério para definir o jazz como “verdadeiro” ou “falso” se baseia numa concepção de música em que a questão da autenticidade reside numa escuta da música popular como manifestação folclórica. O jazz é, sob este ponto de vista, “privilégio do negro de New Orleans” e “só sua gente sabe executá-lo”, nem mesmo outro negro norte americano ou de qualquer outro lugar, ainda mais de outro país ... e “do branco nem se fala”⁶⁴.

Assim, todos os desdobramentos históricos do processo de transformação do “jazz verdadeiro” – aquele que nasceu em New Orleans - em diversas outras formas híbridas – “progressive jazz”, “bebop”, “cold jazz”, “hot jazz” – são prontamente descartados como “falso jazz”. Imagina então como não era “falso” um concerto de jazz ou uma ‘jam session’ carioca, e o que falar de um disco de Dick Farney executando Gershwin ou Moacyr Silva Cole Porter? “Falso como nota de dólar

⁶¹ José Sanz in *Revisão da Música Popular*, nº1, setembro de 1954, p.38.

⁶² Idem, nº7, maio/junho de 1955, p. 42-43.

⁶³ Idem, nº1, setembro de 1954, p.38.

⁶⁴ Idem, p.39.

impressa numa tipografia clandestina de vigário geral”⁶⁵, responde Henrique Pongetti, também um crítico ferrenho desta “moda de jazz”.

Outra voz importante vai fazer eco a estas duas. Atendendo a um pedido oficial do Ministério da Educação, Sérgio Porto escreve, em 54, um livro sobre o jazz a fim de “aumentar a divulgação da música dos negros americanos entre nós, criando um ambiente mais propício à formação de músicos capazes de executar o verdadeiro jazz, que, até hoje, não foi tocado no Brasil dentro de suas características básicas”⁶⁶. Estas palavras do autor logo no prefácio demarcam uma tomada de posição que é melhor explicitada ao longo do livro. O verdadeiro jazz é o que ele denomina de “jazz tradicional”, ou “dixieland”, feito por “negros norte americanos sulistas”. Neste sentido, ele aponta “a intromissão de músicos brancos, completamente alheios aos problemas, ao significado e à mensagem daquela expressão musical criada pelos humildes negros da Lousiana”, assim como a “importação de melodias estrangeiras à temática do jazz” (o dodecafonismo e a atonalidade por exemplo) como sendo os elementos responsáveis por “desvirtuar cada vez mais a sua evolução natural”⁶⁷. Essa desvirtuação do “verdadeiro jazz” teria sido tamanha que chegou a produzir o “be bop”, nas suas palavras “uma outra expressão musical, completamente diferente do jazz, em suas características básicas”⁶⁸. Podemos assim compreender porque, na opinião de Sergio Porto, em consonância com José Sanz, o “verdadeiro jazz” ainda não havia sido tocado no Brasil mesmo com tantos músicos tocando jazz em festivais, concertos e jam sessions (lembramos das palavras de José Sanz ‘não era jazz embora pensassem que fosse’).

Tanto Sérgio Porto como José Sanz estavam focalizando a crítica em apenas uma parte da questão: a impossibilidade de se executar, ouvir e cultivar o “verdadeiro jazz” aqui. Primeiro porque o que estava se importando era o chamado “jazz moderno” = falso e não o “jazz tradicional” = verdadeiro; segundo, porque mesmo que se reconhecesse o equívoco, era impossível corrigir o problema, já que o jazz verdadeiro é “privilégio do negro de New Orleans”. Se para José Sanz e Sergio Porto a crítica maior era à “importação errônea”, para Pongetti a reprovação era

⁶⁵ Henrique Pongetti in *Jornal O Globo*, 01/07/55, p.2.

⁶⁶ PORTO, Sérgio. *Pequena História do Jazz*, p.10.

⁶⁷ Porto, op cit., p. 35.

⁶⁸ Ibid, p.43.

quanto a uma “amigação” suspeita e perigosa entre o samba e o jazz, seja este verdadeiro ou falso.

“Da coexistência à bacanal há um abismo. Não me ponham o Carinhoso em ritmo de swing, nem o St. Louis Blues em ritmo de samba. Coexistência e jamais amigação. Nosso nosso, deles deles e com muita honra pra todos”, escreveu Pongetti naquele mesmo ano de 54 na *Revista do Rádio*. Para os “puristas” como ele, a ameaça era a “contaminação deturpadora” da nossa música popular.

E em se tratando de música popular brasileira em meados daquela década de 50, a tal “coexistência sem amigação” parecia de fato um desejo impossível. Não faltavam exemplos de músicas americanas – e também francesas ou até temas eruditos famosos de Chopin ou Tchaikovski – tocadas em ritmo de samba (ou com a designação genérica “variações em samba de não sei o quê”) e, por outro lado, de músicas brasileiras - sambas e choros ou valsas - tocadas como se fosse jazz, ou boleros etc.

Entretanto, diferentemente de outras “amigações perigosas”, a do samba com o jazz tinha importantes defensores, sobretudo porque o argumento principal deste grupo estava baseado num universo de sentido bastante persuasivo naquela ocasião – “moderno”, “modernização”, “sofisticação” – ainda mais naquele cenário noturno de Copacabana.

Neste grupo de defensores estavam, entre outros, Jorge Guinle e Sylvio Túlio. Para este, o jazz digno de destaque na sua coluna *O Globo nos discos populares* era o “jazz moderno”, ou o chamado “hot jazz”, e não o “jazz tradicional” que tanto defendia José Sanz. Essa diferença de posições a respeito do jazz provocou uma extensa crítica de Sylvio Túlio quando saiu o primeiro número da *Revista do Rádio Music Popular*. Para ele, o grande equívoco da revista era o de “exaltar apenas as formas primitivas de música popular, tanto a brasileira como o jazz” e, conseqüentemente, desconsiderar, quando não rejeitar, as formas “modernas”⁶⁹. Esta crítica também estava vinculada a uma outra: a acusação de intelectualização do jazz, em que só os estudiosos do assunto saberiam separar o joio do trigo e identificar o autêntico no meio de “tantas falsidades”, enquanto o simples fã e “todos aqueles que seriam capazes de senti-lo e amá-lo”⁷⁰ - como escreveu Antonio Maria - estariam desqualificados para se pronunciarem sobre o assunto.

⁶⁹ Sylvio Túlio Cardoso in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 11/11/54, p. 13.

⁷⁰ Antônio Maria in “Mesa de Pista”, jornal *O Globo*, 30/06/55, p. 07.

Jorge Guinle também é um importante contraponto de José Sanz, ambos correspondentes da *Revista de Música Popular*. No artigo do número três⁷¹, ele localiza os fatores “essenciais da música de jazz” para em seguida encontrá-los, todos eles, no chamado “jazz moderno”, e finalmente refutar todos aqueles argumentos usados pelos outros para não considerar o jazz moderno como sendo jazz⁷².

Além de correspondente da revista, Jorge Guinle também escreveu em 1953 *Jazz Popular*, o livro que procurava apresentar um quadro geral do jazz desde a sua “origem” até o “cool” e o “hard bop”, bem como os principais músicos e discos de cada estilo. Ainda tinha espaço no livro para uma pequena seção “Jazz no Brasil e no exterior”, bem como uma lista dos “dez melhores da história do jazz” escolhidos por críticos e músicos americanos e alguns críticos brasileiros. Interessante que os críticos estavam classificados em três categorias, para melhor orientação do leitor: os “tradicionalistas”, os “modernistas” e os “ecleticos”. Entre os críticos brasileiros - Sérgio Porto, Lúcio Rangel, José Sanz, Marcello Miranda, Sylvio Túlio Cardoso, Vinicius de Moraes e o próprio autor – a balança estava pesando para os defensores do “jazz tradicional”. Sem nenhum que representasse estritamente o “jazz moderno”, a briga com os “tradicionalistas” ficava por conta dos chamados “ecleticos” – Sylvio Túlio, Jorge Guinle e Vinicius de Moraes. No entanto, no prefácio escrito por este na primeira edição do *Jazz Popular*, podemos perceber que o seu ecletismo não estava tão aberto assim às maiores novidades do momento, o *bop* de Parker e cia. Como escreveu o poeta: “na verdade, na história da evolução do jazz, apenas um estilo apresenta características de defini-lo como uma forma imortal: o estilo New Orleans (...) No caso do *bop* e do *new sound* não quero tocar, pois, parece-me, constituem apenas uma procura de caminho dentro de um insolúvel impasse.”⁷³

Interessante ressaltar que essas duas posições aqui polarizadas, por exemplo, José Sanz e Sylvio Túlio, chegavam a ser critério para classificar grupos rivais em festivais de jazz, servindo para estabelecer e reforçar rivalidades regionais entre

⁷¹ Jorge Guinle in *Revista de Música Popular*, n°3, dezembro de 1954, p. 44-47.

⁷² Mesmo um pouco extenso vale a pena citar: “Considero autentico o jazz moderno porque nele encontro os fatores essenciais desta musica: 1. O ritmo isócrono de base com balanceio característico, e, contrapondo-se a ele, decalagens rítmicas criando polirritmia; 2. Sonoridade; tratamento da matéria sonora à maneira inaugurada pelo jazz com modificações dos timbres que se tornam expressivos por si. Referimo-nos aqui à maneira negroide com que o som é tratado; 3. O uso freqüente dos blues como material temático mantendo-se as inflexões produzidas por deformações microtônicas; 4. Solos improvisados; 5. a técnica instrumental tem um valor somente funcional na estrutura dos solos” (*Revista de Música Popular*, n°3, dezembro de 1954, p. 47)

⁷³ *Jazz Popular*, p.13.

paulistas e cariocas. Por exemplo, na “Batalha de estilos de ‘jazz’ na jam session” promovida pelo jornal O Globo no Itatiaia Country, os cariocas foram representar e “defender o jazz moderno, mais intelectualizado, enquanto os paulistas se encarregaram de prestigiar o chamado jazz ortodoxo”⁷⁴. Como escreve Carlos Calado, houve na década de 50 um “revivido do *diabolo* e do jazz tradicional em São Paulo”, enquanto na cena carioca, em boates, bares e *jam sessions*, “era principalmente o jazz moderno que interessava, ou seja, o *bebop* e estilos posteriores, como o *cool* e o *east coast*.” (Calado: 1990; 234)

Uma vez que aquele argumento dos “tradicionalistas”, que tentava desautorizar por princípio qualquer realização do jazz no cenário carioca de meados da década de 50, foi perdendo espaço – tanto pela ampliação do que poderia ser ou não chamado de jazz pelos “eccléticos” e “modernistas”, quanto pelo aumento no consumo e produção de jazz em ‘jam sessions’, concertos e discos - também deixou de ter força aquele apelo purista contra “amigações indesejadas”. Porque não foi só a concepção sobre a autenticidade do jazz que se alterou com a defesa do “jazz moderno”, se alterou também a maneira de qualificar o efeito do jazz na música brasileira. Se era deturpador e contaminador porque falso, passou a ser desejado porque autenticamente moderno modernizaria a nossa música popular.

No entanto, se no âmbito da disputa em torno do jazz a batalha estivesse praticamente ganha contra os “tradicionalistas”, na discussão em torno do samba, a guerra parecia estar apenas começando.

2.4

Em defesa do samba: os “saudosistas” contra atacam

Em várias publicações – como as revistas *Pratodos*, *Rádiodiário*, *A voz do orro* e inclusive a *Revista da Música Popular* – o samba parecia estar num movimento de decadência sem volta. Contaminado e deturpado por “ritmos alienígenas” de todos os lados, parecia que não ia resistir muito tempo ao ataque dos “invasores”. Era preciso com urgência a realização de uma verdadeira “defesa nacional” capaz de movimentar medidas mais enérgicas do estado para evitar a “decadência do samba”. Com estes argumentos e palavras inventou-se a “I Semana da Música Popular Brasileira”, uma iniciativa da *Revista*, *Rádiodiário*, cujos

⁷⁴ Jornal *O Globo*, 08/12/55, p. 13.

objetivos era “criar o clima e as condições necessárias àquela cruzada redentora”⁷⁵. Com direito a um ato de instalação no Auditório do Ministério da Educação (onde estiveram presentes, dentre outros, o ministro e presidente da Comissão Nacional de Folclore Renato de Almeida, o representante do Ministro da Educação e Cultura José de Alencar, o major Alfredo dos Santos Cunha Junior representando o prefeito Negrão de Lima, Moacir Áreas, diretor-geral da Rádio Nacional, além de importantes radialistas e jornalistas) esta iniciativa contou com um respaldo político e institucional necessários para movimentar medidas mais enérgicas do estado a fim de evitar-se a “decadência do samba”. Com a diretriz geral enunciada por Renato de Almeida baseada no movimento triplo de “amar, defender e prestigiar a música do Brasil”, uma série de atividades foram programadas para aquela semana, além da criação de uma *Comissão Permanente de Defesa da Música Popular Brasileira*. Dentre as atividades da semana, incluíram-se uma programação exclusivamente brasileira nas principais estações de rádios, a realização da “Feira Nacional de Discos”, uma seqüência de programas com o intuito de revalorizar a chamada “velha guarda” e “grandes expressões artísticas de nossa música popular como Ernesto Nazareth”, o “concurso de melodias populares” a fim de escolher a “canção do ano”, culminando no “esplendoroso espetáculo final, no Maracanãzinho” – com direito à escola de Samba Império Serrano, Teatro Folclórico Brasileiro, passistas de frevo e famosos artistas de rádio”.⁷⁶ Esta iniciativa tinha um caráter explicitamente pedagógico e cívico. Para Renato de Almeida era preciso “despertar no povo, o amor pela musica popular, pelo que ela nos traz na sua essência folclórica”. Tal essência estaria por exemplo nas musicas “Tico-Tico no Fubá” e “Aquarela do Brasil”, ambas evocadas como símbolo do “apreço em que é tida a nossa música no exterior” mas que aqui não conseguem ser devidamente amadas pela indevida ignorância do povo. Que se caso contrario aprendessem a amá-la - estariam imediatamente também defendendo-a dos “ataques invasores”. Daí a declaração do ministro da Educação e Cultura de que a I Semana da Música Popular Brasileira era uma “realização de sentido cívico em que todos trabalharemos pela grandeza da pátria, através da música popular.”⁷⁷. Foi nesse sentido também que foi criada, alguns anos mais tarde,

⁷⁵ *Revista de História*, 15/12/56, p.11 e 12.

⁷⁶ *Revista de História*, 08/12/56, p.06.

⁷⁷ *Revista de História*, 15/12/56 p.11.

a lei Humberto Teixeira para promover caravanas oficiais da musica popular brasileira no exterior.

Imbuído deste espírito combativo e defensor da “riqueza nacional”, o colunista Marques Rebelo (o colaborador responsável pela coluna quinzenal “Lira Popular” na revista *Povo e Todos*) assim descreve sua missão de “salvaguardar a alma do povo”: “cabe aos críticos e comentaristas, que têm a consciência do erro em que nos afundamos, a necessária, a imprescindível coragem de combater sem tréguas, e ainda em tempo, para a salvação dum patrimônio cuja morte é como a morte da própria nacionalidade. É duro o combate, mas é o que pretendemos iniciar nesta coluna quinzenal de um jornal que pretende delatar a cultura preservando o que é nosso.” O combate enunciado por ele se traduz na sua primeira crítica de discos na qual o alvo escolhido foi Elizeth Cardoso com *Canções de Amor e Luz* (Continental 1955): “É aquele doloroso arrastar de submelodias e de subletras com que as boates enchem os seus alcolicos escurinhos, as horas perdidas da madrugada.”⁷⁸ Os ataques subseqüentes foram a todos os discos classificados pejorativamente como “música de boite”, como um mero “entertainment musical” de um grupo social – o *boite society* cujo “gosto musical” era visto como alienado. Alienado porque não gostavam de samba e não sabiam nem mesmo o que era o “verdadeiro valor de nossa musica”. Escreveu ele em tom de denúncia:

“Consultem-se, por exemplo, as listas das gravações mais vendidas nos balcões das lojas de discos e verifica-se amargamente que a produção nacional rasteja nos últimos lugares e que os legítimos valores não têm vez. Que são as rumbas, os boleros, os tangos, os mambos, os maus foxes que dominam o público comprador.”⁷⁹

Naquele ano de 56, nas listas de discos mais vendidos da Odeon – que era uma das mais “brasileiras” – realmente não tinha muito lugar para o samba: exceto Dorival Caymmi com “Maracangalha” em terceiro lugar, a música brasileira estava minimamente representada pelo grupo vocal Demônios da Garoa em quinto, enquanto sobravam espaços para os boleros de Gregório Barrios (dois discos) e Lucho Gatica, sem falar de Dalva Oliveira em primeiro lugar com a musica “Confesion”. E quanto à música americana, havia um único disco em sétimo lugar, *Love is Every Splendored thing* de David Rose e sua orquestra.⁸⁰

⁷⁸ Marques Rebelo in “Lira Popular”, *Povo e Todos*, nº6, segunda quinzena de setembro de 1956, p. 07.

⁷⁹ Idem, nº1, primeira quinzena de junho de 1956, p. 07.

⁸⁰ Revista *Povo e Todos de Discos*, ano 56, p. 27.

A indiferença, quando não ignorância do público consumidor, em relação ao samba foi “atestada” também por um “inquérito” realizado pelo jornalista José Mauro Gonçalves e que provocou comentários revoltados do Marques Rebelo nesta mesma revista⁸¹: “Ele deveria ter intitulado o inquérito de *o s. b. no café society*. (...) o gosto que impera no café-society a respeito do samba demonstra o divórcio que existe entre a alta roda e a realidade nacional... até valsas foram lembradas como samba”⁸²

Esta aparente confusão no uso do termo parecia ser generalizada. A revista *A voz do s. b.* é um caso sintomático de como o termo *s. b.*, pelo menos nos anos finais da década de 50, queria abarcar uma variedade de coisas. Nesta revista⁸³, o samba apareceu duas únicas vezes, representado por Ismael Silva e Lupicínio Rodrigues. Exceto por isso, numa avaliação à la Marques Rebelo, o nome de batismo da revista estaria absolutamente equivocado. A voz, em realidade, era a da “música de entretenimento” (em oposição à música “genuinamente popular”), pois tratava-se de um verdadeiro vale tudo; junto, por exemplo, com o *s. b.* “O nosso amor”, de Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes numa gravação de João Gilberto, temos um *rock in roll* de Elvis Presley, numa seção dedicada à música americana, assim como os mais variados *fo es*, *boleros*, *beguines*, *s. b. em ões*, *valsas*, *fo do em ões*, *os*.

Os sinais de decadência pareciam incontestáveis. Ary Barroso, uma das vozes mais afirmativas em denunciar o estado de “crise”, apresenta 10 eloquentes argumentos, num artigo escrito para *Revista de Música Popular*. E nesses itens, destaque para os “acordes americanos” e a proliferação de “boites” e “night clubs”. “Antigamente não havia ‘acordes americanos’ em samba. E todos os entendiam. Antigamente não havia ‘boites’, nem ‘night clubs’, nem ‘black-tie’. E o samba andava pelos ‘cabarets’, humilde e sem dinheiro.”⁸⁵ E conclui: “antigamente o samba era uma coisa, hoje é outra... Decadência! Decadência! Decadência!”⁸⁶. Em outra ocasião, o sinal eleito como mais significativo da “pior fase da nossa música popular” foi a mudança no ritmo do samba, que estaria perdendo sua força

⁸¹ *Pratodos*, p. 07, nº2, segunda quinzena de julho de 1956.

⁸² Idem.

⁸³ Pelo menos nos exemplares a que tive acesso, do nº23, ano II, ao 32, ano III, referente aos anos de 59 e 60.

⁸⁴ Revista *A voz do s. b.*, nº26, ano III, 1960.

⁸⁵ *Revista de Música Popular*, nº9, setembro de 1955, p. 07.

⁸⁶ Idem.

característica para composições “dolentes e desfibradas”. Este fenômeno estaria expulsando o “elemento negro”, um dos três elementos constitutivos da “nossa flor amorosa de três raças tristes”.

A revista *Povo*, no ano de 1956, promoveu uma série entrevistas na tentativa de localizar a “crise” pela qual passava a música brasileira, principalmente o samba. Por exemplo, nas entrevistas com Silvio Caldas, Inezita Barroso, Orestes Barbosa, Grande Otelo, Ary Barroso, Donga, Nássara, Dorival Caymmi, entre outros, o samba era acusado de estar sofrendo uma “corrupção aceleradora”⁸⁷ por causa da “intromissão de ritmos que não são nossos”⁸⁸. Não só a influência estrangeira era apontada como principal vilã; a chamada música comercial também estava sendo responsabilizada pelo

Plêiade de Discos para representar a resistência da verdadeira música popular: Antenógenes Silva, acordeonista “veterano” com mais de trinta anos de intensas atividades nas rádios e em gravações de discos a fim de divulgar o “nosso cancionero”. E em todo este caminho, ele é visto como vitorioso porque “permaneceu sempre o mesmo” e “jamais sofisticou-se” a despeito dos ataques frontais por parte de autores modernos”, conseguindo guardar o sentido particular das melodias do passado e executando o que é nosso “com aquele sabor de outros tempos, estritamente verde e amarelo”. E, em seguida, uma definição para o termo *velho guarda*: “plêiade de artistas que não se deixou seduzir pelas dissonâncias de outros estilos alienígenas.”⁹⁴

Vale ressaltar a atuação de Almirante na organização, junto à Radio Record, dos *Festivais do Velho Guarda* nos anos de 54 e 55, que acabou por consolidar a expressão *velho guarda* como símbolo de resistência e preservação de um passado de “ouro” da

ambientes como aquele.”⁹⁸ Para alívio dele a apresentação foi um sucesso, tanto que a boate teve que programar uma segunda seção na própria noite de estréia, além de propor ao grupo de “velhinhos da velha guarda” um “show com apresentações fixas, tendo-o como principal participante”. Este relato não deixa de ser curioso por chamar à atenção para uma situação recorrente (ou ao menos uma sensação) de que os fatos pareciam não comprovar a radicalidade dos argumentos e das posições assumidas pelos grupos de combate. Nem tão decadente assim estava a música brasileira, nem tão “alienado” era o gosto do “café-society”, nem tão “puro” era o samba do Estácio, nem tão livre das influências estrangeiras as composições de Pixinguinha, nem tão contra à “música de boite” eram Sergio Porto, Lucio Rangel, Nestor de Holanda, freqüentadores assíduos das boates e adoradores de Waldir Calmon, apesar de defensores ferrenhos dos “legítimos valores” da música popular. Parecia que o ecletismo musical do período servia pra abrandar os ânimos daqueles homens de imprensa, intelectuais e críticos, quando mais acompanhado de fartas doses de uísque nas horas perdidas da madrugada dentro de uma boate qualquer. O que não quer dizer que o uso da música popular para exaltar uma certa brasilidade nacionalista fosse menos radical nos embates discursivos em revistas e jornais da época.

A definição de posições se fortaleceu pelo surgimento de um grupo a favor de certas influências modernizadoras ao samba. Este grupo passou a denominar o rival de “saudosistas”, “passadistas” ou “conservadores”. Silvio Caldas parece não ter gostado muito do batismo: “*O artista não se preocupa*, para chamar os reais valores de *saudosistas* inventaram a palavra *oderno*. Deturpadores é o que eles são.”

A série de entrevistas realizadas pela revista *Playboys*, no ano de 56 e 57, tentou abarcar representativamente os principais nomes e argumentos dos dois lados da situação. De um lado, Silvio Caldas, Inezita Barroso, Orestes Barbosa, Grande Otelo, Ary Barroso, Donga, Nássara, Dorival Caymmi; do outro, Radamés Gnattali, Tom Jobim, Gaya, e numa posição própria, o maestro Guerra Peixe.

Guerra Peixe é chamado para discussão e tenta desfazer uma certa confusão de termos. Começa afirmando, ao contrário dos entrevistados citados acima, que a música popular brasileira não está em decadência. O que está em decadência é aquilo que “nós, folcloristas, chamamos de música urbana, essa música sujeita à moda e tão

⁹⁸ Idem

difundida pelas estações de rádio.”⁹⁹ Esta decadência é apontada pelo maestro como o resultado da “grande modificação no gosto urbano com a tremenda influência que a música estrangeira tem exercido sobre a população das grandes cidades”, mas “enquanto isso acontece com a música urbana a música verdadeiramente popular se transforma dentro de um espírito genuinamente nacional e isento das influências estrangeiras que o rádio possa oferecer.”¹⁰⁰ Apesar de Guerra Peixe diferenciar assim a “música urbana” da “música verdadeiramente popular” e apenas conceder a esta última um caráter nacional, em outra parte da entrevista ele parece operar uma diferenciação dentro da chamada música urbana, evocando Noel Rosa e Sinhô, como ícones dos “valores nativos da música urbana”. No entanto tal tradição já estaria totalmente perdida, a não ser que “houvesse um movimento no sentido de reanimar os centros urbanos a fim de reaviver esta tradição” e os indivíduos fossem submetidos a um “processo de reinculturação”. Admitindo a impossibilidade disto ele sugere que “talvez fosse mais interessante ir buscar novas espécies de músicas populares no folclore nacional”, o qual serviria aqui como fonte inesgotável do espírito nacional.

Interessante que mesmo mantendo sua posição tipicamente folclorista, Guerra Peixe ataca os chamados “saudosistas” e defensores da “velha guarda” que pretendiam reestabelecer o samba (do jeito que fazia Sinhô ou Noel Rosa ou ainda o chamado “samba de morro”) como música de caráter nacional. Claro que com isto ele também não estava tomando partido no outro lado da briga, os defensores do chamado “samba moderno”. Estes foram representados neste ciclo de entrevistas promovido pela revista, pelos maestros Radamés Gnatalli e Lindolfo Gaya e pelo eleito melhor orquestrador do ano (de 56) Antonio Carlos Jobim.

Radamés começa afirmando que “não há decadência da música popular brasileira” e procura esclarecer que “orquestrar a música popular absolutamente não é desvirtuá-la (...) desde que os instrumentos musicais utilizados pelo orquestrador tenham por objetivo acentuar os valores rítmicos, melódicos e harmônicos” sem que haja uma modificação no seu ritmo característico. E neste ponto ele é enfático: “o ritmo, fundamentalmente, deve-se preservá-lo a todo custo”¹⁰¹. Sobre a questão tão debatida das influências, ele argumenta que “influências sempre existiram” e lembra

⁹⁹ Guerra Peixe in *Pérolas*, nº7, primeira quinzena de outubro de 1956, p.07.

¹⁰⁰ Idem

¹⁰¹ Radamés Gnatalli in *Pérolas*, nº2, segunda quinzena de junho de 1956, p. 07.

Entre os que lêem a “crise” como “evolução” há uma restrição quanto à maneira de se incorporar as influências externas ao samba; tudo é permitido desde que o seu “ritmo característico” não seja desvirtuado. Os arranjos “sofisticados” são bem vindos desde que o samba continue sendo samba em suas características rítmicas.

É neste ponto que os defensores da “modernização” do samba convergem com os defensores e divulgadores do jazz moderno. Vendo com bons olhos a mistura do samba com o jazz, não deixavam de criar parâmetros para qualificar o que seria uma boa ou uma má incorporação. Trazendo de volta o nosso colunista Sylvio Túlio em comentário ao disco de Jamelão (78 rpm) em 15/09/54 “Alta noite”/ “A cegonha mandou”, temos alguns destes parâmetros considerados apropriados principalmente quanto ao tipo de arranjo. Nesta ocasião, não vão faltar elogios ao trombonista e arranjador Astor: “O conjunto do trombonista Astor acompanha ambos os números com a mesma impetuosidade e desembaraço que o ouvimos no último disco de Moreira da Silva, empregando uníssono bop de trombone tenor e pistão e um solo rápido de sax tenor. Este é um gênero que não admite meio termo, como o dixieland e o bop, ou se gosta ou se detesta. Nós ainda o preferimos aos chamados sambacantões atuais, que são realmente baladas e canções, sem relação com o samba autêntico, o samba de morro, o samba de bossa”.

Interessante que aqui o nosso conhecido colunista, defensor ferrenho do “jazz moderno”, pela primeira vez faz um elogio explícito à incorporação de procedimentos jazzísticos – o arranjo de sopros do trombonista Astor Silva – ao samba. Importa aqui chamar a atenção para a diferenciação que ele opera entre a influência do jazz no “samba-canção” e no “samba autêntico”. Apesar dele não medir elogios ao jazz, em se tratando da influência deste no samba, havia formas que deveriam ser combatidas e outras elogiadas. Deste comentário, podemos ter certeza que a maneira de incorporar determinados instrumentos de sopro – trombone, saxofone e pistão – de determinada maneira – em “uníssono bop” ou em solos curtos improvisados – era visto como um resultado positivo da influência do jazz no samba, não em qualquer samba, vale enfatizar, mas no “samba autêntico”. Lembrando da sua especial predileção por “small combos”, ele vai preferir este tipo de acompanhamento ao orquestral, mesmo àqueles mais “jazzísticos” de Radames Gnattali, porque estaria mais adaptado ao acompanhamento do samba de andamento

mais rápido, enquanto os acompanhamentos orquestrais eram mais característicos dos samba-canções.

Noutra ocasião, o que é posto em evidência é um certo “aspecto harmônico”, assimilado ao jazz, capaz de provocar uma “pequena evolução” na música popular brasileira. O disco de Roberto Silva é classificado como exemplo da “desfiguração do samba comercial”: “A música popular brasileira está regredindo rítmica, melódica e literariamente. O pequeno progresso, a pequena evolução que se observa é no aspecto harmônico, exclusivamente. E mesmo neste com muitos elementos arrendados do jazz.”¹⁰⁴

Nestes exemplos, temos aqueles aspectos geralmente usados como sintomas da influência do jazz: o improvisado, a sonoridade típica de naipes de sopros, a harmonia, e a maneira de se tocar a bateria. Embora aqui estes aspectos não apareçam com a devida caracterização, são bastante expressivos porque utilizados como sinônimo de modernização via influência do jazz. Mesmo porque, era comum nas esparsas colunas sobre música popular uma ausência de descrição e caracterização dos elementos musicais daquilo que se está criticando, o que não invalida a força retórica e histórica desses discursos sobre a música.

Anos depois, todos estes argumentos iriam se consagrar no âmbito da crítica musical a respeito do “samba moderno”, “bossa nova”, “moderna música popular brasileira”, “música popular moderna”, e outras denominações.

¹⁰⁴ Sylvio Túlio Cardoso in “O Globo nos discos populares” in jornal *O Globo*, 18/08/54.

“modernização”. Nas falas dos nossos “defensores do samba”, a noção de mistura – de matrizes musicais autênticas, no sentido de folclóricas – se realiza na escolha do samba como expressão por excelência da musicalidade brasileira. Ary Barroso, incorporando as palavras de Olavo Bilac, a definiu como “flor amorosa de três raças tristes” para argumentar que alterar a combinação destes três elementos, mexer nesta mistura já “estável” e de desenvolvimento próprio é “descaracterizar”².

Na tradição dos “estudos de folclore”, na qual foi gerada, a definição da *música popular* baseava-se numa idéia de “povo brasileiro” como entidade cultural e racialmente homogênea, resultado da síntese dos elementos “portugueses, africanos e ameríndios”. Como argumentou Mário de Andrade, apenas no séc. XIX, a nossa música popular começou “a tomar corpo”, aparecendo “produções já dotadas de fatalidade racial”, porque até então, nos três séculos anteriores, estes elementos constitutivos mantiveram-se “misturados”, porém não “amalgamados”(Andrade:1980;180). Ele localiza, desta maneira, um momento na história em que a música nacional teria começado a surgir. Porém esta musicalidade nacional seria encontrada apenas na música popular, isto é, nas manifestações musicais folclóricas, “primárias” e “inconscientes do povo”, a única que “reflete as características musicais da raça”. Esta música popular apesar de apresentar um “caráter étnico”, ainda não podia ser considerada uma música realmente brasileira, estatuto que só seria alcançado pela *música artística*. Esta não seria nem a música popular nem a erudita mas um resultado da combinação das duas através de um desenvolvimento erudito do *populário* (Andrade: 1962). Nesta sua proposta, as *manifestações popularescas* como os maxixes e sambas urbanos, isto é, as que recebem correntemente o nome de música popular, ficavam de fora, sem funcionalidade, para o *desenvolvimento* de nossa musicalidade nacional.

Como analisa Carlos Sandroni, até os anos 40 usava-se freqüentemente no Brasil a expressão *música popular* com o sentido do que hoje chamamos de *música folclórica* (Sandroni: 2004). Desta perspectiva, *música popular* era usada para designar o universo rural em oposição ao urbano. Mário de Andrade usava dois termos distintos para diferenciar estes dois universos, o *populário* e o *popularesco*. Esta distinção estava totalmente apoiada numa forte carga pejorativa desta última expressão, que era como uma desvirtuação degenerativa do primeiro termo. A

² Ary Barroso in *Paratodos*, nº1, primeira quinzena de junho de 1956, p. 07.

indisposição de Mário para pensar a música popular urbana, bem como a incapacidade dos seguidores modernistas em discutir o caso da música popular – no sentido de música urbana e não folclórica - seria sugerida pelo então contexto social no qual as músicas urbanas veiculadas através do rádio e do disco ainda eram de pouca representatividade. Assim, na argumentação de Sandroni, foi a partir dos anos 30, quando a incipiente indústria musical passa a colocar a música urbana – com destaque para o samba - tanto sua produção quanto o consumo, como fato social cada vez mais relevante, que começará um deslocamento de sentido no termo música popular. Em poucas e importantes ocasiões o próprio Mário de Andrade trocou o termo *popularesco* para *música popular* ao escrever sobre o samba (Andrade: 1963). Apesar dele considerar que os estudos de certas manifestações da música urbana não deviam ser desprezados, ao mesmo tempo ele afirmava que o investigador deveria “discernir no folclore urbano o que é virtualmente urbano, o que é tradicionalmente nacional, o que essencialmente autóctone” (Andrade: 1962; 167). Nitidamente ele procurava diferenciar a “boa” música da “submúsica”, a que guardava algum “valor folclórico” daquela marcada pelo interesse comercial.

No geral os compositores atuais de sambas, marchinhas e frevos, são indivíduos que, sem serem mais nitidamente populares, já desprovidos de qualquer validade apelidável propriamente de “folclórica”, sofrem todas as instâncias e aparências culturais da cidade, sem terem a menor educação musical ou poética. O verdadeiro samba que desce dos morros cariocas, como o verdadeiro maracatu que ainda se conserva em certas ‘nações’ do Recife, esses, mesmos quando não sejam propriamente lindíssimos, guardam sempre a meu ver, **um valor folclórico incontestável** (...) Mas o que aparece nesses concursos não é samba não é coisa nativa e muito menos instintiva. Trata-se exatamente de uma **submúsica**, carne para alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensualidade fácil de um público em via de transe”(Andrade: 1963; 282)

Mais adiante, ele caracteriza neste artigo a *música urbana* como aquela que é “eminente, instável e se transforma fácil, como as coisas que não tem assento numa tradição necessária”. Admite, porém, que “vez por outra, mesmo nesta submúsica, aparecem coisas lindas ou tecnicamente notáveis”. Este reconhecimento, mesmo que a classificação como *música popularesca* ou *submúsica* seja mantida, vai ser estrategicamente apropriado nos discursos dos primeiros “especialistas” em música urbana carioca.

Como argumenta Sandroni, a abordagem folclorista da música popular começa a se alterar com o surgimento de um novo tipo de produção intelectual sobre música,

os “primeiros intelectuais orgânicos da música popular urbana no Brasil” (Sandroni: 2004;27). Pessoas como Alexandre Gonçalves Pinto, Francisco Guimarães “Vagalume”), Almirante, Ari Barroso, teriam aproveitado a “brecha” aberta pelo estudo de Mário de Andrade sobre o samba carioca, adotando o qualificativo popular para falar do mundo musical em que estavam envolvidos – o choro e o samba tanto nas “rodas” quanto no rádio e nos discos – deixando em desuso o termo *popularesco*. A produção destes “primeiros intelectuais orgânicos” girava em torno de uma disputa pela legitimidade do samba diante das transformações pelo qual ele passava na virada dos anos 30, mudanças estas que consolidariam, inclusive, um outro tipo de padrão rítmico³. É lugar comum entre os autores que escrevem sobre a história do samba⁴ apresentar a oposição entre um e outro nos debates da época, principalmente entre Vagalume, de um lado, e Orestes Barbosa, do outro, como um embate entre o representante da “tradição” e o outro da “modernidade”, entre a turma da Cidade Nova e a turma do Estácio, entre a roda de samba e o desfile, entre o “bamba” e o “malandro”, entre a “casa” e a “rua”, enfim entre o “samba folclórico” e o “samba urbano”. Nesta briga venceu o segundo paradigma, que de “samba urbano” virou “samba autêntico”, enquanto que o primeiro virou “samba amaxixado”. Venceu também a vinculação com o universo “carioca” em oposição ao “baiano” e com isso a ampliação da identidade local para uma expressão nacional.

Foi justamente este samba considerado “moderno” nos anos trinta, “urbano”, “comercial”, que nos anos 50 será transformado em ícone da “tradição”. O processo de transformação do samba do Estácio em samba tradicional, apesar de iniciado com as polêmicas travadas nos anos 30, vai se consolidar definitivamente com a polêmica em torno da descaracterização do samba na década de 50. Junto com isto, a estabilização da categoria *música popular* para falar das manifestações urbanas, em contraste, *música folclórica*, para falar daquilo que antes era domínio da música popular. Só que, nesta troca de posição, o samba vai carregar com ele a função antes atribuída à música folclórica de guardião da brasilidade de nossas manifestações

³ Sandroni (2001) explica esta mudança a partir do acompanhamento rítmico. O padrão do acompanhamento rítmico presente no “samba amaxixado” (como “Pelo Telefone”) é representado, num compasso 2/4, como colcheia pontuada-colcheia pontuada-semicolcheia, isto é, o padrão 3 3 2, sobre oito semicolcheias. Já o *paradigma do estácio* (usualmente exemplificado pelo desenho do tamborim) seria mais contramétrico que o primeiro, apresentando variações sobre o padrão 2 2 3 2 2 2 3, em 16 semicolcheias, isto é num ciclo de dois compassos 2/4.

⁴ Conferir, por exemplo, Caldeira (2007), Maximo & Didier (1990), Moura (2004)

musicais. E este papel já havia sido bastante ensaiado após um longo processo de *invenção* do samba para representar a identidade nacional e seu uso disseminado no período populista (Vianna:1995). E o mesmo Orestes Barbosa aparece para reafirmar os seus mesmos argumentos anos atrás: “das misturas que o Rio tem, vem a sua música própria – o samba, que é tão nosso como a romanza é italiana, o tango é argentino, e a cançoneta é de Paris” (Barbosa:1933;22) E em seguida, em tom triunfalista e nacionalista afirma que o samba era o gênero musical nacional consagrado. E o mesmo Almirante para consolidar os conceitos de *velha guarda* e *época de ouro* e assim aprofundar o “resgate”, a “preservação” e “atualização” da memória das “autênticas” expressões da música popular. E junto com eles foi de fundamental importância a militância via *Revista da Música Popular*, de Lúcio Rangel, Pêrsio de Moraes, Nestor de Holanda e outros, sistematizando um pensamento folclorista aplicado à música popular urbana, purificando-a tanto das influências “dos ritmos estranhos ao nosso populário”⁵ quanto do mercado radiofônico e fonográfico. Noel Rosa poderia ser transformado num ícone de tradição musical, assim como os representantes da *velha guarda*, porque eles teriam conseguido manter estável e ajudado a fixar o elemento nacional, a despeito das más influências e ameaças constantes advindas do processo de “urbanização” da música popular. Não se tratava portanto de uma significação do samba como música folclórica; a autenticidade deste, bem como sua tradicionalidade, estavam garantidos pela sua capacidade de representar uma musicalidade nacional. Mesmo porque a transformação do samba no ícone da tradição brasileira só aconteceu via ampliação do sistema radiofônico e fonográfico, isto é, pela modernização dos meios de comunicação e produção musicais. Se a brasilidade antes se apoiava no folclore, agora é a música popular urbana que irá defini-la. E a mesma preocupação nacionalista para o samba, construído e consolidado ao longo do governo Vargas, se realimenta neste momento de “crise”. O que não foi a *I Semana da Música Popular* senão uma ampliação revisada do *Dia da Música Popular* criado em 39?⁶ E o que falar da *Antologia da Música Popular Brasileira* proposta por Rangel, uma coletânea de 200 discos raros, “antigos” ou daqueles que se colocam fora de um interesse “comercial”?

⁵ *Revista da Música Popular*, nº1, p. 03.

⁶ Para informações mais detalhadas sobre a criação do Dia da Música Popular Brasileira em 1939, como parte da Exposição Nacional do Estado Novo, ver Napolitano (2007).

Paralelamente, foi de extrema importância para a consolidação do termo *música popular*, a distinção operada dentro do próprio movimento folclórico, que apesar de herdeiro direto do pensamento marioandradiano, não aderiu a distinção *popular - popularesco*, optando pelos termos *música folclórica – música popular*. Como Sandroni explica, isto se deu, em parte, pela atribuição positiva da música popular na sua relação e representatividade de uma certa concepção de “povo”. Nas suas palavras, em comentário sobre Oneyda Alvarenga:

“Embora considere a ‘música popular’ como contaminada pelo comércio e pelo cosmopolitismo e reserve à ‘música folclórica’ o papel de mantenedora última do caráter nacional, ela [Oneyda Alvarenga] atribui, apesar de tudo, à música do rádio e do disco um ‘lastro de conformidade com as tendências mais profundas do povo’” (Sandroni: 2004; 28)

A distinção entre música popular e música folclórica ainda se sustentava, portanto, pela afirmação de que a música popular estaria “contaminada” pelo comércio e pelo cosmopolitismo, enquanto a folclórica guardaria em si o caráter nacional, a brasilidade autêntica. No entanto, o reconhecimento de que a música popular estaria em “conformidades com as tendências mais profundas do povo” passou a ser o argumento definidor da legitimidade da categoria. O que está em jogo é uma identificação do “povo” com uma determinada música, como se houvesse uma espécie de continuidade entre uma camada social e um determinado produto cultural.⁷

Esta noção de conformidade reside numa relação de continuidade que deveria ser mantida no processo de “transfiguração” dos materiais e práticas espontaneamente do “povo” (folclóricas) para a música popular em que o mesmo “povo” poderia se reconhecer e ser reconhecido nela. Este processo abre uma outra dimensão para o entendimento da categoria música popular naquele momento. Há quem diga que música popular é popular porque se popularizou. Como escreveu, por exemplo, Cruz Cordeiro⁸: “A música popular, em qualquer caso, apenas é a que se popularizou, a que foi acolhida pelo povo, seja ou não típica ou tradicional dele: um samba, um baião, um bolero ou um fox qualquer no Brasil, por exemplo.”

Embora, como fica explícito na sua afirmativa acima, o *samba*, o *baião* e o *fox* sejam classificados indistintamente como música popular, apenas os dois

⁷ Este tipo de abordagem foi amplamente desenvolvido pela tradição britânica de estudos sobre música, na qual vale ressaltar, a representatividade do trabalho de Richard Middleton (1990).

⁸ Cruz Cordeiro in *Revista da Música Popular*, nº7, junho de 1955, p. 6-8.

primeiros recebem o rótulo de “música popular brasileira”. Isto porque houve um trabalho, como o feito por Ari Barroso no caso do samba e Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga no caso do baião, de popularização da *folcmúsica*, enquanto que no caso do fox, apesar de “aceita pelo povo”, “popularizada”, não é nem típica, nem tradicional do nosso país⁹. Com estes exemplos, a sua versão do processo de consolidação da música popular brasileira poderia ser sintetizada: folcmusica → popularização = música popular brasileira. E assim estaria reafirmada a idéia de que o caráter nacional deve ser buscado na música folclórica, o qual, através de um processo de popularização – leia-se uma relação positiva com a indústria cultural - estaria fortalecido como expressão nacional na música popular.

Interessante que parece uma adaptação do pensamento de Mário de Andrade sobre o projeto de música artística, só que transposto para o universo da música popular, como que uma adaptação à nova realidade e dimensão da indústria fonográfica. A idéia do

processo, é resumida na fala de Radamés: “O público entende a permanente renovação da música popular, e o caminho certo dessa renovação vai-se abrindo exatamente através da aceitação ou da recusa do público em relação às suas manifestações.”¹⁰

Considerando as múltiplas relações que influenciam a aceitação ou recusa do público (provavelmente não ignoradas por um músico inteiramente por dentro das redes de promoção e divulgação musicais mais representativas do período – a Rádio Nacional, onde era arranjador e maestro de orquestra, e na gravadora Continental na qual exercia a função de diretor musical), esta aparente simplicidade na explicação do processo pode ser vista como uma estratégia de simplificar uma profusão de discursos e disputas no uso de determinada música como expressão de determinada coisa. Ou talvez, um simples desconforto, de quem não parava de receber acusações de que o seu trabalho como arranjador e orquestrador era “descaracterizador” do samba.

Especulações à parte, a adesão ao critério de aceitação do público como marca da música popular redimensionava a questão dos ouvintes, chamando a atenção para o trabalho de formação desta *escuta*, ou deformação dela. Lembremos de um dos argumentos mais recorrentes na fala dos “defensores do samba”, que liam como um sinal de decadência o não lugar que o samba ocupava no “café-society”. E, ao mesmo tempo, era este mesmo gosto “alienado” para uns, mas “sofisticado” para outros, que autorizava a incorporação do jazz.

Também a vinculação com o sentido de música popular como aquilo que se popularizou, isto é, foi incorporada por um grande número de pessoas sofre uma clivagem neste momento. Porque o que vai passar a definir a música popular não será o seu consumo massivo, pela quantidade de ouvintes, mas antes pela qualidade deles. Por isso a questão do gosto do “café-society” aparecia como questão fundamental, como fator imprescindível para se ganhar ou perder a briga entre antigos e modernos.

A constatação de Sergio Porto de que a *velha guarda* havia agradado os freqüentadores da “boite” Béguin serviu assim como um duplo fortalecimento. Da própria tradição musical que estava representada pela *velha guarda* e que se

¹⁰ Radamés Gnatalli in *Paratodos*, nº2, segunda quinzena de junho de 1956, p. 07.

atualizava através da aceitação deste público – reforçando o argumento de Sylvio Caldas por exemplo de que “os verdadeiros compositores de nossa música popular são sempre atuais.(...) o verdadeiro artista não tem época”¹¹ - e do próprio movimento pedagógico capitaneado pelos defensores do samba, que acabavam de ter certeza que era só “educar”, “desalienar” o gosto desta “elite”, vencer esta “ignorância” para que fosse evitada definitivamente a decadência temida do samba.

A ambigüidade na definição da música popular brasileira, neste momento, se deve a este movimento de duplo afastamento – do sentido de representar uma “conformidade com as tendências mais profundas do povo” proposta pelo pensamento folclorista; e da definição via popularização (como propôs Cruz Cordeiro e que na verdade marca toda uma escola de pensamento sobre indústria cultural e música de massa¹²). Este cenário é de extrema importância porque não só está acontecendo uma redefinição de categorias, mas a invenção da conceituação de música popular brasileira no sentido que vai se consagrar nos anos seguintes: herdeira distanciada tanto da noção de música popular enquanto música folclórica ou tradicional, quanto da noção de música popular enquanto música de massa (Ulhôa: 1997; 81), quer dizer, resgatando o pensamento de Mario de Andrade, nem “populário” nem “popularesca”. Tal característica, neste momento apenas um esboço de pensamento, se tornará o traço distintivo da música popular brasileira, um verdadeiro *ethos*. Daí o “estranhamento” de Sandroni na França (Sandroni: 2004; 25), ao perceber que a música popular brasileira exerce sua particularidade não só enquanto produto musical mas sobretudo como uma maneira “brasileira” de se pensar a música.

3.2. Fusão, síntese, hibridismo, fricção

Sob um outro aspecto, as disputas discursivas em torno da *influência do jazz* e *descharacterização do samba* contribuíram para a consolidação de um ponto nevrálgico na maneira de se pensar a música popular brasileira: a idéia de “mistura”, de “síntese”, de “abrasileiramento” do outro.

¹¹ Sylvio Caldas in *Paratodos*, nº4, segunda quinzena de julho de 1956, p. 07.

¹² Para uma discussão aprofundada sobre música e indústria cultural, conferir, por exemplo, Adorno (1978, 1996) e Adorno & Horkheimer (1986).

Se houve, em certo sentido, a transposição daquele pensamento modernista que condicionava a realização da música brasileira via projeto de *musica artística* para o universo popular via processos de popularização, houve também a transformação do “elemento externo” que deveria ser incorporado para o *desenvolvimento* da nossa música. No caso de Mário de Andrade, este elemento era representado pelos ‘desenvolvimentos eruditos’, pelos procedimentos incorporados da chamada música de concerto européia, o que garantiria a *elevação de nível estético* e a universalidade da *música artística brasileira*. No caso dos defensores da modernização do samba, este elemento capaz de promover tal desenvolvimento equivalente estava representado pelo jazz. De todas as influências musicais que marcavam o ecletismo do período – música francesa, italiana, latina ou norte-americanas –, eram alguns elementos associados ao jazz, como improviso, sofisticação, dissonâncias que modernizariam a música brasileira. Até os defensores do samba tradicional identificavam estes mesmo elementos como vindo do jazz, ainda que os recusassem.

A idéia de *desenvolvimento via incorporação do outro* se mantém, embora a concepção quanto à direção deste desenvolvimento seja outra. Porque o critério que estava em voga naquele momento para determinação do valor estético era associado ao, *novo*, ao *moderno*, e não ao *erudito*. Altera-se o critério mas não a função: a noção de *elevação estética* permanece na idéia de *sofisticação e modernização*.

Argumentei na seção anterior que a tentativa dos defensores do samba em estabelecer a tradição a partir de um processo de purificação - do samba do Estácio e do choro – não alçou o êxito desejado por dois motivos: esvaziou-se como critério de “autenticidade” pelo enfraquecimento da perspectiva folclorista na definição de música popular; diluiu-se como argumento diante do contra argumento de que a música popular brasileira sempre incorporou influências externas.

Nesta seção, irei justamente aprofundar a discussão em torno deste contra argumento a fim de problematizar sua eficiência naquele momento de disputa, bem como sua repercussão na chamada história da música popular brasileira.

Há mesmo quem defenda que a incorporação de elementos externos é constitutiva da história da nossa música. Nas falas de Tom Jobim (em que define a música brasileira como “amalgama de todas as influências recebidas e assimiladas”) ou Radamés (“as influências sempre existiram”), ou na de Mario de Andrade e

Renato de Almeida, a afirmação de que a música popular brasileira sempre se constituiu a partir da incorporação de elementos externos se repete como um *leit motif*.

Aquele argumento desenvolvido por Mário de Andrade na *Pequena História da Música* de que a nossa música popular se formou a partir de uma complexa mistura de elementos estranhos e de que o marco inicial desta musicalidade nacional seria o final do séc XIX, após um longo processo em que os elementos portugueses, africanos e ameríndios permaneceram por muito tempo em estados “puros”, sem se misturarem uns com os outros e se transformarem numa coisa nova (Andrade: 1980; 189), irá ecoar nos discursos posteriores de tal maneira que transformará este momento de *origem* da música nacional num verdadeiro *fato histórico*. Como explica Martha Abreu, o recurso à teoria da mestiçagem nas construções sobre a brasilidade musical é uma presença contínua desde as tentativas dos primeiros intelectuais em elaborar uma “versão musical” da suposta identidade nacional brasileira. Em suas palavras: “Intelectuais ligados a música, entre o final do XIX e primeiras décadas do XX estavam engajados na definição sobre a música popular e na construção de uma história da música brasileira, sempre valorizando os seus traços mestiços” (Abreu: 2001; 685). A autora argumenta que desde estas pioneiras versões sobre música brasileira, como *A música no Brasil*, de Guilherme de Mello, passando pelos autores modernistas como Mario de Andrade, Renato de Almeida e Luciano Gallet até seus herdeiros mais expoentes - Mariza Lira, Oneyda de Alvarenga, Ulisses Paranhos, Luis Heitor e Valdenir Caldas - que a discussão quanto à formação e características da música brasileira reitera a “fábula das três raças”. Este argumento em favor da continuidade da idéia de “brasilidade musical mestiça” ressalta também as importantes noções de *mistura* e *síntese*.

Nesta concepção via Mario de Andrade há dois tipos de mistura e dois momentos em que ela ocorre. Um é aquele localizado no fim do séc. XIX, em que a mistura - de matrizes musicais étnicas - é vista como um fator constitutivo de nossa brasilidade, como a formação peculiar do nosso “populário”. Lembremos que, para Mário de Andrade, a origem e a autenticidade da brasilidade estaria na música folclórica e não nas manifestações urbanas. Portanto, a influência externa só seria válida e desejável até um certo momento do desenvolvimento: aquele que marca a origem de expressão da musicalidade de caráter nacional. Depois que se inicia o surgimento de uma musicalidade nacional, ainda que apenas enquanto manifestação

popular, os elementos externos só são bem vindos quando provenientes da música erudita, a fim da realização da *musica artística*.

Este segundo momento, apesar de manter a idéia de incorporação do elemento externo para o *desenvolvimento* do populário, apresenta restrição quanto a questão das influências. De um lado, porque o desenvolvimento interno da “entidade evolutiva brasileira” (Andrade: 1980; 20) não pode ser desviado, desvirtuado por uma incorporação indevida e descaracterizadora da nossa musicalidade; de outro, porque a única coisa externa desejável e necessária seria a música erudita, a qual, no entanto, é “desraçada” por natureza. Podemos desconfiar então que, em Mario de Andrade, estes elementos advindos da música erudita não são tão externos assim, mas universais e, como tais, internos a qualquer particularidade.

Nas falas dos nossos “defensores do samba” ouvimos certas ressonâncias deste esquema andradiano. A noção de mistura já estabilizada – de matrizes musicais autênticas, no sentido de folclóricas – se realiza na valorização do samba, expressão por excelência da musicalidade brasileira. Vianna discute em detalhes esta invenção do samba como música nacional, que resultaria de “uma tradição secular de contatos entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras” (Vianna: 1995: 34). E, nesse processo, destaca-se a teoria da mestiçagem como definidora da originalidade e particularidade brasileira, que acabou por exaltar o samba como música mestiça¹³. Para Ary Barroso, a descaracterização que ameaçava o samba era a “desestabilização” dos elementos constitutivos, a expulsão de uma das “três tristezas” - o “elemento negro” por conta do aparecimento de composições “desfibradas”: “perde-se assim uma característica primordial, a característica rítmica. Vamos viver apenas de duas tristezas.”¹⁴

O temor da descaracterização, traduzido num combate sem tréguas contra influências indesejáveis, desautoriza por completo aquele outro tipo de incorporação relativa a elementos advindos de outras músicas populares. Mesmo quando essa outra música popular, como no caso do jazz explicado por Sergio Porto (Porto: 1953), é vista sob o viés folclorista, é ouvida como expressão autêntica de outro

¹³ Comentando o “mistério da mestiçagem” e sua relação com o “mistério do samba”, Hermano Vianna pergunta: Como pôde um fenômeno, a mestiçagem, até então considerada a causa principal de todos os males nacionais (via teoria da degeneração), ‘de repente’ aparecer transformado, sobretudo a partir do sucesso incontestável e bombástico de *Casa Grande e Senzala*, em 1933, na garantia de nossa originalidade cultural e mesmo de nossa superioridade de ‘civilização tropicalista?’” (Vianna: 1995; 31)

¹⁴ Ary Barroso in *Paratodos*, nº1, primeira quinzena de 1956, p.07.

populário, também não é bem vinda a mistura. Se num primeiro momento ela é fator constitutivo da “nossa riqueza nacional”¹⁵, agora, neste segundo momento, ela é absolutamente destituída de qualquer funcionalidade. Isto porque o samba, como expressão característica de nossa musicalidade, não só já estaria devidamente constituído e caracterizado, como constituiria a nossa sensibilidade musical de maneira característica e, em certo sentido, intransponível. Em uma passagem curiosa do livro *Pequena história do jazz*, em que procura explicar o sentido de *swing*, Sergio Porto faz um paralelo entre o samba e o jazz, ambos estilos “cultivados” a partir de raízes africanas, e propõe a seguinte explicação. Se compararmos duas execuções de samba, uma feita por músicos nacionais e outra por músicos estrangeiros, veremos que “a primeira será buliçosa, maliciosa e colorida, enquanto que a segunda, mesmo marcada de forma correta aparecerá arrítmica, sem vigor ou pujança” (Porto: 1953; 42). Isto acontece porque é impossível para o músico se despir do populário que lhe é inerente e ao mesmo tempo incorporar um outro que não lhe é devido. Qualquer tentativa neste sentido será forçosamente falsa. Em outra ocasião, quase dez anos depois (contracapa do disco *Bossa Nova nos States*¹⁶), ele reforça este ponto de vista contrastando o *swing* do jazz como o *balanço* do samba.

“Música popular cada povo sabe tocar a sua e o que é ‘swing’ para o americano e ‘balanço’ para o brasileiro, será sempre uma exclusividade do músico nativo do país onde também sua música nasceu e se formou, valendo-se de todos os fatores inerentes a qualquer manifestação do populário musical de um povo, isto é, origens folclóricas, fenômenos de ordem social, etc, etc. E quando seu ritmo se define, é só seu e de mais ninguém.”

Este argumento garantiria por si só fidelidade à sensibilidade musical que nos determina e constitui. Mas a realidade inquestionável de “amigações indevidas” entre o samba e o jazz desafiava uma abordagem menos radical desta relação. A tentativa de metonimizar o que seria a brasilidade musical no *ritmo* do samba parecia simplificar uma complexa situação, em que vários fatores eram apontados como “descaracterizadores”, como as tais “dissonâncias”, por exemplo.

Para os “modernos”, são estes mesmos fatores que devem ser incorporados. Assim como o sentido de música popular brasileira forjado aí estava impregnado dos

¹⁵ Marques Rabelo in *Paratodos*, nº1, primeira quinzena de junho de 1956, p. 07.

¹⁶ LP lançado em 1962 pelo selo Masterplay. Músicos participantes: Juarez (sax tenor), Nelsinho (trombone e arranjos), Fats Elpidio e Tenorio Jr. (piano), Neco (guitarra), Bituca (bateria), Gilson e Alberto (ritmo).

“processos de popularização” via “indústria cultural”, também a idéia de *mistura* vai ser ressignificada para esta realidade. Ao invés de matrizes folclóricas e a reedição musical da “fábula das três raças”, os elementos externos evocados para a *mistura* - o samba e o jazz - são ambos concebidos como músicas populares. Em lugar duma postura desconfiada e negativa em relação às músicas veiculadas pela *mass media*, uma relação positiva e interessada pelas “novidades” por elas apresentadas, superando-se assim a fragilidade iminente e a decadência subsequente, para uma absorção estratégica e até mesmo criativa.

Este tipo de relação aponta para um caminho diferente para se pensar os processos de incorporação do ‘outro’. Aqui a convergência parece estar muito mais para sensibilidade modernista à la Oswald de Andrade com sua proposta antropofágica para a cultura brasileira. Lembremos daquele seu conhecido postulado segundo o qual a criação cultural que se congela e não se transforma acaba virando “macumba pra turista ver”. A assimilação deve ser espontânea, instintiva, ativa, em contraste com a livresca, bacharelesca. A recusa dos defensores do “samba moderno” às formas musicais folclóricas e a simpatia pela permeabilidade da música brasileira frente às diferentes musicalidades, atualizava a aversão oswaldiana ao “exotismo” e a dissolução das hierarquias rígidas entre o universo erudito e popular presente nas tipologias mariodeandradianas¹⁷.

No entanto, o critério de seleção do elemento a ser incorporado deixava em suspenso aquela espontaneidade assimiladora valorizada por Oswald, ao mesmo tempo que reforçava a idéia de *desenvolvimento* necessário para a nossa música popular. Nesse sentido, o elemento externo escolhido – representado pelo jazz – não só é desejável como indispensável, pela sua funcionalidade na “modernização” e “evolução” do samba. Mas mesmo em relação ao jazz não era qualquer tipo de incorporação que era permitida. Aqui também, entre os defensores da “modernização”, prevalecia a metonimização do samba no seu ritmo, ao ponto de servir como limite para a incorporação das influências externas. Como afirmou

¹⁷ O contraste entre as perspectivas filiadas à Mario de Andrade e Oswald de Andrade nos debates musicais localizados na década de 60 – principalmente com Haroldo de Campos e o cenário pós bossa nova – é discutido, entre outros autores por Contier (1992) e Naves (2004). Aqui me aproprio desta analogia e antecipo historicamente a realização dela, sobretudo para o enriquecimento semântico dos discursos jornalísticos envolvidos, sem no entanto, ‘defender que esta aproximação paralela seja pertinente enquanto discurso “nativo”. A pertinência como pretendo argumentar mais adiante, se firmará com a perspectiva consagrada de se pensar, escutar e contar a história da música popular brasileira.

enfaticamente Radamés: “o ritmo [do samba], fundamentalmente, deve-se preservá-lo a todo custo”.¹⁸

A afinidade, ainda que não explícita, com a postura antropofágica, vai colocar a questão das influências sob outra ótica. Não só porque a incorporação do outro transformará um produto “exótico” num produto “moderno”, mas sobretudo porque pode atuar como estratégia para inverter a posição inferior de uma cultura “colonizada”¹⁹.

Esta postura antropofágica, concebida e praticada por Oswald de Andrade e embora só explicitamente incorporada, no cenário da música popular, pelo movimento tropicalista anos mais tarde, vem a ser também aqui, e ao longo da reflexão sobre música e cultura brasileira um verdadeiro modo de pensar, uma das formas de *riflessione brasiliana* (Wisnik: 2006; 183). Martha Ulhôa também reforça este ponto de vista quando propõe a pertinência da antropofagia como conceito etnomusicológico para entender a especificidade da música brasileira (Ulhôa:1997). Argumentando que a “formação cultural brasileira se estabelece dentro desta estrutura composta por estratégias de dominação e táticas de sobrevivência”, a autora, concebe “a relação centro/periferia, em suas variadas formas, como constitutiva do núcleo de identidade definido na imagem refletida do outro de ‘prestígio’” (Ulhôa: 1997; 82). Assim, a incorporação de elementos externos seria uma estratégia fundamental para absorver “as características do outro de prestígio consolidado” a fim de conquistar posição nas hierarquias de legitimidade (Ulhôa: 1997; 90).

Um dos critérios essenciais, apontados pela autora, para se entender a lógica de funcionamento que rege a hierarquia de legitimidades no campo da música brasileira popular é a relação dela com a música estrangeira, em especial com a posição que ela ocupa ou à sua capacidade de se igualar no cenário internacional aos estilos mais “modernos” ou “avançados”. Neste tipo de argumento, o “elemento externo” aparece não só como o “inimigo” a ser incorporado e absorvido em suas qualidades legitimadoras, mas como parâmetro definidor de valores internos à música brasileira a partir da repercussão desta no ‘outro’. O “elemento externo”,

¹⁸ Radames Gnattali in *Paratodos*, nº2, segunda quinzena de junho de 1956, p. 07.

¹⁹ Esta é uma questão crucial para entendermos o valor que será atribuído a determinados produtos no mercado fonográfico nacional, a partir da repercussão e influência no mercado internacional, principalmente nos Estados Unidos, com a explosão da bossa nova.

portanto, é indispensável para a singularidade de nossa brasilidade – não só expressada musicalmente – porque sempre fomos assim e sempre seremos, antropofágicos.

A postura antropofágica acabou se consolidando como premissa nas representações musicais e nas formas de se pensar a especificidade brasileira, principalmente realçando o aspecto relativo ao abrasileiramento do outro. A brasilidade passa a ser entendida como o processo mesmo de incorporação do outro, estando definida em função do grau de transformação do elemento incorporado; quer dizer, quanto mais devorarmos o outro mais brasileiros seremos. Desta maneira, deixa de ser apenas um processo explicativo da formação da brasilidade para ser ela mesma transformada na própria brasilidade²⁰. O momento de disputa entre os “saudosistas” e “modernos” em torno do samba naquele cenário pode ser visto como definidor do campo em torno da música popular, com suas estruturas e regras próprias, se autonomizando definitivamente do campo da música erudita e folclórica. E com a consolidação das premissas de brasilidade mestiça (via Mário) e da incorporação antropofágica (via Oswald), a legitimidade de uma musicalidade e sua incorporação na hierarquia constituinte do campo de música popular passará a depender da expressão e realização destas duas premissas. Este momento apresenta esta estrutura ainda incipiente, mas que irá se consolidar nos anos seguintes, de se pensar a música brasileira. E, como aquele espelinho, também exercerá sua eficiência na imagem refletida para a explicação de outros momentos históricos.

É exatamente como um tipo particular de se pensar a música popular que essas premissas se realizam no debate em questão e nos dará algumas pistas para entendermos porque determinados “gêneros” alcançam o status de objeto privilegiado da “história da música popular brasileira” enquanto outros parecem simplesmente não existir.

Como argumentei, para compreender os discursos sobre música popular no Brasil, é necessário estabelecer os vínculos com as reflexões sobre música folclórica e a música erudita nacionalista, a fim de dimensionarmos as devidas ressonâncias delas na música popular. Era comum operar com um tipo de trajetória que ia da “origem”, do “marco fundador” da nossa história musical – a mistura sintética das

²⁰ Ver principalmente Ulhôa (1997) e Wisnick (2006)

três matrizes “raciais” – à realização da música erudita nacionalista - a “música artística” de Mário de Andrade. Qualquer menção às manifestações que não estavam nem de um lado nem de outro – a música urbana - era “desvirtuação”, “contaminação”, “degenerescência”. Mesmo com os “primeiros intelectuais orgânicos da música popular” (Sandroni: 2001) que se apropriaram do termo como desenvolvido pelos folcloristas para dar nome a uma outra coisa, o espaço conquistado pela música popular ainda estava muito definido pelo contraste duplo com as áreas da música folclórica e erudita, como um *entre-lugar*. Esta maneira de pensar a música popular se constituiu como herdeira direta da premissa da *brasilidade mestiça e antropofágica*, do medo da descaracterização e contaminação pela “modernização” via indústria cultural; ao mesmo tempo que se consolidou justamente por um afastamento destas heranças, tentando se despojar tanto de um nacionalismo funcional quanto da recusa à *mass media*. O uso destes significados não era homogêneo ou hegemônico, na situação apresentada de disputa pela maneira de representar a situação em que se encontrava a música brasileira naqueles anos da década de 50 – se “decadência” ou “modernização”. Dependendo de quem estava falando, um desses eixos era mais valorizado do que outro.

No entanto, um ponto permaneceu sempre alinhavando estes discursos, costurando posições rivais, misturando pressupostos estéticos e ideológicos, “abrasileirando” a maneira de se pensar a música popular. E como argumentarei em seguida, se tornará o principal critério de avaliação estética para as produções musicais vindouras.

É mais do que notório o lugar de destaque que a bossa nova ocupa na “história da música popular brasileira”, comumente representada como ápice de um processo de “desenvolvimento”, como marco da “linha evolutiva”. E é notório também que esta posição ocupada deve-se a um papel de “sofisticação” e “modernização” da “tradição”, devido ao seu exaltado poder de síntese: do universal com o particular, da modernidade com a tradição, do jazz com o samba.

A reflexão aqui vai na direção de buscar elementos para tentar compreender porque a *bossa nova* ocupa um lugar mais que legitimado na construção da história da música popular brasileira, enquanto que outras maneiras de se misturar o samba com o jazz, que eram bastante comuns naquela cena musical carioca do final dos anos 50, não se tornaram objeto de reflexão, representação, inclusão na nossa história e memória musicais.

A primeira trilha que vamos seguir é indicada pelo famoso artigo de Brasil Rocha Brito, escrito “no calor dos acontecimentos” para o jornal *Correio Paulistano*, em 1960, e publicado em seguida no livro *Balanço da bossa e outras bossas*, em 1968, organizado por Augusto de Campos.

Como o autor argumenta, “a evolução de nossa música” (Brito in Campos: 1968; 25) sempre se deu através de um processo de incorporação e de assimilação de recursos de origem estrangeira, em que o elemento externo provoca um enriquecimento e uma espécie de “elevação” da música popular, por conferir um grau de universalidade ao particular. A *bossa nova* é valorizada como um *produto novo*, legítimo porque resultante de um tipo de “mistura” onde o terceiro elemento aparece como *síntese* reformulada do particular/universal, da modernidade/tradição. Como defende Brito, uma das contribuições mais importantes da bossa nova é a “ruptura da dualidade entre música universal e particular”. Ao seu ver, há o surgimento de algo novo em que o elemento externo (o qual é representado tanto pelo *jazz* quanto pela *música erudita*) se integra ao particular (o nosso “populário”). Como ele afirma: “Segundo o conceito da bossa-nova, a revitalização dos característicos regionais de nosso populário se faz sem prejuízo da importação de procedimentos tomados a outras culturas musicais populares ou ainda à música erudita” [fato que] “enseja a edificação de obras simultaneamente regionais e dotadas de universalidade” (Brito in Campos: 1968; 29)

Este importante papel atribuído à *bossa nova* é reforçado, por exemplo, em estudos acadêmicos contemporâneos – *A linguagem harmônica da bossa nova*, dissertação de mestrado de José Estevam Gava editada pela Unesp em 2002, e *Bim Bom: a contradição sem conflitos*, de Walter Garcia, também adaptação da dissertação de mestrado editada em 1999.

Estas duas leituras, entre outras coisas, me fizeram refletir e especular sobre o porquê da ausência de referências ao *sambajazz* nestes discursos de especialistas sobre a música popular brasileira. Pensando em relação à *bossa nova*, há a reiteração de um argumento nestes discursos que a valorizam como um produto novo, como fruto de um processo de “evolução” que se dá na música popular brasileira através da assimilação, da incorporação de outras musicalidades para o surgimento de algo novo. Este argumento pode ser sintetizado no comentário sobre João Gilberto: “[Ele] incorpora procedimentos e elementos encontrados no populário brasileiro anterior,

outros extraídos do jazz, reformulando-os segundo uma concepção própria, enquadrada na estética bossa nova”²¹.

Quer dizer, o que é externo pode ser absorvido (Brito defende a questão da influência externa como fato imprescindível para a criação artística e para a evolução da música popular brasileira), desde que não haja uma transladação direta dos outros elementos, os quais devem necessariamente ser transformados. A influência externa é permitida desde que “devorada”, a mistura é mais que legítima desde que o elemento externo se dissolva numa fusão ideal.

Em contraste, o *sambajazz* é acusado de não ter resolvido um certo *hibridismo*, uma vez que o ritmo do samba teria se mantido inalterado, ao contrário da bossa nova, que teria feito surgir algo diferente. Como argumentou: “O jeito novo de João [Gilberto], a bossa, enfim, inegavelmente resolve o hibridismo rítmico do *samba-jazz* ou do *jazz-samba*, dissolvendo-o em um estilo original.” (Garcia: 1999: 98)

O hibridismo aparece aqui como negação da brasilidade. Porque não conseguimos “devorar o inimigo” suficientemente a ponto de alcançarmos uma coisa nova. A noção de hibridização é vista como uma maneira distinta de se misturar as duas musicalidades, e que é considerada “infecunda”, “estéril”, onde os elementos permanecem em tensão constante sem que a versão amorosa presente na concepção de “mestiçagem” possa resolver a relação²². Enquanto nesta a mistura de elementos diferentes produzem um novo distinto, derivado dos anteriores que também se transformam, no hibridismo os elementos não se fundem num terceiro, eles se mantêm enquanto eles numa coexistência tensa; o elemento novo é assim um resultante de uma nova relação, ou melhor, o que é novo é a relação mesma e não o conteúdo derivativo de uma fusão dos conteúdos de a e b.

Como Piedade sugere, o que ocorre no caso do *sambajazz* pode ser entendido como uma *fricção de musicalidades* (Piedade: 2003; 54), uma vez que os objetos não se misturam mas mantêm suas respectivas características numa relação de

²¹ Brito in Campos (1968:36)

²² O significado que o termo hibridismo assume, neste tipo de argumentação, está muito próximo da noção de “ifecundidade biológica”, de infertilidade, se afastando completamente daquele sentido usado no âmbito dos estudos culturais, como em Canclini (1997) ou Hannerz (1997), onde há uma certa exaltação das formas híbridas. No contexto da crítica musical da época, era comum usar o termo para caracterizar negativamente uma fusão entre duas formas musicais distintas. Por exemplo, Lúcio Rangel, em artigo escrito para a revista *Senhor*, atacou frontalmente a *sambalada* e o *sambolero*, dois “produtos híbridos” ameaçadores do “verdadeiro ritmo”. (Lúcio Rangel in *Senhor*, nº36, fevereiro de 1962, p.48).

contínua interação. Esta interação, ao contrário daquela noção de assimilação, fusão ou síntese, é caracterizada como um diálogo tenso, conflituoso, e ao mesmo tempo flexível²³. Deste ponto de vista, a constatação e afirmação da natureza conflitiva da relação entre musicalidades distintas pode operar como um parâmetro para desconstrução daquele mito da mestiçagem e da idéia de síntese ideal como anuladora de conflitos. As musicalidades – no caso analisado por ele, o jazz e a música brasileira – “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 brechar este fluxo e buscar raízes musicais no Brasil profundo.”(Piedade: 2005; 200). Esta relação expressa uma “dialética congênita” ao mesmo tempo de tensão e síntese, de aproximação e distanciamento, numa espécie de jogo que “promove um encontro que se finge mas que nunca se realiza plenamente” (Piedade: 2005; 200)

Esta maneira de abordar a questão pode ser bastante pertinente no caso do *sambajazz*. Aquilo que é justamente apontado como característica negadora do “gênero” – o seu hibridismo não resolvido, o elemento externo não totalmente diluído, mantendo-se como um fator descaracterizador, a contradição não anulada numa fusão ideal - se torna fator constituinte e definidor do mesmo.

Portanto, a partir desta proposta de análise, voltarei aos “discursos nativos” com a intenção de construir uma certa genealogia da incorporação da música de *jazz*, desde a gravação de um “standart” ou de um disco inteiro exclusivamente de jazz (como os discos em homenagem a Cole Porter e George Gershwin), da incorporação ao samba de alguns elementos considerados jazzísticos (os arranjos do maestro Astor, por exemplo) ou da “jazzificação” mesmo do samba (como no caso de músicas brasileiras tocadas como se fossem jazz como parte do repertório apropriado a concertos e festivais de jazz). Sem dúvida, existe uma fluidez nesta fricção de musicalidades, fazendo-se mais forte um dos extremos, desde se tocar jazzisticamente o samba, ou sambisticamente o jazz.

²³ O autor desenvolve este conceito a partir da noção de *fricção interetnica* (Cardoso de Oliveira, 1964, 1972)

3. 3. Das categorias de classificação

Partindo do ponto de vista da *fricção de musicalidades* como constitutiva da relação entre o samba e o jazz naquele período estudado, irei através dos diferentes nomes utilizados para classificar determinado produto musical – disco ou música – discutir como estava sendo representado aquele diálogo entre o *jazz* e o *samba*.

Em primeiro lugar, apresento quatro “tipos ideais” do encontro entre as duas musicalidades naquele cenário, desde as primeiras tentativas de se tocar jazz mesmo (é claro que talvez para um *jazzmen* a execução de “Lady is a Tramp” pelo trio de Dick Farney, por exemplo, poderia não ser considerada jazz, mas para os ouvidos dos críticos cariocas era jazz sim, ainda que “diferente”); de tocar jazz como se fosse samba, isto é, em ritmo de samba; ou de tocar samba como se fosse jazz; e finalmente de tocar samba com características consideradas, jazzísticas, isto é, mantendo-se o ritmo de samba e incorporando desde uma base instrumental considerada característica (piano-baixo-bateria), ou uma maneira de se fazer arranjos com instrumentos de sopros (vide o “uníssono bop” no disco Jamelão usado pelo maestro Astor) ou uma maneira de se improvisar, ou até a incorporação de “dissonâncias” à harmonia (unanimidade quando se fala da *bossa nova*). Em segundo lugar, focalizarei neste último tipo, descrevendo as diversas maneiras de se expressar este samba “jazzístico”.

Este caminho – do jazz “moderno” ao samba “moderno” - foi experimentado de diferentes formas naquela cena musical de Copacabana e apropriado de diversas maneiras pelos discursos de críticos e jornalistas, dependendo de que lado do debate eles estavam. Como argumentei, a versão da “modernização do samba via influência do jazz” não só saiu vitoriosa do embate entre “saudosistas” e “modernos” como se fortaleceu diante da repercussão internacional da chamada *bossa nova*. Tal feito a colocou como ponto de chegada de todo aquele processo experimentado ao longo daqueles últimos anos da década de 50, como a realização ideal de um tipo de relação entre o *samba* e o *jazz*. Seguindo este caminho, pretendo argumentar que considerar o “ponto de chegada” como sendo o *samba moderno* não significa restringir a realização desta “modernização” do samba no tipo de mistura feita via *bossa nova*. O uso de outras categorias - *samba moderno*, *samba novo*, *samba de avant-garde*, *música popular moderna*, *moderna música popular brasileira* – indica formas diferentes de expressar aquele argumento da influência do jazz na modernização do samba, podendo corresponder ou não a diferentes maneiras musicais de realização deste encontro.

Algumas destas expressões são às vezes empregadas como sinônimo de *bossa nova*, outras vezes como um “gênero” distinto dela, em ambos os casos, no entanto, o critério de diferenciação ou aproximação se baseava na ênfase de aspectos ou vinculados ao *samba* ou ao *jazz*.

O primeiro tipo de encontro entre as duas musicalidades é aquele em que o *jazz* predomina, como no caso da interpretação do quarteto de Dick Farney no auditório de *O Globo*, com a música “Lady is a tramp”. Tanto o disco como um todo, como esta música específica, recebem a classificação de *jazz*. Não existe aqui nenhuma menção ao universo do *samba* ou àquele encontro entre duas musicalidades distintas. Se não fosse pelos temas brasileiros “jazzificados” incluídos no repertório, será que daria para desconfiar que eram músicos brasileiros que estavam executando este “concerto de jazz moderno”? Para o ouvido de Sylvio Túlio, fã incondicional do chamado “jazz moderno”, não havia dúvida. Era uma “imitação” do estilo de Dave Brubeck. Mas esta tentativa de se imitar o estilo de Dave Brubeck não só tinha sido bem sucedida como ultrapassada. Porque além de recriar a “atmosfera brubeckiana”, os músicos conseguiam “swingar” intensamente, se diferenciando, dessa maneira, da “versão original”. Recuperando aquele argumento de Sérgio Porto sobre a impossibilidade de um músico ultrapassar o “populário” que lhe determina e constitui, podemos vincular a diferença atribuída por Sylvio Túlio à relação daqueles músicos – Dick Farney (piano), Ed Lincoln (contrabaixo), Paulinho (bateria) – com o universo musical brasileiro. Entretanto, esta diferença, apesar de valorizada por Sylvio Túlio, não é identificada diretamente com o *samba* ou com um “sotaque brasileiro” que seria intransponível. Mas o que importa, neste caso, é sua exemplaridade na realização daquele tipo de encontro entre as duas musicalidades em que valoriza-se apenas uma das expressões - o *jazz* – enquanto que a outra se mantém subrepticamente alterando a realização da primeira.

O segundo tipo é aquele em que o *jazz* é tocado explicitamente como se fosse *samba* nas chamadas “variações em ritmo de samba” de determinado tema. Aqui há a crença de que o ritmo do *samba* guardaria em si a própria essência do *samba*, capaz de transformar qualquer música que fosse. Aqui também podemos retomar a idéia de Sergio Porto de que, por mais que fossem feitas experimentações no âmbito da música popular, não se podia escapar do *samba* - metonimizado no seu ritmo - como forma de expressão necessária e

intransponível. No disco *Feito para dançar* de Waldir Calmon, temos a música “In the mood”, e no disco *Palhetas espetaculares* de Zacarias temos a “Holiday for strings”, por exemplo. Se no primeiro caso, o crítico deu um parecer positivo em 1957, no segundo caso, cinco anos depois, este tipo de prática foi por ele enfaticamente reprovada. “Excluindo-se “Holiday for strings” (David Roses), que positivamente não se presta de forma alguma para adaptação em samba podemos dizer que o nosso maestro realizou neste lp uma interessantíssima experiência com palhetas”²⁴. Será que esta prática havia se tornado fora de moda para ele naqueles cinco anos que separam uma experiência da outra? Ou será que ele estava agora concordando com a opinião de Pongetti a respeito da relação do *samba* com o *jazz* – “coexistência sim mas amigação jamais”? Na primeira situação, a predominância do *samba* aparece na apropriação sem concessões de uma outra musicalidade. O conflito é dissolvido na descaracterização do outro, o qual, embora “devorado”, não perde por completo suas características que o distingue: a manutenção da melodia e harmonias originais é o que permite a identificação desta música com seu universo de origem. Na segunda situação, quando a adaptação é descartada, a coexistência tensa das duas musicalidades vem à tona.

O próximo tipo seria o equivalente invertido deste último, isto é, ao invés de um tema originalmente classificado como *jazz* ser tocado como se fosse *samba*, temos a apropriação pelo lado contrário, de um *samba*, como “Risque” (Ary Barroso), tocado como se fosse *jazz*. Este exemplo, marca a primeira iniciativa do que poderíamos classificar como a incorporação da linguagem jazzística pelo *samba*. Mas neste caso a incorporação foi de tal maneira que quase anulou aquilo o que há de mais característico – o ritmo. Sintomático desta anulação do *samba* é a classificação desta música, nesta execução, como sendo *jazz*, apesar de ser um “clássico” do repertório de *samba*. Este ponto de vista é bastante comum; “*jazz* não é um gênero mas uma maneira de se tocar”, como dizia repetidamente Paulo Santos no seu programa “Em tempo de Jazz”.

Finalmente, o último “tipo ideal” é aquele representado pela preponderância do *samba* como definidor de um tipo de música que incorporou alguns aspectos do *jazz*. Estes “alguns aspectos” podem estar vinculados à

²⁴ Sylvio Túlio in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 03/05/62.

harmonia pelas “dissonâncias”; ou se referem à maneira de arranjar determinados instrumentos de sopro; ou com destaque acentuado para a improvisação; ou ainda uma simples vinculação com o “moderno” enquanto valor, sem a especificidade de nenhum elemento musical propriamente dito.

Neste quesito, a preponderância do samba pode estar no nome mesmo usado para classificação da música que se está caracterizando como no caso do *samba moderno*, *samba avant-garde*, *samba novo*; nas denominações *música popular moderna*, *música brasileira moderna*, *moderna música popular brasileira*, apesar de não termos o uso do nome samba, este vai aparecer como critério de validação do movimento de “modernização”.

Como ponto de partida, utilizarei as críticas de Sylvio Túlio Cardoso na coluna “O Globo nos discos populares” ao longo de um espaço largo de tempo (de 1954 a 1964). Esta periodização pretende abarcar as variações no emprego de determinadas categorias, apontando para uma transformação não só no cenário musical, com a eclosão da chamada *bossa nova* e sua repercussão internacional, como também nos critérios de avaliação e legitimação das práticas musicais. Em seguida, ampliarei o quadro de análise com os discursos de diferentes críticos, como Sérgio Porto, José Domingos Raffaelli, Arino de Mattos, o próprio Sylvio Túlio e outros, quando escreveram em contracapas de discos.

Samba Moderno

Esta expressão aparece pela primeira vez na coluna “O Globo nos discos populares” para classificar a música “Tereza da praia” na gravação de Lucio Alves e Dick Farney (1954). Cinco anos depois é usada em comentário sobre o disco *Chega de Saudade* (Odeon 1959). A opção pelo uso da palavra *samba*, ao invés de *bossa nova*, poderia ser útil para reforçar e enfatizar a filiação rítmica àquele. No primeiro caso, em comentário sobre a música “Tereza da praia”, Sylvio Túlio estava se referindo ao fato do baterista não “esfregar as escovinhas” e bater com estas na caixa da bateria. Isto era capaz de fazer com que fosse o “ritmo marcado mais secamente”, sem ser “arrastado, quadrado, monótono”. Tal feito musical era, no entanto, muito mais uma negação da maneira pela qual tinha se tornado hábito tocar samba, principalmente os samba-canções de ritmo mais lento e “abolerado”²⁵, do que uma vinculação à maneira “tradicional” de se tocar samba. Daí também a sua característica de *moderno*. “Discos como este dão verdadeiras lufadas de ‘ar puro’ no ambiente mórbido, pesado e pouco higiênico em que alguns estão procurando fixar a música brasileira.”

Na segunda ocasião, em comentário sobre o disco de João Gilberto, ele

afirma com entusiasmo: “Lp realmdo”

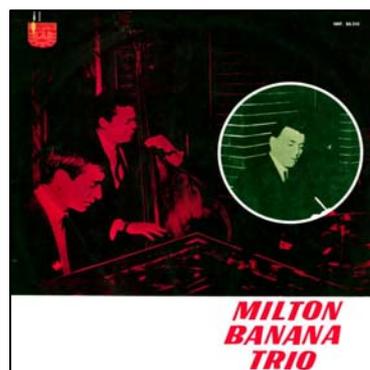
em-6.em-6.4(ú)54.4(sica brasile”e f)JTJZl98 0 0 7.393J837=26.52



no

‘Maria ninguém’, ‘Saudade fez um samba’ de Carlos Lira e Ronaldo Bôscoli, ‘Chega de saudade’ e ‘Brigas nunca mais’ de Tom”. Curioso que nesta classificação entre *sambas clássicos* de um lado e *samba moderno* de outro, duas músicas ficaram excluídas – “Ho-ba-la-la” e “Bim-bom” - ambas composições de João Gilberto “bastante ousadas harmônica e melodicamente” porém não classificadas pelo comentarista. Este termo – *samba moderno* – irá aparecer anos mais tarde nos discursos de outros críticos sobre outros produtos musicais e usados para classificar não só algumas composições, como um disco, ou uma maneira de tocar de determinado artista ou grupo.

Por exemplo, sobre o disco *Milton Banana Trio* (Imperial 1963), escreveu Sergio Lobo, no texto de contracapa, que além de “estupendo entretenimento, pode [o disco] perfeitamente ser aceito como uma obra eminentemente didática, em se tratando de samba moderno”. O uso do termo *samba moderno* aparece aqui para acentuar a



vinculação do disco com o *samba* em contraste com o *jazz*. “Milton Banana é hoje em dia a verdadeira personificação da batida do samba. (...) ao contrário de inúmeros outros bateristas [ele] só toca música brasileira. Enquanto vários colegas seus tem incursionado – com resultados brilhantes, diga-se de passagem – no ‘jazz’ e na música ‘afrocubana’, Milton prefere desenvolver-se, aprimorar-se tocando apenas música brasileira, ou, mais precisamente samba moderno. Talvez seja por isso que ele é o mais puro, o mais autêntico e o mais brilhante baterista de samba moderno.” Aqui a expressão aparece como nomeando um gênero, reconhecido naquele cenário como “autenticamente” brasileiro; o uso da qualificação “moderno” não aparece como estando relacionado ao jazz. E ainda, o uso do baterista como a personificação do *samba moderno* acentua o caráter rítmico deste gênero, isto é a possibilidade de ser metonimizado apenas no aspecto rítmico, e na modernização não estar vinculada diretamente aos aspectos harmônicos, por exemplo. Para quem tinha começado a vida profissional acompanhando Waldir Calmon (em 1955 na boate Arpège), Djalma Ferreira (no mesmo ano na boate Drink) e juntando-se em seguida ao Trio Plaza de Luiz Eça na boate Plaza (a partir de 56), a exaltação de uma certa ‘pureza’ como critério de autenticidade parecia pouco pertinente. Estranho também a não vinculação com o

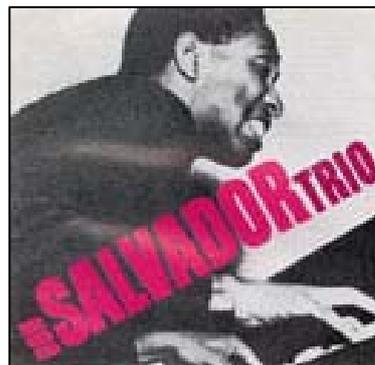
universo da *bossa nova*, uma vez que ele é reconhecido como o baterista que teria transposto para o instrumento aquela batida do violão de João Gilberto, sobretudo por ter participado da gravação do disco *Chega de Saudade* (Odeon, 1959). É bem verdade que aqui neste disco a maneira que ele está tocando a bateria está um pouco diferente daquela orientada por João Gilberto. Milton Banana dispensou as *vassourinhas* tocadas levemente na caixa pelas *baquetas*. Se na primeira gravação (1959) a maneira de tocar a bateria pode ser vista como um exemplo do que é considerada uma levada típica da *bossa nova*²⁷, na segunda gravação (1963), temos algumas características que a afastariam deste modelo padrão. A “levada” é executada com as baquetas no *prato de condução* e com toques alternados no aro da caixa ou no centro dela; os *tambores* também são usados, principalmente nas “viradas” (entre uma passagem melódica e outra, ou entre a parte destinada ao improviso e a melodia inicial) e nas convenções com a “cozinha” a fim de reforçar o desenho rítmico da linha melódica; o *bumbo* parece não estar sendo tocado ou se é, não está audível²⁸. (Esta maneira de tocar bateria será repetida por ele, por exemplo, no disco *O LP* do grupo *Os Cobras* -1964). Essa maneira de tocar a bateria era de tal maneira exemplar, segundo Sergio Lobo, que poderia funcionar como uma verdadeira “aula” de *samba moderno*.

Aqui talvez seja um tipo de utilização da expressão *samba moderno* como sinônimo não evidente do termo *bossa nova*. Como Ruy Castro argumenta, estas duas expressões seriam substituíveis num primeiro momento quando a expressão *bossa nova* ainda não havia entrado definitivamente na “moda” (Castro: 1990). Como exemplo, cita o show na Faculdade de Arquitetura na praia Vermelha, em setembro de 1959, mas que foi batizado como “1º Festival de Samba Session”. A expressão *samba session* era comumente usada para nomear as reuniões musicais da “nova tendência”, as quais eram chamadas também de “Jam Session Samba” (Depoimento de Menescal citado em Tinhorão: 1997; 68). Esta confusão de terminologia teria se resolvido no final de 1959, segundo Castro, com a consolidação da expressão *bossa nova* “imposta com grande senso de *marketing* por Ronaldo Bôscoli, em *Manchete*, auxiliado por seus discípulos Moysés Fuks, em *Última Hora*, e João Luiz de Albuquerque, em *Radiolândia*” (Castro: 1990;

²⁷ “A bateria, tão importante na BN, quase não faz uso das baquetas (os pauzinhos), ficando sempre com as vassourinhas, que tiram sons mais leves. A BN tornou o bumbo e o tambor praticamente dispensáveis, ficando apenas com a pequena caixa e os pratos” (Neto: 1964;74)

228). Esta cronologia dos termos adotada por Ruy Castro parece valorizar em demasia um efeito imediato do trabalho de marketing feito por Bôscoli e cia. A expressão *bossa nova* era ainda pouco utilizada pós 59, pelo menos enquanto classificação de uma determinada música. A revista *A Voz do Samba*, durante o ano de 1960, por exemplo, prefere a classificação de *samba* para as composições de Tom Jobim, João Gilberto e Carlos Lyra.²⁹ Sylvio Túlio também classificou como *samba* a música “Desafinado” (Tom Jobim e Newton Mendonça) no tópico “Sucesso de Hoje” (11 de março de 1960). Estes dois exemplos, embora pudessem ainda ser explicados como resultados de uma “confusão” herdada dos primeiros anos da chamada *bossa nova*, o mesmo não pode ser dito sobre a utilização da expressão *samba* e *samba moderno*, na crítica do disco *Milton Banana Trio* (1963). A ausência da expressão *bossa nova* neste momento pode estar indicando um movimento de afastamento dela pela aproximação com o *samba*, através da identificação de uma maneira diferente de se tocar a bateria.

Em outro disco - *Salvador Trio* (Mocambo 1965) – o uso da expressão *samba moderno* aparece com um sentido parecido. José Domingos Raffaelli, no texto de contracapa, se refere ao *samba moderno* como “revolução musical comandada por rapazes talentosos e idealistas, para liberar artisticamente a nossa música”. Do seu ponto de vista, as características musicais deste estilo poderiam ser sintetizadas em três aspectos: improvisação - “[Salvador] apresenta solos bem organizados, improvisando com desenvoltura, idéias, continuidade e balanço. (...) sua técnica possibilita improvisos fluentes e audaciosos, explorando com inteiro sucesso o conteúdo melódico e harmônico dos temas”; harmonia - “construção harmônica estruturada em acordes que permitem uma improvisação desprovida de clichês vulgares”; ritmo - “nosso ritmo moderno” que surgiu com o “novo movimento da música popular brasileira”. Aqui o *jazz*, ou melhor, o domínio da linguagem jazzística pelo baterista Victor Manga (que começou a tocar bateria nas ‘jam



²⁹ Cito algumas destas composições classificadas como *samba* na referida revista: “Este seu olhar” (*samba* de Tom Jobim na gravação de Dick Farney), “Demais” e “Ciúme” (*sambas* de Tom Jobim e Aloísio de Oliveira gravados por Silvia Teles), “Ciúme” (*samba* de Carlos Lyra, por Alaíde Costa), “Hô-bá-lá-lá” (*samba* de João Gilberto, na gravação dele e de Norma Benguel), Ano III, nº28, 1960, p. 13, e “Brigas nunca mais” (*samba* de Tom Jobim na gravação de João Gilberto), Ano III, nº29, 1960, p.08.

sessions' no Sinatra-Farney Fã Club e estreou profissionalmente no Beco das Garrafas) é mencionado como um fator que atrapalhou, que dificultou a “adaptação” do Victor ao “nosso ritmo moderno”. Ele só teria conseguido aprender a tocar *samba moderno* com a orientação de Edison Machado, que “instruiu-lhe nos mínimos detalhes da marcação, divisão e distribuição, desvendando minuciosamente todos os segredos inerentes à função da bateria no samba moderno”. Rubens Bassini, também teria sido outro responsável pela “assimilação [do Victor] à marcação de nossa música”

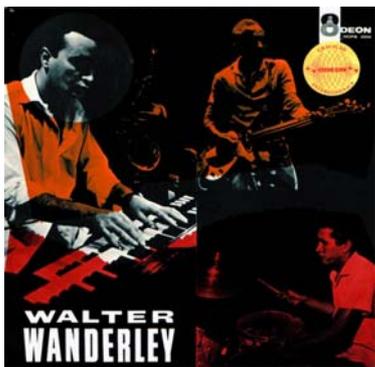
Importante ressaltar este último aspecto como um forte argumento na tentativa de afastar o *samba moderno* da influência do jazz, pelo menos em seu aspecto rítmico. Apesar do crítico não utilizar esta vinculação do “novo movimento da música popular brasileira” com o jazz, e até mesmo apontá-lo como um fator negativo na formação do baterista, em outras passagens este elemento aparece como fator diferencial inquestionável. Como por exemplo, no comentário sobre o baixista Edson Lobo, o qual teria aprendido a tocar através dos discos de jazz e inclusive tendo como professor particular o baixista Cecil Mc Bee, integrante do sexteto de Paul Winter. Quer dizer, se no caso da execução do baterista esta influência era descartada, no caso do baixista e do pianista, era benéfica.

Outro disco classificado como *samba moderno* foi o *Zimbo Trio* (RGE 1964) pelos críticos Fausto Canova e Armênio Graça. A vinculação com o jazz é explícita: “há – e é perfeitamente justo que tenha sido assim, algumas incursões jazzísticas, pois os rapazes se formaram no ritmo de Nova Orleans”. Mas aqui ele já teria sido totalmente absorvido e assimilado, sem prejuízos ao “toque brasileiro”. (Fausto Canova). A filiação com o *samba* também é reforçada: “você, que jamais tinha ouvido falar do Zimbo Trio (...) irá receber um dos mais agradáveis impactos musicais de sua vida. Irá esbaldar-se em samba durante trinta e tantos minutos” (Armênio Graça) Este mesmo crítico utiliza a expressão *samba avant-garde* para diferenciar este tipo de samba do *samba tradicional* ou da *velha guarda*. Apesar da expressão *bossa nova* não aparecer em nenhum momento, há uma vinculação explícita com



o trabalho de “desenvolvimento do samba” cujo “pioneirismo e mérito incomensurável [são] de João Gilberto e Antonio Carlos Jobim”

Em uma outra ocasião o termo *samba moderno* é usado com a intenção contrária, justamente numa estratégia de diferenciação e afastamento da *bossa nova*. É o caso do texto de Franco Paulino escrito na contracapa do disco *Samba no esquema de Walter Wanderley* (Odeon 1963). O argumento principal usado pelo



crítico é que enquanto a *bossa nova* estaria prejudicialmente jazzificada se preocupando em “imitar músico americano”, o *samba moderno* estaria afirmando uma certa “brasilidade” porque é *samba* e não “esconde” esta filiação. E o critério para essa classificação é a utilização de instrumentos “típicos” do samba, como o pandeiro e o tamborim. “Diz-se que

os arranjadores refinados, sobretudo os bossanovistas, prescindem do pandeiro do samba. Walter Wanderley não vai nessa não. Por uma simples razão: ele toca samba. Seja antigo ou novo.” Junto desta afirmação do *samba*, o crítico reforça também a recusa da influência do *jazz*; apesar de vista como benéfica quando do surgimento da *bossa nova*, deixa de ser neste momento, uma vez que o que está sendo valorizado é a busca por padrões “mais brasileiros, mais caboclos, mais nossos”.

Sobre este mesmo disco escreveu Sylvio Túlio, reafirmando, entretanto, a categoria *samba moderno* como sinônimo de *bossa nova*³⁰. E justamente por ser um disco de *bossa nova*, a presença de outros instrumentos de percussão junto à bateria é categoricamente recusada por ele: “pandeiro e guiro (ou reco reco) em gravações de bossa nova não fica bom, não dá pé”. Se não fosse por isso, e também pela presença da guitarra elétrica – “que insiste em ser a grande intrusa em gravações de bossa nova” - o disco seria, para ele, o mais perfeito de todos “em matéria de samba moderno”. A utilização de outros instrumentos de percussão junto à bateria, teria transformado a batida do *samba moderno* num ritmo “chacoalhante, cheio de arestas”. A seu ver, a seção rítmica ideal para acompanhar Walter Wanderley (não só ele, mas todos os solistas do chamado *samba moderno*) tinha que se restringir a “apenas um bom baixista, um bom guitarrista [guitarra não elétrica ou violão] e um

³⁰ Sylvio Túlio in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 13/07/64.

bom baterista, e nos responsabilizamos pelo resto. (...) garantimos que em matéria de samba moderno, com piano e órgão elétrico dificilmente se ouvirá algo melhor.”

Este mesmo argumento, a respeito da inadequação de instrumentos de percussão junto à bateria, se repetirá nos comentários de diversos outros discos – como, por exemplo, nos discos *Cinco no Balanço* (RCA Victor 1964), *Nelsinho e seus trombones* (Magison 1964), *É bossa nova mesmo - Conjunto Sambossa* (RCA Victor – Pawall 1963)³¹ - com a reiteração da mesma reclamação: o ritmo ficaria “confuso”, “chocoalhativo”, “sem unidade”. E num apelo aos produtores de discos, Sylvio Túlio pedia que a utilização do pandeiro, do guiro e da frigideira, entre outros instrumentos de percussão, ficasse restrita às “gravações de músicas carnavalescas exclusivamente”.³²

Ele mesmo, todavia, tratou de não restringir a utilização de instrumentos de percussão às gravações de músicas carnavalescas. Em uma série de LPs de *samba moderno “estilo Drink”* ou de *sambalanço*, ele chegou mesmo a elogiar o uso de instrumentos como pandeiro, ganzá e reco reco, exaltando o “intenso balanço rítmico” alcançado. Talvez a pertinência aqui estivesse diretamente correlacionada à identificação destes discos – como *Isto é Drink* de Luis Bandeira (Remon 1962), *Samba na madrugada* de Fats Elpidio (Masterpley 1963), *Tudo Azul* de Zé Maria (Continental 1963), *Celso Murilo e seu conjunto* (Pawal 1962) *Ed Lincoln e conjunto vol.II* (Musidisc 1962) – com uma tradição diferente da *bossa nova*, que era vinculada à “escola de Djalma Ferreira”, pianista e organista dono da boate *Drink*. Como Sylvio Túlio define, esta “escola” iniciada por Djalma e desenvolvida por Lincoln, Miltoninho, e Celso Murilo, se caracterizaria pelo “samba de execução desvolta, plena de animação e *joie de vivre* e intenso balanço rítmico”³³. A caracterização deste estilo era feita também via instrumentação que tinha por base o piano, o órgão elétrico e uma seção rítmica. Sobre o disco *Ed Lincoln* (1962), por exemplo, ele não economizou elogios: “É esta sem dúvida a batida certa do samba, sem arestas, sem desencontros, sem contradições, sem hesitações e com um balanço absolutamente irresistível. A bateria, o agogô e o reco reco constituem realmente a melhor cozinha existente no momento em matéria de pequeno conjunto.”³⁴

³¹ Os comentários sobre estes discos foram publicados respectivamente nos seguintes dias: 20 de fevereiro de 1964, 12 de março de 1964 e 12 de março de 1963.

³² Sylvio Túlio in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 13/07/64.

³³ Sylvio Túlio in “O Globo nos dias populares”, jornal *O Globo*, 16/05/62.

³⁴ Idem, 16/04/62.

Apesar de, nestes exemplos, Sylvio Túlio usar a pertinência ou não de instrumentos de percussão junto à seção rítmica como um fator de distinção de estilos – se *bossa nova* ou *sambalanço* – em outros casos, será usado como sintoma de um processo de descaracterização do *samba moderno*, pelas tentativas de “afrocubanização”. Em discos como *Samba Nova Conceção* (Equipe 1964) do Neco, *Impulso* (Equipe 1964) de Eumir Deodato e os Catedráticos, ou *A nova dimensão do samba* (Odeon 1964) de Wilson Simonal, o problema estaria no uso de atabaque, tumbadora, guiro e bongô. Esses instrumentos estariam ameaçando a “autenticidade rítmica do samba” e produzindo ritmicamente uma forma híbrida: o *afro-samba*. Em comentário sobre o disco do Neco, ele faz um outro apelo: “que tal se deixássemos este negócio de afro-samba de lado e voltássemos – rapidamente – ao samba-samba?”³⁵

A partir destes exemplos descritos acima, podemos ver que o uso da expressão *samba moderno* estava longe de nomear uma situação homogênea. Como sinônimo direto de *bossa nova* ou como uma forma mais “abrasileirada” dela, o uso da expressão deixou de se referir a uma relação polarizada apenas entre o *samba* e o *jazz*, tornando-se mais complexa. Por ora, quero ressaltar que a aproximação ou afastamento com a *bossa nova*, dependendo de que maneira ela estava sendo evocada, podia significar uma valorização de aspectos relativos ao *samba* ou ao *jazz*. A delimitação das fronteiras entre estes três elementos estava obedecendo a um movimento simultaneamente contrastante e inclusivo, num tipo de diálogo em que o outro elemento evocado não era dissolvido.

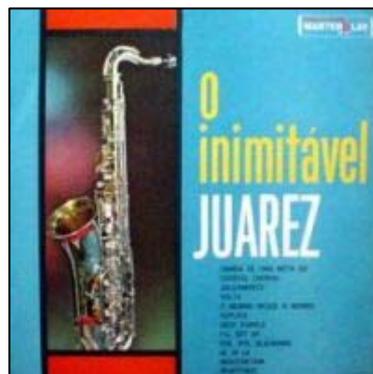
Este mesmo tipo de situação se repetirá no uso dos termos *música popular moderna* e *música brasileira moderna*. Ainda que o *samba* deixe de ser usado no nome, ele vai aparecer como critério de validação do movimento de “modernização”, e às vezes, em relação à *bossa nova*, como uma espécie de “abrasileiramento” do processo de modernização a ela atribuído. Mas, em alguns destes casos, o equilíbrio momentâneo entre o *samba* e o *jazz* vai ser visto como contraditório e tenso.

³⁵ Idem, 01/08/64.

Música Popular Moderna ou Moderna Música Popular Brasileira

Em comentário sobre o disco *Avanço* (Philips 1963) do Tamba Trio, Don Rossé Cavaca chama a atenção para a “nova dimensão da moderna música popular brasileira”. Resultante, sobretudo, da aproximação do trio com o *samba* numa busca pelas “origens no sabor rítmico do morro”. Tal busca expressava, a seu ver, uma tentativa de “confraternização transbordante de autenticidade” entre a *música popular moderna* e a tradição do *samba*. Tárík de Souza também aponta esta busca de autenticidade na “preocupação nacionalista” (Souza: 2003; 226) do Hélcio Milito, baterista do trio, em construir o seu próprio instrumento – o kit de percussão integrado de três tambores batizado de “tamba” - recusando assim a bateria, que estaria “muito presa ao mundo industrializado americano e europeu” (depoimento de Hélcio citado em Souza: 2003; 226). Esta aproximação com o *samba*, podia não ser vista como um movimento de afastamento da *bossa nova* mas justamente como um *desenvolvimento* necessário dela. Por exemplo, sob a ótica de Ramalho Neto, isto representaria a “segunda fase de desenvolvimento da bossa nova”, como um “meio termo” entre ela e o “samba tradicional”, ou o “‘sambão’, como é chamado por alguns” (Neto: 1965; 122). Bebeto Castilho, baixista e flautista do trio, também defendeu esta “nova” tomada de posição. Para ele, no início do ano de 63, a *bossa nova* já tinha se tornado *bossa velha*, sendo “superada por um movimento mais atual”³⁶. Já Sylvio Túlio não identificava nada que pudesse significar tal “superação”; este disco do Trio Tamba era, para ele, o “mais representativo em bossa nova de pequeno conjunto”³⁷.

Um outro disco também classificado como representante da *música popular moderna* foi o *Inimitável Juarez* (Masterplay, 1962). A qualidade mais exaltada por Sylvio Túlio Cardoso, no texto de contracapa, seria a capacidade de Juarez Araújo dominar a linguagem jazzística. Considerado o “maior tenorista de jazz não apenas do Brasil como de toda América do Sul”, o saxofonista é reconhecido pela sua qualidade de solista improvisador. Tal qualidade não se restringia todavia à execução de “standards” americanos; também



³⁶ Entrevista publicada no Jornal *O Globo*, caderno feminino *Ella*, 18/01/63, p. 64.

³⁷ Sylvio Túlio in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 03/08/63.

nos sambas ele demonstrava sua “sonoridade imponente, timbre robusto e um fraseado que subjuga completamente o ouvinte pela sua fluidez, a lógica do seu desenvolvimento e a sucessão das idéias mais curiosas e originais”. A separação entre as duas musicalidades estava demarcada pela divisão do repertório escolhido – só sambas no lado a e “standards” no lado b. Acompanhado por um trio - José Marinho no piano, Jorge Marinho no contrabaixo e Juquinha na bateria – e ainda contando com a participação de dois percussionistas - Mario e Sebastião - na execução das músicas brasileiras, a fim de reforçar a “levada” do samba. Das seis músicas brasileiras escolhidas, apenas uma pode ser considerada típica do repertório bossa novista – “Samba de uma nota só” - mas ainda assim sua execução em nada difere do samba “O menino desce o morro”, por exemplo, inclusive pelo uso de pandeiro e do tamborim junto à bateria. A valorização do *samba* neste disco aponta para uma outra proposta, não via *bossa nova*, de se misturar o *samba* com o *jazz*, numa tentativa de se tocar “jazzisticamente” o *samba*, isto é, trazer para o samba a improvisação. Esta mistura diferente é sugerida também pela própria crítica do Sylvio Túlio que não reclamou aqui dos instrumentos de percussão junto à bateria. E termina referindo-se, por tudo isso, à *música popular moderna*. “Com a supervisão musical entregue à competência do maestro Astor o lp não poderia deixar de resultar num dos melhores discos instrumentais já gravados entre nós. A música popular moderna, tipicamente 1962, é a música deste microsulco – a música de Juarez e seu sax inconfundível”.

Outro disco que recebeu a classificação de *música popular moderna* foi *Dance moderno*, disco de estréia de Sérgio Mendes, também de 1962. Quem escreve o texto de contracapa é Arino de Matos, no qual pondera que embora seja Sergio Mendes um pianista “fundamentalmente dedicado à música de ‘jazz’, isto não o tornou menos sensível à tradição rítmica brasileira”, fatos que o colocam como um sólido exemplo do desenvolvimento da *música popular moderna*. Mostrando um “verdadeiro respeito à tradição legada”, e “motivos autenticamente brasileiros”, este disco é uma prova de que “a música é um processo em constante evolução”. Esta evolução é medida aqui também pela receptividade internacional, quer dizer, o sucesso que poderia ter ou não principalmente entre os norte-americanos, e competir em termos de igualdade



com o jazz no cenário internacional. “A música popular do Brasil ocupará no mundo um lugar semelhante ao que atualmente ocupa a música de ‘jazz’. Em Sergio Mendes é possível reconhecer esta tendência”. Vale ainda notar que o termo *bossa nova* só é usado aqui para negar qualquer tipo de filiação e marcar diferenças: [sobre Durval Ferreira e sua geração] “Mais recente, mais agreste, suas composições acusam uma agressividade rítmica que supera o lirismo compacto da ‘bossa nova’, sendo inegável a influência do jazz na sua formação”. E completa: “característica do disco: atualíssimo” (...) “A dança é livre”.

Sobre este disco escreveu também Sylvio Túlio ressaltando a “improvisação” como aspecto libertador, como uma emancipação do “quadradismo” reinante nos discos instrumentais até então classificados como “lp dançante”. Escreveu ele:

“Este lp pode ser considerado um importante passo à frente na emancipação do lp dançante. Pouco a pouco, vão os nossos músicos de estúdio se libertando do ‘quadradismo’, que até bem pouco tempo era imposto aos discos instrumentais de pequenos conjuntos, nos quais foi sempre proibido desviar-se da linha melódica, improvisar, criar o menor que fosse. Era a submissão absoluta e incondicional à melodia.”³⁸

Este cenário teria começado a mudar com o disco *Samba irresistível* (Hi-Fi Variety 1960), do clarinetista e saxofonista Casé, que teria contribuído para derrubar “um tabu que vinha perseguindo as gravações nacionais de pequenos conjuntos desde o começo da década de 40.” A improvisação aparece aqui não só como atestado do *moderno*, como também um fator definidor na classificação de pequenos conjuntos instrumentais a partir emancipação de uma obrigatoriedade dançante. É bem verdade que esse comentário sobre *Dance Moderno* foi o primeiro a aparecer na coluna de Sylvio Túlio em que a denominação usada para este tipo de disco não seguiu a fórmula de “pequeno conjunto dançante”, expressão comumente utilizada para designar uma pequena formação instrumental tendo como base o trio piano-baixo-bateria (ampliado neste disco para quinteto com a flauta de Bebeto Castilho e o trombone de Edson Maciel) e um repertório dividido entre a música brasileira, americana e latino-americana (“recital de sambas, standards levados em ritmos afrocubanos e jazz originais”). Mesmo no disco *Coquetel dançante* (Rca Victor 1959) elogiado por Sylvio Túlio como o “melhor pequeno conjunto instrumental brasileiro em atividade” aparece,

³⁸ Sylvio Túlio in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 03/04/62.

ao final, a designação “dançante”: “Em matéria de pequenos conjuntos dançantes ainda não ouvimos nada melhor esse ano.”³⁹

Estes dois aspectos – instrumentação e repertório – marcavam a vinculação deste disco de Sergio Mendes com aquele universo “dançante” dos discos instrumentais semelhantes anteriores. A desvinculação ficava a cargo do fator considerado modernizador e ao mesmo tempo libertador deste modelo: a improvisação. Isso não significava, qualquer improvisação, mas aquela aprendida e executada no universo jazzístico.

No entanto, além deste fator, uma outra característica apontada negativamente por Sylvio Túlio ajudava a afastar o disco da classificação “dançante”: a contradição rítmica na execução dos sambas. Nas suas palavras o ritmo estava “contraditório, um pouco pesado e confuso”. O problema estaria, sob seu ponto de vista, numa execução confusa do samba pela seção rítmica – bateria, percussão, contrabaixo e piano. Esta crítica de Sylvio Túlio era compartilhada também por Ramalho Neto, para quem “o samba tradicional, quando tentado ser modernizado, transforma-se numa confusa ‘jam-session’ polifônica, uma verdadeira salada musical brasileira-americana-africana, de onde não se obtém bom jazz e muito menos ainda bom samba. Faltam-lhe naturalidade, autenticidade, o ‘balanço’” (Neto: 1964; 28-29)

Mesma crítica se repetirá no comentário sobre o disco *Conjunto Sete de Ouros* (Odeon 1962). É também na execução dos sambas, principalmente por causa do tamborim, que Sylvio Túlio vai reclamar da tal “contradição rítmica”:

“Nossa única restrição ao micro – a qual infelizmente nos impedirá de conceder-lhe a cotação máxima – refere-se à presença do tamborim junto à bateria, à caixeta e ao reco-reco, nos sambas. Manipulado sem a mesma destreza destes três últimos instrumentos, ele produz uma contradição rítmica que é quase imperceptível, mas que acaba por irritar.”⁴⁰



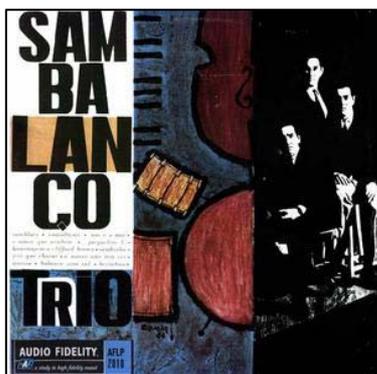
³⁹ Sylvio Túlio in “O globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 18/03/59.

⁴⁰ Sylvio Túlio, “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 30/04/62.

Talvez ele estivesse se referindo às músicas “Menina feia” e “Penúltimo”, quando a bateria deixa de fazer a condução do ritmo em semicolcheias, no caso da “convenção” com a melodia (antecipando-se a última semicolcheia e deixando em suspenso o tempo seguinte) no primeiro exemplo, ou quando executa ela algumas “viradas”, no segundo, e em ambos os casos o tamborim segue sempre da mesma maneira sem mudar as acentuações rítmicas para coincidir ou com a bateria ou com o resto do conjunto.

Aqui neste disco, vale ressaltar que a designação usada não foi a de “pequeno conjunto dançante”, mas a de “pequeno conjunto de estúdio”. Depois deste ano de 1962 apareceriam diversos outros discos instrumentais de “pequenos conjuntos de estúdio”, como *O LP* (RCA Victor 1964), *Os Gatos* (Philips 1964), e *Os Catedráticos* (Equipe 1965).

A expressão *música popular moderna* vai ser utilizada também como título de alguns discos - *A hora e a vez da M.P.M.*, do Rio 65 Trio e *Flora é M.P.M.*, disco de estréia da cantora Flora Purim. No ano de 1964 a expressão se consolidaria também através dos festivais de *Música Popular Moderna*, como o promovido no Auditório do jornal O Globo no dia 06 de agosto, e no Clube Caiçaras no dia 24 de setembro⁴¹. Há também os discos que não utilizam a expressão no título mas a reivindicam para reforçar uma forma “mais nova”, “mais moderna”, um “avanço” em relação à *bossa nova* como, por exemplo, o disco do *Sambalanço trio* (Som



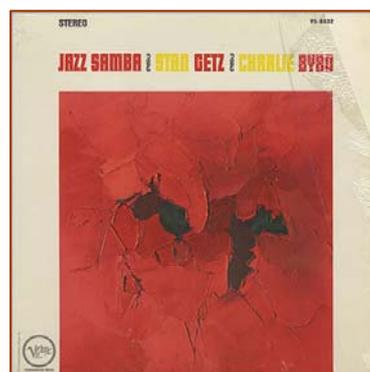
Maior 1965). Quem escreve é Moracy do Val “Em apenas dois anos de vida o ‘Sambalanço Trio’ se colocou na linha de frente da *Moderna Música Popular Brasileira*, impondo-se com um estilo e som novos, puros, inteiramente pessoais. (...) E este elepê confirma a posição do ‘Sambalanço Trio’ na vanguarda da bossa nova”. E de novo aparece aqui

também a idéia de atestar o avanço e a modernidade da música brasileira pela influência que ela está exercendo internacionalmente, principalmente no jazz. E nesse contexto, a questão da influência começa a ser discutida de maneira bastante distinta dos “saudosistas” da década de 50; a influência deixou de ser uma ameaça aos nossos valores justamente porque agora ela é uma via de mão dupla: “Naturalmente aparecerá gente para condenar a influência do jazz. Esta existe mesmo em nossa música moderna, assim como no ‘jazz’ dos nossos dias é marcante a presença da bossa nova. As culturas se intercomunicam e se influenciam mutuamente. Bobagem querer ilhar nossa música e fechar os portos para as experiências alheias bem sucedidas” (texto contracapa)

⁴¹ Estes festivais contaram com a participação do Tamba Trio, Os Cariocas, Jorge Bem e Luis Henrique, na primeira edição, e Rosana Tapajós, Nara Leão, Doris Monteiro, Silvinha Teles, Rosana Toledo, Jorge Bem, Os Cariocas, Tamba Trio, Rosinha de Valença, Marcos Valle, Meirelles e Copa 5, Dom Um e Copa Trio.

Sobre este aspecto vale a pena irmos aos textos das contracapas de alguns discos lançados nos EuaS ou gravados por músicos americanos aqui que justamente se classificam como fazendo parte do estilo *jazzsamba*⁴². De todos estes lps, sem dúvida o mais relevante, porque apontado como o grande precursor da onda de música brasileira na música popular americana, é o *Jazz Samba*⁴³, de Stan Getz e Charles Byrd. Vamos ao texto:

“A jazz samba can be characterized as a version of the music utilizing samba rhythm but featuring jazz improvisation on the melody and the harmonic structure of the composition(...) ‘When we were in Brazil’, Byrd noted, ‘I played on occasion with some of the local musicians. We did this song, and I found it easy to improvise jazz to them. The people seemed to like it. Musicians there do not do so much improvising.’”



Aqui o que é identificado com o *samba* é justamente o ritmo, e o *jazz* com a estrutura harmônica e a improvisação. Esta maneira de interpretar a relação entre estas duas musicalidades é comumente resumida como um “marriage of modern brazilian music and american jazz”. E esse “casamento” é aqui também exaltado por críticos e jornalistas brasileiros. Por exemplo, o radialista Paulo Santos, em uma série de programas dedicado ao “jazz e a bossa nova” ou ao “clube de jazz e bossa”, definia a bossa nova “como uma *união quente fria* do jazz norte-americano, caracterizada pelas síncopes sofisticadas e improvisação sutil com o esquentamento do samba brasileiro, notadamente pelo seu intrincado ritmo”⁴⁴. Em outro programa, Paulo Santos argumenta que a “influência do jazz” foi decisiva para o surgimento da *bossa nova*, mas que “em contrapartida a própria bossa nova passou a influenciar o jazz. Ou seja, uma *fusão perfeita!*”⁴⁵

Com o sucesso da *bossa nova* nos Estados Unidos e principalmente com as iniciativas de vários músicos americanos em incorporá-la ao repertório jazzístico,

⁴² Cito alguns: *Jazz Samba – Stan Getz e Charlie Byrd* (Verve 1962), *Jazz Samba encore! – Stan Getz e Luis Bonfá* (1963), *Jazz meets the bossa nova - Paul Winter Sextet* (Columbia 1962), *Bossa Nova Jazz Samba – Bud Shank e Clare Fischer* (Pacific Jazz 1962), *Trombone Jazz Samba – Bob Brookmeyer* (1962), *Big Band Bossa Nova – Quincy Jones* (Mercury 1962), *Big Band Bossa Nova – Stan Getz and Gary McFarland* (Verve 1962), *Do the Bossa Nova with Herbie Mann* (Atlantic 1962), *Cannonball Adderley e Sexteto Bossa Rio* (Philips 1963)

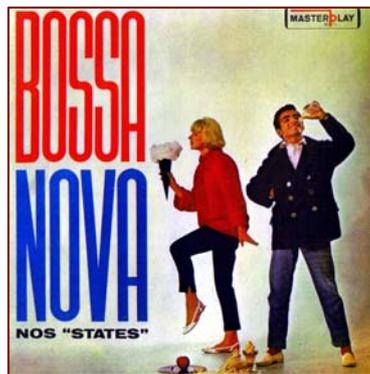
⁴³ Disco lançado em 1962 pela Verve. Além de Stan Getz e Charles Byrd, participaram do disco os músicos americanos Ketter Betts (bass), Gene Byrd (bass and guitar), Berddy Deppenschmidt and Bill Reichenbach (drums).

⁴⁴ Programa *Em tempo de jazz*, nº 55, acervo Radio Mec.

⁴⁵ Programa 80, grifo meu.

aquela relação entre *samba*, *bossa nova* e *jazz*, passou a ser vista com outros olhos e nomeada com outras palavras. Aproveitando a repercussão do disco *Jazzsamba*, esta expressão acabou sendo usada para classificar este tipo de repertório executado pelos “mais famosos grupos jazzísticos”, e por extensão, os “conjuntos de jazzsamba do Brasil”(contracapa do disco *Bossa Três*).

Sérgio Porto, no texto que escreveu para a contracapa do disco *Bossa Nova nos “States”* (Masterplay 1962), se refere a este mesmo processo e usa esta mesma expressão, só que ao contrário: *sambajazz*. “Na combinação *sambajazz* (como querem os críticos americanos) ou *bossa nova*, como é chamada aqui, os brasileiros sempre vão levar vantagem porque, se melodicamente os estrangeiros sabem apresentar a música, ritmicamente são um arremedo débil das execuções do mesmo estilo feitas por músicos patricios”. É aquele mesmo argumento exposto na *Pequena História do Jazz*. E, numa valorização dos músicos patricios, completa: “hão de ser os músicos brasileiros sempre melhores que os americanos, numa execução do que eles querem que seja *sambajazz*”. E exaltando a qualidade de Juarez Araújo para a “improvisação [e] gosto para uma apurada técnica instrumental” parece querer responder àquela provocação de Charles Byrd na contracapa do disco *JazzSamba* de que aqui no Brasil os músicos não faziam muitos improvisos. A expressão *sambajazz*, ainda que usada por Sergio Porto um pouco a contragosto pela sua vinculação com a maneira que os americanos querem chamar a *bossa nova*, serve aqui para nomear um tipo de “bossa nova instrumental”, em que o improviso tem lugar de destaque na ênfase do *jazz*, e o “balanço” e a “acentuação rítmica” são características definidoras deste estilo que é “filho dileto do samba”.



Sobre este mesmo disco escreveu Sylvio Túlio, também reforçando a vinculação com a *bossa nova*. A classificação usada por ele foi “bossa nova instrumental com improvisação”. E nessa categoria entravam tanto os discos de *jazzsamba*, de Stan Getz, Charlie Byrd, Lalo Schiffrin, Coleman Hawkins, Paul Winter e outros, quanto os de *bossa nova instrumental*, de Juarez Araújo e Trio

Tamba, todos estes discos selecionados por ele para representar a “discografia da bossa nova” naquele começo de ano de 1963⁴⁶.

A expressão *jazzsamba* é usada também na classificação do conjunto *Bossa Três*: “um dos mais refinados, mais excitantes conjuntos de ‘jazzsamba’ do Brasil, desde que a Bossa Nova difundiu-se pelo mundo.” (texto de contracapa *Os Bossa Três*).



Aqui esta expressão aparece totalmente vinculada à *bossa nova*, entendida como “fusão” do *samba* – “ultra rítmica, altamente articulada e vivaz música da América Latina” – e o *jazz* – “a ‘sincopação sofisticada’ de nuance improvisadora”. A aceitação internacional da *bossa nova* é exaltada mais uma vez e transformada em critério de qualidade deste trio formado por Luis Carlos Vinhas (piano), Tião Neto (baixo) e Edison Machado (bateria). A trajetória “triumfante” do grupo ia do Rio de Janeiro, com as apresentações em diversas “boites” no “Beco das Garrafas”, aos Estados Unidos, com o convite de Ed Sullivan para participarem do seu “Ed Sullivan Show”, programa famoso da rede de televisão americana CBS e que “inclui[a] os maiores talentos do espetáculo internacional”. Este deslocamento temporário do grupo para lá provocou a substituição do nome *Sambatrês* para *Bossa Três*, assim como a vinculação de sua prática musical aos “mais famosos e sofisticados grupos jazzísticos” que estavam transformando em ‘standards’ determinadas músicas da *bossa nova*. O baixista Tião Neto escreveu uma carta para o crítico Sylvio Túlio animado com o sucesso que a *bossa nova* estava alcançando lá nos Estados Unidos.

“O Sambatrês mudou o nome para Bossatrês por motivos óbvios. (...) Todo mundo perguntando pelo João Gilberto. O baiano aqui é celebridade mesmo. (...) A bossa nova continua na ordem do dia. Não toca outra coisa. (...) Estreamos domingo no *Ed Sullivan Show*. Foi só o tempo de tocar um número e de anunciar ‘The Bossatrês from Copacabana, Rio’”⁴⁷

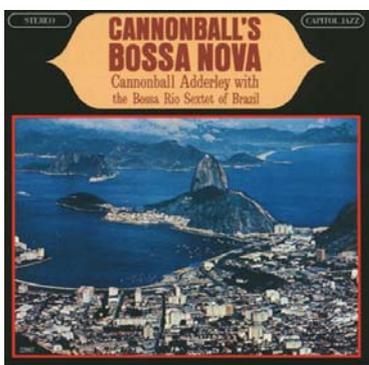
Este disco também suscitou a primeira menção de Sylvio Túlio, quase um ano depois da sua gravação em Nova York, à expressão *sambajazz*. Identificando um aspecto negativo, de “choque” entre as duas musicalidades, ele afirma ser o disco “um recital do que conhecemos por *samba jazz*”. A escolha do trio por um repertório

⁴⁶ Sylvio Túlio in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 01/02/63.

⁴⁷ Carta publicada por Sylvio Túlio, na sua coluna “O Globo nos discos populares”, sob o título “Bilhetes de Nova York”, em 28 de fevereiro de 1963.

“híbrido” - fato associado à “exigência dos produtores” [americanos] – teria sido o principal fator desestabilizador da “unidade temática e [d]as características de música brasileira autêntica”. A isso somava-se o “choque ocasional” entre a “formação nitidamente jazzística de Luis Carlos da Vinha e Tião Neto” com a “formação totalmente sambista do baterista Edison Machado”. No entanto, mesmo que este “choque ocasional” fosse por ele apontado como um fator capaz de abalar as características da música brasileira autêntica, isto não o impedia de acreditar no fortalecimento desta mesma autenticidade. Porque a contradição entre o *samba* e o *jazz* só se tornava evidente devido ao “*jeu* efusante do jovem baterista, cuja intensidade rítmica chega em alguns momentos bem próximo do paroxismo”, isto é, pelo fortalecimento daquilo que é associado ao samba, e que é capaz de diferenciar este trio brasileiro de outros grupos de *jazzsamba* (como o grupo “Three Sounds” segundo acusação do crítico John S. Wilson, do New York Times). E justamente por isso, ele termina o comentário do disco otimisticamente: “os resultados obtidos [pelo trio] nos levam inclusive a aguardar com muita expectativa os dois micros gravados posteriormente”⁴⁸.

Este mesmo “choque”, este mesmo “conflito entre dois idiomas diferentes”, é identificado por ele no disco *Cannonball Adderley & Sexteto Bossa Rio* (Philips 1963). Aqui o embate estava representado pelo saxofonista americano – “que procura tocar samba-jazz” – e o sexteto brasileiro (formado por Paulo Moura, Pedro Paulo, Dom Um, Durval Ferreira, Otávio Bailly e Sergio Mendes) que “toca bossa nova”. Mesmo reconhecendo as qualidades do músico americano enquanto exímio improvisador e elogiando sua “musicalidade, bom gosto e inspiração”, a sua performance foi classificada de *sambajazz* de maneira negativa. Isto se referia ao fato de Cannonball nos seus solos se manter sempre “um pouquinho fora da batida do samba”. E em contraste, a performance do sexteto foi elogiada por ele como “verdadeiramente primorosa, superando naturalmente a Cannonball no que se refere a ‘balanço’ e ‘feeling’ autêntico da bossa nova”⁴⁹.



⁴⁸ Refere-se aos discos *Bossa Três & Jô Basile* (1963), *Bossa Três e seus amigos* (1965), ambos gravados em Nova York em 1963.

⁴⁹ Sylvio Túlio in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 02/02/64.

A oposição entre *bossa nova* e *sambajazz* foi empregada por ele de novo em comentário sobre o disco *Você ainda não ouviu nada* (Philips 1964) também de Sérgio Mendes e Bossa Rio. Apresentando uma formação diferente daquela que acompanhou Cannonball Adderley – Raul de Souza, Edison Maciel, Aurino, Hector Costita, Tião Neto, Edison Machado e Sergio Mendes – o “novo” Bossa Rio se diferenciava do anterior porque teria trocado a *bossa nova* pelo *sambajazz*. Esta classificação era decorrente da constatação de que “o ‘approach’ do Bossa Rio em praticamente todos os números é indisfarçavelmente jazzístico, não apenas harmônica e melodicamente, mas até ritmicamente, como podemos observar no ‘fast’ ‘Primitivo’, um autêntico ‘afro-bop’”. Também aqui, a utilização da expressão *sambajazz* se referia a uma descaracterização do ritmo; se na execução de Cannonball este problema era visto com naturalidade pelo crítico, na de Sérgio Mendes e grupo será classificada como uma escolha por caminhos não “autenticamente brasileiros”.



Estes comentários de Sylvio Túlio ilustram a mudança na utilização da expressão *sambajazz* de uma vinculação direta e indiferenciada com a *bossa nova instrumental* (como nos textos de contracapa dos discos *Bossa Nova nos States* e *The Bossa Três*) para a representação de um tipo de música “mais pesada”, mais “hard”, mais “jazzística” ou mais “sambística” que ela⁵⁰. Esta diferença residiria numa acentuação descaracterizadora e conflituosa dos aspectos relacionados ao *jazz* – pela valorização do “improvisado” e pela ausência do “balanço” e “feeling autêntico” da *bossa nova* a partir da jazzificação não só dos aspectos harmônicos e melódicos como do próprio ritmo. Essa descaracterização do ritmo, no entanto, não era só atribuída ao *jazz*; naquele exemplo do disco do Bossa Três a descaracterização era relacionada à formação sambística do Edison Machado.

No entanto, o uso da expressão *sambajazz* para nomear um tipo de música diferente da *bossa nova* não era comum naquela época. Mesmo Sylvio Túlio só utilizou esta expressão no comentário dos três discos acima citados para indicar uma relação tensa e quase desestabilizadora daquela “fusão ideal” entre o *samba* e o *jazz*

⁵⁰ Ruy Castro atribui ao colunista Robert Celerier, do *Correio da manhã*, a invenção da expressão *hard bossa nova* para falar sobre os diversos grupos que tocavam no Beco das Garrafas (Castro: 1990; 287)

alcançada pela *bossa nova*. Em outras situações - como nos comentários sobre os discos *Bossa Nova nos States*, do Juarez Araújo e *Avanço* do Tamba Trio, *O Lp* do grupo Os Cobras, *Embaló* de Tenório Júnior, *Samba no esquema de Walter Wanderley*, e os discos de Raul de Souza e Flora Purim⁵¹, ainda em fase de gravação – as expressões utilizadas foram *bossa nova instrumental*, *samba moderno*, *música brasileira moderna*, *samba moderno instrumental*. Entre estas categorias, a mais frequentemente usada, era *bossa nova instrumental*. Funcionando como um termo “guarda-chuva” ela englobava tanto aqueles músicos e grupos anteriormente classificados como *samba moderno*, *sambalanço*, ou *sambajazz*, tanto aqueles classificados como *bossa nova*, anulando assim possíveis diferenças distintivas⁵².

No entanto, mesmo preferindo a categoria *bossa nova instrumental* ou *samba moderno instrumental* no lugar de *sambajazz*, algumas características musicais apontadas como “diferentes” não passaram despercebidas, como a valorização do *samba* em seu aspecto rítmico e a valorização do *jazz* em seu aspecto improvisatório. A identificação de uma música “diferente” da *bossa nova* – seja porque era mais “hard” e mais “barulhenta”, ou porque tinha muito improvisado, ou apresentava uma instrumentação baseada no trio piano-baixo-bateria prescindindo do violão, ou a bateria era tocada à la Edison Machado, ou todos estes aspectos juntos – vai ser reenfaticada contemporaneamente para a caracterização do *sambajazz* enquanto “gênero” distinto. Embora aquelas expressões apresentassem um sentido de filiação

⁵¹ Tais comentários foram publicados respectivamente nos dias 12 de março de 1963, 01 de julho de 1964, 21 de julho de 1964, 13 de julho de 1964 e 15 de julho de 1964, no jornal *O Globo*.

⁵² A lista completa foi publicada no dia 25 de março de 1964 com o objetivo de realizar uma pesquisa ampla entre os “discófilos brasileiros” para eleger “Os Melhores da Bossa Nova Instrumental”. [piano] Sérgio Mendes, Luis Carlos Vinhas, Tom Jobim Luisinho Eça, Zé Maria, Moacyr Peixoto, Johnny Alf, Oscar Castro Neves, Eumir Deodato, Sérgio Ricardo, Tenório Júnior, João Roberto Kelly, Severino Filho, Ed Lincoln, Donato, Luis Melo, Zé Marinho, Manfredo Fest, Walter Wanderley, Tonnho, Pedrinho Mattar; [flauta] Jorginho, Bebeto, Copinha, Case, Bill Horne, Meirelles, Boneca; [guitarra] Baden Powell, João Gilberto, Carlinhos Lyra, Durval Ferreira, Henri, Neco, Waltel Branco, Badeco, Roberto Menescal, Bola Sete, Laurindo de Almeida, Luis Bonfá, Heraldo, Paulinho Nogueira, Geraldo, Paulo Nunes; [piston] Pedro Paulo, Bill Horne, Julinho Barbosa, Clelio, Wagner, Araken Peixoto, Dorimar, Paulinho; [sax tenor] Juarez Araújo, Meirelles, Aurino, Hélio Marinho, Bolão, Luisinho, De Paula; [sax alto] Paulo Moura, Jorginho, Bebeto, Costita, Marcos, Casé; [clarinete] Copinha, Casé, Paulo Moura, Kaximbinho, Carlo Adolfo; [baixo] Bebeto, Tião Neto, Tião Marinho, Gusmão, Gabriel, Otávio Bailly, Luis Chaves, Chou Viana, Iko Castro Neves, Kachio, Luis Roberto, Luis Marinho, Azeitona; [bateria] Dom Um, Edison Machado, Milton Banana, Mauricinho, Rubinho, João Palma, Pituca, Hélcio, Juquinha, Plínio Araújo, Chiquinho; [trombone] Astor, Carequinha, Raulzinho, Edison Maciel, Donato, Nelsinho; [arranjadores] Tom Jobim, Moacyr Santos, Waltel Branco, Astor, Oscar Castro Neves, Lyrio Panicelli, Meirelles, Copinha, Monteiro de Souza, Nelsinho; [conjunto] Sexteto Bossa Rio, Bossa Três, Roberto Menescal, Meirelles e Os Copa Cinco, Oscar Castro Neves, Bossa Modern Quartet, Juarez Araújo, Sabiá, Manfredo Fast, Trio Moacyr Peixoto, Trio Tenório Júnior, Trio Tamba, Copa Trio.

com a *bossa nova*, a diferença em relação a ela será agora enfatizada num outro tipo de apropriação tanto do *samba* quanto do *jazz*: ao invés de samba-canção, samba de andamento mais rápido ou “sambop”⁵³; em lugar do cool jazz, be bop.

Acontece que nestes tipos de “mistura” diferente, mesmo que assim identificados na época, nem todos irão receber o rótulo de *sambajazz* nestes relançamentos da Dubas⁵⁴. Por exemplo, o disco *O inimitável Juarez* (Masterplay 1962), do saxofonista Juarez Araújo, *Samba Irresistível* (Hi-Fi Variety 1960), do saxofonista e clarinetista Casé, *Dance moderno* (Philips 1962), de Sérgio Mendes, ou os discos de Jamelão e Moreira da Silva (1954), com arranjos do trombonista Astor. Estas ausências podem indicar o limite para a apropriação “adequada” do *samba*, o qual deve permanecer vinculado à modernização via *bossa nova*, e não ao *samba tradicional*. O comentário do Sylvio Túlio sobre aquele disco do Bossa Três indica este limite, porque mesmo ressaltando a formação sambística do baterista Edison Machado, ele estava se referindo ao fato do baterista “pensar em termos de bossa nova” e não propriamente em *samba tradicional*. Também sobre o disco do flautista Herbie Mann (*Do the Bossa Nova with Herbie Mann* - Atlantic 1962) ele desaprovou por completo e classificou como uma experiência híbrida a tentativa dele improvisar sobre uma execução de *samba tradicional* na faixa “Bossa Velha” onde é acompanhado por uma bateria de escola de samba.

Não deixa de ser sintomático que justamente aqueles discos que procuravam misturar o *jazz* com o *samba* por uma outra via que não fosse a partir da *bossa nova* terem ficados de fora deste movimento de “revival”. E em contraste todos aqueles classificados como *bossa nova instrumental com improviso* serem transformados em “marcos fundadores do estilo”. A utilização contemporânea da expressão *sambajazz* sugere também uma maneira diferente de significar aquela relação entre o *samba* e o *jazz*. O que era justamente contraditório, ameaçador e desestabilizador é transformado positivamente no fator característico e definidor do gênero.

⁵³ Título de música composta por Durval Ferreira e Mauricio Einhorn e lançada por Claudette Soares no disco *Nova geração em ritmo de samba* (Copacabana 1960)

⁵⁴ Conferir Quadro I exposto na introdução.

4. Conclusão

Através deste percurso em busca do *sambajazz* como “o som de copacabana” podemos perceber como determinados sentidos foram apropriados e outros descartados contemporaneamente para a *invenção* desta categoria como definidora de um “gênero” musical.

Em primeiro lugar, a tentativa de vinculá-lo a um centro territorial numa época específica – Copacabana do final dos anos 50 e início dos 60 – evidencia um processo seletivo capaz de recortar uma determinada prática musical, num universo mais amplo de experimentações. Como tentei descrever no primeiro capítulo, a cena musical eclética de Copacabana naquele período, comportava tipos diferentes do encontro entre o *samba* e o *jazz*. A valorização do *jazz* em seus aspectos “modernos” e, sobretudo, sua funcionalidade de “modernização” do *samba*, acabou desequilibrando o debate polarizado entre “saudosistas” e “modernos”. O tipo de “mistura” ideal destas duas musicalidades foi atribuída à realização alcançada pela *bossa nova*, e ao mesmo tempo ajudou a reforçar alguns pontos comuns nos discursos em torno da música popular brasileira naquele contexto, como as premissas de uma *brasilidade musical mestiça*, e da *incorporação antropofágica do outro*. Como indiquei, estes pressupostos ressoam também em alguns estudos acadêmicos atuais, nos quais o *sambajazz* é definido em contraste com a *bossa nova* a partir da acusação de não ter resolvido um certo hibridismo.

A busca pelas categorias “nativas” de classificação se mostrou como um caminho possível, e extremamente sugestivo, para pensarmos o processo de delimitação de um determinado estilo musical. Podemos perceber a ampliação e ressignificação do termo *sambajazz*, como era usado na época, e como ele está sendo usado nestes relançamentos atuais. Naquele contexto, a expressão era mais uma tradução da expressão *jazzsamba*, servindo para nomear uma certa prática de determinados músicos americanos de transformar temas bossanovistas em “standards”, isto é, de tocar jazzisticamente a *bossa nova*. Algumas iniciativas, como a de Herbie Mann e a de Cannonball Adderley, tentaram ser mais fiéis possíveis ao “ritmo original”, utilizando para isso músicos brasileiros para o acompanhamento, o que, em certo sentido, acabou acentuando as diferenças entre as duas

musicalidades. Tal “conflito”, “choque”, “contradição”, se era tolerado nas iniciativas americanas, era considerada, quando experimentada por músicos brasileiros como o trio Bossa Três e o sexteto Bossa Rio de Sérgio Mendes, uma recusa aos caminhos “autenticamente brasileiros”. *Sambajazz*, deste ponto de vista, significava uma descaracterização, pela acentuação dos elementos atribuídos ao jazz, daquela fusão ideal já alcançada pela *bossa nova*.

A utilização deste termo hoje foi ampliada consideravelmente na classificação orientadora dos lançamentos da Dubas. Primeiro, porque apenas os discos *Bossa Três* e *Você ainda não ouviu nada*, tinham recebido tal classificação na época, enquanto que os outros, reunidos agora nesta categoria, foram classificados como *bossa nova instrumental* ou *samba moderno*. Segundo, porque a vinculação agora enfatizada é a do *samba* com o *jazz*, anulando assim a filiação com a *bossa nova*, e se distanciando ao mesmo tempo da situação em que a expressão foi utilizada pela primeira vez. Em terceiro lugar, porque aquilo que era contraditório e desestabilizador foi transformado numa característica positiva e definidora do gênero. Sobre este último aspecto vale ressaltar que esta classificação contemporânea funciona como uma resposta àquela acusação do *sambajazz* não resolver um certo “hibridismo”.

Ao mesmo tempo, esta classificação contemporânea, apesar de muitas vezes afirmar uma atitude quase messiânica de fazer justiça e acertar as contas com um passado musical indevidamente esquecido, promove, necessariamente, outros “esquecimentos”. A escolha é inevitavelmente sempre inclusiva e excludente. Ainda que a categoria *sambajazz* queira se referir a uma mistura do *samba* com o *jazz* experimentada nas boates de Copacabana nos primeiros anos da década de 60, a exclusão mais evidente aqui é a daqueles discos que incorporaram o *jazz* ao *samba*, por um outro caminho que não fosse apenas aquele sugerido pela *bossa nova*.

A questão de delimitação de um determinado estilo musical, como tentei investigar, se mostrou como um fenômeno altamente complexo, ainda mais quando envolve uma dupla temporalidade – o momento da sua “invenção” comumente localizada nos primeiros anos da década de 60, e o momento de sua definição enquanto um subgênero do mercado fonográfico nestes últimos anos. Com este caso específico, tentei compreender o processo relacional entre prática musical e sentido atribuído, chamando atenção para a fluidez e

redefinições desta relação, seja entre diferentes sujeitos dentro de um mesmo contexto discursivo, ou em contextos de temporalidade distinta. Pensar sobre “nossos estilos de delimitar estilos musicais” apontou para a necessidade de um desdobramento triplo do olhar: sobre as práticas musicais que se está nomeando, sobre os discursos dos “críticos” e sobre a representação daquelas na “história da música popular brasileira”. Apesar deste caminho ter sido aqui apenas inicialmente trilhado, acredito que os materiais levantados e as reflexões esboçadas possam contribuir para um trabalho mais aprofundado num momento futuro.

5.

Referências Bibliográficas

ABREU, Martha. "Histórias da músicas popular brasileira: uma análise da produção sobre o período colonial. In: JANCSÓ, Istvan; KANTOR, Íris (Orgs). **Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa**. São Paulo: Edusp, 2001.

ADORNO, T.W. "A indústria cultural". In: COHN, Gabriel (Org), **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

_____. "O fetichismo da música e a regressão da audição." In: **Os pensadores**, São Paulo:Ed. Nova Cultural, 1996.

ADORNO, T.W. e HORKHEIMER M. **A dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro:Ed. Jorge Zahar, 1986.

ANDRADE, Mario. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

_____. **Música, doce Música**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

_____. **Pequena história da música**. 8ª ed. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1980.

ANDRADE, Oswald. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias — Obras Completas - 6**. Rio de Janeiro, MEC/Civilização Brasileira, 1972.

BARBOSA, Orestes. **Samba**. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933.

BRAGA, Luiz Otavio. **Música brasileira, música americana: o fox-trot nas décadas de 30 e 40**. In: V Congresso Latino Americano da IASPM, 2004, Rio de Janeiro.

CALADO, Carlos. **O jazz como espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba**. São Paulo: Mameluco, 2007.

CAMPOS, Augusto de (org). **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CONTIER, Arnaldo. "Modernismos e brasilidade: música, modernismo e tradição". In Arnaldo Contier. (Org). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, v., p. 259-287.

GAVA, José Estevam. **A linguagem harmônica da Bossa Nova**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

GARCIA, Walter. **Bim Bom: A contradição sem conflitos de João Gilberto**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GUINLE, Jorge. **Jazz Panorama**. Rio de Janeiro: José Olympo, 2002, 3ª edição.

MACIEL, Luis Carlos e CHAVES, Ângela. **Eles e eu: memórias de Ronaldo Bôscoli**. Rio de Janeiro: Editora Nova fronteira, 1994.

MARIA, Antônio. **Pernoite – Crônicas**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1989.

MATOS, Maria Izilda Santos de Matos. **Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. **Noel Rosa: uma biografia**. Brasília: UnB, 1990.

MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

MOURA, Roberto M. **No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. “Bambas, maestros e ditadores: mediação, reconhecimento e nacionalização do samba” in **A síncope das idéias**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007, p.23-46.

NAVES, S. C. “Balanço da bossa: Augusto de Campos e a crítica de música popular”. In: Flora Sússekind; Júlio Castañon Guimarães. (Org.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 Letras / Edições Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 244-256.

NETO, Ramalho. **Historinha do desafinado**. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, 1965.

PIEIDADE, Acácio Tadeu. “Brazilian Jazz and Friction of Musicalities”. In **Jazz Planet**. E. Taylor Atkins (ed.). Jackson: University Press of Mississippi, 2003, pp. 41-58.

_____. “Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades”. In **OPUS 11**, Ano 11, nº 11, 2005. Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM.

PORTO, Sergio. **Pequena História do Jazz**. Rio de Janeiro: INL, 1953.

RIOTUR. **Copacabana, 1892/1992: subsídios para a sua história**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Prefeitura da Cidade, 1992.

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

_____. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTE, Berenice (et al.). **Decantando a República**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

SOUZA, Tárík. **Tem mais samba: das raízes à eletrônica**. São Paulo: Editora 34, 2006.

ULHÔA, M. T. “Nova História, Velhos Sons: Notas para ouvir e pensar a música brasileira popular”. **Debates**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 78-101, 1997.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

VILHENA, Luis Rodolfo. **Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)**. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

VOGELER, Dalton. **Por trás do contrabaixo**. Rio de Janeiro, Gráfica Editora do Livro Ltda, s.d..

WISNIK, J. M. S. “A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil”. In: **Ao encontro da palavra cantada**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

Periódicos:

CARDOSO, Sylvio Túlio. O Globo nos discos populares. **O Globo**. Rio de Janeiro: 14 mai. 1954, 22 de mai. 1954, 09 jul. 1954, 09 ago. 1954, 18 ago. 1954, 09 set. 1954, 26 nov. 1954, 14 jun. 1955, 16 jun. 1955, 21 jul. 1955, 01 ago. 1955, 08 out. 1955, 10 jan. 1956, 10 fev. 1957, 19 fev. 1959, 18 mar. 1959, 28 mar. 1959, 03 abr. 1959, 17 abr. 1959, 11 mar. 1960, 03 fev. 1962, 19 fev. 1962, 03 abr. 1962, 16 abr. 1962, 30 abr. 1962, 03 mai. 1962, 16 mai. 1962, 01 fev. 1963, 28 fev. 1963, 12 mar. 1963, 03 ago. 1963, 17 ago. 1963, 02 fev. 1964, 29 fev. 1964, 12 mar. 1964, 13 jul. 1964, 01 ago. 1964.

MARIA, Antônio. Mesa de Pista. **O Globo**. Rio de Janeiro: 10 jan. 1955, 15 jan. 1955, 14 abr. 1955, 30 jun. 1955, 03 abr. 1959.

PONGETTI, Henrique. **O Globo**. Rio de Janeiro: 01 jul. 1955.

O Globo. Rio de Janeiro: 08 dez. 1955, 16 fev. 1959, 18 jan. 1963

Parada de discos. Rio de Janeiro: Ano de 1957, março, p. 09.

Paratodos. Rio de Janeiro: Ano de 1956, nº 01, 02, 04, 05, 06, 07, 09,15/16.

Radiolândia. Rio de Janeiro: Ano de 1956, 24 nov, 08 dez, 15 dez.

A voz do samba. Rio de Janeiro: Ano III, 1960, nº 26, 28, 29.

Revista da música popular. Rio de Janeiro: Ano de 1954, n.º 01 e 03; Ano de 1955, n.º 07 e nº 09.

Revista long-playing. Rio de Janeiro: Ano de 1957, nº 07.

Discografia

A hora e a vez da M.P.M. Rio 65 Trio. Philips: 1965. LP
A nova dimensão do samba. Wilson Simonal. Odeon:1964. LP
Avanço. Tamba Trio. Philips: 1963. LP
Big Band Bossa Nova. Quincy Jones. Mercury: 1962. LP
Big Band Bossa Nova. Stan Getz and Gary McFarland. Verve: 1962. LP
Bossa Nova Jazz Samba. Bud Shank e Clare Fischer. Pacific Jazz: 1962. LP
Bossa Nova nos "States". Juarez Araújo. Masterplay: 1962. LP
Canções à meia luz. Elizeth Cardoso. Continental: 1955. LP 10'
Cannonball Adderley e Sexteto Bossa Rio. Philips: 1963. LP
Chega de Saudade. João Gilbrto. Odeon: 1959
Cinco no Balanço. RCA Victor: 1964
Clássicos no samba. Carioca e sua orquestra. RCA Victor: 1960. LP
Sete de Ouros. Conjunto Sete de Ouros. Odeon: 1962. LP.
Coquetel dançante vol. 2. Quarteto Excelsior. RCA Victor: 1959. LP
Coquetel dançante vol. 1. Quarteto Excelsior. RCA Victor: 1957. LP
Convite à música. Moacyr Silva e conjunto e Maysa. Copacabana: 1958. LP
Dance moderno. Sérgio Mendes. Philips: 1962. LP
Do the Bossa Nova with Herbie Mann. Atlantic 1962. LP
É bossa nova mesmo - Conjunto Sambossa. RCA Victor / Pawall: 1963. LP
É samba novo. Columbia: 1964. LP
Ed Lincoln e conjunto vol.II. Musidisc: 1962. LP
Embaló. Tenório Júnior. RGE: 1964. LP
Feito para dançar nº3. Waldir Calmon. Rádio: 1955. LP
Flora é M.P.M. Flora Purim. RCA Victor: 1964. LP
Impulso. Eumir Deodato e Os Catedráticos. Equipe: 1964. LP
Inimitável Juarez. Juarez Araújo. Masterplay: 1962. LP
Isto é Drink. Luiz Bandeira. Remon:1962. LP
Jazz After Midnight. Dick Farney. Columbia: 1956. LP
Jazz Festival – 2º Grande concerto. Sinter: 1957. LP
Jazz Festival nº1. RGE: 1956. LP 10'

Jazz meets the bossa nova. Paul Winter Sextet. Columbia: 1962. LP
Jazz Samba. – Stan Getz e Charlie Byird. Verve: 1962. LP
Jazz Samba encore! Stan Getz e Luis Bonfá. Verve: 1963. LP
Milton Banana Trio. Imperial: 1963.
Moacyr Silva interpreta Cole Porter. Copacabana: 1958. LP
Mr. Ritmo. Celso Murilo e seu conjunto. Pawal: 1961. LP
Nelsinho e seus trombones. Magison: 1964. LP
O LP. Os Cobras. RCA Victor: 1964. LP
Os Bossa Três. Audio Fidelity: 1963. LP
Os Gatos. Philips: 1964. LP
Palhetas espetaculares. Zacarias e sua seção de palhetas. RCA Victor: 1962. LP
Ritmos dançantes com Zé Maria: Continental: 1956. LP 10'
Salvador Trio. Dom Salvador. Mocambo: 1965. LP
Samba irresistível. Casé. Hi-fi Variety: 1960. LP
Samba na madrugada. Fats Elpídio. Masterpley: 1963. LP
Samba no esquema de Walter Wanderley. Odeon: 1963. LP
Samba nova concepção. Neco. Equipe: 1963. LP
Sambalanço Trio. Som Maior: 1965. LP
Seven to Seven no Sacha's. Sinter: 1958. LP
Trombone Jazz Samba – Bob Brookmeyer (Verve, 1962),
Tudo Azul. Zé Maria. Continental: 1963. LP
Uma noite no Arpège. Waldir Calmon. Rádio: 1956. LP
Uma noite no Plaza. Trio Plaza. Rádio: 1955. LP
Você ainda não ouviu nada. Sérgio Mendes e Sexteto Bossa Rio. Philips: 1964.
Zimbo Trio. RGE: 1964.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)