

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC/SP

Maria Cristina Sobrinho Darriet

**Os Atalhos da Criação: um estudo sobre a trajetória do instrumentista
e solista Barrosinho**



MESTRADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

São Paulo

2010

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC/SP

Maria Cristina Sobrinho Darriet

**Os Atalhos da Criação: um estudo sobre a trajetória do
instrumentista e solista Barrosinho**

MESTRADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Dissertação apresentada à Banca Examinadora para
obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais –
Antropologia – pela Pontifícia Universidade Católica de
São Paulo. Orientador: Prof. Dr. Edgard de Assis
Carvalho.

São Paulo

2010

Banca Examinadora

A meus pais

Josefa Carvalho Sobrinho e João Batista Sobrinho (in memoriam)

Agradecimentos

A Edgard de Assis Carvalho, pela orientação serena e segura.

Aos professores da qualificação,

Aos membros da banca examinadora,

Aos professores do Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela bolsa concedida legitimando a importância do meu trabalho de pesquisa.

Aos músicos, jornalistas e amigos (as) que concederam entrevistas e informações preciosas sobre Barrosinho.

Aos colegas do Núcleo de Estudos da Complexidade – Complexus – pelos diálogos originais e cheios de vida.

Ao querido Carlos pela sua colaboração despreendida e atenta, sempre.

Agradeço a meu companheiro de longas caminhadas pela sua paixão determinante pela música do Barrosinho e pelo jazz, fontes de inspiração para mim.

Aos meus guardiões da memória do futuro Jaya e Yama Darriet.

A meu irmão pela tolerância e seu amor incondicional.

SUMÁRIO

Resumo

Abstract

Resumé

Considerações Iniciais.....1

Capítulo I.....4

A inserção do instrumentista negro de sopro na história da música brasileira: entre a ausência de memória e seu excesso.

Rastros dos primeiros contatos do negro com o instrumento de sopro.

E o Jazz aterrissa no Brasil, evidências.

Capítulo II.....20

Itinerário Intelectual do Solista Barrosinho e os atalhos da criação.

Afinal, qual é o desejo que move a descida aos fundos dos arquivos?

Os lugares como forma de falar de si.

Das Lyras de Apolo em Campos dos Goytacazes (RJ) à chegada ao Rio de Janeiro.

Em relação aos aspectos: rótulos/escolas e possibilidades - a busca dos mestres fora do circuito acadêmico.

O Instrumentista de Sopro: a divulgação do trabalho entre a Gafieira e as Orquestras de baile.

Barrosinho e os lugares de memória, bandas ou liras, orquestras e a gafieira.

Capítulo III.....37

Em busca de uma linguagem musical autoral: a relação com a música Afro-americana (o Jazz) sem perder o sotaque brasileiro.

Dom Salvador e o grupo abolição: do Jazz a negritude.

A Banda Black Rio: uma revolução da música instrumental no Rio de Janeiro.

A complexidade rítmica dos Maracatambas é motivo de estudo para se entender a evolução da música afro-brasileira.

Considerações Finais.....60

A arte veio a ser mais que uma zona neutra

Referências Bibliográficas.....64

Jornais e Revistas.....70

Cronologia do percurso musical do artista Barrosinho.....72

Roteiro Geral para entrevistas.....80

I - Barrosinho

II - Músicos, jornalistas e amigos.

Sugestões de escuta do Barrosinho por Franck Darriet.....87

Temas apreciados pelo trompetista sugerido por Darriet.....89

Sugestão de leituras sobre a música.....91

Universo braileiro

Universo do jazz

*Ismália*¹

Quando Ismália enlouqueceu,

Pôs-se na torre a sonhar...

Viu uma lua no céu,

Viu outra lua no mar.

No sonho em que se perdeu,

Banhou-se toda em luar...

Queria subir ao céu,

Queria descer ao mar...

E, no desvario seu,

Na torre pôs-se a cantar...

Estava perto do céu,

Estava longe do mar...

E como um anjo pendeu,

As asas para voar...

Queria a lua do céu,

Queria a lua do mar...

As asas que Deus lhe deu

Ruflaram de par em par...

Sua alma subiu ao céu,

Seu corpo desceu ao mar...

Para Barrosinho, Jonny Alf e Paulo Moura.

¹ GUIMARAENS, Alphonsus. *Ismália*. Ilustração: Odilon Moraes, Ed. Cosac Naify., São Paulo 2006.

RESUMO

A dissertação *Os Atalhos da criação: um estudo sobre a trajetória do instrumentista e solista Barrosinho* surge a partir do arquivo do artista classificado, catalogado, conservado e analisado por mim. Pensado como um fio condutor ele me levou a refletir sobre a relação entre a ausência de arquivo e seu excesso na história da música brasileira.

As versões construídas na literatura musical brasileira sobre diversos estilos, movimentos, repertórios e personagens consolidaram-se na memória coletiva e em nosso imaginário ao longo dos séculos. Associações tais como: *Pixiguinha foi o maestro e principal nome do choro; Donga compôs o primeiro samba, “Pelo telefone”*; *Luiz Gonzaga tornou-se o “Rei do Baião”*; *João Gilberto representa o ritmo da bossa nova; Caetano Veloso e Gilberto Gil são indissociáveis do Tropicalismo*², tendem a demonstrar que essas *versões* rememoradas, em razão do seu valor simbólico, visam sobretudo ao devir. Em busca de um consenso, os formadores de opiniões do campo da música, críticos, jornalistas, intelectuais, acadêmicos investem nas lembranças, de maneira a encontrar no passado uma legitimidade histórica que permita consolidar a memória coletiva. A partir das análises de Paul Ricoeur³ e Elisabeth Roudinesco⁴ investigo nesta dissertação, por um lado, os mecanismos das apropriações dos tempos históricos, e por outro, os processos de

² DINIZ, André. *O Rio musica de Anacleto de Medeiros. A vida, a obra de um mestre do choro*. Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, p. 11, 2007.

³ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François. Ed. da UNICAMP, Campinas, 2007.

⁴ ROUDINESCO, Elisabeth. *A Análise e o Arquivo*. Tradução André Teles. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2006.

construção e de transmissão de uma memória social ligada à música de expressão instrumental.

Palavras-chave: Música, memória, arquivo, outsider, reconhecimento.

RESUMÉ

La mémoire *Les sentiers de la création : une étude sur le parcours du joueur et soliste Barrosinho* repose sur les archives de cet artiste classés, catalogués, conservés et analysés par moi-même. Visualisés comme un fil conducteur, ils m'ont mené à une réflexion sur la relation entre l'absence d'archives et son excès dans l'histoire de la musique brésilienne.

La littérature musicale brésilienne sur divers styles, mouvements, répertoires et personnages s'est consolidée dans la mémoire et dans l'imaginaire collectif au long des siècles. Des associations telles que : *Pixiguinha a été le maestro et principal nom du « choro »* ; *Donga a composé le premier samba, « Pelo telefone »* ; *Luiz Gonzaga est devenu le « Rei do Baião »* ; *João Gilberto représente le rythme de la bossa nova* ; *Caetano Veloso et Gilberto Gil sont indissociables du Tropicalisme*, ont tendance à démontrer leur valeur symbolique, qu'elles visent surtout le devenir, la perpétuation de cette version de l'histoire de la musique. À la recherche d'un consensus, les formateurs d'opinion du milieu musical, critiques, journalistes, intellectuels, académiciens s'investissent dans les souvenirs, de sorte à rencontrer dans le passé une légitimité historique qui permette de fixer et figer l'imaginaire collectif. À partir des analyses de Paul Ricoeur et d'Elisabeth Roudinesco, j'enquête d'une part sur les mécanismes des appropriations des moments historiques, et d'autre part, sur les procédés de construction et de transmission d'une mémoire sociale liée à la musique d'expression instrumentale.

Mots-clés : Musique, mémoire, archive, outsider, reconnaissance.

ABSTRACT

The essay *the tracks of creation: a study of player and soloist Barrosinho's journey* is built on this artist's records that I had classified, catalogued, preserved and analyzed. Working as a vital lead, they induced me to a deep reflection regarding the relation between the lake of records and its excess in the Brazilian music story.

The musical literature about Brazilian different styles, trends, repertoires, and personages has been progressively consolidated in the collective memory and imaginary. Associations like: Pixinguinha was the maestro of "choro"; Donga composed the first samba "pelo telephone"; Luiz Gonzaga became the "King of baião", João Gilberto was the main representant of bossa nova; Caetano Veloso and Gilberto Gil were linked to the Tropicalism movement, aim at demonstrate, with this perpetuated version of the musical history, that their target is the becoming (le devenir). Looking for a consensus, the key opinion formers of the musical world like critics, journalists, intellectuals, academics investigate memories in order to find out in the past some 'historic legitimacy that allow them to deeply fix the collective imaginary. Starting from Paul Ricoeur and Elizabeth Roudinesco analyses, my objective is to identify and understand the mechanisms of the historic moment's appropriation and the process of building and transmitting a social memory linked to the music of instrumental expression.

Key words: Music, memory, archive, outsider, acknowledgment.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A minha inserção no universo musical do instrumentista Barrosinho se deu através de doses homeopáticas. Em 1991 começamos a trocar idéias e fiquei perplexa com o vazio de informação (ausência de memória e de arquivo) existente acerca da sua história de vida e profissional assim como da comunidade de instrumentistas solistas de sopro que, desengajados de vertentes/estilos musicais como samba, ou canção popular, buscaram outras linguagens musicais como forma de expressão.

Não contive a minha curiosidade ao ingressar no curso de Museologia em 1997. No 1º período contatei a prof.^a Leila Beatriz Ribeiro (ministrante da disciplina Ciência da Informação), que prontamente orientou-me na busca das ferramentas necessárias para a organização *a priori* do meu objeto de estudo. Os passos seguintes foram apresentações nas XI e XII Semanas de Debates Científicos (1997/98) e no IX Congresso Internacional da Associação Brasileira de Conservadores-Restauradores de Bens Culturais (ABRACOR) (Salvador-BA), experiências essas que, ao longo desses três anos, me confirmaram a necessidade de preencher *os vazios*, e falar daquilo que está *à margem*.

As apresentações juntamente com o conhecimento adquirido ao longo dos anos no curso de Museologia e como bolsista *de Iniciação à Pesquisa Científica*, ampliaram as minhas perspectivas desdobrando-se na minha monografia em 2001.

Com papéis revoltados debaixo do braço, comecei a organizar seu arquivo pessoal, documentação impressa em jornais (notícias, editoriais, entrevistas, agendas culturais) fotografias, filipetas e cartazes para shows, projetos para dar aulas e estudos para capa de discos. Grande estímulo para mim, pois vi nesse *cabinet des curiosités*

possibilidades de aprofundamento do meu objeto de estudo no mestrado. A organização do arquivo seguiu os critérios técnico-metodológicos da Ciência da Informação (disciplina cursada na graduação) na coleta e seleção. Depois foram construídos quadros analíticos e descritivos para dar conta do tratamento e organização das informações, de modo a agilizar e facilitar sua recuperação. Sublinho que como museóloga, conservadora e restauradora de documentos em suporte papel, essa tarefa de organização do arquivo foi prazerosa; ao ingressar no mestrado em Ciências Sociais na Puc-SP em 2009 ela se mostrou bastante eficaz mas não foi o suficiente. Queria compreender por meio do estudo dos mecanismos de legitimação artística na música por que o solista Barrosinho não conheceu a posterioridade a altura de seu talento.

Com ajuda do meu orientador prof. Edgard de Assis Carvalho que fez as mais perspicazes sugestões, a música do artista e seu cosmo passaram a ser pra mim mais que uma zona neutra, um idioma comum, um fio condutor *trés nuancé* que serviu de pedra de toque para reflexão tanto sobre a tradição dessa categoria de instrumentista-solista e sua prática, como para decifrar qual seu lugar na história da música brasileira. Para tal, a idéia de excesso e ausência de memória do Paul Ricoeur serviu como ponto de partida para o primeiro capítulo.

Barrosinho aparece no cenário da música brasileira segundo alguns de seus pares como um artista que criou para si um tipo bem singular: ele incorpora uma variante bem específica do instrumentista-compositor e solista. Por intermédio das reflexões de Elizabeth Roudinesco e da reinterpretação do arquivo do artista, busco no segundo capítulo compreender desde sua infância como o mesmo circulou nesta estrutura/cenário, como produziu sua arte, em que condições esse processo criativo se efetivou; quais foram os atalhos -se é que existiram- tomados para sua inserção no

campo e mercado; e qual a dimensão e o preço desta caminhada haja visto sua obstinação e reivindicação em ser músico solista e não acompanhador.

A partir de depoimentos de músicos, críticos, jornalistas e artigos, o terceiro capítulo tem uma abordagem mais estilística da música no sentido de identificar o estilo Barrosinho e sua relação visceral com o Jazz.

Finalizo com um desenho talvez inacabado desse personagem. *Representações do Intelectual: As Conferências Reith de 1993 de Edward Said*, foi um vigoroso estímulo para a compreensão do compositor. Por intermédio das idéias de Said procuro evidenciar a condição de “exilado/ outsider¹” do músico Barrosinho dentro do seu próprio campo.

As entrevistas realizadas com jornalistas, críticos, músicos e outras pessoas relacionadas ao meio musical foram importantes fontes de dados. As entrevistas foram conduzidas como um bate papo, conversas dirigidas através de um roteiro de assuntos pré-estabelecido (vide p. 79-86), sendo seguido pelos assuntos que o próprio entrevistado se dispunha a falar de acordo com seus interesses e suas especificidades.

Para cada categoria de entrevistado foi construído um roteiro específico. Foram realizadas também pesquisas bibliográficas, fonográficas e mídias impressas. As fontes foram as mais diversas, bibliotecas universitárias, jornais, revistas e acervos do Museu da Imagem e do Som, Arquivo Nacional, Centro Cultural do Banco do Brasil, FUNARTE.

¹ Conceito chave para minha pesquisa, trabalho na perspectiva do Edward W. Said in: *Representações do Intelectual: As Conferências Reith de 1993*. Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 2005.

CAPÍTULO I

A inserção do instrumentista negro de sopro na história da música brasileira: entre a ausência de memória e seu excesso.

“ (...) porque o Arnaldo Guinle, o Lineu de Paulo Machado, o Floresta de Miranda abriam com seu prestígio, o caminho para nós... festas, rádio, cinema..Mas o negro não era aceito com facilidade. Havia muita resistência. Eu nunca fui barrado por causa da cor, porque eu nunca abusei. Sabia onde recebia e não recebia os pretos. Nós sabíamos desses lugares proibidos porque um contava para o outro. O Guinle muitas vezes me convidava para eu ir a um lugar. Eu sabia que o convite era por delicadeza e sabia que ele esperava que eu não aceitasse. Quando eu era convidado para tocar em tais lugares, eu tocava e saía. Não abusava do convite ². (fragmento narrativo do músico Pixinguinha)

Neste capítulo gostaria de ilustrar por meio de um breve histórico das tendências instrumentais³ e suas expressões desde a época da colonização, a presença de instrumentistas negros de sopro, não só nas bandas militares, como no choro, nas gafieiras, orquestras de bailes e Jam sessions. Sem dúvida, segundo o depoimento do Barrosinho que aparece mais adiante, esse era o caminho traçado por uma geração de músicos que queriam desenvolver suas carreiras como solistas.

² João B.B. Pereira. *Cor, profissão e mobilidade: negro e o rádio em São Paulo*. p. 227.

³ Gostaria de ressaltar que o termo *musica brasileira de expressão instrumental* cunhado por mim, se refere ao(s) tipo(s) de música que não corresponde à tradição da canção popular. Existem algumas discussões no campo acerca da legitimação do referido termo, como gênero de influência popular, jazzística e erudita, porém esta discussão não cabe nesta pesquisa. Acredito na consolidação deste gênero como parte integrante do nosso Patrimônio Cultural.

O depoimento abaixo do crítico de música Ricardo Cravo Albin serviu de referência para pensarmos como e por que determinados artistas são selecionados para ficarem registrados na memória considerada relevante da música brasileira. Lembrando que nesta operação, tradições musicais firmemente enraizadas na formação popular brasileira – ou ao menos de determinados grupos étnicos ou sociais – são postas de lado e desconsideradas. Isso demonstra como uma determinada linguagem musical e seus expoentes podem ser vítimas da ausência de memória em detrimento do excesso de outras.

“Os negros baianos que vieram para o Rio na segunda metade do século passado, com suas ‘tias’ e seus ritmos e cantores, aqui se uniram aos negros da ‘terra, solidificando e expandindo a música originária do continente africano, agora já sofrendo a influência da cultura branca. Nos Estados Unidos, à percussão e coro africanos, juntaram-se os instrumentos de corda e sopro, formando-se o ‘jazz’ como música típica desse país, atualmente o movimento musical de cunho popular mais respeitado em todo o mundo. No Brasil, a essa mesma percussão e a esses mesmos coros juntaram-se basicamente os instrumentos de corda, dando origem ao nosso samba, ritmo que caracteriza o ambiente musical do país e único talvez que pudesse competir em termos mundiais com o ‘jazz’ dos nossos irmãos do norte. O porquê de o negro não se aperfeiçoar nos instrumentos de sopro e o fato de não possuímos, em quantidade suficiente, bons arranjadores para o samba, possivelmente só poderão ser explicados em estudo especial, que foge às limitações desta introdução (grifo meu)”⁴.

Ferramenta indispensável do elo social, a memória individual ou coletiva tornou-se nesses últimos dez anos um dos objetos primordiais de análise dos museólogos, historiadores, filósofos, antropológicos e outros.

⁴ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. *As Vozes Desassombradas do Museu Pixinguinha, Donga, João da Baiana*: Rio de Janeiro, p. 7-8.

Ao refletir sobre a interação e a complexidade entre memória, história e esquecimento, Paul Ricoeur⁵ (1913–2005) chama atenção sobre três pontos essenciais que envolvem a pesquisa e o pesquisador:

Preocupação pessoal: para nada dizer do olhar dirigido agora a uma longa vida – Réflexion faite – trata-se aqui de uma volta a uma lacuna na problemática de Tempo e Narrativa e em Si mesmo como um outro, em que a experiência temporal e a operação narrativa se enfrentam diretamente, ao preço de um impasse sobre a memória e, pior ainda, sobre o esquecimento, esses níveis intermediários entre o tempo e a narrativa.

Consideração profissional: essa pesquisa reflete uma convivência com trabalhos, seminários e colóquios organizados por historiadores profissionais confrontados com os mesmos problemas relativos aos vínculos entre a memória e a história. Este livro prolonga, assim, um colóquio ininterrupto.

Preocupação pública: perturba-me o inquietante espetáculo que apresentam o excesso de memória aqui, o excesso de esquecimento acolá, sem falar da influência das comemorações e dos erros de memória – e de esquecimento. A idéia de uma política da justa memória é, sob esse aspecto, um dos meus temas cívicos confessos.

Pensado como um tríptico, o trabalho de Ricoeur investiga domínios distintos de uma fenomenologia da memória. Passando por uma discussão epistemológica sobre a verdade na história, o autor promove uma reflexão filosófica sobre os paradoxos da própria condição histórica. Apoiando-se na crítica das ideologias e nas análises psicanalíticas Ricoeur procede a uma reflexão em relação aos abusos da memória denunciados por alguns intelectuais nos anos 90 em razão dos excessos de relatos, de depoimentos sobre determinados acontecimentos.

⁵ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François. Ed. da UNICAMP, Campinas, 2007, p. 17.

Segundo o Ricoeur, o desejo de fidelidade ao passado encontra-se ameaçado quando as ideologias se alternam entre a reivindicação de identidade e as expressões públicas da memória coletiva. Desse modo, para uma maior vigilância da operação crítica da história, o conceito de memória coletiva deve ser acionado. A história oficial é uma memória coletiva oficializada, ou seja, uma memória ideológica, em vez de ser uma memória criticada.

A partir “da idéia de uma política da justa memória” reivindicada por Ricoeur, mergulharemos ao longo dos tempos no universo musical do Rio de Janeiro, ilustrando a presença de instrumentistas negros de sopro ao longo da história. Esse fato nega a afirmação de que o negro brasileiro só toca instrumentos de percussão e que nossa expressão instrumental brasileira ligada à estética do jazz com músicos solistas é inexistente. Como diz Barrosinho⁶: *O jazz pode estar presente em todo tipo de música. Qualquer gênero musical pode ser expresso jazzisticamente. É o que eu faço na minha música. Apesar de ela ser bem brasileira, eu me expesso jazzisticamente. O jazz é acima de tudo uma música que nasceu nos instrumentos.*

A meu ver, cabe então à história, pela sua dimensão crítica, perseguir os rastros da dívida no que diz respeito às suas vítimas, a história crítica tem por papel se opor não só aos preconceitos da memória coletiva, mas também aos preconceitos da história oficial, cuja função consiste na própria transmissão dessa memória. A defesa de uma memória *esclarecida pela historiografia* e a de uma história erudita passível de *reanimar uma memória declinante*, ou seja, a busca de uma *política da justa memória* constitui um desafio para a historiografia do presente. Objeto de manipulações frequentes (de ordem política e ideológica), a memória individual e coletiva passa, assim, a integrar o *território do historiador*.

⁶ Entrevista concedida a Revista Jazz + em 2006, p. 50-52.

No campo específico da história da música brasileira, acredito que a memória também é objeto de disputa (escolhas), apresentando com isto, os seus *enquadradores*, (críticos, pesquisadores, musicólogos, produtores musicais e a mídia) e essa atitude em um nível mais amplo é o que permite que a história de uma determinada época e de um determinado grupo da sociedade passe a ser frequentemente oficializada (legitimada), relegando a memória de outros grupos, os étnicos principalmente, ao esquecimento. Resta saber como se opera a articulação entre a história destes agentes legitimadores e a memória dos testemunhos, visto que suas pretensões recíprocas — vigilância crítica e fidelidade ao passado — parecem aparentemente antagônicas.

Rastros dos primeiros contatos do negro com instrumento de sopro.

José Ramos Tinhorão em *Os sons dos negros no Brasil*,⁷ relata que o primeiro registro feito da participação de músicos escravos se deu pelo francês François Pyrard de Laval⁸ que, em viagem pela Bahia em 1610, conheceu um senhor de engenho que mantinha uma banda integrada por 20 a 30 escravos. O viajante conta que Rodolfo Garcia contratara um francês como professor de 20 a 30 escravos que compunham um conjunto de vozes e de instrumentos. Pela origem provençal do ensaiador da banda, em seu repertório, os escravos tocavam peças dos melhores salões europeus. Fica evidenciado que embora o autor não especifique os instrumentos tocados, os negros desde o princípio se mostraram aptos a assimilar e intercambiar outras linguagens musicais.

⁷ TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Art Editora, 1988.

⁸ PYRARD DE LAVAL, François. *Voyage de François Pyrard de Laval, contenant sa navigation aus Indes Orientales, Maldives, Moluques et au Brésil, etc.* Paris, 1615. Part. 2, p. 563-69.

O livro “A Música na corte de D. João VI⁹” constitui um testemunho importante, o autor oferece um panorama da música produzida nos treze anos de permanência da corte portuguesa no Rio de Janeiro. Ele relata que esse universo proporcionou o surgimento de vários compositores, bandas e conjuntos onde a participação do negro, aliada às manifestações européias e africanas, permitiu o desenvolvimento a posteriori de outros gêneros musicais. Consta que havia uma Real Fazenda de Santa Cruz - *“antiga propriedade dos jesuítas, e que lá mantinham uma espécie de Conservatório de Música para mulatos, negros e crioulos -, onde fora constituída a Real Câmara, com dois professores e cinquenta músicos que realizavam execuções musicais para a corte, e o Paço da quinta da Boa Vista, residência de d. João. No Paço se realizavam audições de música profana, vocal e instrumental, e pequenos espetáculos líricos.*

Para revelar como era o ambiente musical nessa época (1808-1821), Cardoso concentra sua pesquisa na atividade musical mostrando como a música (aquela subordinada estilisticamente à música sacra) se tornou ferramenta para ascender e se afirmar socialmente, sobretudo para os mulatos livres:

(...) como dito antes os músicos profissionais em atividade em praticamente todo o Brasil, eram mulatos livres, frutos da miscigenação, em geral filhos de pai português e de mãe negra ou mulata. Dentro da hierarquia social, esses mulatos formavam uma classe que se colocava apenas acima dos escravos, e sua dedicação às artes representava uma tentativa de aceitação e afirmação em uma sociedade completamente dominada pelo elemento branco, português ou já brasileiro.

Esse *trou de memoire* na história musical brasileira relacionado à musicalidade do negro e sua contribuição para desenvolvimento de gêneros musicais populares e de expressão instrumental talvez seja explicado por uma arbitragem imposta na época ao

⁹ CARDOSO, André. *A Música na corte de D. João VI*. São Paulo, Ed.: Martins, 2008, p. 9.

mesmo: as brechas ascencionais estavam condicionadas a valorização do elemento branco seja na linguagem musical como no comportamento. Exemplo disto vê-se na trajetória de compositores como José Joaquim de Emerico Lobo de Mesquita (c. 1746 – 1805), Jerônimo de Souza e Salvador de Almeida Faria¹⁰, *quase toda música composta no Brasil no período colonial está talhada nos moldes das principais escolas européias, principalmente a napolitana. Era isso, afinal, que o homem branco, português ou brasileiro, e que pagava pela música, queria ouvir.*¹¹

Para Tinhorão¹², as bandas de corporações militares, instituições ligadas à divulgação de música popular, são umas das mais antigas e menos estudadas, elas formaram-se a partir do século XIX em alguns regimentos de 1ª Linha, substituindo uma confusa formação de músicos tocadores de charamelas, caixas e trombetas vindos dos primeiros séculos de colonização. Mal organizadas e com vida precária, estas bandas se desenvolveram depois da chegada do Príncipe D. João em 1805.

Daí em diante começam a se formar e profissionalizar mais instrumentistas pois, na época, ingressar nos quadros militares como músicos, representava uma posição privilegiada, como afirma Barroso na entrevista que se segue:

Quer dizer, como é que você via essa questão do instrumentista negro lá em Campos, o que você sentia com os seus parentes inseridos na música, um tio contrabaixista, outro flautista, o que é que eles falavam para você em termos de tradição Africana?

B: Eram muito tímidos.

¹⁰ CALVALCANTI, Nireu, *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte*. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 2004, p.185.

¹¹ CARDOSO, André. *A Música na corte de D. João VI*. São Paulo, Ed.: Martins, 2008, p. 41.

¹² TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: os sons que vem da rua*. Ed.34, Rio de Janeiro, 1976, p. 89-92.

Como é que eles chegaram até os instrumentos, essa é minha curiosidade?

B: Aí foi quando no Brasil, a colônia Portuguesa teve a idéia de fazer a mesma experiência que os Americanos fizeram. Eles contrataram os músicos Franceses para dar aula de musica para os Africanos. Então essas experiências foram tão boas que o Rei de Portugal repetiu isso no Brasil, contrataram músicos franceses para darem aula aos escravos. Foi daí que nasceu a primeira banda de música.

A partir daí é que apareceram os instrumentos de sopro não? Acho que tinha muita percussão por causa dos rituais de candomblé.

B: é, mas a ideia dessas bandas é mudar o espírito musical, é inserir o negro na musica européia, para que então através disso ele tivesse aceitação social. Quer dizer, isso seria um veículo para ele mostrar a possibilidade dele se inserir na civilização, pois ele era visto como selvagem, a possibilidade dele deixar de ser selvagem era dada através da musica.

Quer dizer, tocando o que o branco queria?

B: O que ele ensinava a tocar, aí nascem às bandas de música. Mas o fenômeno disso é a rapidez com que o negro se adapta ao instrumento. Isso é o grande tesão.

Em relação à proliferação das bandas de música e corroborando com relato do Barroso, o instrumentista Henrique Cazes¹³ afirma que por volta de “(...) 1870, Oswald Passos Cabral em seu livro “A banda de música como fatos de cultura de um povo”, afirma que já eram cerca de 3 mil o número de bandas em todo país e cada cidadezinha tinha pelo menos uma corporação civil ou militar.

¹³ CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 30.

Eu: O que a gente não consegue acreditar, é como se adaptaram e não tocavam o que essas pessoas queriam, quer dizer que buscavam desenvolver uma linguagem?

B: De repente começa a desenvolver uma linguagem muito própria.

Eu: Como aconteceu com o Jazz. No Jazz você não consegue encontrar uma relação com a música erudita, quer dizer, você não ouve o Jazz pensando; ah estou ouvindo Bach, ou Wagner, não dá pra você sentir isso é totalmente diferente.

B: A adaptação foi muito rápida, e o desenvolvimento foi muito rápido também. E quando esses músicos começaram a tocar a técnica de composição ai às bandas começaram a crescer mais e a mudar de caráter, os dobrados começaram a ter outro sabor, as valsas, outras composições, eles perceberam que tinham possibilidades de mudar os dobrados.

Sem dúvidas as observações do Barrosinho em relação a transgressão do fazer musical do negro nas bandas nos conduz ao universo do refinado compositor, maestro, arranjador e multiinstrumentista Anacleto de Medeiros (1866-1907) que ignorado pelo grande público, embora reconhecido e cultuado por uma parcela restrita de músicos e pesquisadores, é um nome fundamental na construção da história da música de expressão instrumental no Brasil.

As palavras do Sérgio Prata¹⁴ no livro *O Rio musical de Anacleto de Medeiros: A vida, a obra e o tempo de um mestre do choro* fazem eco às observações do Barrosinho. Como compositor e fundador de bandas Anacleto é reponsável pelo

(...) fim da sisuda forma marcial com que as bandas tocavam, conferindo-lhes suavidade e delicadeza na interpretação. Isso pode ser comprovado ouvindo-se as graxvações da Banda do Corpo de Bombeiros do

¹⁴ Músico, estudioso do choro e diretor do instituto Jacob do Bandolim.

*Rio de Janeiro feitas pela fábrica Odeon em 1904. É ele também o responsável pela “iniciação” da nata dos chorões. O maestro sabia bem o que queria. Ao agregar qualidade de execução e criatividade, moldou uma sonoridade que tornou-se referência pra época e que, anos mais tarde, se tornaria padrão para os primeiros registros fonográficos no Brasil.*¹⁵

No caso Anacleto, como revela Diniz, fica evidente seu esforço para dar visibilidade a sua arte fugindo dos arbítrios impostos na época (último quarto do séc. XIX), pois, *como filho de uma negra alforriada a formação intelectual do menino Anacleto é resultado de um esforço pessoal e das brechas existentes no elitista sistema educacional brasileiro.*¹⁶

Tinhorão afirma que as bandas dos regimentos de primeira linha nesta época eram praticamente as únicas instituições no campo da música ao alcance das massas. Logo a seguir apareceriam bandas de música da Guarda Nacional: *organização paramilitar de responsabilidade de grandes proprietários, criada pela lei de 18 de agosto de 1831- foram as primeiras a incluir em seu repertório, além das marchas e dobrados de estilo, números de música clássica e popular, em competição com as bandas de negros brasileiros, únicas existentes até então para o fornecimento de música durante festas de adro e outras solenidades cívicas ou religioso-pagãs*¹⁷.

Não obstante a pouca documentação fonográfica existente sobre as músicas que se faziam nessa época, é importante lembrar também o nascimento do choro atrelado ao crescimento do funcionalismo público e da classe média urbana. Originalmente o choro tinha em seu repertório gêneros importados (como mazurca, valsa, tango e polca), ao longo dos anos ele vai adquirindo uma versão pessoal bem original, seus expoentes

¹⁵ DINIZ, André. *O Rio musica de Anacleto de Medeiros. A vida, a obra de um mestre do choro*. Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, p. 9, 2007.

¹⁶ Idem, p. 11, 2007.

¹⁷ TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: os sons que vem da rua*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1976. p. 89-92.

mais significativos são, pianistas como Ernesto Nazareth (1863 – 1934), Chiquinha Gonzaga (1880 – 1935), Zequinha de Abreu (1880 – 1935) e o saxofonista Pixinguinha. Entre outros músicos e chefes de bandas estão Joaquim Antonio da Silva Calado (1848 – 1880), Anacleto de Medeiros (1866 – 1907) e Patapio Silva (1881 – 1907).

No final do século XIX, o choro e as bandas de música são comumente conhecidos e referenciados como os “pais” da música brasileira de expressão instrumental. Segundo Giovanni Cirino¹⁸, *alguns instrumentistas entendem que este é um momento crucial no surgimento do que hoje se conhece genericamente como música instrumental*. Apesar do declínio das bandas de música no séc. XX elas foram vetor de inspiração para diversos instrumentistas solistas importantes como Capiba, Paulo Moura, Moacir Santos, Severino Araújo, Zé da Velha e Silvério Pontes.

Em Pernambuco nessa época nasciam também as bandas de frevo, algumas ligadas à brigada militar; o Capitão Zuzinha maestro, juntamente com José Lourenço da Silva são tidos como uns dos responsáveis pelo surgimento dessas bandas.

Em relação às Gafieiras, Tinhorão comenta que sua gênese se efetiva nos salões de dança e esse gênero de manifestação *representa um curioso momento na história das relações de classe no Rio de Janeiro. Essa novidade da criação de um serviço de bar e música de dança à base de conjuntos de sopro, cordas e percussão, geralmente instalados em velhos sobrados do antigo centro comercial do Rio, ou de alguns bairros e subúrbios mais populosos, surgiu no fim da segunda metade do século XIX, como uma*

¹⁸ CIRINO, Giovanni. *Narrativas Musicais: Performance e experiência na música popular instrumental brasileira*. Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Antropologia Social, do Depto. De Antropologia da FFCH da USP. São Paulo, 2005, p. 5.

*evidente conseqüência da reestruturação social ocorrida após a abolição da escravatura... tendo seu apogeu por volta da metade dos anos 60*¹⁹.

Recorrendo a obra *Gafieira, Temple de la Danse de Couple des Cariocas*²⁰, Hellem de Mota reitera a importância da Gafieira ligada a vida boêmia do Rio de Janeiro representando um ethos cultural específico constituindo-se como elemento importante na estruturação social da cidade do Rio de Janeiro.

Outro dado relevante é a relação da Gafieira com o Jazz:

*“Se o jazz conheceu no Brasil certa expansão nos anos 30 e suscitou algumas variações locais – por exemplo, a gafieira, cujo grande especialista moderno é o clarinetista-saxofonista Paulo Moura – é somente no final da década de 40, que os músicos começaram a integrá-lo conscientemente na música intimista dos clubes urbanos, muito influenciados pelo samba”*²¹.

A declaração de Barrosinho²² corrobora esse fato, *na Gafieira tudo era tocado em ritmo de samba e quem não tivesse swingue, ficava para trás. O ambiente dos bailes era fantástico, as pessoas eram alegres e elegantes. O meu interesse era está ali experimentando com outros músicos da pesada e solando bastante, num ambiente popular, onde para o músico negro não existiam fronteiras musicais.*

¹⁹ TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: os sons que vem da rua*. Ed.34, Rio de Janeiro, 1976, p. 89-92.

²⁰ In: *Danses <<Latines>> et Identité, d'une rive à l'autre... Tango, Cumbia, fado, samba, rumba, capoeira*. Direction: DORIER-APPRILL, Elisabeth. Ed.: L' Harmattan, Musiques et champ social, 2000, p. 67-88.

²¹ *Si le jazz a connu au Brésil une certaine vogue dès les années 30 et suscité des variantes locales – notamment la gafieira, dont le grand spécialiste moderne est le clarinetiste-saxophoniste Paulo Moura – ce n'est vraiment qu' à la fin des années 40 que les musiciens commencent à l'intégrer consciemment dans la musique intimiste des clubs citadins, très influencés par la samba* In : ARNAUD Gérard e CHESNEL Jacques. *Bossa-nova et jazz-samba in: Les grandes créateurs de jazz*. Ed. Bordas S. A., Paris 1989. p. 222. (tradução minha)

²² In DARRIET, Maria Cristina S. *Barrosinho e os Atalhos da Criação: A (Re)construção da memória do instrumentista de sopro*. Monografia. Bacharelado em Museologia. Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.

Observando o relato destas experiências, nota-se que a Gafieira teve uma importância preponderante na carreira de muitos músicos negros de sopro. A gafieira era o lugar onde aconteciam verdadeiras jam-sessions de música instrumental carioca.

Ao relembrar o ambiente da música instrumental no Rio de Janeiro nos anos 1950, Ruy de Castro, na contra-capa do disco²³ do Raul de Souza (trombonista), comenta: *Como se faz um grande músico brasileiro de jazz? Com estudos em conservatórios sérios, cursos na Berklee e especializações na Juillard? Não – ou não necessariamente. E, certamente não nos anos 50.*²⁴ As aulas eram com o professor do bairro, o instrumento era de segunda mão; para desenvolver realmente a técnica, só tocando muito nas noites, animando os bailes e tocando nas Gafieiras. Estas observações feitas por Castro e abaixo por Nei Lopes sobre esta categoria de instrumentistas não constam na historiografia da música brasileira, as mesmas circunscrevem-se num contexto de contra-capa de discos, é importante estarmos atentos a estes detalhes de lapsos de memória ou de excesso de arquivo sobre outros gêneros musicais e seus artistas.

As orquestras dos circos, das rádios e de baile tinham papel importante na carreira do músico de sopro, sobretudo para aqueles que atuavam como solista. E como diz Cirino²⁵ *elas não só foram responsáveis por grande parte da produção musical de expressão instrumental na primeira metade do séc. XX como consolidou esse gênero através de uma linguagem original, principalmente no que diz respeito a aspectos ligados à improvisação, arranjo, composição e interpretação.*

²³ 1998 -CD- Raul de Souza -"Rio" – Mix House.

²⁴ Autor de *Chega de Saudade – A história e as histórias da Bossa Nova* (Companhia das Letras, 1990).

²⁵ CIRINO, Giovanni. *Narrativas Musicais : Perfomance e experiência na música popular instrumental brasileira*. Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Antropologia Social, do Depto. De Antropologia da FFCH da USP. São Paulo, 2005, p. 8.

Nei Lopes ao comentar sobre a carreira do instrumentista *Moacir Santos* afirma:

“ingressando na Rádio Nacional como saxofonista, o artista freqüenta, também, a grande escola dos bailes, cumprindo o trajeto “banda de música-baile-rádio” feito pela esmagadora maioria dos instrumentistas, arranjadores, regentes e chefes de orquestra afro-descendentes, responsáveis pela linguagem que dominou a vida musical dos anos de 1930 aos de 1960, no disco, no rádio, no cinema, nos bailes, nos shows e na nascente televisão”²⁶.

²⁶ 2001- CD- “Ouro Negro-Moacir Santos”.

E o Jazz aterrissa no Brasil, evidências.

Zuza Homem de Mello²⁷ relata que por volta de 1920 em Pernambuco surgia a Jazz Band Acadêmica, criada pelo compositor Capiba este conjunto possuía uma formação estilística bem próxima das bandas de New Orleans.

Em São Paulo, desde 1921 já existia o Jazz Manon, que animava as matinês do Trianon dirigida pelo violonista Dante Zanni.

No Rio de Janeiro dois grupos tiveram maior destaque: o conjunto instrumental Carlito Jazz organizado em 1921 pelo baterista Carlos Blassifera, que ficou 14 anos em Paris e acompanhou Josephine Baker e a Jazz Band Sul Americano formada pelo saxofonista carioca Romeo Silvo em 1923. Entre os anos de 1940-50, floresceram várias orquestras nos moldes das bigs bands com naipes de trompete, sax, trombone, com uma secção rítmica de piano, bateria, contra-baixo e guitarra. Influenciadas pelas emissoras de rádio americanas durante a segunda guerra essas orquestras tiveram grandes band leaders como Fon Fon, Zacarias, Peruzzi, Severino Araújo, Cipí, Walter Guilherme e Sílvio Mazzuca. Eles tocavam em bailes, cassinos, gravavam discos e cultivavam juntamente com os solistas o Jazz correspondente á época.

Se fizermos uma inserção na história do Jazz no Brasil, veremos como esta linguagem se fez presente desde os tempos mais remotos mesmo que para poucos, o lócus privilegiado para as Jam sessions nos anos 1940 e 1950 era na zona sul do Rio de Janeiro, onde músico negro não era bem visto.

Os selos de discos (Edison, Parlophon, Columbia, Brunswick e RCA) e as rádios Rádio Clube de Pernambuco 1919, Rádio Sociedade do Rio de Janeiro 1923, Rádio Mayrink da Veiga 1926, Radio Educadora 1927 e Rádio Nacional 1936, já existiam

²⁷ In: FRANCIS, André. *O Jazz no Brasil*: Martins Fontes, São Paulo, 1987. p. 279-285.

desde os anos de 1920. A formação das orquestras se desenvolveu a fim de responder a uma enorme demanda musical e dezenas de músicos profissionais que se identificavam com o Jazz nelas atuaram.

Chamamos a atenção para o seguinte fato: mesmo contrariando a análise do crítico Cravo Albin a fartura de musicalidade do negro ligada à expressão instrumental e sua relação e contato com os instrumentos de sopro se expressam na história de forma um tanto tímida ou talvez não admitida. Instrumentistas como Barrosinho, Moacir Santos, Paulo Moura e Raul de Souza, são brevemente citados nesses relatos. Vale lembrar que, no exterior, os estudos de trajetória de vida e profissional ligados a linguagem do Blues e do Jazz com uma expressiva quantidade de instrumentistas negros solistas como seus expoentes multiplicam-se nas prateleiras, e não só das livrarias. Esses estudos vêm suscitando interesse crescente nos departamentos de música e ciências humanas em geral e certamente, trará contribuições para a compreensão da cultura, aqui entendida na acepção de Edgar Morim.

A cultura, ele afirma, é a praxis cognitiva que combina dialogicamente local e global, particular e universal.

Esse processo multimilenar contém, porém, uma zona obscura antropocósmica que jamais será desvendada. Por isso, a compreensão de cultura permanece inacabada e indeterminada.

É nesse contexto que o trompetista Barrosinho será analisado.

CAPÍTULO II

Itinerário Intelectual do Solista Barrosinho e os atalhos da criação.

[...] se tudo está arquivado, se tudo é vigiado, anotado, julgado, a história como criação não é mais possível: é então substituída pelo arquivo transformado em saber absoluto, espelho de si. Mas se nada está arquivado, se tudo está apagado ou destruído, a história tende para a fantasia ou o delírio, para a soberania delirante do eu, para um arquivo reinventado que funciona como dogma.²⁸ (p. 9).

Neste capítulo foi dada ênfase à trajetória do artista, no sentido de identificar a situação do mesmo no campo da música; qual a sua rede de relações; qual o campo de possibilidades em que se desloca; quais foram suas escolhas e quais os riscos que correu.

O material de pesquisa é constituído basicamente de entrevistas em jornais, entrevistas com alguns de seus pares, relato biográfico gravado em janeiro de 1998, julho de 2007 e, principalmente, seu arquivo. Meu objetivo foi, a partir desses fragmentos narrativos, registrar dialogicamente a história de vida e a trajetória de Barrosinho.

Não tive acesso a três outras importantes fontes de informação: o saxofonista Oberdan Magalhães (falecido), seu companheiro de som e um dos fundadores da Banda Black Rio; o pianista Dom Salvador; referencial importante no desenvolvimento a

²⁸ ROUDINESCO, Elisabeth. *A Análise e o Arquivo*. Tradução: André Teles. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2006, p. 9.

posteriori da linguagem musical do Barrosinho, e sua mãe que faleceu no final do ano de 2002, figura chave na vida do artista. Esses vazios no trabalho de pesquisa não foram determinados por mim mas por limites de tempo e espaço.

Afinal, qual é o desejo que move a descida aos fundos dos arquivos?

Em *A Análise e o Arquivo*²⁹ obra em três conferências intituladas “O poder do arquivo”, “Lacan: o estádio do espelho” e, por último, “O culto de si as novas formas de sofrimentos psíquicos”, Elisabeth Roudinesco relata que o arquivo é produto de inúmeros conteúdos explicativos, e que a memória de um documento e sua emergência podem conduzir a vários significados. Isso porque um arquivo não oferece, de antemão, o significado dos acontecimentos; ele precisa ser lido, interpretado e, muitas vezes, reinventado, mostrando o quanto a História, assim como a ciência, apresenta somente uma verdade parcial. Atenta à escrita da história, Roudinesco descreve a tensão entre o arquivo total transformado em saber absoluto, uma investida narcísica pela preocupação excessiva de deixar informações, e o arquivo vazio uma imortalização, não menos narcísica, justamente em seu inverso, na ausência de informações, a terceira conferência vem como produto exemplar dessa variedade de significações dos arquivos nela é abordado o arquivo de si ou o culto de si mesmo. Podemos dizer que narcisismo e arquivo oferecem, de forma interessante e inovadora, o fio condutor da obra.

Na primeira conferência sobre a trajetória do arquivo de Freud, Roudinesco relata o desejo de seus seguidores em dar visibilidade à obra do mestre, ou seja, uma espécie de sacralização de seus arquivos. Sob o controle de Ernest Jones e da IPA, as medidas tomadas para a montagem desse arquivo em alguns momentos foram desastrosas transformando Freud em um personagem diabólico e comprometendo a

²⁹ idem. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2006.

própria psicanálise, [...] *uma espécie de real incontrolável, um lugar de gozo, suscitando significações ilimitadas impossíveis de conter ou simbolizar.*³⁰

Na segunda conferência “Jaques Lacan: o estádio do espelho”, norteadas por dois momentos na vida do psicanalista, Roudinesco reconstrói o processo de elaboração da teoria lacaniana a partir fragmentos de um arquivo apagado (já que Lacan não entregara seu primeiro texto sobre o assunto para publicação nas atas do XIV Congresso da IPA, em Marienbad). Ao indagar sobre as razões que balizaram o pensamento do mesmo entre 1936 e 1949, data em que ele expõe sua nova conferência sobre o estádio do espelho num Congresso em Zurique, Roudinesco não só traça a história da psicanálise lacaniana bem como nos fala de um Lacan que se tornou conhecido através de sua fala.

No “O culto de si e as novas formas de sofrimentos psíquicos”, Roudinesco atenta para expansão da cultura do narcisismo e o que ela pode produzir no aparato psíquico do sujeito moderno. O tema nos permite entender que tal confiança buscada por esse “novo sujeito” nos sistemas adaptativos em que a promessa de felicidade eterna se torna uma norma, engendra novos sofrimentos psíquicos movendo com isso um novo mercado de terapias. Em tom de denúncia, a autora esclarece que tais conflitos têm origem na desordem em que a psicanálise e a própria história se encontram, na ausência de um arquivo subjetivo do passado. *Enquanto historiadora e psicanalista, Roudinesco faz uma defesa apaixonada da psicanálise e escreve uma história crítica, distinta da apologia cerimonial dos grandes homens do passado, muito comum quando se pretende preservar a autoridade ou enaltecer mestres e predecessores, por motivos,*

³⁰ Idem, p.18.

*digamos, narcisistas. Ela recoloca a psicanálise no tempo e no espaço, dando dignidade a seus autores e alicerce às idéias*³¹.

O pressuposto de Roudinesco pode servir como ferramenta interpretativa para compreensão de como foi construída a história da música popular brasileira entre a ausência de arquivo e seu excesso.

Em se tratando da canção popular chamo à atenção para biografias e estudos que não cessam de figurar nas prateleiras das livrarias e das bibliotecas universitárias, ainda que em quantidade ínfima se pensarmos em termos de patrimônio musical brasileiro, esse gênero teve e tem um sucesso estrondoso junto ao público, imprensa, meio artístico e acadêmico.

Pode-se, contudo, especular sobre essa invenção à luz da história recente e para isso, dirigiremos nossa atenção aos anos 60 e para o relato do historiador Marcos Napolitano:³²

Os movimentos musicais dos anos 60 foram uma espécie de “corte epistemológico” na compreensão histórica da música brasileira. Aquele processo consolidou a MPB como instituição do Brasil “urbano e moderno”, dentro de um complexo campo de relações de raça, classes, ideologias, tradições culturais particulares e influências musicais e poéticas. Tudo isso enfatiza, sob uma dinâmica de mercado cuja voracidade ao mesmo tempo em que segmenta e rotula em busca de “novidades, cria um vórtice de indiferenciação de hierarquias culturais estéticas e ideológicas. Portanto, se a vocação da “instituição” é hierarquizar os agentes e valores, selecionar materiais e ordenar espaços sociais; o mercado, à primeira vista cria um movimento completamente inverso, volatizador e indiferenciado.

³¹ CARVALHO, Paulo José. *A Análise e o Arquivo*. In Rev. Latinoam. Psicopat. Fund., IX, 3, 565-567, 2006

³² NAPOLITANO, Marcos. *O conceito de “MPB” nos anos 60*. Curitiba, Ed. UFPR, 1999, p.17.

Fato é que o estabelecimento da “MPB” como instituição cultural cristaliza-se no fim da década de 60, precisamente a partir de 1967/68, com o Tropicalismo. Segundo Celso Favoretto esse movimento liderado por Caetano Veloso realizou no Brasil a autonomia da canção transformando-a em *um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico*.³³ Transcendendo o espaço da música popular, a MPB, a partir do momento que se transformou numa instituição cultural, (...) não só ganhou um novo poder de influência na sociedade como um todo, mas interferiu na reorganização da hierarquia cultural e musical do país. Seus compositores mais reconhecidos adquiriram ao longo dos anos ulteriores, o prestígio de intelectuais e formadores de opinião e valores estéticos, na medida em que falavam de instituição³⁴.

Não podemos esquecer que a Bossa Nova já estava imprimindo sua marca desde a última década de 1950 trazendo novos ares à MBP pelo seu conceito musical inovador aliado a estética do jazz, mas é bom lembrar que a canção (letra e música) era seu privilégio. Santuza Cambraia Naves no livro *Da Bossa Nova à Tropicália* abre parênteses para nos falar sobre a linguagem do samba-jazz gênero puramente instrumental que apareceria no final dos anos 60: *os conjuntos instrumentais relacionados ao samba-jazz, que se apresentavam no “Beco das Garrafas” em Copacabana, não se circunscreviam à “temática nacional-popular”, e “nem mesmo à sensibilidade bossa novista, mais apegada ao estilo conciso e intimista de interpretação*³⁵. A autora lembra, ainda, que para alguns bossa-novistas o estilo samba-jazz foi visto como uma traição, pois *os artistas do Beco lidavam com música instrumental, levando os solistas a serem mais venerados que os cantores*.³⁶ Curiosa

³³ FAVORETTO, Celso. *Tropicália, alegoria alegria*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1996, p. 28.

³⁴ NAPOLITANO, Marcos. O conceito de “MPB” nos anos 60. Curitiba, Ed. UFPR, 1999, p.29.

³⁵ NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2001, p.26

³⁶ Idem, p. 28.

essa idéia de “traição”, se pensarmos que a linguagem da bossa nova surgiu num universo onde originalidade e espontaneidade faziam parte da sua proposta estética.

Napolitano, Favoretto e Naves fornecem pistas, rastros para compreendermos o processo histórico instaurado que insiste em estabelecer a música popular brasileira, a chamada MPB, como sinônimo de canção popular. A soberania do arquivo e seu culto *resulta numa contabilidade (a história quantitativa) destituída de imaginação e que proíbe que possamos pensar a história como uma construção capaz de suprir a ausência de vestígios.*³⁷

No que se refere a esta pesquisa, como Museóloga desde 2002 e graças à permissão do solista e compositor Barrosinho venho reunindo, classificando e conservando através de diversas fontes seus vestígios pequenos fragmentos depositados aqui e ali.

O objetivo, deste capítulo, portanto é mapear por meio da história de vida e profissional desse trompetista, solista e compositor, como se dava seu processo criativo e qual sua relação com o mundo. Seu arquivo, suas influências, suas gravações e depoimentos permitirão desvendar, também, sua maneira única de executar seu instrumento, o trompete.

³⁷ ROUDINESCO, Elisabeth. *A Análise e o Arquivo*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2006, p. 9.

Os lugares como forma de falar de si.

‘Em todos os lugares do mundo, existem pessoas sendo reprimidas. Mas a arte e o humor sempre foram ferramentas de rebeldia. Com eles você cria espaços que não podem ser capturados pelos seus opressores. É uma dimensão poética intocável de liberdade.’³⁸

Nascido na cidade de Campos no Rio de Janeiro na década de 1940, Barrosinho ouvia música desde muito cedo. Crescerá com músicos da lira Guarani (banda composta por seus tios, Hélio Barroso, flautista, Barroso, trombonista e seu pai Benedito Gomes Barroso, saxofonista) que, segundo o artista, era a *quentona* da cidade. Um dos expoentes máximos e mais *suingados* da banda era seu tio avô Salvador Barroso, contrabaixista; quando este morreu, a banda acabou, conta o artista.

B: Eu comecei ouvindo muita gente tocar, parentes meus, pessoas de outras famílias, e ficava encantado com isto, estudava outros instrumentos, mas nunca me aproximava do trompete, certa vez eu estava estudando bombardino um professor da Escola de Música me observou tocando, depois, me chamou no canto e disse que meu negócio era trompete e não bombardino. Eu resolvi seguir o seu conselho e fiquei encantado nunca mais larguei este instrumento maravilhoso, que comanda a música.

O garoto entrou, assim no mundo da música vivenciando suas primeiras experiências numa cidade onde a grande tradição e paixão eram as bandas de músicas ou liras. As bandas eram verdadeiras escolas para o instrumentista de sopro no Brasil,

³⁸ Elia Suleiman in: Bolivar Torres. *Espaço livre e poético*. Jornal do Brasil, caderno B, Sexta-feira, 30 de Abril, 2010, p. 4.

como relata o trompetista Sivério Pontes, *é sempre importante essa coisa de valorizar a banda de música porque eu acho que os músicos de sopro do Brasil inteiro passaram pela banda de música, acho que toda cidade que se considera uma cidade tem uma banda de música....a minha formação é de banda de música, a do Zé da Velha também..*(Silvério Pontes em apresentação no bar Dinorah, 12/02/2003)³⁹.

Segundo Barrosinho, mesmo nesse ambiente musical, ele não era incentivado a sair de Campos (RJ). A maioria dos músicos se acomodava na cidade pois, na época,, tocar na banda local significava estabilidade econômica e visibilidade. Qual a cidadezinha do interior que não tinha uma banda de música e um naipe de sopros apurado?

Das Liras de Apolo em Campos dos Goytacazes (RJ) à chegada ao Rio de Janeiro.

Diz o artista que tradicionalmente as liras eram compostas de músicos negros, e pouquíssimos músicos brancos. Na sua cidade existia apenas uma banda de músicos brancos que no passado era tida como racista e posteriormente passou a aceitar músicos negros. Seu melhor professor de trompete Maestro Pereira pertenceu a essa banda e foi a pessoa que abriu o espírito do artista para o trompete.

Segundo Cláudia Mesquita⁴⁰ as tradicionais bandas ou liras centenárias possuíam em grande parte nas suas formações músicos pertencentes a grupos sociais discriminados, entre eles negros, segue o relato de alguns dos veteranos sobre a composição da mesma.

³⁹ Comentário retirado de CIRINO, Giovanni. *Narrativas Musicais: Performance e experiência na música popular instrumental brasileira*. Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Antropologia Social, do Depto. De Antropologia da FFCH da USP. São Paulo, 2005, p. 24.

⁴⁰ In *Memória das Bandas Cívicas Centenárias do Estado do Rio de Janeiro*. Caderno MIS 1 (Museu da Imagem e do Som), MESQUITA, Cláudia. Pesquisa e Edição de transcrição, Rio de Janeiro, 1994, p.36.

A lira, quando foi fundada em 25 de dezembro de 1882, seu estatuto foi o primeiro a constar contra a discriminação de cor. Isto aí foi uma afronta. Ela começou a ser chamada de “banda dos negros”, em Campos, em Macaé. (Guarasil Coelho Tavares, 59 anos da Sociedade Musical Beneficente Lira dos Conspiradores)

A Lira Nossa Senhora da Conceição era formada por escravos. Então, essa banda não tocava para qualquer um. Havia um documento lá, que ela só podia tocar para os fidalgos. Então, Manoel da Silva Assunção, que era um grande professor de música, se desligou da Sociedade e formou com um grupo essa banda, a que ele deu nome de Sociedade Beneficente Lira Conspiradora. A razão da dissidência é que eles não queriam tocar só para os fidalgos.

Isso foi em 1882. A Lira Conspiradora teve alguns negros; outros não; a Maior parte era de jornalistas. Não eram negros, mas eram abolicionistas (...) As primeiras reuniões eram clandestinas, na casa de alguns dos sócios. Como sócio, teve esse Carlos de Lacerda, Lacerda Sobrinho, o Barão de Miracema e o descendente do irmão do meu avô – José do Patrocínio. Uma senhora de nome Maria Nuper, também foi sócia fundadora. (Milton de Andrade, 66 anos da Sociedade Musical Lira Conspiradora Campista -Campos 02/08/1882 – 1993)

Chegou a hora de Barrosinho sentar nas fileiras das bandas, as tradicionais liras que toda a sua família tocava. A sua primeira banda se chamava lira Guarani, depois foi para lira Operária Campista, e logo após para a lira Apolo.

Estilisticamente as liras são bandas que fazem um trabalho de marcha que se identifica a uma banda militar que toca dobrado, mas aqui no Brasil a história é bem diferente, como ele afirma abaixo:

B: Dizem que no primeiro mundo quem inventou a banda foi Napoleão – inclusive aqui as bandas tinham o nome de bandas Napoleônicas - e que Napoleão teve a idéia inserir a música nos quartéis militares, para os seus soldados marcharem. Por isto a primeira linguagem musical das bandas é o dobrado, porém aqui no Brasil, estas linguagens musicais não se limitaram ao dobrado, se desenvolveram em formas de recitais e concertos. E no concerto é diferente, os músicos ficam sentados, iguais às orquestras sinfônicas, tocam peças clássicas, valsas, polkas e qualquer ritmo, tudo é adaptado a formação instrumental, há uma estrutura musical diferente em nível de sonoridade embora pareça uma orquestra sinfônica..

O que me chama atenção é que as bandas contituem o *locus* para o instrumentista negro, palco para desenvolvimento da musicalidade daqueles que seriam futuramente instrumentistas solistas. Curioso, que na cidade de Campos o jazz já ecoava com intensidade. Ouvia-se de Louis Armstrong (trompete 1901-1971) a Harry James (trompete, band leader 1916-1983), *quem gostava de balanço escutava Armonstrong e quem gostava de melodia ouvia o Harry James. Eram os trompetitas influenciáveis.*⁴¹

⁴¹ Entrevista concedida a Maria Fortuna para a revista BackStage, em Agosto de 2001, p.50.

Em relação aos aspectos: rótulos/escolas e possibilidades - a busca dos mestres fora do circuito acadêmico.

Eu tinha um professor no Conservatório de Música cujo sonho era me ver tocando numa orquestra sinfônica num grande teatro. Eu estava estudando música, era o caminho natural para o erudito. No dia que eu descobri a improvisação, achei que tinha encontrado o meu caminho, e o erudito ficou na estrada. Isto porque a música nasce da alma do homem, a alma dita a ele qual o caminho do som, do ritmo, da melodia, enfim, lhe fornece os indicativos da obra. No entanto, a cultura ocidental é quem estabelece o que é popular e o que é erudito, aquilo que tem e não tem valor. Então, o processo é de admitidos e de excluídos até na cultura musical. A verdade é que, mesmo sem estudos aprofundados, todo o músico vai desenvolver sua técnica. A dominação sempre impôs o caminho da técnica como o ideal e o exemplo mais positivo a ser seguido.⁴²

Depois das liras, e de ter assimilado sua tradição, e linguagem, Barrosinho parte em busca de novos atalhos, sempre com uma grande certeza, continuar como instrumentista de sopro e solista, se possível no gênero do instrumental.

Chega ao Rio no final da década de cinquenta com o objetivo de estudar música e desenvolver uma linguagem própria. Logo parte para pesquisar o som de músicos como Ratinho 1896 – 1972 (pistom e sax) e Jararaca 1896 - 1977 (sax e violão), Pedroca (trompete), Jacob do Bandolim (bandolin e compositor), músicos esses que tinham uma cultura musical popular e um conhecimento sedimentado dos ritmos brasileiros, pois na época o ensino da música no Brasil era quase que exclusivamente dedicado aos grandes mestres estrangeiros e somente alguns compositores brasileiros

⁴² Memórias de um ex- band leader. Entrevista concedida ao jornalista Carlos Nobre na Revista Questões negras, 23/11/2003, In: blogs.myspace.com/barrosinhomaratamba

eram destacados. A tônica era formar músicos para as orquestras sinfônicas, como o artista afira abaixo:

“ Fica a seguinte equação: todo o mundo que tem técnica é erudito e carrega o mito segundo o qual pode tocar tudo muito bem já que domina a técnica. Ora, só que, na prática, a história é outra. No jazz, o erudito, por exemplo, se torna um Mike Tyson. Veja o caso de Wilton Marsalis, cuja formação é erudita. Os músicos de jazz não o consideram um bom músico de jazz. Esta questão estética não pode ser resolvida com teorias classificatórias. Já, no Brasil, todo o músico é considerado doidão. Vi muitas carreiras brilhantes se acabarem porque o músico é sempre maluco, irresponsável, não profissional. Isso é brincadeira. ”⁴³

Fugindo porém dessa imposição, mas sem abandonar o estudo da técnica, Barrosinho encontrou um dos seus mestres, o professor Valdomiro Alves, que lhe disse: *olha, harmonia é o seguinte, ou você percebe adquire intimidade com ela, ou você não percebe, daí você passa a ser um matemático do som.* O artista fica intrigado e lhe pergunta, e eu? A resposta do mestre foi definitiva, *você não vai ser um matemático do som.* Barrosinho estudou com esse professor, até a sua morte. Daí em diante continuou a desenvolver o seu som, agora na Gafieira⁴⁴ e em outras formações instrumentais.

⁴³ Idem

⁴⁴ Segundo Barrosinho: *Gafieira era uma palavra pejorativa, e que existiam por volta dos anos 60, os clubes ditos “familiares”, conservadores (sobretudo na zona sul), onde a maioria dos músicos eram brancos e tinham que seguir um repertório, sem alteração. Em contra partida nas gafieiras o ambiente era mais descontraído, popular mesmo. O repertório era mais livre, os músicos experimentavam novas composições, arranjos e técnicas. Sem contar que o Samba era o Mestre-Sala, o rei do swingue.*

O Instrumentista de Sopro: a divulgação do trabalho entre a Gafieira e as Orquestras de baile.

“Com Paulo Moura e Severino Araújo aprendi a compreender essa coisa de elaboração dos naipes. Como é que apura o naipe, como fazer os instrumentos tocarem juntinhos, certinhos”.⁴⁵



Na Gafieira e Orquestras, sua inserção como instrumentista se efetivou com os ritmos brasileiros bem sedimentados no seu som de trompete. Não havia problema para aquele jovem se engajar nesses gêneros musicais com uma estrutura tão sutil. A profusão estética dos improvisos na gafieira e nas orquestras transborda do jazz ao choro escorregando no samba. O requinte dos arranjos e composições é uma leitura

⁴⁵ Entrevista concedida a Maria Fortuna para a revista BackStage, em Agosto de 2001, p.54.

primorosa da tradição carioca suburbana e como disse Paulo Moura *é tudo uma questão de Confusão Urbana, Suburbana e Rural*.⁴⁶

As experiências com Paulo Moura, Mestre Cipó e Severino Araujo, dentre outros, sinalizavam uma espécie de ascensão musical e aos poucos no Rio de Janeiro o instrumentista foi se tornando conhecido pelos músicos que mais admirava motivando-se para criar, desenvolver sua musicalidade, e, sobretudo, buscar sua autonomia como solista.

Eu fazia esses trabalhos, mas sempre com a minha visão de querer fazer um trabalho-solo, esse sempre foi o meu desejo. Eu ficava assustado porque os músicos que eram os meus ídolos não se preocupavam com isso, achavam que o músico tinha que procurar um emprego numa orquestra sinfônica, numa gravadora, em TV, rádio⁴⁷ ou seguir carreira militar. Eu achava isso um absurdo.⁴⁸

⁴⁶ Relato do Barrosinho em entrevista para mim em 2001.

⁴⁷ (Na época as emissoras de TV e rádio, tinham suas próprias orquestras), p. 50.

⁴⁸ Entrevista concedida para Mario Fortuna. Revista BackStage. Agosto de 2001.

Barrosinho e os lugares de memória, bandas ou liras, gafieiras e orquestras.

“ *La mémoire s’en-racine dans le concret, dans l’espace, le geste, l’image e l’objet.*”⁴⁹



Chamo atenção para esses *lugares* de memória tão fundamentais para a prática educativa não formal da música popular e a socialização entre os músicos. É aquilo que resta: um resíduo e uma perpetuação.

Nesses *lugares* os músicos veteranos transmitiam suas experiências às novas gerações para garantir a revitalização de uma linguagem musical.

⁴⁹ NORA, Pierre, Présentation, In, NORA, Pierre, (dir), Les Lieux de Mémoire, Editions Gallimard, Vol. I, Paris, 1984, p. VII

Mais nem tudo que foi cooptado pelo passado, tão pouco, nem tudo que se foi sedimentando no terreno de determinada cultura, se inscreve na categoria *lugar de memória*.

Ressaltando as palavras do historiador francês Pierre Nora, nunca foi tão importante guardar, arquivar, preservar, conservar. Tendo em vista que nas sociedades modernas, a constante fragmentação da vida coletiva e o culto excessivo ao individualismo vêm levando à separação dos laços de continuidade. No Ocidente, com a chegada da modernidade, acelerou-se o declínio de um tipo de sociedade que tinha a memória como um baluarte. Essas sociedades, ditas “tradicionais”, garantiam a passagem regular do passado ao futuro, ou indicavam, do passado, o que era necessário para preparar o futuro. Numa velocidade atroz, os tempos modernos sinalizam a pouca resistência dessas sociedades-memória, ou com forte capital memorial.

Les lieux de mémoire me paraissaient trancher par leur existence même et leur poids d'évidence, les ambiguïtés que comportent à la fois la mémoire, la nation, et les rapports complexes qu'elles entretiennent. Objets, instruments ou institutions de la mémoire, c'étaient des précipités chimiques purs⁵⁰.

Assim, de acordo com Nora, *os lugares de memória* são então os “precipitados químicos” de um passado coletivo, são testemunhos de outro tempo, que emprestam um ritual a uma sociedade desritualizada. São documentos e traços vivos, que se constituem no cruzamento da História e nos afloramentos da perpetuação da Memória.

Não há tempo para que eu possa aprofundar sobre a questão dos *lugares*, porém, reitero a importância de estudos futuros que dêem conta de sua preservação. Sem dúvida esses lugares fizeram e fazem parte integrante das trajetórias musicais de

⁵⁰ NORA, Pierre, Présentation, In, NORA, Pierre, (dir), Les Liex de Mémoire, Editions Gallimard, Vol. I, Paris, 1984, p. VII.

instrumentistas como Paulo Moura, Moacir Santos, Raul de Souza, Zé da Velha, Silvério Pontes entre outros.

CAPÍTULO III

Em busca de uma linguagem musical autoral: relação com a música afro - americana (o Jazz) sem perder o sotaque brasileiro.



Atento pesquisador da sonoridade, da harmonia e do ritmo, certamente Barrosinho foi atraído pelo jazz com seus solistas virtuosos, como Dizzy Gillespie (trompete), Charlie Parker (sax alto), Clifford Brown (trompete) e muitos outros músicos que revolucionaram sons e estilos.

Da revolução rítmica, das improvisações harmônicas, das invenções melódicas e da virtuosidade nasceu o jazz. Filho do blues, do ragtime e do gospel ele é expressão

da história negra americana, ele relata a tragédia da segregação, a luta dos descendentes de escravos, mas é também sinônimo de mestiçagem, de um formidável reencontro musical pleno de abertura e sincretismo. Como diz o Jean Jamin⁵¹: *le jazz, fait social et culturel, permet de comprendre le regard que des communautés portent sur elles mêmes, les jeux de la parole et la création, les rituels et les codes qui définissent à la fois une appartenance et une manière de vivre et de sentir.* [Fato social e cultural, o jazz permite compreender o olhar que essas comunidades possuem sobre elas mesmas, seu jogo de palavras, sua criatividade, seus rituais e códigos que definem tanto uma apropriação como uma maneira de viver e sentir].

Acredito que esta definição ilustra bem a relação que o artista teve com o Jazz, constatei esse envolvimento através dos relatos feitos por ele, de seu arquivo, de alguns artigos, entrevistas feitas por mim com agentes do campo.

*Barrosinho, na minha opinião, era um músico ímpar. Costumava dizer que " música é antes de mais nada, ritmo". Daí ele ter criado o Maracatamba, essa maravilhosa polirritimia que introduziu na Música Instrumental Brasileira. Como instrumentista, seguia o legado de Miles Davis. Não costumava usar vibrato, mas tinha uma característica própria, perfeito domínio do fraseado rítmico, tanto como solista como compositor. Era um mestre na execução , nos voicings e timbres que arrancava do instrumento tanto em temas de andamento rápido quanto em baladas.*⁵²

⁵¹ JAMIN , WILLIAMS, Jean, Patrick. *Une anthropologie du jazz*. CNRS Éditions, Paris, 2010,

⁵² Jota Carlos, jornalista, radialista, produtor cultural e crítico musical. Produziu e apresentou os programas *Arte Final Jazz* e *Especial JB* na antiga *Rádio Jornal do Brasil AM*. Atualmente, produz e apresenta o programa cultural *Arte Revista*, na *MEC AM* e, semanalmente, *Mec Instrumental*, na *MEC FM - RJ*. (Entrevista concedida para essa pesquisa Maio de 2010).

Segundo o musicólogo Ernst Berend⁵³ existem também no Jazz três elementos estilísticos fundamentais que caracterizam o jazzman:

1. uma relação particular com o tempo definido pelo termo *suingue*.
2. uma espontaneidade e uma vitalidade na produção musical caracterizada pelo que chamamos de *improviso*.
3. uma sonoridade e um fraseado que refletem a personalidade do instrumentista.

Tomando como base essas três características a reflexão do artista Ed Mota torna-se pertinente. Foi por meio delas que percebi o solista Barrosinho como um *suingueman afro-brasileiro*, um improvisador de alto nível, uma personalidade única que reivindicava e pregava a liberdade criativa sem deixar de preservar seu pertencimento cultural.

Seu fraseado e sua sonoridade eram um dos pilares da união do que ele entendia como Música e Composição. Sua visão de autenticidade como fidelidade ao texto musical, tal como escritos na partitura transcendeu as normas e padrões, para o trompetista a música só se realiza enquanto som, mas não como uma notação musical sobre a partitura, *na notação musical os elementos são relativos entre si, e por isso o texto se reconstrói a cada vez que a música é interpretada*⁵⁴.

Em *Paralelos e Paradoxos*⁵⁵, Edward Said e Daniel Barenboim são provocados por Ara Guzelimian, que os questiona sobre certa visão de autenticidade como fidelidade ao texto musical, tal como escritos na partitura. Said desenvolve seu

⁵³ BERENDT Joachim. *Le grand livre du jazz.*, Monaco, Ed. Do rocher., 1994.

⁵⁴ Relato do Barrosinho em entrevista para mim em 2001.

⁵⁵ BARENBOIM, Daniel, SAID, Edward W. *Paralelos e Paradoxos: reflexões sobre música e sociedade.* Tradução: Hildegard Feist. Companhia das Letras, São Paulo, 2003.

raciocínio refletindo sobre o texto literário, e não apenas o musical. Para ele, a própria tentativa de reprodução fiel é absurda, visto que o texto se distancia do compositor/autor para aproximar-se do seu intérprete com toda sua individualidade. Contudo, o texto não é visto por ele como algo tão “*infinitamente maleável*”, pois lida com determinadas convenções que podem limitar o intérprete impedindo-o de transgredir as normas sociais e intelectuais. Desta forma, na análise de Said a autenticidade não é apenas relacional, mas, principalmente, uma luta travada no presente pela reconstrução do passado. Em última análise, ambos concordam que a busca da autenticidade como fidelidade ao texto ou ao passado é tão falsa quanto a busca do fato realmente ocorrido e na reconstrução do texto, cabe ao seu intérprete impor novos elementos oriundos de sua própria experiência.

O estudo da música é uma das melhores formas de conhecer a natureza humana. É por isso que me entristece tanto ver que, hoje em dia, a educação musical praticamente inexistente nas escolas. Educar significa preparar as crianças para a vida adulta; ensiná-las a se comportar e a escolher o tipo de gente que desejam ser. O resto é informação e se pode aprender de um jeito muito simples. Para tocar bem música, você precisa estabelecer um equilíbrio entre cabeça, coração e estômago. E, se um dos três não está presente ou está presente demais, você não pode usá-lo. Existe alguma coisa melhor que a música para mostrar a uma criança como é ser humano?⁵⁶

⁵⁶ Idem, p.40-41

O melhor disco de Jazz do mundo: Ed Mota reflete sobre o ‘spiritual jazz’ e coloca nas alturas o novo CD do trompetista Barrosinho⁵⁷.

O saxofonista dos saxofonistas John Coltrane, quando deu luz ao épico *A Love Supreme*, em 1964 iniciava no jazz um novo conceito, tanto nos improvisos que apresentavam uma liberdade única quanto nas composições, que para o idioma jazzístico tiveram a mesma importância dos experimentos progressistas de Stravinsky na música clássica.

(...) Fui ao cinema assistir a um documentário que me deu angústia imaginar que, para as "cabeças incríveis" (seriam os antigos formadores de opinião?), a única saída de inventividade na música eram dois toca-discos, um DJ arranhando os discos às vezes interessante, percussivo, original, mas...Calma, minha gente... A saída mesmo foi a livraria em frente, onde, completamente atordoado, tenho a felicidade de me deparar de cara com a cura: o CD *O sopro do espírito*, do trompetista Barrosinho.

Improvisação - Disco do Barrosinho na mão é dever de casa, aula de comportamento, conceito e o verdadeiro lifestyle do jazz. José Carlos Barroso, a voz "avant-garde" da banda Black Rio traz de volta um espírito de improvisação e composição que pareciam ser no mundo de hoje raras peças de museu, mas ufa! Finalmente.

A mão do compositor aqui transborda coerência e sabedoria, da primeira à última faixa não tem assunto jogado fora. *Unção*, o tema abre-alas do CD, com a tinta polirrítmica com que Barrosinho criou o *Maracatamba* - simbiose de samba, soul-jazz, afro 6/8 - e uma clave latina sutil que o baterista Jacutinga e os

⁵⁷ MOTA Ed. *O melhor disco de jazz do mundo*. Jornal do Brasil (Caderno B), 31 de Outubro de 2001.

percussionistas Darcy da Serrinha e Dom Gravata pincelam no disco inteiro, me deixou de coração na boca logo. E o improviso do trompete já vem rasgando a emoção e imprimindo a carteira do fã-clube do mestre sem esquecer do solo melódico a la Lennie Tristano do pianista Tomas Improta. A seguinte, Cidade de Palha, parece que foi moldada para o estilo funky-brasileiro do baixista Carlos Pontual, que também tem grande momento no tema 6/8 Rio de Jauleira. Os dias de chuva de qualquer um que tenha um coração no peito nunca mais serão os mesmos depois da balada Espírito Santo, um tema com o ambiente das composições do pós-hard-bop que Wayne Shorter adoraria tocar junto, com certeza, e eu já devo ter ouvido essa jóia do CD tantas vezes que o tema toca na minha jukebox mental involuntariamente, senhoras e senhores.

Genial - A sétima faixa do disco é, por coincidência ou não, um compasso 7/8 e esse tipo de sincronismo ou detalhe moldam a música genial de Barrosinho. Rosemary, que, com clima Black Rio-Duke Ellington, pode tanto extasiar os nossos ouvidos contemplativos quanto freqüentar os pubs londrinos ávidos e atentos por novos "Rare-Grooves". Com influência da música européia, a híbrida Amay, com o dueto violão e trompete de Gabriel Improta e Barrosinho, emociona pela versatilidade inteligente da harmonia e da melodia presentes nas composições do CD. Fazendo um paralelo da importância do maestro Moacir Santos na música brasileira, assim como Gil Evans e Charles Mingus tiveram nos EUA, Barrosinho anda por outros trilhos, mas é John Coltrane puro, o que infelizmente com menos oportunidades de realização de uma obra tão importante. Coisas das quais o país do futebol deveria se envergonhar.

Barrosinho solando maravilhas no trompete conta, a cada

inflexão, sua história e a falta que o sentimento vem fazendo nesses tempos em nossas vidas, e registra, sem sombra de dúvida, um dos melhores discos de jazz dos últimos tempos no mundo. Repito: mundo.

O brasileiro tem sempre a mania de que beltrano é o melhor do Brasil porque parece que só podemos botar no altar, nas salas e cafés elegantes as fotos em preto e branco de mestres como Monk, Miles, Gillespie, Coltrane... Vamos fazer uma do Barrosinho porque ele pode e merece.

O sopro do espírito é o sopro da esperança de que a música não morreu e tem um professor que pede passagem.



Dom Salvador e o grupo abolição: do Jazz a negritude

Esboço para o desenho da Banda Black Rio e do Maracatamba, Dom Salvador e Grupo Abolição tiveram um papel preponderante na trajetória de vida e musical do trompetista. A formação do conjunto era composta só de músicos negros. Como afirma Dom Salvador, o estilo *era Brazilian Soun. Faço os arranjos das músicas com participação de todos. É um trabalho de equipe. Todos são versáteis, tocam dois, três, instrumentos, e bem. É difícil reunir um grupo tão homogêneo. Não existe ponto fraco. Tanto musical como pessoalmente o entendimento é perfeito*⁵⁸.

Pianista nascido em Rio Claro, cidade do interior de São Paulo, Dom Salvador fez seus estudos no conservatório onde não havia brechas para a tradição da música popular. Em 1964, a convite do Dom Um, baterista de Sérgio Mendes, foi parar no Beco das Garrafas no Rio de Janeiro reduto dos adeptos da bassa nova e, sobretudo do samba-jazz que estilisticamente estava mais próximo do estilo Salvadoriano. Logo depois formou seu primeiro grupo dentre eles O Salvador Trio acompanhando em turnês europeias alguns nomes da MPB, Edu Lobo, Sylvinha Telles e Elza Soares.

Para chegar à concepção do Grupo Abolição, o pianista relata que recebera na época um empurrão do baterista do Tamba Trio Hélio Milito. *Ele tinha morado nos Estados Unidos, e me incentivou a criar um trabalho na linha do movimento negro*⁵⁹. Preferindo não citar nomes, Dom Salvador afirma que na época enfrentou preconceito até por parte de seus pares. *Era algo enrustido, mas agente sentia a vibração. Nas entrevistas sempre perguntavam se tínhamos alguma tendência*

⁵⁸ O Dom da Abolição. Jornal do Brasil, Caderno B, Rio de Janeiro 17 e 18 de outubro de 1971.

⁵⁹ O Dom de Salvador. Folha de São Paulo, Folha Ilustrada, São Paulo 3 de fevereiro de 2003.

*racista*⁶⁰. O fato de reunir um grupo de músicos negros provocava situações incômodas uma das no Festival Internacional da Canção no Rio em 1970. O grupo apresentou-se com os pés descalços e uma vestimenta africana e logo em seguida *a censura veio nos perguntar se aquilo era algum tipo de protesto, lembra*⁶¹. A outra mais reveladora foi numa boate frequentada pela elite carioca, em 1971. *Fomos convidados a fazer uma temporada na Flag, mas a primeira noite também foi a última. Os garçons nos disseram que as pessoas da platéia reclamaram de que havia muitos negros no palco*⁶².

O pianista mudou-se definitivamente para Nova York em 1973. Trinta anos depois (2003) foi convidado para participar do Chivas Jazz Festival, no circuito RJ-SP, tendo entre os convidados o trompetista Barrosinho para reviver os momentos aureos do Grupo Abolição. Em entrevista, o pianista revelou que estava articulando nos EUA uma banda na linha da Abolição para interpretar compositores brasileiros negros, como Aaulfo Alves, Moacir Santos e Zé Ketí.

Sem dúvida, Dom Salvador e o Grupo Abolição influenciaram de forma impactante a carreira do Barrosinho até sua morte, tanto no seu ethos como estilisticamente na sua musicalidade.

Corroborando com essa reflexão entrevistei em maio de 2010 o jornalista Jota Carlos que afirma: *Lembro que Barrosinho enfrentava muito o preconceito, inclusive dentro do meio musical, pois como um artista "outsider" não costumava fazer concessões. Não tocava com qualquer um. Pelo contrário, ele tinha que ter muita afinidade musical com seus parceiros. O fato de ser negro, certamente,*

⁶⁰ Idem.

⁶¹ Folha de São Paulo, 03 de janeiro de 2007, entrevista concedida a Carlos Calado.

⁶² Idem.

*o deixava ainda mais meio deslocado desse universo. Ele costumava dizer que -
“Preferia tocar nos guetos da Periferia, do que para a elite da Zona Sul”*⁶³.

A Banda Black Rio: uma revolução da música instrumental no Rio de Janeiro



A Banda Black Rio apareceu nos anos efervescentes da década de setenta, e pode ser assimilada ao movimento negro no Rio de Janeiro surgido nos subúrbios cariocas. Os adeptos desse movimento, na maioria negros, se identificavam com o modo

⁶³ *Jota Carlos, jornalista, radialista e crítico musical. Produziu e apresentou os programas Arte Final Jazz e Especial JB na antiga Rádio Jornal do Brasil AM. Atualmente, produz e apresenta o programa cultural Arte Revista, na MEC AM e, semanalmente, Mec Instrumental, na MEC FM - RJ. (Entrevista concedida para essa pesquisa Maio de 2010).*

de vestir dos negros norte-americanos, ouviam funk/soul numa tentativa de se divertir nos finais de semana. Os repertórios eram feitos por meio de discos importados que chegavam dos Estados Unidos até os animadores e programadores desses bailes. O reconhecimento do potencial dessas reuniões levou as organizações de luta e afirmação da população negra a ampliar e fortalecer a luta contra o racismo e as desigualdades sociais.

Este fenômeno chamou atenção dos atentos executivos da Warner multinacional da indústria fonográfica, pois já havia milhares de jovens dançando em torno das equipes de som que animavam os bailes. Com o intuito de aproveitar esta brecha do mercado a Warner procurou o saxofonista Oberdan para que formasse uma banda com um repertório de música instrumental que teria ao mesmo tempo arranjos refinados e muito balanço.

Segundo Barrosinho o surgimento da Banda Black Rio não foi decorrente porém, de uma simples encomenda de gravadora. Apesar de a corporação ter investido pesadamente nesta idéia acreditando no seu sucesso, a Banda Black Rio é antes de tudo decorrente da vivência e da formação musical dos seus criadores, *“Eu, Oberdan (saxofone), Luis Carlos batera (bareria), Jamil Jones (contrabaixo), Cristovão Bastos e Cláudio Stevenson, fundamos a Black Rio para tocar no movimento black, que era muito perseguido, como hoje acontece com o funk⁶⁴.*

Como defensora da identidade cultural negra, a BBB queria dar maior autenticidade e suíngue ao movimento musical influenciado pelos Estados Unidos, que tinha como referência o soul/funk. Acrescentou, então, o toque das gafeiras dos subúrbios e do centro carioca, inovando na aplicação dos metais, com uma linguagem tipicamente moderna. A criação musical coletiva era um aspecto primordial para o

⁶⁴ Entrevista concedida a revista Backstage em Agosto de 2001, p.54.

grupo, pois era a única forma de manter a sua integridade e resistir aos ataques da Warner que claro, queria impor suas idéias comerciais. A prova dessa autenticidade reside na complexidade dos arranjos da Banda, pois só quem participou deles conseguiria tocá-los.

Profundamente instrumental, com uma puxada dançante nos metais, tornou-se um fenômeno de curtição black dos subúrbios, credenciando-se como uma lenda na história da Música Popular Brasileira.



Como afirmou Barrosinho: *Caímos numa cilada, ao se lembrar que a Black Rio, banda que criou com Oberdan, em meados dos anos 70, no Rio, começou a*

fracassar quando eles resolveram botar letras nas músicas. Naquela época, a BBB gravara três discos que se tornaram relíquias do pop brasileiro, (Maria Fumaça – 1977, Gafieira Universal - 1978 e Saci Pererê 1988).

A “idéia” de por letras nas músicas partira de alguns executivos do meio fonográfico que motivados pelo sucesso da BBB argumentaram que os músicos, arranjadores e compositores também tinha que cantar ao invés ficar somente no instrumental.

Em entrevista para o site Questões Negras Barrosinho relatou como vivenciou esse momento Black Rio nos anos 70. Através dessa entrevista chamo atenção para a postura do artista em relação a alguns relatos equivocados sobre a banda.

Quando ela se desfez definitivamente por causa do falecimento do Oberdan em 1984, Barrosinho não quis continuar sem seu melhor parceiro/ amigo e até o dia de sua morte em março de 2009 não desenvolveu nenhum trabalho com outro saxofonista.



*Memórias de um ex-band leader por Carlos Nobre.*⁶⁵

QN - E a Banda Black Rio, nos anos 70, fez sucesso de mídia e de público. Como você explica isso?

Barrosinho - A banda chegou a lançar três discos de grande sucesso, e arrastava multidões de negros e brancos em seus shows. Isto ocorreu por que, eu e Oberdan, que criamos o grupo, tínhamos uma estratégia estética, um segredo musical. A gente pegou o pop e demos uma contextualizada para o instrumental brasileiro, sem tirar totalmente os pilares do ritmo dançante. O que é que ocorreu? Tanto a música de gosto refinado se apaixonava pela Black Rio como o povão

⁶⁵QUESTÕES NEGRAS. *Memórias de um ex-band leader*. In: blogs.myspace.com/barrosinhomaratamba. 23 de Novembro de 2003.

que se reconhecia também em nossas músicas, que deixavam uma abertura, uma obra aberta para entendimento geral. Essa ponte - entre o refino jazzístico e o gosto estandarizado - foi o nosso segredo.

QN - Os músicos da banda tinham conhecimento desta proposta?

Barrosinho - Claro. Eu e Oberdan, por exemplo, tínhamos grande afinção, pois, tocamos juntos durante 30 anos.

QN - E como a Black Rio encontrou a conjuntura musical da época?

Barrosinho - A gente fez sucesso porque os conjuntos musicais não se renovavam. Eles continuavam tocando de forma antiquada. Procuramos também tocar contextualizado ao mercado. Também porque ainda havia o mito segundo o qual a música instrumental não tinha mercado no Brasil. Fizemos a Black Rio para quebrar este tabu. Procuramos tocar com sentido de transformação. Isso provocou muitos debates. A gente parecia ter sintonizado um novo Brasil dançante, alegre, inovador, criativo, vibrante e cheio de suíngue.

QN - É verdade que, na época, a banda foi investigada pela ditadura militar?

Barrosinho - Quando a banda começou a fazer sucesso, arrastando milhares de pessoas para os shows em clubes, os caras do DOPS (Delegacia de Ordem Política e Social) passaram a nos seguir. Fizeram algumas indagações, mas afirmamos que nosso compromisso era sempre a música. Os caras nos deixaram em paz. Devem ter pensado: "Vamos deixar esses negões para lá, pois o negócio deles não é política, é música e maconha."

QN - Depois de três discos, a banda acabou.

Barrosinho - Caímos numa cilada.

QN - Que cilada?

Barrosinho - A gente resolveu botar letras na música. Nos convenceram que isso era bom, que ia aumentar mais nosso sucesso. Tínhamos descoberto nosso caminho, que era a música instrumental, e de repente, caímos nessa. Hoje, claro, vejo aquela experiência como mais uma transformação em nossa vida. *Podem me torturar, mas não vão conseguir me eliminar. Eu tenho sempre a saída.* (grifo meu)

“A complexidade rítmica dos Maracatambas é motivo de estudo para se entender a evolução da música afro-brasileira”⁶⁶.

Naturalmente que o Maracatamba não nasceu de um piscar de olhos, ele foi sendo construído, experimentado ao longo da carreira do artista.

Afinal de contas nascera em Campos dos Goyatacazes, terra dos caxambus e dos jongos, é bom que isso seja sempre lembrado. Foi crescendo nas escolas das bandas, nas noites no Rio de Janeiro aperfeiçoando-se tecnicamente no choro, nos bailes animados das orquestras do Mestre Cipó, Paulo Moura, Severino Araújo e nas gafieiras, palco predileto para as jam sessions. Depois Grupo Abolição e Black Rio *uma furiosa orquestra suburbana de gafieira disfarçada de black music, e como disse o artista rindo*

⁶⁶ MOTA Ed. *O melhor disco de jazz do mundo*. Jornal do Brasil (Caderno B), 31 de Outubro de 2001.

da quantidade de gente que só via soul e funk onde só tinha samba e suingue de gafeira⁶⁷.

O que é mesmo o Maracatamba? A propósito disso ele revelou: ⁶⁸

Eu tinha que descobrir um suingue que se adaptasse bem à minha forma de tocar, um ritmo em que eu melhor me expressasse. Pesquisando comecei a olhar as religiões e os ritmos folclóricos. Então, vi que esses dois ritmos tinham uma pulsação muito boa. Suingue é não tocar com precisão rítmica, mas sim flutuar, fazer com que o ritmo não tenha uma marcação simétrica, tenha sim um corpo que sugere uma simetria, mas ele é flutuante.

E como surgiu? Foi 1986 que Barrosinho conseguiu apresentar o resultado de suas investigações, junto com uma formação de quatro músicos e um grupo de percussão muito especial composto de dez meninos da Funaben, cujo lançamento oficial foi no Paço Imperial do Maracatamba.

Com o decorrer do tempo, Barrosinho apresentou o Maracatamba em inúmeros locais sempre com uma boa aceitação da plateia, chegando a se apresentar na Suíça, em Montreux, onde foi lançado, em CD, o seu primeiro trabalho solo. Esse disco não chegou às prateleiras brasileiras, pois foi prensado por um selo pequeno e independente na Suíça.

As dificuldades e barreiras impostas para um músico solista e independente sem gravadora na época lhe renderam alguns contratemplos; em relação à ida ao festival em 1988, Claude Nobs, então diretor do Festival de Montreux, em carta à mídia

⁶⁷ Comentário feito por Hugo Suckman para a contra capa do disco Praça dos Músicos - Barrosinho 20 anos de Maracatamba. Rio de Janeiro,

⁶⁸ Entrevista concedida a Maria Fortuna para a revista BackStage, em Agosto de 2001, p.54-56.

brasileira, garantira que Barrozinho não havia sido convidado para participar do show paralelo B & W Platinum Music Festival. Barrozinho foi surpreendido pela notícia quando tentava obter oito passagens para Suíça para ele e sua banda.

Dias depois, a confusão se desfez: Nadine Freyez, secretária de Nobs, garantira que o convite havia sido feito ao trompetista. Barrozinho conseguira mandar uma fita cassete aos organizadores do evento que se enfeitiçaram com sua música.

O jornalista Sérgio Sá Leitão do Jornal do Brasil escreve, no Caderno B a seguinte manchete: *E la nave de Barrozinho va*. Neste artigo narra o episódio dramático com um final feliz, vivido pelo trompetista por acasão do Festival, pois, o convite não incluía passagens e cachê; após uma longa procura de subsídios, o artista conseguiu sete passagens, sendo que a banda era formada por oito pessoas. Criou-se um novo impasse, porém um telefonema anônimo informara da doação da oitava passagem, o suficiente para o artista partir com Tomás Improta - teclados, Marco Amorim - guitarra, Delia Ficher - teclado, Luis Carlos - bateria, Santana - baixo, Bira Rabi - percussão.

E Barrozinho foi à montanha...

● Não foi só na sala principal do Cassino de Montreux que os brasileiros tiveram sua chance de brilhar neste 22º Festival de Montreux. Um festival paralelo, o Platinum (na sala do mesmo nome), acolheu todo tipo de atrações — do jazz popificado à mais extremada vanguarda — numa espécie de arena que valia, aos mais aplaudidos, uma promoção para o palco principal, como “convidado surpresa”. E lá pintou, depois de ter batalhado muito para descolar as passagens, o trompetista Barrozinho, rei do *maracatamba*, brindado num sábado à noite pelo embalo de uma platéia infantil — os jazzófilos do futuro.



Barrozinho chegou lá. E tocou o seu maracatamba em clima de festa familiar na sala Platinum.

Este seria um ano importante para o festival, pois Courtney Pine chega à Montreux pela primeira vez, enquanto que Charles Lloyd volta ao palco 21 anos depois

do seu primeiro concerto nesse festival. De Steve Gadd a Gerry Mulligan, passando por Bobby McFerrin, George Benson, Miles Davis et Wayne Shorter, Barrosinho se apresentará numa sala chamada Platinum dedicada a musica instrumental de vanguarda. Emocionado, o artista declara: *O som que faço me emociona profundamente, e qualquer oportunidade para divulgar essa emoção é válida. Montreux é um dos maiores festivais de jazz do mundo, e nós vamos aparecer, sem padrinhos ou esquemas multinacionais, e botar o pessoal para vibrar.*

O disco gravado em Montreux pelo selo independente chamado Elite Special fora distribuído em vários países Europeus, e, na época, não chegou a ser comercializado no mercado brasileiro. Após 14 anos o que restara era uma fita date quase mofando pela falta de interesse das gravadoras no Brasil e pela impossibilidade financeira do artista de restaurá-la e masteriza-la. Graças à iniciativa de um grupo de pessoas que criaram um selo indepedente para a disseminação da arte do Barrosinho, o disco finalmente veio a público.

Barrosinho era ao mesmo tempo auto-ditada e músico por formação. Não ligava muito para os formadores de opinião, pois confiava plenamente na sua visão artística, sabia o que queria e buscava e mostrava como fazer. Em minha opinião, era um músico ímpar. Costumava dizer que ‘‘ música é antes de tudo, ritmo’’. Daí ele ter criado o Maracatamba, essa maravilhosa polirritmia que introduziu na Música Instrumental Brasileira. Como instrumentista, seguia o legado de Miles Davis. Não costumava usar vibrato, mas tinha uma característica própria, perfeito domínio do fraseado rítmico, tanto como solista como compositor. Era um mestre na execução , nos voicings e timbres que arrancava do instrumento tanto em temas de andamento rápido quanto em baladas.

O solista até o dia de sua morte continuou fazendo suas incursões pelo jazz, samba e música instrumental contemporânea, sempre homenageando sambistas históricos. Suas experiências afro-sonoras combinam o som de Miles Davis com o samba de Donga, John Coltrane com João da Baiana, o Kenny Dorham/Benny Golson com Sinhô, o de Oliver Nelson/Duke Ellington com Zequinha de Abreu, o de Thelonious Monk Blue/Eric Dolphy com Chiquinha Gonzaga, o de Booker Little com Noel Rosa.

Barrosinho é uma resistência viva da música brasileira. Sua relação com a composição, interpretação, arranjo e improvisação, dar-se de forma autêntica através da combinação de características estilísticas tais como: o Jazz, o popular, o que importa para ele, não é a fronteira entre esses estilos, e sim a relação entre eles. A respeito de uma dessas fusões e recriações do jazz com o samba do início do século, ele reiterou:

Eu procurei fazer uma visita ao Terreiro de Tia Ciata, uma mãe de santo festeira, que morava, na Praça Onze, no início do século, no Rio de Janeiro. Foi na casa dela que Donga e Mauro de Menezes criaram Pele Telefone, considerado o primeiro samba urbano. Também freqüentavam a casa dela Pixinguinha, João da Baiana e outros expoentes da cultura negra da época. Então, eu faço ligações sonoras entre eles e os mestres Miles Davis, John Coltrane, Oliver Nelson, Duke Ellington, Thelonious Monk e outros nomes de peso do jazz. Eu reelaboro isso para um jazz latino-tropical⁶⁹.

Em um tom reivindicativo ao mesmo tempo preservacionista segue uma bela matéria a propósito do Barrosinho e dos 20 anos do Maracatamba.

⁶⁹ QUESTÕES NEGRAS. *Memórias de um ex-band leader.* In: blogs.myspace.com/barrosinhomaracatamba. 23 de Novembro de 2003.

Maracatamba, o ritmo que o Brasil precisa conhecer⁷⁰

Fusão harmônica entre samba, jazz e maracatu, o estilo musical criado pelo trompetista Barrosinho faz 20 anos e ganha registro especial em um CD.

O artista brasileiro e o jazz constroem com bastante frequência uma relação anárquica entre eles. Não é difícil, por exemplo, encontrar algum instrumentista da noite paulistana ou carioca que afirme sem acanhamento que o brasileiro seja incapaz de tocar o tal do jazz. Seguindo os estereótipos manjados, esse mesmo músico bate no peito, orgulhoso, dizendo que não existe cidadão por este mundo que consiga reproduzir o samba ou a bossa nova com a perfeição de um brasileiro. Se levássemos tudo isso muito a sério, imagino a dificuldade que teríamos para enquadrar o trompetista Barrosinho, um dos fundadores da histórica banda Black Rio e, 'acidentalmente', um exímio executante do jazz, porém brasileiro.

A intenção é comemorar os 20 anos de existência do maracatamba, uma experiência pouco conhecida entre os brasileiros.

“Acho que o baião, o forró e o frevo, por exemplo, não dão mais espaço para introduzir algo novo na música. Foi no maracatu que consegui encontrar espaços na construção rítmica para criar algo diferente. A pulsação do jazz, do samba e do maracatu tem pequenos repousos que possibilitam a introdução de novas idéias e o desenvolvimento de improvisos”, disse Barrosinho, que deverá lançar o novo CD, ainda sem nome definido, em novembro.

⁷⁰ MESQUITA Vinícios. *Maracatamba, o ritmo que o Brasil precisa conhecer*. O Estado de São Paulo, Caderno 2, 28 de setembro de 2006, p. D 4.

Em tempos de resgate da memória da música instrumental brasileira, Barrosinho escolheu o momento certo para gravar o novo CD. Nos últimos quatro anos, artistas como o pianista Dom Salvador, o trombonista Raul de Souza, o maestro Moacir Santos e o compositor Marcos Valle foram celebrados após longo período de alheamento. E Barrosinho, trompetista nos moldes dos americanos Clifford Brown e Freddie Hubbard e do cubano Arturo Sandoval, tem uma história tão farta para contar quanto os nomes supracitados.

Após o sucesso dos três discos O Sopro do Espírito (1998), Live In Montreux 1988 (2002) e Banho de Sopa (2003). E O Sopro do Espírito, como decretou Ed Motta uma vez, está os mais importantes discos de jazz de todos os tempos. Cortejado como o álbum que 'John Coltrane gostaria de fazer se estivesse vivo', O Sopro do Espírito poderia ser avaliado como o passo instintivo do jazz avant-garde após a cruzada religiosa de Coltrane durante boa parte dos anos 1960. Tão preocupado em dar sentido à postura divina de suas obras, Coltrane também tinha a compulsiva necessidade de estudar a origem e a razão de ritmos e melodias da África e da Ásia.

Certamente, o saxofonista ficaria encantado com as possibilidades oferecidas por Barrosinho com seu maracatu sincopado e farto de ritmos assimétricos. 'Passei muito tempo com medo de me envolver com outras culturas musicais. No Brasil, as escolas de música são limitadas e prepotentes. Quando estudava, o professor considerava um absurdo meu envolvimento com o samba ou o choro. Isso é uma bobagem, você precisa ter uma formação clássica, diziam eles. Aprendi a tocar bateria só para mostrar aos bateristas o que eu exatamente queria com o maracatamba. Quando apenas dizia o que estava querendo fazer, o baterista não entendia nada e não reproduzia o ritmo correto. Depois que aprendi o

instrumento, consegui mostrar o que eu estava planejando e aí tudo ficou mais fácil.”

E talvez seja assim para quase todos que resolvem aprender um pouco com Barrosinho. O que parece muito fácil para ele é difícil para os outros. Sua música ainda é um ciclone descontrolado em direção à evolução do jazz e dos ritmos afroamericanos. Talvez seja preciso esperar pelo fim do temporal para ter consciência das marcas que Barrosinho está deixando.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte veio a ser mais que uma zona neutra.



“Portanto, o exilado vive num estado intermediário, nem de todo integrado ao novo lugar, nem totalmente liberto do antigo, cercado de envolvimento e distanciamentos pela metade: por um lado, ele é nostálgico e sentimental, por outro, um imitador competente ou um pária clandestino”,⁷¹

Ao término de elaboração dessa dissertação tive convicção que Barrosinho foi e é um outsider, um exilado dentro do seu próprio universo musical. Sua postura e atitude lembra Edward Saïd que se tornou um dos intelectuais mais polêmicos pela maneira como costumava apresentar seu ponto de vista, buscando sempre desmascarar os verdadeiros motivos que se escondiam por trás de discursos bem intencionados.

Em *Representações do Intelectual* publicado em 2005 no Brasil, Saïd concentra seu olhar sobre a figura do intelectual como um porta voz de verdades que precisam ser ditas na sociedade contra a dominação. Para o autor, *uma das tarefas do intelectual reside no esforço de derrubar os estereótipos e categorias redutoras que tanto limitam o pensamento humano e a comunicação*⁷².

O intelectual é um indivíduo que deve estar comprometido com o que diz e isso envolve ousadia e vulnerabilidade, compromisso e risco, já que se expõe e é reconhecido publicamente. Acredito que esse foi um dos grandes riscos que o artista Barrosinho correu. Ao preferir os atalhos da criação, ele traçou seu percurso, sua trajetória. E a metáfora dos atalhos da criação nessa dissertação fala do campo de possibilidades, do espaço possível para a mobilidade e seu reconhecimento dentro do universo da música de expressão instrumental no Brasil. A vivência de migrante no Rio

⁷¹ SAID, Edward W. *Representações do Intelectual: As Conferências Reith de 1993*. Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 2005, p. 57.

⁷² Idem, p. 10.

de Janeiro, a escolha do trompete, o fato de ser negro e, sobretudo, a persistência em ser solista foram alguns dos elementos cruciais para análise deste trabalho.

Ao exercer sua atividade musical com autonomia, o trompetista passou a ser um exilado, um solitário, um marginal, e essa marca tem ressonâncias com as reflexões do Said. Para o autor *o exílio é condição real mas também condição metafórica*. O autor reconhece, porém as dificuldades dessa condição, pois o exilado não é alguém que se libertou de suas origens, mas alguém que leva os lugares dentro de si. No plano da metáfora, no entanto, a imagem do exilado é adequada, já que ele é alguém em desacordo com a sociedade em que vive. No caso do trompetista Barrosinho, seu desacordo é com o campo da música que impõe um modelo, uma regra, um padrão de repetição. Por isso a condição metafísica do exílio para o exilado... *é o desassossego, o movimento, a condição de estar sempre irrequieto e causar inquietação nos outros.*⁷³

*A bossa nova nunca me contagiou. Eu estava naquela de estudar as técnicas do trompete. Na verdade, acho que a bossa nova não tem a cara do Rio nem da música brasileira. E os cantores sempre atrapalharam a música instrumental brasileira. Tem cantor que aparece em gravadora, observa o ensaio de uma banda sem vocais em algum dos estúdios e vai logo ameaçando Essa gravadora agora aposta no jazz?! Vou sair daqui, vou sair daqui!' Os cantores, mesmo os que fizeram discos esplêndidos graças aos arranjos dos músicos da banda, nunca apoiaram os instrumentistas brasileiros.*⁷⁴

⁷³ Idem, ibidem, p.60.

⁷⁴ Entrevista concedida para MESQUITA Vinícios. *Maracatamba, o ritmo que o Brasil precisa conhecer*. O Estado de São Paulo, Caderno 2, 28 de setembro de 2006, p. D 4.

É nesta paisagem que surgiu esta dissertação. Tão urgente quanto testemunha, ela nos fala do *Barrosinho*, de sua luta para dar visibilidade à sua arte e à cultura musical do Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMSELLE, Jean Loup et M'Bokolo. *Au Coeur de l'ethnie. Ethnie, tribalisme et État en Afrique*. La Découverte, Paris, 1999.

ANDRADE, Mário. *Música, doce música*. Livraria Martins e Instituto Nacional do Livro (MEC), Brasília, 1976.

ARANTES, Antonio Augusto. *A Preservação de bens culturais como prática social*. In: Revista Museológica, 1 (1): 12-16, 2º sem., 1989.

ARNAUD Gérald & CHESNEL Jacques. *Les grands Créateurs de Jazz*. Bordas S. A., Paris, 1989.

AZZI, María Suzana y COLLIER Simon. *ASTOR PIAZZOLLA su vida y su música*. El Ateneo, Buenos Aires, 2002.

BARENBOIM, Daniel. *A música desperta o tempo*. Tradução do inglês: Elena Cheah, tradução do alemão: Irene Aron. Martins Fontes, São Paulo, 2009.

_____, SAID, Edward W. *Paralelos e Paradoxos: reflexões sobre música e sociedade*. Tradução: Hildegard Feist. Companhia das Letras, São Paulo, 2003.

BECKER, Howard S. *Outsiders*. A-M Métailié, Paris, 1985.

BÉGHAIN, Patrice. *Le Patrimoine: Culture e Lien Social*. Presse de Sciences Po, (La Bibliothèque du citoyen), Paris, 1998.

BELHOMME, Guillaume. *Eric Dolphy*. Le Mot et Le Reste. Marseille, 2008.

BERGEROT Franck & MERLIN Arnaud. *L'épopée du Jazz: 2/ Au delà du bob*: Ed. Découvertes Gallimard, Paris, 1991.

- BÉTHUNE, Christian. *Le Jazz et l'Occident. Culture afro-américaine et philosophie*. Ed. Klincksieck, Paris, 2008.
- BIENVILLE, Arnaud. *New Orleans*. In: *Encyclopédie Jazz Hot, L'instant*, Paris, 1989.
- CALDEIRA, Jorge. *Noel Rosa: De costas para o mar*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1982.
- CANDE, Roland. *Dictionnaire de Musique*: Seuil, Paris, 1961.
- CARDOSO, André. *A música na corte de D. João VI*. Martins Fontes, São Paulo, 2008.
- CARLES Philippe & COMOLLI Jean Louis. *Free Jazz e Black Power*: Champ Libre, Paris, 1971.
- CARPENTIER, Alejo. *La musique à Cuba*. Gallimard, Paris, 1985.
- CARPENTIER, Alejo. *Concierto Barroco*. Letras Cubanas, La Habana, 1987.
- CARVALHO, Edgard de Assis. *Enigmas da Cultura*. Cortez, São Paulo, 2003.
- CONTRERAS, Felix. (org.). *Eu conheci Benny Moré*. Hedra Ltda, São Paulo, 2003.
- COSTA PINTO, L. *O Negro no Rio de Janeiro: relações de raça numa sociedade em mudança*. Companhia Editora Nacional. São Paulo, 1952.
- DINIZ, André. *O Rio musica de Anacleto de Medeiros. A vida, a obra de um mestre do choro*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2007.
- ELIAS, Nobert. *Mozart – A Sociologia de um Gênio*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1994.
- FAREL, Alain. *O Arquiteto contemporâneo: Uma profissão a tecer*. In: VEGA, Alfredo Pena e LAPIERRE, Nicole (orgs.). *Edgar Morin em Foco*. Cortez, São Paulo, 2008, ps.155-161.
- FAVORETTO, Celso. *Tropicália, alegoria alegria*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1996.

FERNANDES, Florestan. *A Integração do Negro na Sociedade de Classe*. Ática, São Paulo, 1978 (2 v.).

GIROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Tradução: Cid Knipel Moreira. Editora 34, São Paulo, 2001.

GUILLON, Roland. *Musiciens de jazz New-Yorkais. Les hard boppers*. L'Harmattan, Paris 2003.

HALBWACHS, Maurice *La mémoire collective*, PUF, Paris, 1968.

HASENBALG, Carlos. *Entre o Mito e os Fatos: racismo e relações raciais no Brasil*. In: *Raça Ciência e Sociedade*. (Orgs.) MAIO, M.C. & SANTOS R.V., FIOCRUZ – CCBB, Rio de Janeiro, p. 235-246. 1996.

HOBBSAWM, Eric. *História Social do Jazz*: Tradução: Sonia Noronha, Paz e Terra, São Paulo, 1990.

HOBBSAWM, Eric. *Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e Jazz*. Paz e Terra, São Paulo, 1998.

HODEIR, André. *Les mondes du jazz*. Grove Press, New York, 1970.

JOUAN, Matthieu. *Notoriété et Légitimation en jazz: L'exemple de Rahsaan Roland Kirk*. L'Harmattan, Paris, 1999.

L'HOMME, Revue française d'anthropologie. *Jazz et Anthropologie*. EHESS, n°158-159, avril/septembre, Paris, 2001.

LOPES, Nei. *O Negro no Rio de Janeiro e sua Tradição Musical: Partido-Alto, Calango, Chula e outras cantorias*. Pallas, 1992.

LOPES, Nei. *Pagode o Samba Guerrilheiro do Rio*. In: *Notas, Musicais Cariocas*. (org.). Vargens, J.B. Petrópolis: Vozes, 1986.

LOPES, Nei. *Zé Kéti*. Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2000.

Memória das Bandas Cívicas Centenárias do Estado do Rio de Janeiro. Secretaria de Estado de Cultura. Fundação Museu da Imagem e do Som. Departamento Geral de Escolas de Arte. Rio de Janeiro: 1994.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1983.

MELO, Zuzana Homem. *Música nas veias: memórias e ensaios*. Editora 34, São Paulo, 2007.

MINGUS, Charles. *Moins qu'un chien*. Parenthèses, França, 1982.

MONTANARI, Valdir. *História da Música: Da Idade da Pedra à Idade do Rock: Ática*, 1993.

MORAES, J. Jota. *O que é Música: Brasiliense*, São Paulo, 1993.

MORAES, J. Jota. *Música da Modernidade: origens da música do nosso tempo*. Brasiliense, São Paulo, 1983.

MORIN, Edgar. *Les Stars*. Seuil, Paris, 1972.

MORIN, Edgar. *Da Cultura à Política Cultural*. Tradução: Edgard de Assis Carvalho. Margem, São Paulo, n° 16, pp. 183-221. Educ, Dez. 2002.

MOUËLLIC, Gilles. *Le Jazz. Une esthétique du XX siècle*. Presses Universitaires de Rennes. Rennes, 2000.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. *As Vozes Desassombradas do Museu. Pixinguinha, Donga, João da Baiana*. Rio de Janeiro, 1970.

NAPOLITANO, Marcos. *O conceito de "MPB" nos anos 60*. Curitiba, UFPR, 1999.

- NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2001.
- ONDAATJE, Michael. *Le blues de Buddy Bolden*. Seuil, Paris, 1991.
- PALMER, Tony. *YEHUDI Menuhin: Retrato de família*. Tradução: Clóvis Marques. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1993.
- PEREIRA, João Batista B., *Cor, profissão e mobilidade: negro e o rádio em São Paulo*. Edusp, Biblioteca Pioneira em Ciências Sociais, São Paulo, 1967.
- POLLAK, Michael. “*Memória, esquecimento e silêncio*”. *Estudos Históricos*, vol. 2, n.3, FGV, Rio de Janeiro, 1990.
- RAMOS, Arthur. *A Aculturação Negra no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.
- RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. Tradução: Nicolás Nyimi Campanário. Loyola, São Paulo, 2006.
- _____. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. UNICAMP, Campinas, 2007.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *A Análise e o Arquivo*. Tradução: André Telles. Jorge Zahar, 2006.
- SAID, Edward W. *Representações do Intelectual: As Conferências Reith de 1993*. Tradução: Milton Hatoum. Companhia das Letras, São Paulo, 2005.
- SANTOS, Joel R. *O Negro Como Lugar*. In: *Raça Ciência e Sociedade*. (Orgs.) MAIO M. C. & SANTOS, R. V. Rio de Janeiro: FIOCRUZ – CCBB. p. 219-225, 1996.
- SCARASSATTI, Marco. *Walter Smetak: O Alquimista dos Sons*. Perspectiva, Edições SESC SP, 2008.

SCHAEFFNER, André & COEUROY, André. *Le Jazz*. Paris : Claude Aveline, [1926].
(Reimpresso por Jean Michel Place, Paris, 1988).

SCHAEFFNER, André. *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique occidentale*. Paris: Payot, [1936]. (Reimpresso por Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1994).

SILVA, Nelson do Valle & HASENBALG, Carlos A. *Relações Raciais no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed.: IUPERJ, 1992.

SOARES, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

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

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: Identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

SÜSKIND, Patrick. *El Contrabajo*. Seix Barral S.A., 1986.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular de índios, negros e mestiços*. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. *História Social da Música Popular Brasileira*. Editora. 34, São Paulo, 1998.

_____. *Música Popular: os sons que vem da rua*. Editora. 34, São Paulo, 1976.

_____. *As festas no Brasil colonial*. Editora. 34, São Paulo, 2000.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2000.

VAGUES: une anthologie de la nouvelle muséologie. Ed. W, M.N.E.S., collection museologia. Diffusion Presses Universitaires de Lyon. Vols. 1/2, 1992.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Jorge Zahar/UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.

VIAN, Boris. *Chroniques de Jazz*. La Jeune Parque, Paris, 1967.

WEST, Cornel. *Questão de Raça*. Companhia das Letras, São Paulo, 1994.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

JORNAIS E REVISTAS

Artigos selecionados no arquivo do artista para análise e discussão nos capítulos III e IV.

JORNAL DO BRASIL. *O Dom da Abolição*: Caderno B, 17 de Outubro de 1971.

CIÚME. *Black Rio: um grito de liberdade*: 1978.

O FLUMINENSE. *Barrosinho homenageia Niterói no Paço com Maracatamba*: 10 de outubro de 1986.

JORNAL DO BRASIL. *Uma maratona de fôlego*: Domingo, 06 de fevereiro de 1987.

JORNAL DO BRASIL *Bicho grilo na noite do Rio*: Caderno B, 20 de outubro de 1987.

NATAL (RN). *Barrosinho lança dia 08 o ritmo Maracatamba*: Abril de 1988.

GLOBO. *Entre o Maracatamba e a virtuose popular*: Rio Show, 02 de outubro de 1992.

JORNAL DO BRASIL. *Avanços no instrumental*: Caderno B, 26 de setembro de 1994.

JAZZ HOT. Revista. *Panorama de la Musique Instrumentale au Brésil*: abril 1995.

GLOBO. *Banda Black Londres*: Segundo Caderno, 29 de junho de 1996.

BACKSTAGE. *Pixinguinha, um gênio para ficar guardado na memória.* julho 1997.

JORNAL DO BRASIL. *O melhor disco de jazz do mundo.* Caderno B, 31 de Outubro de 2001.

QUESTÕES NEGRAS. *Memórias de um ex-band leader.* In: blogs.myspace.com/barrosinhomaracatamba. 23 de Novembro de 2003.

O ESTADO DE SÃO PAULO. *Maracatamba, o ritmo que o Brasil precisa conhecer.* Caderno 2, 28 de setembro de 2006.

JAZZ +, Revista. 2006.

JORNAL DO BRASIL. *O sopro esquecido.* Caderno B, 06 de Março, 2009.

JORNAL DO BRASIL. *Espaço livre e poético.* Caderno B, 30 de Abril, 2010.

Cronologia do percurso musical do artista Barrosinho.

O arquivo apresenta-se assim como um lugar físico que abriga o destino dessa espécie de rastro que cuidadosamente distinguimos do rastro cerebral e do rastro afetivo, a saber, o rastro documental. Mas o arquivo não é apenas físico, espacial, é também um lugar social.⁷⁵

Para a confecção desta cronologia considerei o conjunto de dados coletados a partir do universo do artista Barrosinho, tais como: seu arquivo, entrevistas, depoimentos, periódicos, impressos (cartazes, folhetos, prospectos, folders etc), projetos educativos, fotografias e capas de disco. As análises seguiram um padrão técnico privilegiando dados de referência das fontes (cronologia, tipologia, editorial e temática) e um padrão de conteúdo de comunicação.

Esses dados possibilitaram a sistematização de seu percurso musical, a conservação de seu arquivo que se encontrava num estado de deteriorização e o desenvolvimento de uma visão abrangente sobre a realidade dessa categoria de instrumentistas - solistas.

Ainda como medida preservacionista o arquivo do artista que inclui as fotografias foi digitalizado por mim durante os meses de janeiro a fevereiro de 2010.

⁷⁵ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François. Ed. da UNICAMP, Campinas, 2007, p. 177.

Bandas de música em Campos de Goytacazes (RJ): aos 5 anos de idade iniciou os estudos musicais .

- Lira de Apolo com Professor Etiene Samary: teoria e solfejo
- Lira de Apolo com Professor Laerte Pereira: técnica de trompete
- Lira Guarani com Professor Prísco de Almeida: harmonia e composição
- Lira Conspiradora com Professor Francisco Chagas: arranjos e composição
- Lira Operários Campistas com Professor Luis Reis: prática de regência

Bandas e Orquestras em Campos dos Goytacazes: aos 14 anos de idade iniciou a sua carreira profissional em Bandas; Orquestras e Conjuntos locais.

- Lira de Apolo
- Lira Guarani
- Lira Conspiradora
- Lira Operários Campistas
- Orquestra com Maestro Noémio Crespo
- Orquestra Maestro Odilon Cordeiro
- Conjunto Anoeli Maciel
- Conjunto de Bamba, primeiro trabalho próprio com de 17 anos de idade

Cursos particulares no Rio de Janeiro: aos 17 anos veio ao Rio de Janeiro e prosseguiu seus estudos musicais com professores particulares

- Com Paulo Silva, professor catedrático de harmonia do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro (atual UFRJ): harmonia e composição

- Com Valdomiro Alves, professor de trompete do Instituto IPEMA (atual Escola Vila Lobos): técnica do trompete
- Com Otoniel Silva, professor de trompete formado pela Escola Vila Lobos com Professor Terry: elaboração da sua técnica de trompete (emissão do som, flexibilidade, fraseologia) seguindo as metodologias modernas dos Professores Charles Coles, Carmini Caruzo, Claude Gordon, Max Colberg.

Gafieiras, Boates e “taxi-dance” do Rio de Janeiro: ao chegar no Rio de Janeiro, atuou nessas áreas dos 17 aos 25 anos

- Avenida Dance, com conjunto Quincas e os Copacabanas
- Dance Brasil, com Ruy Rei e sua orquestra
- Gafieiras Estudantina, Elite, Siboney, Máximo Danse
- Bailes com conjuntos Pigale, Praia Grande, Joni Maza

Orquestras: legitimou-se na categoria de solista ao atuar nas Orquestras do Rio de Janeiro

- Orquestra Tabajara do Maestro Severino Araújo
- Maestro Cipó e sua Orquestra da TV Tupi
- Orquestra do Maestro Carioca
- Orquestra Paulo Moura

Estúdios de gravação: participou de gravações profissionais dirigidas por maestros e arranjadores para MPB, trilhas sonoras de filmes, novelas e jingles.

- Gravadoras: Odeon (atual EMI), CBS (atual Sony), Philips (atual Seagram), RCA Victor (atual BMG)

- Maestros e Arranjadores: Valtel Blanco, Lincon Olivetti,- Chiquinho de Moraes, Orlando Silveira, Sivuca, Luís Eça, Clélio Ribeiro, Pinduca, Artur Verocaio, Paulo Moura, Maestro Peruzzi, Zé Roberto Bertrami (Azimut)

Carreira Artística (como Solista e Arranjador): na década de 70 participou intensivamente da criação e do desenvolvimento dos seguintes movimentos musicais

Movimento do “Soul” Era James Brown

- Grupo Raulzinho Impacto 8, com os integrantes Raul de Souza (trombone), Oberdan Magalhães (sax tenor), Frederica (guitarra), Robertinho Silva (bateria), Luís Alves (baixo), Hélio Celso (teclado), Betinho (vocal), Barrosinho (trompete)

Movimento da música negra no Rio de Janeiro

- Dom Salvador e Grupo Abolição, integrantes: Dom Salvador (piano), Rubão Sabino (baixo), Zé Carlos (guitarra), Luís Carlos (bateria), Serginho (trombone), Oberdan Magalhães (sax tenor), Barrosinho (trompete)

Movimento de rock no Rio de Janeiro

- Banda Apalusa com os integrantes Pedro Jaguaribe (baixo e vocal), Beto (guitarra), Rubinho (teclado), Carlinho (bateria), Barrosinho (trompete)

Movimento da Musica Instrumental no Rio de Janeiro

- Grupo Arroio com os integrantes Bida Nascimento (baixo), Alfredo (guitarra), Wilson Cachaça (violão ovation), Valter (bateria), Crisitna Berio (percussão), Barrosinho (trompete)
- Grupo Mandengo com os integrantes Tomas Improta (teclado), Toni Botero (baixo), Edson Machado (bateria), Tuti moreno (bateria), Duduca (bateria), Mauro Senise (sax alto), Raul Mascarenhas (sax tenor), Barrosinho (trompete)

- Rio Jazz Orquestra com Maestro Marcos Spilman
- Quinteto de Jazz Osmar Melito com os integrantes Osmar Melito (piano), Nilson Matta (contrabaixo), Paschoal Mereiles (bateria), Nivaldo Ornelas (sax tenor), Barrosinho (trompete)
- Banda Black Rio com os integrantes Oberdan Magalhães (sax tenor), Lucio (trombone), Jamil Joanes (baixo), Cristovão Bastos (teclado), Claudio Stevenson (guitarra), Luís Carlos (Bateria) Barrosinho (trompete). Participou dos três discos gravados pela Warner e BMG como interprete, compositor e arranjador.

Experiência como Professor

- Escola Cenário, Botafogo, Rio de Janeiro: aulas de harmonia de jazz e improvisação
- Núcleo experimental de cultura da UNE: realizou durante um ano um projeto de educação musical para empregadas domésticas e porteiros.

Cursos livres

Aulas de trompete, sax, flauta, clarinete, teclado, violão, teoria e solfejo, harmonia funcional.

Igrejas

Aulas de música sacra e ministração de louvor

Discografia seletiva do Barrosinho

□ ***Líder anos 70 -80***

1979 - LP/CD - Banda Black Rio - "Saci-pererê - RCA

1978 - LP- Banda Black Rio - "Gafieira Universal - RCA

1977 - CD/LP - Banda Black Rio - "Maria Fumaça" - WEA

□ *Sideman*

1971 - LP Dom Salvador e Grupo Abolição "Som sangue raça" CBS

1978 - CD/LP - Gilberto Gil - "Luar" – WEA

1979 - CD/LP - Caetano Veloso - "Outras palavras" - RCA

1980 - CD/LP - João Bosco - "Bandalhismo" - RCA

1993 – CD - Tomas Improta - "Tears" - Odeon

□ *Participações como solista em discos de MPB*

Sivuka, Maysa, Elba Ramalho, Sandra Sá, Zé Ramalho, Martinho da Vila, Antonio Carlos e Jocaf, Raul Seixas, Luís Melodia.

Barrosinho & Maracatamba (1980-2009)

Discografia seletiva do Barrosinho

Líder

1992 - CD- Barrosinho -"Maracatamba" – Turicaphon

1998 - CD- Barrosinho & Maracatamba – O sopro do Espírito - Kalimba Music

2002 - CD- Barrosinho & Maracatamba – Live in Montreux - Kalimba Music

2003 - CD- Barrosinho & Maracatamba – Banho de Sopa – Kalimba Music

2006 - CD- Barrosinho 20 anos de Maracatamba – Praça dos músicos - Kalimba Music

□ ***Festivais e Projetos entre 1987 - 2009.***

• Montreux Jazz Festival

• Aniversário da cidade de Friburgo

- Projeto Julho em Angra
- Projeto Rio Rua - Aniversário do bondinho de Santa Teresa
- Projeto Zumbi dos Palmares - BNDES
- Projeto Metro - Largo da Carioca
- Projeto Kizumba - Circo Voador
- Centenário Villa Lobos - Parque da Catacumba
- Funarte - Sala Sydney Miller
- Projeto Quintas Musicais – UFRJ
- Palco Sobre Rodas – Acari
- Forum Global – Eco 1992
- Projeto Som nos Arcos - Arcos da Lapa
- Projeto Som das Ondas - Arpoador Ipanema
- Projeto do Arquivo - Arquivo da Cidade T.V.E.
- Festival de Inverno de Santa Teresa
- Centro Cultural Laurinda Santos Lobo
- Museu do Telephone
- Espaço Cultural Sérgio Porto
- Projeto Madalena Jazz Blues - São Paulo
- Espaço BNDES
- Sala Baden Powell
- *Casas de show*

- People
- Gula bar
- Cave de Paris
- Duerê
- Gasthaus
- Perestroika e Arco da Velha
- Emporium Antiquário & Bar
- Little Club
- Bar Partitura
- Mika's Bar

Roteiro geral para entrevistas de história de vida do Barrosinho

As entrevistas foram realizadas como um bate papo, porém com um roteiro prévio dos assuntos. Cada roteiro foi construído de acordo com a categoria de entrevistado e com o próprio entrevistado.

A primeira entrevista teve objetivo de mergulhar na vida do artista, colher informações sobre seu ethos, aprofundar sobre seu percurso musical de forma a desenhar sua trajetória, seu percurso musical.

A segunda entrevista foi mais especulativa, meu objetivo era compreender através dos relatos de seus pais, amigos e jornalistas quem era Barrosinho-solista, o que representa sua música, qual o lugar dela na história.

I - Barrosinho

1. História familiar/socialização

1.1. A história familiar, posição social da família e suas influências;

Antepassados:

- tradição familiar, conhecidos da família e do mundo familiar por ouvir contar.
- casos
- familiares “importantes”
- lendas, mitos, histórias
- origens africanas/índia (bisavô, “caçada de laço”)
- imaginário do negro brasileiro

- de onde vieram
- origens geográficas, linhagens, grupos, tribos

Avós/pais/irmãos

- influência sobre o entrevistado/ social, econômica, profissional, musical, etc.
- na carreira e profissão

Inter-casamentos na família

- importância do casamento para a família (como as pessoas se casavam arrumação, por afeto)

Pessoas que freqüentavam a casa

- foi marcado por alguém, por que, quando, contar os casos
- como eram as experiências de convívio e de ouvir as conversas dos grandes

Religião dos avós, pais e irmão

- influências religiosas (católica, afro-brasileira, etc...)
- procissões, festas religiosas; participação nessas festas, lembranças, descrições das indumentárias, contos etc...

Leituras em família

- histórias em família (atividades familiares em grupo)
- quem ocupava o papel central na sala (o, rádio, jornal, livro)

Músicas em família - rádio em família (programas...)

- influência da música: (discos, rádio, cantigas de rodas, cantigas de ninar, músicas cantadas pela mãe, pai, parentes, etc...)

Hábitos familiares

- na casa: hábitos alimentar (o que vocês comiam, como sentavam à mesa)
- reuniões/ higiene/ educação/ moral e ética
- o papel do pai, da mãe, do irmão mais velho, etc
- relação com os familiares
- afetiva/férias/chegada de parentes

1.2. Posição econômica da família

- *Papel e função de cada membro da família e no mundo (trabalho e funções domésticas)*
- *Organização do cotidiano, horários/hábitos*
- *Espaço físico da casa (descrição, lembranças, quartos onde se dormia ...)*
- localização: o quintal/ as árvores/ os animais/ a rua (como complemento da casa)/ o portão/ o telhado/ a (s) janela (s)/ a cozinha
- *Meio de transportes utilizados (descrição)*

1.3. Transformações na estrutura familiar

- *Houve cortes, de que tipo, causas e efeitos (mortes, separações, etc...), quem, como, quando*

1.4. Cultura política regional e de geração

Relação com o mundo exterior

- amigos/grupos/turmas
- diversões, namoros

- atividades culturais, religiosas, esportivas, intelectuais

- associações (clubes, igrejas, grupos associativos etc...)

Acontecimentos políticos, sociais, culturais, etc (nacionais e internacionais) de referência na juventude.

- anotar os acontecimentos

- ver suas influências

- ver porque eles marcaram

1.5. Formação intelectual e profissional

Influência da família, escola e de outras pessoas na formação e nas opções profissionais

- figuras marcantes nos estudos, colegas, professores, seus perfis

- avaliação do sistema de ensino, do clima e do ambiente na escola: atividades extracurriculares proporcionadas pela instituição, rotina, atividades obrigatórias, relacionamento com docentes e colegas,

-desempenho pessoal como aluno

- movimento estudantil

- espírito corporativo (escotismo, serviço militar, outros)

Leituras: hábitos, gostos, etc

Línguas estrangeiras

Viagens - impressões, influência na mudança da visão do mundo

Influências que povoam o espírito: leituras e pessoas fortes com as quais se formam laços mais permanentes e por que .

Paralelo entre a história do músico negro no Brasil com o do músico afro-americano originário do jazz

2. Ingresso na Música (ingresso na carreira musical)

2.1. Relação com a “socialização”

Diversos aspectos da socialização que levaram a opção musical

- amigos
- família
- professores
- colegas de profissão

Influências / concepções culturais, sociais, identitárias que nortearam a atividade musical

- leituras
- correntes
- “música” (escutar/hábito)
- outras influências

2.2. Quais foram os canais de ingresso na carreira musical

- *Grupos associações*
- *Bandas e conjuntos*
- *Igreja, escola*

3. Ao longo da carreira

3.1. Estilo / vida musical

Biografia musical

- como começou a tocar profissionalmente
- quais foram os requisitos para ser um músico profissional (ou opção)
- atribuições / rotinas de carreira; prática de trabalho (descrição do tempo se vivia com salário de músico, etc.)
- pessoas com as quais conviveu (perfis)
- dificuldades

Desempenho em acontecimentos e conjunturas políticas, culturais e sociais relevantes / história de geração

- anotar acontecimentos e as conjunturas conforme a geração
- como se comportou / formas de engajamento
- onde estava
- como reagiu
- como avaliou e os avalia
- perfis de pessoas marcantes e envolvidas nesses acontecimentos

Articulações que fez visando à continuação da vida musical

- institucionalizadas
- grupos, bandas, associações, conjuntos, etc
- de que forma adaptou-se (ou não) a estas formas institucionalizadas
- dificuldades, conflitos, relações estabelecidas e perfis de pessoas marcantes
- não institucionalizadas

- grupos de interesse, seus membros, líderes e perfis
- vida e atividades sociais: reuniões, conversas ao pé do ouvido, encontros, festas, etc
- casamentos

3.2. Vida musical: vida privada

Influências da vida musical na vida familiar e vice-versa (intercasamentos)

Influências da vida musical na vida profissional (outra carreira) e vice-versa

3.3. Meios de comunicação e vida musical

Condições enfrentadas pelo entrevistado para efetuar as articulações (carreira profissional)

- (cartas, telefonemas, rádio, imprensa, tv, outros meios, anúncios, produtos)

3.4. Transferência de locais de moradia e a vida musical

Influências na vida privada

Impressões sobre os novos locais de moradia

Repercussão na vida/atividade musical

Músicos, jornalistas e amigos.

- Fale-me um pouco sobre você, biografia pessoal e profissional.
- Como conheceu o músico Barrosinho, aonde, quando?
- Como era a sua relação com o mesmo: pessoal, somente musical, aspectos políticos, sociais em relação à vida, só a música fazia parte dessa relação? Outros?
- Em relação à identidade pessoal do artista: self, negra, coletiva (reflexões/opiniões/percepções).

- Em relação aos aspectos do processo criativo do Barroso (interprete e compositor): como você via e vê; estilo, musicalidade, como compõe?
- A relação com os músicos: liberdade de criar, tinha necessidade de deixar discípulos?
- A luta do artista pela preservação de uma identidade cultural: caráter da música nacional versus o Jazz ou outras linguagens.
- Reflexão sobre a legitimidade da carreira de instrumentista-solista na música instrumental no Rio de Janeiro, como músico não acompanhador.
- Autonomia do saber-fazer, em relação aos formadores de opinião, campo.
- Os lapsos da memória na história da Música de expressão instrumental no Brasil e o caso Barrosinho.
- Com relação ao público: que tipo?
- Como educador?

Sugestões de escuta do Barrosinho por Franck Darriet⁷⁶

- *Campos de Goytacazes*. Barrosinho, CD Maracatamba, Turicaphon
- *O lobo da minha vila*. Barrosinho, CD Maracatamba, Turicaphon
- *Delírios coloridos*. Barrosinho, CD Maracatamba, Turicaphon
- *O sanfoneiro de Itabahiana*. Barrosinho - CD Live in Montreux 1988, Kalimba
- *Unçã*. Barrosinho, CD O sopro do espírito, Kalimba
- *Rêverie*. Debussy, O sopro do espírito, Kalimba
- *Cidade de palha*. Barrosinho, O sopro do espírito, Kalimba
- *Something 's gotta give*. Johnny Mercer, O sopro do espírito, Kalimba
- *Feitio de Oração*. Noel Rosa e Valdico, CD O sopro do espírito, Kalimba
- *Na baixa sapateiro*. Ary Barroso, CD Banho de Sopa, Kalimba
- *Bom dia Johnny Alf*. Barrosinho, CD Banho de Sopa, Kalimba
- *Banho de Sopa*. Barrosinho, CD Banho de Sopa, Kalimba
- *Cherokee*. Ray Noble, CD Banho de Sopa, Kalimba
- *Saiu do Forno agora*. Barrosinho, CD Praça dos músicos, Kalimba
- *Balada crística*. CD Praça dos músicos, Kalimba

⁷⁶ Correspondente da revista francesa Jazz Hot e produtor do Barrosinho durante os anos de 1990-92 e produtor executivo de 2 discos intitulados: Barrosinho & Maracatamba: live in montreux (2001), Barrosinho & Maracatamba: O sopro do espírito (1998)

Temas apreciado pelo trompetista sugerido por Darriet

Play List disponivel na Web : <http://www.deezer.com/sharedplaylist-45597766-717f1b83>

- *Autumn Serenade*. Harry James, The Complete Harry James In Hi-Fi
- *Blue Turning Grey over you*. Louis Armstrong, Jazz Anthology
- *In a Melloton*. Count Basie and his orchestra, Battle of the Bands Duke Ellington vs. Count Basie
- *Perdio*. Art Tatum, Centennial Celebration
- *The Song is you*. Charlie Parker, The Quintessence: New York-Los Angeles- Toronto, 1947-1954
- *Con Alma*. Dizzie Gillespie, Classic Years – Dizzy Gillespie
- *Elephant Walk*. Art Farmer Septet, The Art Farmer Septet
- *When Lights Are Low*. Chet Baker, Essential Standards
- *Blues For New Orleans*. Duke Ellington, New Orleans Suite
- *Cherokee*. Clifford Brown, Max Roach, Jordu
- *Theme for Lester Young*. Charles Mingus, Mingus Mingus Mingus Mingus Mingus
- *Afro Blue*. John Coltrane, My Favourite Songs
- *Stella by Starlight*, Kenny Dorham, Ballads For Trumpet
- *The grand Valse*. Booker Little, Booker Little
- *Body and Soul*. Thelonious Monk, Monk Alone: The Complete Columbia Solo studio Recordings of Thelonious Monk 1962-1968

- *Coisa n. 2.* Moacir Santos,
- *Feitiço da Vila.* Victor Assis Brasil, Desenhos
- *My Favorite Thing.* Helio Delmiro, Compassos
- *Ceora.* Lee Morgan, The Best Of Lee Morgan
- *African Market Place.* Ka Stensgaard, Singing Wood For Marimba
- *Go Slow.* Fela Kuti, Roforofo Fight
- *Mercy, Mercy, Mercy.* Cannonball Aderley Quintet, Ivory Tinklers
- *Correnteza.* Paulo Moura, Pilantrocracia

Sugestões de leituras

O levantamento bibliográfico em música vem sendo coletado por mim desde 1999 por algumas razões. Primeiro não poderia entender a música e o ethos de Barrosinho sem mergulhar no universo do Jazz, Barrosinho é um jazzmen afro brasileiro. Segundo queria compreender qual o lugar dessa categoria de instrumentistas na história da música no Brasil, terceiro porque nossa bibliografia em relação a este gênero é tão escassa e quarto pelo fato de que ainda não aprofundamos as relações das bandas, do choro, da gafieira e orquestras com o jazz, e finalmente em quinto porque o mapeamento dos primeiros contatos do negro com os instrumentos de sopro no Brasil é praticamente inexistente.

Lugares da coleta de dados:

- Rio de Janeiro: bibliotecas das universidades (UNI-RIO, ECO-UFRJ, PUC, MIS), biblioteca Nacional, no arquivo sonoro do MINC.
- São Paulo: bibliotecas das universidades (PUC, USP)
- Sistemáticamente pesquisei também as monografias, dissertações e teses e percorro as livrarias e sebos do RJ e SP.

Quanto ao levantamento bibliográfico referente ao universo do Jazz privilegiei a bibliografia na língua francesa por ter acesso ao país e falar fluentemente, na França a pesquisa acadêmica em relação a este gênero, linguagem musical não cessa de crescer, o Jazz e seus atores têm notoriedade e reconhecimento. Toda a bibliografia foi levantada na Mediateca do Musée du Quai Branly, disponibilizada a partir da exposição “Le siècle du Jazz ” realizada de março à junho de 2009. Gostaria de ressaltar que as datas das publicações não figuravam na bibliografia do Museu.

Universo brasileiro

ABREU, Martha. “Festas religiosas no Rio de Janeiro: perspectiva de controle e tolerância no século XIX”, *Estudos Históricos*, vol.7, n.14, 1994.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo. 1808-1865, uma fase do passado musical do Rio de Janeiro, à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro, Sala Cecília Meireles/ Secretaria de Educação e Cultura, 1967.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1999.

BERENDT, Joachim e. *O Jazz – Do Rag ao Rock*. São Paulo, 1987.

CABRAL, Oswaldo Passos. *A banda de música como fator de cultura de um povo*, s/ed.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CAMPOS, Augusto de. *Informação e redundância na música popular*, in *Balanço da Bossa*. São Paulo, Perspectiva, pp. 167-176, 1968.

CARVALHO, José Jorge de. “Transformações da sensibilidade musical contemporânea” In: *Horizontes Antropológicos: Música e Sociedade*. Porto Alegre, ano 05, n. 11, pp. 53-91, Ed. PPGAS/UFGRS, out. De 1999.

CARVALHO, Ilmar. “Choro carioca: perspectiva sócio-histórica”, *Revista de Cultura Vozes*, n.9, 1972.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo, Ed. 34, 1998.

COSTA, Haroldo. *Ernesto Nazaré, pianista do Brasil*. Rio de Janeiro, ND Comunicações, 2005.

- DAMIÃO, José Pedro. *Tradicionais bandas de música*. Recife, s.n., 1970.
- DINIZ, André. *Joaquim Callado, o pai dos chorões*. Rio de Janeiro, ArteFato/ Banco do Brasil, 2002.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro, Codecri, 1984.
- DREYFUS, Dominique. *O Violão Vadio de Baden Powell*, São Paulo: Ed. 34, 1999.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria alegria*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1996.
- FRANCIS, André. *Jazz*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- GOMES, Marcelo Silva. *O samba na música popular instrumental brasileira de 1978 a 1998*. Dissertação apresentada na Universidade Prebiteriana Mackenzie. São Paulo, 2003.
- IKEDA, Alberto T. Apontamentos Históricos sobre o jazz no Brasil. In: *Comunicação e Artes*. São Paulo: ECA/USP. N 13, pp. 111 – 124, 1984.
- JOURDAIN, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase: Como a música captura nossa imaginação*, Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 1998.
- LIRA, Mariza. “História social da música popular carioca: música das três raças”, in *Revista de Música Popular*, nov-dez 1955.
- LOPES, Antônio Herculano (org.). *Entre a Europa e a África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa/ Topbooks, 2000.
- MELLO, Zuza Homem de. “O jazz no Brasil”. In: *Jazz* (Francis, André). São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- _____. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MENESES BASTOS, Rafael de. “Esboço de uma Teoria da Música: Para além de uma anthropologia sem música e de uma musicologia sem homem”. In: *Anuário Antropológico/93*. Pp. 9 – 73, 1995.

MORELLI, Rita. *Indústria Fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

NAPOLITANO, Marcos. *O conceito de “MPB” nos anos 60*. Curitiba, Editora da UFPR, 1999.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*, Belo Horizonte, Autêntica, 2002.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

PAZ, Gaspar. Lúpicínio Rodrigues e a Gafieira no Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado defendida na UFRJ em 2003.

PIEADADE, Acácio Tadeu de C. “Etnomusicologia e estudos musicais: uma contribuição ao estudo acadêmico do jazz. *Arte Online* (Periódico virtual de Artes) Vol 1 Jun/ out 1999.

REIS, Dalmo da Trindade. *Bandas de música, fanfarras e bandas marciais*. Rio de Janeiro, Eulenstein, 1962.

REIS, Mercedes de Moura. *A música militar no Brasil no século XIX*. Rio de Janeiro, Ministério do Exército/ Imprensa Militar, 1952.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Campelo. *Aspectos da música do Rio Antigo*. Rio de Janeiro, edição particular, 1976.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Musique*. Paris, 1768/R 1969. (Muitas edições de 1825; Traduzido para o inglês por W. Waring, London, 1771, 2/1779/R1975 como *A Complete Dictionary of Music*).

SAID, E. *Elaborações Musicais*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. “*Caixa preta: Samba e identidade nacional na Era Vargas, impacto do Samba na formação da identidade na sociedade industrial (1916 – 1945)*”. Tese defendida em História Social na Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

SIQUEIRA, Baptista. *Do Conservatório à Escola de Música*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1972.

SIQUEIRA, Jaci. *A banda ontem e seu futuro*. Goiânia, manuscrito, 1981.

SILVA, Gracilda Alvez de Azevedo. *Bangu: cem anos de fábrica e o bairro*. Rio de Janeiro, Sabiã, 1989.

SOUZA, David Pereira de. *Um olhar na produção musical do maestro Anacleto de Medeiros: três edições críticas*. Dissertação de mestrado, Departamento de Música, UniRio, 2003.

TACUCHIAN, Ricardo. “Bandas: anacrônicas ou atuais?”, in *Revista da Escola de Música da UFBA*, jan-mar 1982.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo, Brasiliense, 2ª ed., 1991.

WEHRS, Carlos. *O Rio Antigo – pitoresco e musical*. Rio de Janeiro, s.n., 1980.

_____. *Meio século da vida musical no Rio de Janeiro (1889-1939)*. Rio de Janeiro, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1990.

Universo do jazz

Jazz: histoire, chronologie

BAILEY, Derek. *L'improvisation: sa nature et sa pratique dans la musique*, Outre mesure.

BELHOMME, Guillaume. *Giant steps: jazz en 100 figure*, Mot et le reste.

BERGEROT, Franck. *Le jazz dans tous ses états: histoire, styles, foyers, grandes figures*, Larousse.

BERGEROT, Franck et Merlin, Arnaud. *L'épopée du Jazz. Vol 1 du blues au bop*, Découvertes Gallimard.

BERGEROT, Franck et Merlin, Arnaud. *L'épopée du Jazz Vol 2 au-delà du bop*, Découvertes Gallimard.

BROSSE, Jean-Stéphane. *Le jazz*, Milan.

BUSCATTO, Marie. *Femmes du jazz: musicalités, féminités, marginalisations*, CNRS Editions.

Crumb, Robert. *Héros du blues, du jazz et de la country*, La Martinière.

DELBROUCK, Christophe. *Weather report: une histoire du jazz électrique*, Mot et le reste.

FRANCIS, André. *Jazz: l'histoire, les musiciens, les styles, les disques*, Seuil.

MALSON Lucien et Bellest, Christian. *Le jazz Que sais-Je*, PUF.

_____, Lucien. *Les maîtres du jazz*, Buchet Chastel.

_____, Lucien. *Des musiques de jazz*, Parenthèses.

REDA, Jacques. *Autobiographie du jazz: accompagnée de plus de cent cinquante soliste*, Climats.

SCHULLER, Gunther. *L'histoire du jazz. Vol 1 le premier jazz : des origines*, Parenthèses.

SUTRO, Dirk et Koechlin, Stéphane. *Le Jazz pour les Nuls*, First Editions.

Jazz : chroniques, essais et écrits

HOFSTEIN, Francis. *Au miroir du jazz*, de la Pierre.

KOENIGSWARTER, Pannonica de. *Les musiciens de jazz et leurs trois vœux*, Buchet Chastel.

MOUSSARON, Jean-Pierre. *L'amour du jazz*, Galilée.

PAILLER, Alain. *La preuve par neuf : trois trios : Teddy Wilson, Duke Ellington, Ahmad Jamal*, Rouge profond.

POSTIF, François. *Jazz me blues: interviews et portraits de musiciens de jazz et de blues*, Outre mesure.

TABARINI, Claude. *Enveloppes : écrits sur le jazz*, Héros-Limite.

TENOT, Franck. *Celui qui aimait le jazz*, du Layeur.

VIAN, Boris. *Chroniques de jazz*, Pauvert.

Jazz : jazzistique et esthétique

JALARD, Michel-Claude. *Le Jazz est-il encore possible?* Parenthèses.

HODEIR, André. *Jazzistiques*, Ed. Parenthèses.

_____, André. *Les mondes du jazz*, Rouge profond.

PIERREPONT, Alexandre. *Le champ jazzistique*, Parenthèses.

Jazz : Photographie, cinéma, danse, graphisme

DE CARAVA, Roy. *Le son que j'ai vu : improvisation sur un thème de jazz*, Phaidon.

GLOAGUEN, Hervé. *A hauteur de jazz*, La Martinière.

MEDIONI, Franck. *Jazz en suite*, du Garde-Temps.

MOUËLLIC, Gilles. *Jazz et cinéma*, Cahiers du cinéma.

_____, Gilles. *Jazz & cinéma : paroles de cinéastes*, Séguier.

SEGUIN, Eliane. *Histoire de la danse jazz*, Chiron.

TANNER, Lee. *Jazz image : les grands photographes de jazz*, Seuil.

Jazz in USA

BILLARD, François. *Les jazzmen américains (1917-1950)*, Hachette littératures.

EKKEHARD, Jost. *Free jazz : une étude critique et stylistique du jazz des années 1960*,
Oltre mesure.

GUILLON, Roland. *La new wave*, L'Harmattan.

_____, Roland. *Musiciens de jazz New-Yorkais les hard boppers*, L'Harmattan.

_____, Roland. *Anthologie du hard bop : l'éclat du jazz noir américain*,
L'Harmattan.

_____, Roland. *Le hard bop, au coeur du jazz moderne*, L'Harmattan.

HODEIR, André. *Le B-A-Be du Bop*, Rouge profond.

Rosemain, Jacqueline. *Jazz et biguine: les musiques noires du Nouveau Monde*,
L'Harmattan.

SKLOWER, Jediah. *Free jazz, la catastrophe féconde*, L'Harmattan.

TERCINET, Alain. *West coast jazz*, Ed. Parenthèses.

USA in Jazz

DISTER, Alain. *La beat generation: la révolution hallucinée*, Découvertes Gallimard.

JONES, Le Roi. *Le peuple du blues: la musique noire dans l'Amérique blanche*, Folio
Gallimard.

KING, Martin Luther. *Révolution non violente*, Payot.

_____, Martin Luther. *Black Power*, Payot .

LEVET, Jean-Paul. *Rire pour ne pas pleurer: le Noir dans l'Amérique blanche*,
Parenthèses.

LHAMON, William. T. *Peaux blanches, masques noir*, Eclat.

Morris, Ronald L. *Le jazz et les gangsters, 1880-1940*, Abbeville.

PEROL, Jean. *La Nouvelle-Orléans*, Cham Vallon.

Jazz in France / Europe

CHESMEL, Jacques. *Le jazz en quarantaine (1940-1946)*, Isoète.

COTRO, Vincent. *Chants libres: le free jazz en France, 1960-1975*, Outre mesure.

COULANGEON, Philippe. *Les musiciens de jazz en France*, L'Harmattan.

TOURNES, Ludovic. *New orleans sur Seine: l'aventure du jazz en France*, Fayard.

VIAN, Boris. *Jazz in Paris*, LGF.

_____, Boris. *Derrière la zizique*, LGF.

Jazzwomen, Jazzmen

ARMSTRONG, Louis. *Ma vie à la Nouvelle-Orléans*, CODA.

BELHOMME, Guillaume. *Eric Dolphy*, Mot et le reste.

BETHUNE, Christian. *Sideney Bechet*, Parenthèses.

BILLARD, François et Tordjman, Gilles. *Duke Ellington*, Seuil.

BUIN, Yves. *Thelonious Monk*, Castor astral.

CUGNY, Laurent. *Electrique Miles Davis: 1968-1975*, Rouge profond.

GERBER, Alain. *Paul Desmond et le côté féminin du monde*, Fayard.

LOCKWOOD, Didier. *Profession jazzman: la vie improvisée*, Hachette littératures.

GERBER, Alain. *Lady Day*, LGF.

_____, Alain. *Le cas Coltrane*, Parenthèses.

GIAMMARCO, Maurizio. *Sonny Rollins: le zen et la relève du saxe*, Rouge profond.

HOLIDAY, Billie. *Lady sings the blues*, Parenthèses.

JACKSON, Jean-Pierre. *Charlie Parker*, Actes Sud.

KRUTH, John. *Rahsaan Roland Kirk: des moments lumineux, sa vie, son héritage*,
Infolio.

MARQUIS, Donald M. *Buddy Bolden: le premier musicien de jazz*, Denoël.

MINGUS, Charles. *Moins qu'un chien*, Parenthèses.

PESSIS, Jacques. *Joséphine Baker*, Ed. Folio Gallimard.

PIERANUNZI, Enrico. *Bill Evans: portrait de l'artiste au piano*, Ed. Rouge profond.

RANNOU, Pascal. *Noire la neige*, Parenthèses.

REVERCHON, Mona. *Scott Joplin: poète du ragtime 1868-1917*, CNRS Editions.

SOLAL, Martial. *Ma vie sur un tabouret: autobiographie*, Actes Sud.

TERCINET, Alain. *Parker's mood*, Parenthèses.

WILLIAMS, Patrick. *Django*, Parenthèses.

Jazz in littérature

BURGESS, Anthony. *Pianistes*, Grasset.

FITZGERALD, Francis Scott. *Les enfants du jazz*, Folio Gallimard.

GERBER, Alain. *Balades en jazz*, Folio Gallimard.

HUGHES, Langston. *L'ingénu de Harlem*, La Découverte.

LAVIGNE, Jacques. *Le crépuscule des diables: jazz in Marciac et autres nouvelles*, de la Fontaine secrète.

MOODY, Bill. *Sur les traces de Chet Baker*, Rivages.

VILLARD, Marc. *Coeur sombre*, Rivages.

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](#)