

Introdução

1.

O sambajazz como o movimento de uma onda sonora

Como uma onda sonora, o *movimento* do sambajazz¹ descreveu um percurso, se propagou pelo ar e fez vibrar os corpos. Onda complexa e plural, ele soou em muitas frequências, mais ou menos harmônicas entre si, foi vivido e escutado de muitas formas. Mas ainda assim pode ser entendido como *um* movimento que se propagou a partir de um corpo de músicos e práticas em um certo tempo e lugar, o Rio de Janeiro da passagem dos anos 1950 aos 1960². O *sambajazz* foi uma música de *transformação* rumo à modernidade representada pelo *jazz*, embora sem o abandono da raiz/risoma do *samba* e da tradição da música dançante latino-americana.

O acreano João Donato disse certa vez em entrevista que toda sua música deriva de uma melodia que ele ouviu ainda na infância, assobiada por um índio que passava, em uma canoa, por um rio de sua terra natal³. Nada melhor que uma metáfora primeira como esta para descrever um *movimento*. O sambajazz é como um rio, com muitos afluentes e desagues, que corre mais forte *entre* suas duas margens: a do samba e do jazz, do nacional e do estrangeiro, do tradicional e do moderno, do branco e do negro, do popular e do erudito, do sucesso e do fracasso de vendas na indústria cultural. Não há, porém, dualismos nesta *entre*-navegação que é uma, e não uma oscilação entre contrários. No sambajazz não se vai do samba de “raiz” à “influência” do jazz, mas se está *entre* ambos, em uma trajetória impulsionada pluralmente, sem contradições. Pensando com Deleuze e Guattari, “o meio não é uma média; ao contrário é o lugar onde as coisas adquirem velocidade.” (2009, p.35). É justamente entre as duas margens, no meio do rio onde ambas se fazem sentir, que o movimento ganha mais velocidade. Sem partir de uma margem para chegar à outra, mas realizando um “movimento transversal”

¹ Optou-se nesta tese por grafar *sambajazz* como uma só palavra, sem hífen, em acordo com a mais recente reforma ortográfica da língua portuguesa. Considerou-se que *sambajazz*, enquanto termo que designa este movimento musical, perdeu a noção de composição.

² Apesar de São Paulo também ter vivido o sambajazz ativamente, esta tese tem seu recorte no movimento carioca.

³ Ainda segundo Donato, esta melodia é a base da sua música *Índio Perdido*, posteriormente chamada de *Lugar Comum*, com letra de Gilberto Gil, presente na versão original no DVD de áudio em anexo.

(idem) *entre* o samba e o jazz, o sambajazz navega no ponto mais forte da correnteza.

Sendo eu um músico e um pesquisador apaixonado pela música brasileira e com um interesse especial por este período entre fins dos anos 1950 e início dos anos 1960, quando floresceram a bossa nova e também o sambajazz, eu quis trazer à cena este que me pareceu ser o *lado B* do genérico *samba moderno* que se buscava então. Se o lado A de um LP é aquele onde se encontram os maiores sucessos do momento, aquelas músicas que “tocam no rádio”, mas que logo são esquecidas pelo ouvinte ligado na música da moda, o lado B é onde se concentram as músicas mais densas e trabalhadas, situadas em uma esfera de circulação restrita; e que na opinião dos “entendidos”, sejam eles músicos, estudiosos ou fãs mais assíduos, são as que permitem um mergulho mais profundo. Possivelmente serão estas as músicas que, quando a poeira momentânea do sucesso baixar, ficarão na História como a grande realização contida neste LP. Ou talvez não. Mas não importa, a motivação desta tese não é fixar em elevado altar um sambajazz ideal. Quero antes me juntar ao movimento sonoro lançado por estes jovens músicos em fins dos anos 1950 e que hoje continua reverberando, mas que também se converteu em pesquisa traduzida em palavras de jornalistas, pesquisadores, e músicos que fazem parte deste universo. Muitos instrumentistas hoje anunciam suas práticas como sendo sambajazz⁴. Desde o relançamento de seus álbuns nos anos 1990, o movimento parece ter renascido, tanto para músicos como para pesquisadores e jornalistas⁵.

⁴ Para citar apenas um exemplo entre muitos, o pianista Kiko Continentino e seu *Sambajazz Trio* tem se apresentado regularmente no Rio de Janeiro, na última década.

⁵ Cito, como exemplo de jornalismo neste sentido, um trecho da matéria de Arthur Dapieve, publicada em *O Globo* em 03/07/2015, sob a manchete *Samba-jazz no duplex - A bossa nova, o samba e o jazz se encontram numa cobertura da Lagoa*. Conforme Dapieve: “A bossa nova e o samba-jazz são gêmeos, mas não univitelinos. A primeira destaca a voz, que estiliza os sentimentos em prol da elegância e da concisão. Até o sofrimento é suave. Quem canta “Ah, por que estou tão sozinho? / Ah, por que tudo é tão triste?” Não está a se rasgar, e sim a contemplar a própria dor de uma distância segura. A bossa nova tem como expoentes as parcerias de Tom e Vinícius, o banquinho e o violão de João Gilberto, o piano de Johnny Alf, as harmonias dos Cariocas.... Venceu na vida a ponto de, num movimento fascinante, ter influenciado uma de suas influências, o jazz.

Já o samba-jazz foi ser *gauche* na vida, sobretudo por dispensar a voz. O canto contido da bossa obriga os músicos a tirarem o pé. Sem os “canários” por perto, eles podem sentar a mão. Se a má bossa nova sofre de anemia, o bom samba-jazz esbanja vigor. São seus eternos expoentes, entre outros, o baterista Edison Machado (falecido em 1990), o maestro Moacir Santos (falecido em 2006), os saxofonistas J.T. Meirelles (falecido em 2008) e Hector Costita (nascido na Argentina, há 80 anos). Espetaculares LPs dos anos 1960, como “Edison Machado é samba novo”, “Coisas”, de Moacir, e “Impacto”, do sexteto de Costita, foram relançados em CD no início do século XXI.

O sambajazz foi mais que somente “música para entendidos” e seria injusto classificá-lo como impopular à época de seu surgimento. Pelo contrário, os músicos que o praticavam, como Sérgio Mendes e Milton Banana frequentemente foram sucessos de vendagem de LPs, e suas músicas eram facilmente ouvidas nos meios de comunicação da época. Eles também participaram de diversos festivais e shows de música que tinham visibilidade na imprensa, onde se apresentavam ao lado de nomes conhecidos da bossa nova, conforme se há de ver nos capítulos 5 e 6. Foi também esta condição incomum do sambajazz, cuja prática é anterior à bipartição, que teve seu auge nos anos 1970, entre “cantores de sucesso” na MPB *versus* instrumentistas isolados em seus guetos musicais, que me motivou a lançar luz sobre o movimento nesta pesquisa. Uma questão cara a esta tese, que será abordada no capítulo 7, voltada ao contexto da indústria cultural é: como o sambajazz, uma música por vezes dita “instrumental”, com foco na improvisação, características reconhecidamente “anti-comerciais”, pôde emergir em esquemas comerciais neste entre período que fecha a *era do rádio* e inicia a *era da televisão* no Brasil?

O sambajazz foi também a música feita por jovens trabalhadores da noite, instrumentistas e cantores, que se profissionalizavam pioneiramente em uma indústria cultural instável. Se seu movimento partiu das *gafieiras*, estes bailes tradicionais onde os músicos frequentemente iniciavam suas carreiras, ele foi mais intenso na cena noturna de Copacabana, bairro emergente, símbolo do Rio de Janeiro *moderno* de então. Sua música animou o *Beco das Garrafas*, local por excelência do sambajazz, que foi o palco onde surgiram músicos tão diversos como Baden Powell, Elis Regina, Jorge Ben, Édison Machado, Sérgio Mendes, *Tamba Trio*, Raul de Souza, Pedro Paulo, entre muitos outros. Eles viveram um momento tão especial quanto fugidio da indústria cultural brasileira, na passagem da década de 1950 para a de 1960, entre o ocaso da *era do rádio* com sua rica

Desde então os escuto e me pergunto por que o samba-jazz não tem a mesma visibilidade — ou audibilidade — que a bossa nova. Decerto uma das razões é exatamente ser um gênero de música instrumental, sempre menos comercial que a cantada, pois puxa pela capacidade de abstração do ouvinte. Outra razão é a dificuldade de praticá-lo. Não há enganação possível. Os músicos acima citados, além dos membros dos trios Zimbo, Tamba, Salvador e Jorge Autuori, apenas para expandir os exemplos, eram todos cobras. (Os Cobras, aliás, foi o nome de uma banda que reuniu Milton Banana, Tenório Jr., Raulzinho, Zezinho e Hamilton Cruz, com participações de J.T. Meirelles e de Paulo Moura.) Uma terceira razão pode ser que, em especial a partir dos anos 1970, a música instrumental brasileira sofreu enorme influência dos ensinamentos — que em mãos e pulmões menos criativos logo se cristalizaram em clichês — do Berklee College of Music, de Boston. O samba-jazz perdeu massa crítica e, logo, energia.”

cultura de grandes orquestras e o nascimento da *era da televisão*, esta mídia que se tornaria hegemônica no país a partir dos anos 1970 (ORTIZ, 1999). Neste curto *entre tempo*, eles puderam expressar suas músicas como *solistas* e lançar álbuns de alcance público por gravadoras importantes. Esta posição que amealharam contrasta com o lugar subalterno de instrumentistas *acompanhadores* que a indústria fonográfica e televisiva lhes reservaria como função principal na década seguinte (CASTRO, 1990, BAHIANA, 1980).

Uma característica central ao sambajazz, e que me motivou a tematizá-lo aqui, foi sua forte elaboração sobre o fator musical do *ritmo*, que se liga à dança e se traduz em corporalidade. Pode-se dizer mesmo que este foco rítmico excepcional no interior de uma música que nem sempre foi destinada a dançar – pois se trata de um gênero considerado apenas “para ouvir” – é uma característica importante do sambajazz. O álbum *Turma da gafieira* (1956) foi considerado fundador deste movimento pelo jornalista Robert Celerier, conforme se acompanhará no capítulo 5. Deste álbum participaram diversos músicos do sambajazz como Édison Machado e Raul de Souza, entre outros. Esta gravação evidencia a importância do baile de gafieira ao movimento, que traz no seu cerne a dança. A invenção do sambajazz se dá, pois, sobre o ritmo, sobre o foco na construção de *levadas*⁶ originais, sobre a valorização da *seção rítmica*⁷ enfim, sobre a dança e as relações rítmicas que se estabelecem entre sons e pessoas. Esta característica foi fundamental para o surgimento do *samba moderno* de então, cujos frutos – as racionalizações em categorias musicais – geraram o *sambajazz*, a *bossa nova* e também o *afrosamba*. Estes movimentos são, no fundo, movimentos de reinvenção, ou de *modernização* do samba. Estas são categorias sempre imbricadas, e o pesquisador Marcelo Silva Gomes (2007) atribui a origem da bossa nova à invenção rítmica no sambajazz:

⁶ As “levadas” se constituem em pequenas células rítmico-harmônicas continuamente repetidas com pequenas variações, e que tem a função de “embasar” as melodias. Elas desempenham um papel fundamental na música “popular” ocidental porque se constituem nas estruturas rítmicas e harmônicas que fundam a prática destas músicas, permitindo não apenas a execução do grupo de músicos sobre uma métrica comum continuamente reiterada e variada, mas também fazendo com que os ouvintes identifiquem os gêneros. Estes são significados através das levadas, como bossa nova, baião ou bolero, para citar exemplos comuns. Outros sinônimos muito usados de *levada* são “batida” ou “groove”.

⁷ Seção composta por instrumentos como bateria, baixo, percussão e violão ou piano, e encarregada da manutenção da *levada*.

Esta mudança na concepção do ritmo é uma das principais características deste universo sonoro, aqui reunido sob o nome de Samba-Jazz. Sua contribuição musical tem sido a de abrir um novo campo de possibilidades de acompanhamento, seja realizando-o de forma mais assimétrica, mais aberta e mais interativa, empregando “colocações cruzadas”, seja contribuindo para a criação de novos estilos, como, por exemplo, a Bossa Nova. Esta, se aproveitando das novas possibilidades de acompanhamento rítmico, elege alguns para cristalizar, o que aparentemente deságua então num novo estilo. E, neste trabalho, tal mudança de concepção no acompanhamento serve como ferramenta de diferenciação entre conteúdos musicais que, tendo em seu âmago a matriz do samba, empregam procedimentos distintos a ponto de utilizarem concepções do ritmo do acompanhamento harmônico inteiramente diversas. Isso promove a lembrança, não obstante a dimensão histórica alcançada, de que havia muito mais do que Bossa Nova no período que cerca sua inauguração.” (GOMES, 2007, p. 12).

Os músicos de sambajazz reinventaram o ritmo do samba a partir das bases da música brasileira e de todo o continente americano: a batucada e o baile, intrinsecamente ligados à dança e aos *movimentos do corpo*. Eles promoveram um desdobramento da tradição do samba, aliada à liberdade de invenção e à modernidade negra “primitiva” que exalava do jazz internacional. Inicialmente chamado de *samba moderno*, o sambajazz, bem como sua irmã siamesa, a *bossa nova*, mais fina e concisa, levaram uma tradição musical brasileira adiante, desdobrando-a.

É samba novo, é o primeiro álbum de Édison Machado, de 1965, cujo título anuncia esta renovação, e onde ele aparece ao lado dos mais importantes instrumentistas e arranjadores da época, percutindo orgulhoso à bateria o vibrante “samba no prato” que caracterizava sua performance. *Você ainda não ouviu nada!*, exclama o pianista de futuro sucesso internacional, Sérgio Mendes, no título de seu LP (1964) com arranjos e composições dos dois grandes maestros do samba moderno, Tom Jobim e Moacir Santos, um retrato em branco e preto da mais depurada e mais moderna música da época.

Os músicos do sambajazz não foram apenas os tradicionais cantores ou solistas de destaque da indústria cultural da época. Eles foram também bateristas, como o carismático líder Édison Machado, nascido em Engenho Novo, RJ, ou como Milton Banana, cujos LPs se tornaram um sucesso de vendas, além dos importantes músicos Airto Moreira, Dom Um Romão, Wilson das Neves e Victor Manga. Eles foram criadores eruditos especializados na invenção de *levadas* afro-brasileiras, como o “maestro” pernambucano Moacir Santos, pianistas capazes de

conjugar harmonias avançadas a levadas incrivelmente suíngadas de mão esquerda, como o acreano João Donato e seu inconfundível toque latino de samba, ou trombonistas capazes de ganhar o respeito máximo dos mais importantes solistas internacionais do jazz, como o carioca de Campo Grande, Raul de Souza. Todos tinham em comum a forte ligação com o baile de gafieira, com a rítmica do samba, com a espontaneidade do jazz, enfim, estavam comprometidos com uma música que remetia à corporalidade e à performance.

Mas eles foram também profissionais musicalmente ambiciosos, de alto nível artístico e técnico, requisitados em gravações pelos mais importantes artistas da época, brasileiros e internacionais. Muito frequentemente investiram parte de sua formação no estudo de música erudita, virtuosos circulando com destreza entre as fluidas fronteiras que dividem o popular do erudito, como Paulo Moura, que, além de improvisador de jazz e instrumentista de choro, também foi clarinetista solista da *Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal* do Rio, a partir de 1959. Ou como o pianista Tenório Júnior, que lançou apenas um álbum, o excepcional *Embaló* (1964), pleno de sonoridades impressionistas e harmonias e composições sofisticadas e cuja vida foi colhida tragicamente pela ditadura argentina quando em turnê com Vinícius de Moraes e Toquinho por aquele país, em 1976 (OLIVEIRA, 1986).

Eles foram, por fim, músicos criadores como o compositor, pianista e cantor Johnny Alf, precursor tanto da bossa nova quanto do sambajazz, estes gêneros que não se separam sem dificuldade, e em cuja base está o pioneiro *samba moderno* de Alf. Este músico jamais se deixou fechar nestes rótulos, estranhos a quem vive a criação de forma orgânica: foi, a um tempo, erudito e popular, compondo canções e improvisando com rigor e conhecimentos da “alta” cultura, proporcionados pela sua formação erudita precoce ao piano. Ultrapassou as alegadas fronteiras entre canção e música instrumental, sendo compositor e cantor de canções sobre as quais improvisava com grande fluência instrumental ao piano ao à voz. Ele foi, simultaneamente, branco e negro, burguês e popular, celebridade e anônimo, conforme será apresentado no capítulo 2. Mas, assim como o movimento do sambajazz, esteve longe de encarnar contradições, pois se situa em um lugar anterior a elas, ao qual estes rótulos binários são externos. O sambajazz é um local da *poeisis*, de invenção ativa, onde muitos recursos cabem

ao músico criador. Este não se fecha nestas fronteiras analíticas posteriores ao ato da criação, mas se guia por questões sonoras que lhe são anteriores, primeiras. Em Alf e no sambajazz não há contradição, portanto, entre samba e jazz, entre a vigiada identidade nacional e a desejada modernidade internacional, enfim, entre ser brasileiro e ser estrangeiro.

Não foi necessária, portanto, uma idealizada antropofagia nacional de bases modernistas para justificar o projeto do sambajazz uma vez que ali não se parte da condição de brasileiro fecundado em grau maior ou menor por “influência” alienígena, mas se é, a um tempo, brasileiro e internacional, sem contradições a priori. A improvisação jazzística não se afigura estrangeira, “de fora”, mas é justamente o elemento que aprofunda a espontaneidade da fluência no samba, que proporciona a condição de se estar “à vontade” entre pandeiros e saxofones, de ser samba e jazz por inteiro, sem oposições entre os termos. A imposição do projeto nacionalista, seja “de raiz”, seja “antropofágico”, não encontra força aqui porque o sambajazz nem mesmo é um projeto intelectual, mas música espontânea nascida da prática de lazer/profissional destes músicos e de seu público. Ocupados em fazer música a partir de suas vivências múltiplas, que vão do samba à música erudita contemporânea, passando pelo jazz e pela salsa e empenhados na combinação dos sons de forma complexa e original, estes músicos deram pouca atenção em sua música a questões simplistas sobre a suposta origem nacional ou estrangeira das práticas musicais, sempre duvidosas e pouco ligadas às práticas em si. O sambajazz, portanto, não foi sequer assim nomeado por seus inventores, sendo esta denominação fruto posterior de jornalistas como Robert Celerier. Este crítico, sendo também um músico amador, escreveu importantes e pioneiros artigos sobre o movimento no jornal *Correio da Manhã*, entre eles a já citada *Pequena História do sambajazz* publicadas em cinco partes entre 1964 e 1965 neste periódico⁸. A denominação *sambajazz* foi posteriormente reforçada pelos relançamentos em CD de álbuns importantes do movimento nos anos 1990 e 2000 (SARAIVA, 2007).

Como o jazz, o *sambajazz* foi uma prática de valorização da improvisação do músico no palco, de liberdade de criação do instrumentista frente ao compositor, de afirmação do que é recriado “ao vivo” sobre a obra previamente

⁸ Ver estes periódicos no Anexo III.

composta, que se *profana* (AGAMBEN, 2007), e de uso da *tática* da invenção musical no instante da performance sobre a *estratégia* (DE CERTEAU, 1994) da obra previamente estabelecida. Esta foi também uma música de subversão de um certo “padrão”⁹ musical e social, pois ela afirmou a cultura negra e a seção rítmica composta por percussões e baterias que destacam os *baixos* corporais sobre as *altas* melodias (BAKHTIN, 1999), colocadas à frente na tradição ocidental. Ela valorizou, acima de tudo, o ritmo e a corporalidade, e reservou um espaço mais musical que intelectual às letras de música, articulando também a palavra cantada, mas enquanto parte do *corpo* do som, e nunca enquanto voo literário descolado sobre a base sonora. Pois o sambajazz foi também a música de diversos cantores-músicos como Leny Andrade e Elis Regina.

Embora o sambajazz tenha sido muitas vezes entendido como *música instrumental*, definido negativamente como uma “não-canção”, e em oposição à *canção* como prática da bossa nova, eu pretendo mostrar o movimento de uma forma diversa, que se aproxima mais do olhar dos músicos à época do seu florescimento¹⁰. Nos capítulos 5 e 6 se acompanhará a saga da construção do sambajazz por jornalistas como o crítico do *Correio da Manhã*, Robert Celerier, que associava a categoria *música instrumental* ao movimento. Longe de querer polemizar com os que pensam um sambajazz exclusivamente “instrumental” – palavra que considero, aliás, de conotação dúbia e feia sonoridade - entendo que a riqueza e a força de um gênero se dão também na diversidade de leituras que ele é capaz de gerar. A grande abertura de significados, por exemplo, de termos tão polissêmicos como “jazz”, “rock” ou “samba” não diminuíram em nada a prática destes gêneros musicais, nem tampouco seu uso enquanto categorias, pelo contrário, eles são evocados por um número crescente de pessoas. Assim, mais do que fechar o sambajazz em uma classificação negativa de “música sem voz”, que o encerraria no gueto da “música instrumental”, gostaria de apresentá-lo a partir

⁹ Conforme o termo de Alfredo Cardim, em entrevista para esta tese.

¹⁰ Por exemplo, PIEDADE (2005): “Certa concepção de canção toma sua dimensão narrativa como preponderante na significação (Tatit, 1996), enquanto outros autores afirmam que a análise da canção não pode se limitar à letra (Frith, 1988; Bastos, 1996), e que, portanto, a sua “instrumentalidade” é igualmente fértil de significado. Deixarei de lado o debate no campo da análise da canção e na dialética entre letra e música para enfocar um gênero cuja identidade principal, inscrito na sua designação ambígua de “música instrumental”, entende-se primordialmente enquanto não-canção.” (p.1063).

de categorias que, acredito, são mais profundamente enraizadas em sua prática e mais significativas musicalmente.

O sambajazz se caracteriza principalmente pelo foco no ritmo, que se traduz, dentre outras maneiras, na elaboração da atividade da seção rítmica, das levadas de samba tecidas pelo baixo, pela bateria, pelo violão, enfim, pelos instrumentos que compõem esta seção, mas que sobem à voz e aos sopros – sendo um gênero onde os solistas “sambam” com a base. Se quisermos manter a visão binária entre sambajazz e bossa nova, então o sambajazz poderia ser descrito como a *outra* bossa nova, aquela que investiu mais energia no *ritmo*, na corporalidade, na elaboração da atividade da seção rítmica e na performance da improvisação, enquanto *esta* procurou conjugar estas invenções rítmicas (que também caracterizam a música de João Gilberto, por certo) às exigências poéticas da palavra informada pela literatura, algo introduzido por Vinícius de Moraes na música popular brasileira - e que talvez tenha se tornada menos “popular” e mais “erudita” a partir de então. Não que o uso da palavra cantada não faça parte do sambajazz, nem da tradição brasileira – pelo contrário - mas trata-se, nestes casos, de uma palavra musical, que não busca a elaboração nos moldes da alta literatura nem se descola da música pra ganhar autonomia enquanto “letra” poética, mas é uma palavra sonora, musical¹¹. Pois não é, a meu ver, a ausência da palavra que caracteriza o sambajazz, mas a forma de se usá-la¹².

¹¹ Ver o excelente artigo de Ana Maria Bahiana sobre o assunto, *Os poetas da música*, onde ela atribui a Vinícius de Moraes a criação da profissão de letrista no Brasil: “Tudo começou com Vinícius de Moraes. Depois virou profissão” (1980, p.183).

¹² Penso que seria impossível excluir a voz e a canção deste movimento formado por grupos como o Tamba Trio, onde todos os instrumentistas cantavam como em um grupo vocal, ou pelo maestro e cantor de voz especial, Moacir Santos, de quem podemos ouvir a voz tanto em gravações de seus LPs norte-americanos como no álbum do musical *Pobre Menina Rica* (1964), de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes ou cantando *Nana* (Santos e Telles), no LP *Nana* (1964), de Nana Leão. Tampouco a prática de cantores como Elis Regina (ver *O fino do fino* de Elis Regina e Zimbo Trio – 1965) ou de Jorge Ben sob direção musical e arranjos do sambajazzista J. T. Meireles em seus três primeiros álbuns, podem ser facilmente excluídos do sambajazz sem que se crie um problema musicológico à categoria. Pois estas gravações possuem características musicais típicas do movimento, que podem ser encontradas em álbuns instrumentais como os do próprio Zimbo Trio, como a levada de “samba no prato” à bateria em andamentos rápidos, o clima jazzístico e as improvisações instrumentais.

2.

O percurso entre a música e as ciências sociais

O estudo das diversas “músicas populares” tem crescido muito no Brasil nas últimas décadas. Publicações sobre o campo, muitas vezes de origem acadêmica, são comuns nas livrarias e sebos de qualquer grande capital do Brasil de hoje. Áreas como etnomusicologia, literatura, história, filosofia e ciências sociais se voltam para o tema, com diferentes abordagens. Diversos pesquisadores provindos destas áreas se destacam no debate sobre a música feita no Brasil como Hermano Vianna (2002), José Miguel Wisnik (1989), Santuza Cambraia Naves (2001), Elizabeth Travassos (2000) e Marcos Napolitano (2001). No campo do jornalismo e das biografias, alguns autores têm sido extremamente bem sucedidos em lançar luz sobre a história da MPB e em se comunicar com o público, como Ruy Castro (1990) e Paulo Cesar de Araújo (2013, 2014), entre tantos outros¹³.

Muitos desses estudos versam sobre a *canção* no Brasil, um campo riquíssimo, mas que parece fonte inesgotável, tamanho tem sido o trabalho de pesquisa e escrita realizado sobre ele. O foco na letra de música e na voz tem sido inversamente proporcional a pouca atenção dada à diversidade de práticas ditas “instrumentais”, ou que ao menos não são exclusivamente voltadas para a voz, mesmo quando estas práticas se dão no interior da canção.

Esta tese *não* parte, no entanto, da bipartição entre *canção* e *música instrumental*, mas compreende a música como performance (GILROY, 2001, SEEGER 2015). Este gênero está muito ligado à improvisação, à dança e a corporalidade. Mesmo nos álbuns gravados, que tem grande importância no movimento, as execuções destes músicos são feitas “ao vivo”, em performance no estúdio, de forma semelhante a que ocorre no palco, sem *overdubbing*¹⁴.

No sambajazz se confundem a canção e a música instrumental, a cultura erudita e a cultura popular, o estudo musicológico e a prática improvisada. Muito

¹³ Ruy Castro se firmou como o principal historiador da bossa nova, com o já clássico *Chega de Saudade* (1990). Araújo se destaca por pertencer a uma nova geração de pesquisadores que questiona as antigas ideias sobre a MPB no Brasil e sua popularidade, trazendo uma instigante contribuição para novas histórias da música brasileira em livros como “Eu não sou cachorro não” (2013).

¹⁴ Gravar com uso de *overdubbing* significa sobrepor canais de som registrados em diferentes momentos, procedimento que se diferencia da gravação ao vivo, onde todos gravam simultaneamente.

se falou sobre a voz do cantor, e muitas loas se teceram à palavra poética do cancionista universitário de MPB, com grande proveito para todos que se interessam pelo assunto. Esta pesquisa busca, no entanto, dar voz aos músicos do samba moderno da passagem da década de 1950 à de 1960 que foram mais raramente estudados, na intenção de contribuir com outros entendimentos para o debate sobre a música brasileira que é, afinal de contas, também um debate sobre o Brasil.

Não se trata, no entanto, de inverter a relação entre canção e música instrumental, priorizando a segunda desta vez, mas de recuar a um ponto anterior, em que tal distinção se mostra menos importante. Este ponto recuado é o olhar do *Artífice* (SENNETT, 2009) que pratica as músicas, de quem “põe a mão na massa” da matéria bruta sonora. Dela pode sair tanto uma canção-pérola radiofônica de 3 minutos como um profano jazz brasileiro “instrumental”, rebelde e improvisado, a partir de um mesmo tema musical, anterior a estas roupagens. Ao contrário do olhar estudioso, posterior, que vai procurar categorias para descrever e fixar o som, a abordagem primeira de quem faz a música vislumbra muitos desdobramentos possíveis para a massa sonora¹⁵. Este é o ponto de partida desta pesquisa que se volta para músicos criadores, o da poética musical.

3. Situando-me

Enquanto músico profissional no Rio de Janeiro, eu tenho uma relação com a música a partir do ponto de vista de quem a produz, embora eu também seja um pesquisador e um ouvinte, é claro. Nos últimos 20 anos tenho tocado violão e guitarra profissionalmente, atuado como compositor, arranjador e professor de música, além de ter sido por um longo período estudante de composição e de violão e piano, sempre entre as áreas popular e erudita. Minhas atividades musicais compreendem um certo leque de práticas disponíveis para um músico da

¹⁵ Assim João Donato, como Moacir Santos e tantos outros músicos criadores do samba moderno, criaram e registraram suas canções primeiramente no formato “instrumental”. Estas depois ganharam palavras de letristas como Vinícius de Moraes (no caso de Santos), Caetano Veloso (no caso de Donato) ou de Gilberto Gil (no caso de ambos), sem que isto tenha sido sentido como um prejuízo da versão instrumental ou da cantada. Em resumo, as diferenças colocadas entre canção e música instrumental, que por vezes embasam teses complexas sobre o tema, mostra-se contingente e pouco relevante para a prática musical, que é o foco desta tese.

minha geração e posição social no Rio de Janeiro, que passou pela universidade de música¹⁶.

Envolver-me no universo das ciências sociais e fazer uma pesquisa sobre músicos com seus métodos foi um movimento que realizei no sentido de ver meus pares e a mim mesmo a partir de um ponto de vista renovado. Espero que esta experiência enriquecedora para mim também o seja para meus colegas músicos, que possivelmente encontrarão nesta tese uma compreensão diversa das que os músicos normalmente têm sobre o sambajazz.

Uma pesquisa que me serve como um exemplo foi aquela realizada por Howard Becker em 1948 entre músicos de jazz em Chicago, grupo do qual o autor fez parte como pianista, e que está presente no livro *Outsiders* (2008). A proximidade do universo estudado por Becker com o dos músicos do sambajazz, ainda que em contextos diferentes, bem como sua metodologia, tornam aquela pesquisa relevante para o presente trabalho. Conforme Becker escreveu sobre os seus colegas músicos, com quem se apresentava regularmente, paralelamente ao seu estudo acadêmico: “Embora suas atividades estejam formalmente dentro da lei, sua cultura e o modo de vida são suficientemente extravagantes e não-convencionais para eles sejam rotulados de *outsiders* pelos membros mais convencionais da comunidade”. (2008, p.68) Os músicos de sambajazz, da mesma forma, também são suficientemente entendidos “outsiders” para caracterizarem um grupo social.

Quando comecei a estudar harmonia clássica, ainda adolescente, no final dos anos 1980, e contraponto, já nos anos 1990, na graduação, me sentia ansioso por penetrar na *essência* da música, com o auxílio dos ensinamentos da musicologia. Se considero válido e enriquecedor este mergulho no saber musicológico, certamente não tenho mais a ilusão de que exista um *corpus* de conhecimento que possa dar conta da Música em sua totalidade. Considero-o importante como parte integrante da prática de uma certa cultura musical, especial e profunda, mas localizada no tempo e no espaço e nem de longe “universal”, ou seja, capaz de abarcar todas as práticas musicais.

¹⁶ Eu estudei até o mestrado em composição musical pela UNI-RIO e também concluí o curso *Professional Program*, do *Musicians Institute*, CA, EUA, onde estudei com uma bolsa da CAPES entre 2002 e 2003.

Se fosse possível pensar em algo como a essência de todas as músicas do mundo, creio que isto seria o *movimento*: uma essência sem essência, que consiste justamente em *transformar-se* em algo diverso do que se é, tecer uma nova relação entre objetos (musicais, sociais) quaisquer. A música é tanto o movimento do ar em ondas sonoras quanto o movimento que seu desenho sonoro no tempo sugere às pessoas, que então balançam a cabeça, as mãos ou a dançam quando a vivenciam, sempre através de seus corpos, necessariamente. A vivência do sujeito é sempre corporalmente situada no espaço onde ele está se movimentando. Assim, a relação entre o som grave baixo e o som alto agudo, remete à topografia musical do alto e do baixo (BAKHTIN, 1999) e expressa também a relação entre músicos, pessoas que tocam instrumentos ou notas graves e outras que tocam o agudo, mas que podem trocar de posição eventualmente, e que fazem um movimento simultaneamente musical e espacial. Portanto a música traz em si o *movimento*, que remete à performance do *corpo* no espaço. Longe de ser apenas sobreposição de notas e motivos musicais, entendidos como pequenos tijolos de informação musical que se acumulam, a música é apresentada nesta tese como “um movimento itinerante ao longo de um modo (percurso) de vida, entendido como um caminho a ser percorrido”, em concordância com a compreensão de Ingold (2013) sobre a transmissão de conhecimento:

O conceito de transmissão está relacionado a um modelo genealógico que separa a aquisição de conhecimento-como-informação de sua aplicação prática e por esse motivo ele não é adequado para descrever as formas em que as pessoas normalmente vêm a saber o que elas fazem. (...) Prática especializada (qualificada), assim concebida, é um movimento itinerante ao longo de um modo (percurso) de vida, entendido como um caminho a ser percorrido ao invés de um corpus de regras e princípios transmitidos por ancestrais. (2013, p.301) ¹⁷

Dois álbuns de sambajazz focados nesta tese trazem no título o termo “muito à vontade” que denota a atitude de quem está serenamente em atividade, como se estivesse “em casa”. A “antropologia em casa” que realizo aqui, também tem esta característica de me deixar, por um lado, “muito à vontade”, como no título do álbum de Donato, pela familiaridade com o universo abordado. Estar *muito à vontade* pode trazer o risco do excesso contido no advérbio de

¹⁷ “The concept of transmission is linked to a genealogical model that separates the acquisition of knowledge-as-information from its practical enactment, and is not for that reason appropriate to describe the ways in which people ordinarily come to know what they do. (...) Skilled practice, thus conceived, is an itinerant movement along a way of life, understood as a path to be followed rather than a corpus of rules and principles transmitted from ancestors” (2013, p. 301)

intensidade. É justamente esta condição que conduz a uma grande “reflexividade”, condição para a antropologia em casa, segundo Marilyn Strathern:

O pressuposto é o de que nos tornamos mais conscientes de nós mesmos quando nos **transformamos** em objetos de estudo, aprendendo sobre nossa sociedade, e ao mesmo tempo, sobre nós mesmo enquanto fazemos a pesquisa, ao nos tornarmos mais conscientes de métodos e ferramentas de análise. **A perspectiva da antropologia em casa sugere assim a contribuição a uma crescente reflexividade (...)**¹⁸ (1987, p.17).

Mais do que uma *antropologia em casa*, conceito onde se poderia graduar diferentes patamares de familiaridade entre pesquisador e pesquisado, realizo algo que se aproxima de uma “auto-antropologia”, que se dá “quando o processo antropológico de ‘conhecimento’ se serve de conceitos que também pertencem à sociedade e cultura em estudo”¹⁹ (STRATHERN, 1987, p. 18). Embora o próprio conceito de sambajazz não tenha sido sustentado inicialmente pelos músicos do movimento, ele nasce do interior deste “mundo da arte” (BECKER, 1977), em parte através dos artigos do jornalista e músico francês Robert Celerier para o jornal *O Correio da Manhã*, na primeira metade da década de 1960.

No entanto, a condição de músico hoje que estuda seus pares de meio século atrás, ainda que na mesma cidade, não garante nem a proximidade absoluta que colaria totalmente meus “conceitos” aos deles, nem tampouco uma distância “antropológica” segura, que tem de ser conquistada. O movimento de aproximação e distanciamento dos informantes teve que ser realizado como em qualquer pesquisa antropológica urbana. A familiaridade com o meio estudado, se por um lado facilita a “aquisição de dados”, por outro apresenta o risco do olhar banalizado sobre o que não se estranha. Daí a necessidade de uma constante reflexividade, de um “auto-estranhamento”. Por isso os conceitos de *transformação*, *percurso* e *movimento*, inter-relacionados entre si, são fundamentais nesta pesquisa. A aproximação entre o músico e o cientista social nesta auto-antropologia é um percurso com muitas idas e vindas, que busca um ponto de equilíbrio sempre instável entre a familiaridade e o estranhamento, entre

¹⁸ “The assumption is that we become more aware, both of ourselves when turned into objects of study, in thus learning about our society, and at the same time, of ourselves as doing the study, in becoming sensitive to methods and tools of analysis. The prospect of anthropology at home thus suggests a contribution to the increasing reflexivity (...). (1987, p.17)

¹⁹ “(...) where the anthropological processing of ‘knowledge’ draws on concepts which also belong to the society and cultura under study.” (1987, p.18)

o perto e o longe. É um *movimento de transformação* que se dá na relação entre os campos e seus olhares diversos, agora unidos por este *percurso*.

É este percurso que me permite buscar, mais do que uma antropologia da música, uma “antropologia musical” que possibilite enxergar a música no homem, e não fora dele, isolada em esquemas musicológicos aos quais as culturas se conformariam (SEEGGER, 2015). Este percurso de transformação deve, conforme Roberto da Matta, “*transformar o familiar em exótico*” (1978, p.4).

A *transformação* é, portanto, palavra chave nesta tese de um músico que se reinventa como cientista social para transformar seu olhar sobre a música, realizando um “movimento drástico” sobre si mesmo, e fundamental ao ofício de etnólogo:

Essas duas transformações fundamentais do ofício de etnólogo parecem guardar entre si uma estreita relação. A primeira transformação leva ao encontro daquilo que a cultura do pesquisador reveste inicialmente no invólucro do bizarro, de tal maneira que a viagem do etnólogo é como a viagem do herói clássico (...). Na segunda transformação, a viagem é como a do xamã: um movimento drástico em que, paradoxalmente, não se sai do lugar (...) todos aqueles que realizam tais viagens para dentro e para cima são xamãs, curadores, profetas, santos e loucos; ou seja, os que de algum modo se dispuseram a chegar no fundo do poço de sua própria cultura (DA MATTA, 2000, p. 158)

Esta tese também retrata, como uma fotografia congela um momento sem que se perca o sentido da ação de seus atores no tempo, o *movimento* de ascensão do sambajazz e de seus músicos. Sua profissionalização se inscreve dentro de um movimento maior, o da indústria cultural brasileira, que por sua vez se insere dentro de deslocamentos cada vez maiores, do país que se moderniza e quer percorrer “50 anos em 5” com o jovem Presidente da República Juscelino Kubitschek, do *Atlântico negro* e seus inter fluxos incessantes (GILROY, 2001), do mundo crescentemente globalizado em um relativamente próspero pós-guerra.

Este percurso liga ainda duas linguagens, que na verdade nunca estiveram isoladas, mas compartilham um histórico e uma prática comuns: a música e a literatura, ou a sua escrita (INGOLD, 2007). O contínuo entre organizar sons e organizar palavras é algo que surge neste percurso de transformação do músico em cientista social. Por muitas vezes observei que os problemas relativos à forma que surgem na lida com os textos desta tese não diferem essencialmente de

problemas semelhantes na composição musical. Grandes e pequenas seções têm de ser arranjadas segundo as prioridades e as relações entre elas. No entanto, escrever um texto, ainda que acadêmico, exige do músico pesquisador um movimento no sentido de tornar-se também escritor: ele deve poder sintetizar em palavras as vivências de seu percurso, construir uma narrativa que recrie em texto o *movimento* musical do sambajazz, neste caso. Segundo José Alberto Salgado e Silva:

Considera-se também que a dimensão estética de um relato etnográfico – sua organização formal, as muitas decisões de composição – não se exclui da dimensão metodológica, balizando-se igualmente por preocupações com a validade de um conhecimento construído e com a sua comunicação. (2011, p.9)

Andar, ver, de Hélio Silva (2009), remete à uma antropologia que extravasa o campo científico e busca suas interfaces com a literatura, sem opô-la à ciência social. Ciência e arte podem caminhar juntas, não há oposição, mas conjunção. O antropólogo revela que a etnografia se liga ao *livro de andar e ver*, uma tradição árabe retomada modernamente pelo poeta português Luiz Veiga Leitão, onde relata suas viagens. Através da simplicidade do nome composto por palavras elementares, *livro, andar, ver*, surge a matéria incomum, “visão do paraíso”, no texto do viajante:

A viagem e o contato com o outro era o passaporte para o insólito e o maravilhoso. (...) À mentira e à imaginação cabiam preencher a lacuna quando o trânsito não trouxesse novidades impactantes.

O extraordinário comanda a escrita. Os livros dos velhos monastérios registravam os graves acontecimentos da vida humana: nascimento, batizado, casamento, óbito.

Na simplicidade das três palavras ordenadas, *livro de andar e ver*, mal se contém e, portanto, se tensionam impulsivas – essa a graça do título – tarefas complexas, empreendimentos humanos arriscados, porque ao mesmo tempo férteis e enganadores. Escrever e ver. Escre(ver). (2009, p. 175).

Aqui a antropologia se aproxima da arte, não apenas pelas referências à literatura e pela linguagem poética, mas também pela convergência com uma atitude estética frente ao mundo, mobilizada em favor da ciência social: não se trata de buscar verdades positivistas que estariam dadas no campo e transcrevê-las no texto científico, mas em chegar ao particular, de onde emergirá, através do pensamento e da percepção intersubjetiva, o geral, o objetivo, o científico.

A relação com a objetividade e com a teoria antropológica se faz então a partir da subjetividade do antropólogo. Sua tarefa é relacionar o campo estudado ao da antropologia a partir de sua subjetividade “participante”, de seu relato. Pois “o que está em causa é uma desestabilização do observador, o que é mais do que a subjetividade (que compartilha com seus colegas das ciências exatas e naturais) e mais do que a interferência sobre o objeto (que comunga com botânicos e zoólogos)” (SILVA, 2009, p.178).

Como um pintor com suas tintas “descreve” uma paisagem que observa desde um ponto de vista oculto na tela, porém inequívoco a quem olha, porque de onde deriva a perspectiva da pintura, a posição do cientista social no campo também é importante.

Situar-me é, pois, tarefa importante nesta pesquisa de um “nativo” que observa “nativos”, pois esta relação é por demais significativa nesta tese para ser deixada de fora. O etnógrafo deve situar-se (SILVA, 2009), ou seja, dar sua localização no espaço social que estuda.

Se olhado analiticamente, este campo pode parecer por demais complexo, múltiplo em todos os seus detalhes, a ponto de se tornar inapreensível ao intelecto. Mas, no entanto, o fenômeno da paisagem, ou do campo, é apreendido de forma total pelo cientista social, assim como um pintor “vê” a paisagem inteira em sua mente sem se perder a complexidade dos detalhes, conforme Ingold:

Ao olhar do artista, a paisagem se apresenta não como uma multiplicidade de particularidades, mas como um campo fenomênico variado, ao mesmo tempo contínuo e coerente. Dentro deste campo, a singularidade de cada fenômeno reside no seu desdobramento - no seu posicionamento e implicações, e no equilíbrio de um movimento momentaneamente fixado - das histórias de relações entrelaçadas pelas quais ele veio a estar lá, naquela posição e naquele momento.²⁰ (2007, p.232)

Segundo Lévi-Strauss (1993), a antropologia social se caracteriza por um método lógico, dedutivo, próprio do cientista social, que ela alterna e atualiza com a empiria do trabalho de campo. No entanto a síntese entre estes procedimentos só

²⁰ “To the artist’s gaze, the landscape presents itself not as a multitude of particulars but as a variegated phenomenal field, at once continuous and coherent. Within this field, the singularity of every phenomenon lies in its enfolding – in its positioning and bearing, and in the poise of a momentarily arrested movement – of the entangled histories of relations by which it came to be there, at that position and in that moment” (INGOLD, 2007, p.232)

pode vir da “subjetividade mais íntima”, a única forma possível de “uma demonstração objetiva” (1993, p.23):

Esta alternância de ritmo entre dois métodos: o dedutivo e o empírico – e a intransigência que colocamos ao praticá-los um e outro sob uma forma extrema e como que purificada, dão à antropologia social seu distintivo dentre todos os outros ramos do conhecimento: **de todas as ciências, ela é a única, provavelmente, a fazer da subjetividade mais íntima um meio de demonstração objetiva.** Com efeito trata-se realmente de um fato objetivo: o mesmo espírito que se abandonou à experiência e deixou-se modelar por ela se torna o teatro de operações mentais que não abolem as precedentes e, entretanto, transformam a experiência em modelo, possibilitando outras operações mentais. **No fim das contas, a coerência lógica destas últimas se baseia na sinceridade e na honestidade** daquele que pode dizer, como o passarinho explorador da fábula: 'Lá estava eu, algo me ocorreu – Vocês acreditarão estar lá, vocês mesmos', e que consegue, de fato, comunicar esta convicção (1993, p. 23, grifos meus)

Em uma entrevista de 1998, Lévi-Strauss utiliza como metáfora a *música serial* – uma técnica de composição musical desenvolvida pelo compositor austríaco A. Schoenberg no princípio do século XX a fim de renovar a harmonia e a música européias - para descrever um futuro cada vez mais presente na antropologia. Na música ocidental, que é *tonal*, uma das doze notas do sistema tonal é privilegiada como o *tom* da música, estabelecendo-se como o *centro tonal* à qual todas as outras notas remetem. Na *música serial*, que é atonal e, portanto, não está baseada em uma tonalidade, não existe hierarquia entre as notas, e todo o trabalho de composição remete à *relação* entre estas, e não apenas destas com relação ao *tom* principal. Nesta metáfora de Lévi-Strauss, o *centro tonal* corresponde ao antropólogo tradicional europeu, que estuda os “nativos”, que seriam correspondentes às notas da escala, nesta metáfora musical. Quando se estabelece o atonalismo e deixa de haver um centro tonal, a *relação* entre as notas – ou entre as pessoas envolvidas na pesquisa de campo – ganha maior importância:

Se você me permite uma comparação musical, eu diria que a antropologia tal como a concebo, como a conheci, como nossos mestres a praticaram, era *tonal*, e agora ela se tornou *serial*. Isto quer dizer que as sociedades humanas **não significam mais nada fora de suas relações recíprocas.** Porque a nossa se enfraqueceu, porque ela mostrou seus vícios, porque as outras começaram a trilhar o mesmo caminho que a nossa – isso é como as notas em um sistema dodecafônico, **elas não têm mais um fundamento absoluto, elas existem apenas umas em relação às outras.** Enfim, é assim que as coisas são, teremos uma outra antropologia, como a música serial é uma outra música. **Uma antropologia que será tão diferente da antropologia clássica como a música**

serial é diferente da música tonal. (...) Esses povos mesmos (indígenas) vão em breve dar origem a eruditos, a historiadores de suas próprias culturas, e assim aquilo que foi nossa antropologia vai ser apropriado por eles, e ela será algo interessante, e importante. (VIVEIROS DE CASTRO, 1998).

Trazendo a fala de Lévi-Strauss para este contexto urbano, posso me situar ainda, dentro desta visão do futuro da disciplina, como um “nativo” que vem do seio de uma “tribo” de músicos do Rio de Janeiro a fim de rever estes próprios músicos em sua relação entre si. Trata-se de uma antropologia relacional - como o serialismo de Schoenberg - onde o que importa é mais a relação, sempre política, entre pesquisados e pesquisador. Se Lévi-Strauss via a música serial (LÉVI-STRAUSS, 2010) e talvez o futuro da antropologia, sob uma perspectiva não tão otimista, esta tese não compartilha deste possível pessimismo.

No entanto, possuir esta familiaridade “nativa” com os músicos e seus valores não implica necessariamente ter consciência dos mesmos, e nem conseguir trazê-los à tona nesta pesquisa. Se busquei o estudo antropológico e sociológico dos músicos e da música, foi porque quis distanciar-me de sua lógica própria, “musical”, e entendê-los a partir de uma outra perspectiva, informada pelo estudo das ciências sociais. É esta atitude de pesquisador que me permite o afastamento necessário à construção do objeto de estudo que necessariamente se faz em uma tese como esta.

Por outro lado a comparação do momento presente com o passado me torna um *viajante* como os antropólogos que deram origem à disciplina em busca de relatos etnográficos, mas um viajante do tempo. A diferença de cinquenta anos é emblemática: mas de meio século se passou desde que Édison Machado reuniu um time de músicos considerados alguns dos melhores instrumentistas do mercado musical carioca para gravar o LP *É samba novo* em 1963. É um tempo passado que, no entanto, é ainda contemporâneo, na medida em que diversos músicos profissionais daquela época ainda estão presentes, muitas vezes ativos como Raul de Souza, João Donato e Sérgio Mendes. Outros, com quem trabalhei pessoalmente como instrumentista, já se foram, como Paulo Moura e Moacir Santos. Nesta condição de argonauta de um tempo passado que ainda se faz presente, busco matéria para construir esta tese. Conforme Valter Sinder:

A estrutura da narrativa tal qual elaborada por Malinowski nos remete à estratégia garantidora da verdade que encontramos quando nos voltamos para os aventureiros e suas aventuras (reais ou imaginárias). Nessas viagens, a verdade não se encontra nem exclusivamente no objeto, nem na linguagem, mas tem seu ponto seguro no sujeito que narra (...) Tal parece ser a situação que se encontra o etnógrafo, e o recurso utilizado para que acreditemos nele: sua ficção persuasiva, sua magia, sua autoridade, além do bom senso e dos métodos científicos (já que sua magia reside, também, na sinceridade metodológica). (SINDER, 1997, p. 295)

Nasci em uma família de músicos, e meu contato inicial com o sambajazz se deu ainda na primeira infância. Meus avós paternos, o crítico de música Eurico Nogueira França e a pianista de concerto Ivy Improta eram muito ligados ao compositor Heitor Villa-Lobos, com quem meu avô fundou a *Academia Brasileira de Música*. Em sua casa, ainda na infância, aprendi a gostar não apenas de música erudita – que ele gostava de chamar “música de concerto” – mas também de livros sobre música, que preenchiam as estantes nas paredes de praticamente todos os cômodos da casa.

Meu pai, Tomás Improta, é também um pianista profissional, como o foi minha avó, embora mais ligado à música popular. Atua como solista e acompanhou longamente cantores de sucesso como Caetano Veloso e Gal Costa, principalmente nos anos 1970 e 1980. Pertencendo a uma geração imediatamente posterior ao movimento, ele conheceu pessoalmente muitos músicos do sambajazz em situações profissionais, podendo ser considerado um herdeiro direto do movimento. Foi aluno do saudoso pianista de sambajazz, Tenório Jr, que lançou um único, porém significativo, álbum, o *Embaló* (1964).

Ainda mais ligado ao sambajazz foi meu tio materno, o saxofonista e flautista Ion Muniz, falecido em 2009. Nascido em 1948, como o meu pai, ele pertence a uma geração imediatamente posterior a este movimento, que a viveu apenas como ouvinte, jovem demais para fazer parte dele enquanto músico. Ambos me ensinaram a ouvir a música de sambajazzistas como Édison Machado, João Donato e Raul de Souza. Ion Muniz começou a tocar com Machado ainda no início da década de 1970, e gravou dois álbuns solo dele²¹. Radicado nos EUA desde a minha primeira infância, tendo vivido ainda por um período na Finlândia, onde foi professor da prestigiada *Academia Sibelius* de música, Ion retornou ao

²¹ *Obras* (1970) e *Obras 2 – O pulo do gato* (2004).

Brasil em 1992, quando eu estava me tornando músico profissional, ainda na adolescência. Ele havia escrito um livro chamado *Functional improvisation technique* (1991), que usava para me dar aulas de improvisação. Amigo pessoal de João Gilberto, cuja música conseguia simular com perfeição ao violão e voz, ele me ensinou também a tão falada “batida da bossa nova” ao instrumento, com ensinamentos vindos diretos da fonte²². Ion exigia nada menos do que a perfeição do violonista que tocasse com ele, na micro rítmica exata que o suingue exige do músico que faz uma levada, seja de samba ou de jazz.

Sendo um solista especialmente dotado e fluente, Muniz dava aulas de improvisação a alguns dos mais destacados saxofonistas do Rio de Janeiro, como Idriss Boudrioua e Fernando Trocado. Até mesmo o sambajazzista mais velho que ele, o lendário Paulo Moura, aparecia regularmente em seu apartamento, em Laranjeiras, RJ, a fim de “pegar umas dicas”, conforme ele me dizia, sobre improvisação. Extremamente exigente e rigoroso com músicas e músicos, Muniz amava profundamente um álbum de sambajazz, que me fez escutar dezenas de vezes, talvez por puro prazer de passar aquele maravilhamento adiante: o *É samba novo* (1963), de Édison Machado, que havia sido relançado em CD recentemente. Conforme escreveu em suas *Crônicas* não publicadas - texto que foi muito útil a esta pesquisa - Édison Machado era uma “força da natureza” e fizera um dos álbuns mais importantes da música brasileira de todos os tempos. “Não adianta querer tapar o sol com a peneira”, escreveu Ion Muniz sobre este assunto.

Ion Muniz faleceu em 2009 e, embora não fosse esta minha intenção inicial, hoje percebo que esta tese é também uma homenagem a ele, que me ensinou a ouvir o sambajazz e a amar profundamente os seus sons musicais e músicos. Foi este *amor* que motivou em mim a vontade de fixar e ampliar em palavras o movimento do sambajazz. *Um amor eterno* (2003) foi o título que Ion Muniz deu ao seu único e excelente CD, um álbum tardio de sambajazz e bossa nova. Um aluno seu, o saxofonista e pesquisador Pedro Larrubia, me relatou que,

²² As “meninas” (que é como João Gilberto chama os dedos indicador, médio e anelar da mão direita) fazem a mesma célula rítmica de um tamborim de samba e o “garoto” (o dedo polegar) faz o bumbo, sempre regular, me dizia ele. Sobre a batida da bossa nova de João Gilberto, ver FRANÇA, 2008.

após uma aula complexa sobre modos e escalas musicais, Ion lhe disse: “quando você estiver tocando esqueça tudo isso, e pense apenas em quem você *ama*”.

Tive também a sorte de poder conviver profissionalmente com alguns dos músicos focados, o que também transparece nesta pesquisa. Particpei como violonista de diversos shows com Paulo Moura entre 2005 e 2009. Em 2008 fizemos uma longa turnê pelo Brasil, quando tocamos em 27 capitais do país, a que se somaram outras tantas apresentações avulsas. Tive então a oportunidade de conviver com o velho mestre, em hotéis e aeroportos, na maior parte do tempo. O concerto se chamava *AfroBossaNova* (2009) e era uma homenagem a Tom Jobim, em comemoração dos 50 anos da bossa nova²³. O show contava com a participação do bandolinista Armandinho Macedo, além deste pesquisador ao violão e três excepcionais percussionistas de Salvador, BA, dentre os quais se destaca o Mestre Gabi Guedes iniciado ainda criança na percussão afro religiosa que conhece profundamente²⁴.

Diz-se entre músicos que esta profissão consiste principalmente em esperar. De fato, se um show dura um pouco mais de uma hora, a preparação para ele pode durar mais de um dia inteiro - isto se excetuarmos os ensaios. Ela frequentemente inclui uma viagem até o local do show, com esperas intermináveis em aeroportos, aviões, ônibus e vans de transporte. Segue-se o tempo ocioso em saguões de hotel, camarins de teatro, onde se aguarda por horas o fim da montagem do palco pelos técnicos de som, iluminadores e roadies e o início da *passagem de som*, quando finalmente subimos ao palco. Então temos que enfrentar mais uma espera, a checagem do som de cada instrumento individualmente, enquanto os demais aguardam sua vez. Quando finalmente tudo está pronto, após a passagem geral do som, espera-se no camarim pelo início do show, uma vez tudo é feito com certa antecedência para se evitar imprevistos no horário sagrado do espetáculo.

Esses muitos momentos de espera se tornam conversas, por vezes coletivas, entre músicos. Anedotas e causos são contados nestas ocasiões, e

²³ Este concerto foi gravado ao vivo e lançado em CD pela gravadora *Biscoito Fino* (2009). O álbum foi indicado ao *Grammy Latino* de 2010. Ver fotografia do show no Anexo II.

²⁴ Os outros dois percussionistas são Giba Conceição e Nei Sacramento.

assuntos os mais diversos emergem. Muitas das conversas travadas com colegas músicos nesses contextos foram importantes não somente para me despertar o interesse pelas reflexões propostas, como para que, numa fase posterior, eu desenvolvesse a pesquisa propriamente dita. Para o antropólogo entre músicos, estas são ocasiões valiosas.

Paulo Moura tinha a “cabeça aberta”, como se diz. Apesar da proximidade dos 80 anos, Paulo sempre buscava novos sons, mantinha a curiosidade por músicos e músicas novas, e seus olhos brilhavam em muitas ocasiões. O VJ Gabiru era um rapaz de Salvador na casa dos vinte anos, que projetava imagens animadas em um telão durante o nosso show. Moura demonstrava também grande interesse pela música eletrônica dançante que o VJ Gabiru nos mostrava nas horas vagas no hotel.

Antenado na composição contemporânea, foi ele quem me apresentou as importantes obras para quinteto de madeiras do compositor húngaro Györgi Ligeti, em uma série de ensaios em minha casa para um show dele, em 2006. O fato de o compositor pertencer ao universo “erudito” não impedia que Paulo o trouxesse para o nosso quadro informal de referências musicais ainda que fizéssemos um espetáculo “popular” naquela ocasião.

Ele dirigiu este espetáculo de maneira muito original, recriando as composições de Jobim, o que nos tomou uma semana de ensaios diários intermináveis. Moura o intitulou “Afrobossanova”, em referência à leitura de características *negras* que deu à música de Jobim. Se a bossa nova era fechada aos negros, conforme disse certa vez a jornalistas²⁵, ele quis trazê-la negra. Sob este olhar, o sambajazz pôde ser entendido como uma “afro bossanova” contemporânea à mesma.

A percussão abria o show com uma longa introdução para *O morro não tem vez* (Jobim e Vinícius) baseada em belíssimos toques de candomblé²⁶. Tive nesta ocasião a experiência, ainda que meio século tardia, de vivenciar a criação

²⁵ Ver COELHO & CAETANO, p.156, 2011.

²⁶ Parte desta música pode ser vista ao vivo nesta gravação amadora de um show nosso no *Parque Aclimação*, em SP, em 08/06/2008. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=7F4JJ_aliWo. Acesso em 04/07/2015.

com um músico do sambajazz, em sua valorização sofisticada das percussões afro-brasileiras apresentadas em primeiro plano sobre a música de Jobim. *Meditação* (Jobim e Mendonça) foi transformada em uma batucada de signo africano, em compasso 6/8. As percussões tomavam conta das músicas de Jobim às quais eu acompanhava, com meu violão encarregado também dos baixos, como na tradição do choro, na ausência de um contrabaixista.

O que pode parecer ao analista como uma grande mistura de gêneros diversos, ali se fazia uma prática naturalmente conjunta entre músicos, que trabalham consonâncias e dissonâncias, em polifonia musical e social. Obviamente a diferença entre um violonista carioca e três percussionistas baianos negros está colocada nesta convivência harmônica, assim como entre Paulo Moura, um maestro paulista radicado no Rio de Janeiro, diretor musical do show e acostumado ao trabalho musical com partituras e Armandinho, um bandolinista solista virtuoso de Salvador que não aprendeu a ler música nem jamais estudou teoria musical, e trabalha guiado apenas pelo “ouvido”, mas que é capaz de levantar multidões com seu *Trio Elétrico* durante o carnaval. O resultado sonoro é também resultado destes contrastes e afinidades entre diferentes. A tensão entre as diversas vozes em contraponto que ora aumenta, ora diminui, é o que gera o interesse musical de uma peça.

Como um fractal, cada músico de sambajazz traz em si o movimento inteiro, como se cada parte reproduzisse em si o todo, mas de um ponto de vista único, singular. Paulo Moura foi muito bem definido por um amigo como um “malandro erudito”. Trazia consigo a erudição musical, falava português corretíssimo, em fala calma e ponderada. Ao mesmo tempo, porém, agia com certo humor e “jogo de cintura” e, quando o conheci, trazia sempre na cabeça um chapéu “panamá” branco, que caracteriza o malandro. Como o sambajazz, Paulo juntava em si, e na sua música, a cultura negra e a branca (ou “erudita”), o samba e o jazz, a prolixidade do choro e a concisão da bossa nova, a tradição e a modernidade. Tudo isso de forma integrada e natural, sem que os fatores ameacem desestabilizar o produto, pelo contrário. Ele foi um fractal ou uma síntese do sambajazz, sendo muito mais do que apenas um músico de sambajazz: Paulo Moura era também músico de concerto e foi um dos mais importantes

solistas do choro no Brasil. Ele foi ainda um dos responsáveis pelo renascimento da Gafieira no Rio de Janeiro com a *Domingueira Voadora* que Moura liderou como solista junto a Severino Araujo, no *Circo Voador*, no bairro da Lapa, RJ, a partir da passagem dos anos 1970 aos anos 1980 (VEIGA, 2011, p.240).

4.

A metodologia que me trouxe até aqui. Porque este percurso?

Esta é uma pesquisa qualitativa sobre o movimento do sambajazz no Rio de Janeiro, que floresceu entre fins da década de 1950 e o início da de 1960. Para tanto realizei entrevistas com quinze músicos, sendo onze deles ligados ao sambajazz e quatro instrumentistas “atuais”, nascidos a partir dos anos 1960 e que, portanto, não viveram o período estudado como instrumentistas. Listarei os entrevistados adiante. Também me vali de minha experiência como músico inserido em esquemas profissionais semelhantes aos vividos pelos músicos de sambajazz, ainda que com meio século de diferença. Muito de minha atividade profissional nos últimos 20 anos, seja em bailes no centro do Rio de Janeiro tocando para fazer a “pista” dançar, seja em casas noturnas improvisando sobre “temas” como *Desafinado* (Jobim e Mendonça) e *Nanã* (Moacir Santos), ou acompanhando cantores de sucesso como Maria Bethânia e Carlinhos Brown, se assemelha às atividades destes músicos que me antecederam na indústria cultural brasileira. Minha profissão hoje no Rio de Janeiro é de certa forma um desdobramento do que foi a deles.

Parte desta pesquisa se fundamenta, portanto, nas minhas memórias, principalmente nas que dizem respeito aos músicos de sambajazz. Convivi com alguns desses músicos em situações profissionais de concertos ou gravações, como Paulo Moura, João Palma, Roberto Menescal, Francis Hime, João Donato, Dom Um Romão, Wagner Tiso, Barrosinho, Robertinho Silva entre outros, tanto em trabalhos autorais deles como “acompanhando” outros artistas de sucesso na indústria cultural.

As memórias aqui aproximam o autor do leitor, uma vez que elas funcionam de forma a explicitar o ponto de vista do pesquisador, através do relato das experiências mais significativas pelas quais ele passou que se relacionam às dos atores estudados. Pois é também a partir de sua vivência que o pesquisador

constrói o seu objeto. Neste caso, onde realizo uma antropologia de meus pares profissionais, o relato de algumas experiências se faz obrigatório em virtude de sua relevância para o pesquisador e pertinência à pesquisa.

O sambajazz é um universo amplo, no qual se poderia contabilizar centenas de pessoas. Selecionei oito músicos que atuavam no Rio de Janeiro como foco da etnografia a fim de obter um olhar mais aprofundado sobre o movimento através deles. Eles foram escolhidos por motivos diversos, seja por sua projeção popular e importância no universo estudado, seja por fatores que poderiam ser chamados de subjetivos, como o conhecimento pessoal prévio (caso de Paulo Moura e João Donato) ou mesmo a minha preferência estética/política pela sua música. Assim, não se deve ver nesta lista uma espécie de “seleção brasileira” do sambajazz, onde se escolheria “os melhores”, mas uma opção contingente determinada principalmente pelo percurso da pesquisa, que certamente seria muito diversa se o pesquisador fosse outro. Os músicos selecionados são:

1. Paulo Moura (São José do Rio Preto, SP, 1932 - Rio de Janeiro, RJ, 2010)
2. Édison Machado (Rio de Janeiro, RJ, 1934 - Rio de Janeiro, RJ, 1990)
3. João Donato (Rio Branco, AC, 1934)
4. Raul de Souza (Rio de Janeiro, RJ, 1934)
5. Johnny Alf (Rio de Janeiro, RJ, 1929 - Santo André, SP, 2010)
6. Moacir Santos (Flores, PE, 1926 — Pasadena, CA, EUA, 2006)
7. Sérgio Barrozo (Rio de Janeiro, RJ, 1942)
8. Pedro Paulo (Juiz de Fora, MG, 1939)

Um critério de escolha dos músicos foi a possibilidade de realização de entrevistas com eles. Já falecidos quando iniciei a pesquisa, não pude entrevistar pessoalmente Édison Machado, Johnny Alf e Paulo Moura. Moacir Santos também se enquadra neste caso, mas eu havia realizado uma entrevista com ele

em 2006, por ocasião de minha dissertação de mestrado (2007) que também foi de grande valia a esta tese.

Paulo Moura havia falecido em 2008, e usei como fonte principal para a etnografia a longa entrevista feita por sua esposa, Halina Grynberg e publicada em 2011 sob o título *Paulo Moura: um solo brasileiro*, além de outras que ele realizou ao longo de sua carreira. Também foi importante para esta pesquisa a dissertação de mestrado da saxofonista Daniela Spielman, *Tarde de Chuva: A Contribuição Interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafieira, a partir da década de 70* (2008).

Utilizei como fonte principal para etnografar Johnny Alf a sua biografia escrita por João Carlos Rodrigues (2012) e plena de citações a partir das entrevistas que o autor realizou com o músico. Destaco ainda a tese de doutorado de Marcelo Silva Gomes, *Samba-Jazz aquém e além da Bossa Nova: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf*. (2010).

Apesar de Édison Machado ser considerado por muitos o baterista mais importante da história do samba moderno, existe escassa referência bibliográfica a seu respeito. Não pude encontrar nenhuma entrevista publicada com ele em livro, apenas em dois periódicos da primeira metade de 1970, logo antes dele imigrar para os EUA. Baseei-me, para a etnografia, na entrevista concedida em 1974 a Luis Carlos Maciel e publicada na *Revista Sombras* e, principalmente, em uma entrevista de 1990, realizada para o programa *O assunto é jazz*, de Luis Carlos Antunes, na *Rádio Fluminense*, logo após seu retorno ao país, no mesmo ano em que faleceria vítima de um infarto. Esta entrevista tem interesse especial por contar com a participação dos músicos Tião Neto, Teomar Ferreira, Mauro Jerônimo, além dos radialistas Luis Carlos Antunes e Eduardo Troia. Graças a Mauro Jerônimo, um baterista amante do sambajazz que participou da entrevista, tive acesso a este documento que ele registrou em uma fita cassete.

Apesar das dificuldades da transcrição da gravação precária, esta entrevista, provavelmente desconhecida por outros pesquisadores, se tornou peça importante para esta tese. Ela traz Machado “à vontade” entre músicos e jornalistas que o admiram e respeitam e que, especialmente no caso do destacado

baixista de sambajazz, Tião Neto, viveram este movimento intensamente junto a ele. Machado se mostra espirituoso, e senhor da situação como quem está “em casa” entre os seus, após retornar ao Brasil. Ouvir o tom de voz de Édison Machado foi algo de grande valia para este pesquisador, que pôde entender um pouco mais dele através de sua fala completa, entoada: som e sentido caminham juntos, e não se separam facilmente.

Dentre os trabalhos acadêmicos relacionados a esta pesquisa, destaco ainda a relevante dissertação de mestrado de Mestrado de Joana Saraiva, *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos de 1960* (2007), que aborda o movimento sob uma perspectiva diversa desta, dentro do departamento de história da PUC-RIO. Sua análise dos relançamentos em CD dos álbuns do movimento, e sua visão do movimento do sambajazz como uma construção posterior efetuada não apenas por músicos, mas também por jornalistas e produtores, foi muito importante, sobretudo, para os capítulos finais desta tese.

Destaco ainda a dissertação de João Marcelo Zanoni Gomes (2009), sobre o mesmo tema de meu mestrado (2007), o álbum “Coisas” (1965) de Moacir Santos, além da tese de doutorado de Andrea Ernest Dias que foi recentemente publicada em um livro intitulado *Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro* (2014).

O relato do pianista Cesar Camargo Mariano, em *Solo: memórias* (2011), até o presente momento foi a única autobiografia que encontrei escrita por algum músico relacionado ao movimento e é relevante para esta pesquisa dada a importância de Camargo Mariano para o sambajazz.

Parte desta pesquisa foi feita em meio a uma turnê musical da qual participei com uma conhecida cantora de MPB, onde percorri diversas cidades do Brasil, como São Paulo, Curitiba, Porto Alegre, Belo Horizonte, Aracajú, Salvador, Goiania e Brasília, entre outras, no ano de 2013. Em todas estas cidades busquei os sebos locais e adquiri livros relacionados a esta pesquisa, o que me valeu certa fama de excentricidade no grupo de músicos, dada a regularidade desta minha empresa durante a turnê. Dentre as dezenas de livros que trouxe ao Rio de

Janeiro comigo, destaco a seguir dois livros que foram muito importantes a esta pesquisa.

As entrevistas coletadas por Zuza Homem de Mello, reunidas no livro *Música Popular Brasileira* (1976) foram valiosas para esta tese pela grande variedade de músicos entrevistados entre 1967 e 1971 - logo após o período estudado - bem como pela arrumação dos depoimentos por tópicos, favorecendo a comparação entre as falas. Além disso, as entrevistas não se restringem apenas às personalidades sempre destacadas neste tipo de publicação, em geral cantores famosos, dificultando a pesquisa sobre instrumentistas, menos abordados. Dentre os músicos entrevistados encontram-se Johnny Alf, Eumir Deodato, Marcos Valle, Milton Banana, Roberto Menescal, Tom Jobim, Baden Powell, Elis Regina, Carlos Lyra e outros relevantes para esta tese. Também tive acesso por meio dos sebos à excelente coletânea de artigos de jornais de Ana Maria Bahiana, *Nada será como antes – MPB nos anos 70* (1980), que traz uma visão instigante da música no Brasil, com artigos dos anos 1970 sobre diversos temas relevantes a esta pesquisa.

A escolha da entrevista como uma das opções metodológicas deve muito à primeira orientadora desta tese, a saudosa antropóloga Santuza Cambraia Naves. Em um texto norteador para pesquisadores voltados à antropologia da música brasileira, intitulado *A entrevista como recurso etnográfico* (2007), Naves parte do princípio de que “fazer antropologia, como reza a tradição desta disciplina pelo menos desde Malinowski e Franz Boas, significa acima de tudo realizar um trabalho etnográfico” (2007, p.1). Ela reitera, no entanto, que a disciplina, apesar de sua origem ligada ao estudo das chamadas “sociedades primitivas” não é “refém” desta tradição, e pode se desenvolver com grande proveito também sobre o campo urbano. Em um trecho iluminador sobre o lugar da entrevista na prática etnográfica, Santuza escreveu:

Em que pesem as diferenças mencionadas entre a prática etnográfica e a da entrevista, podemos localizar pontos em comum entre uma e outra. Um deles, e talvez o mais importante, é o do **zelo antropológico no sentido de não separar empiria e teoria**. Isso significa que parto do pressuposto de que a entrevista é uma obra em si, e não um subsídio empírico para uma teorização posterior. (2007, p.2)

Assim as entrevistas não são tratadas nesta tese como dados inertes em seu isolamento, a serem organizados e interpretados por uma leitura posterior informada teoricamente, mas são parte do percurso antropológico, ainda que não transcritas por inteiro aqui. Conforme Ingold (2007) aponta na anteriormente citada metáfora do pintor, entendo que o método científico não consiste em analisar dados a posteriori, colhidos na etnografia da forma o mais “objetiva” possível, mas sim em ganhar uma compreensão em que estes dados sejam realmente entendidos a partir de sua *relação* com o campo de forma ampla, antropológica. Como o pintor, que primeiro apreende uma imagem total da paisagem, que só depois será pintada em elementos discerníveis na tela, mas que ainda assim permanece uma paisagem “por inteiro”, entendo que o antropólogo deve relacionar, a cada momento da pesquisa, a parte ao todo (INGOLD, 2007). Assim entendo o “zelo antropológico”, conforme Naves, em não separar os dados do entendimento antropológico, nem a entrevista pontual do entendimento total da pesquisa, em benefício da mesma.

Entrevistei quinze músicos para esta pesquisa, que podem ser divididos em dois grupos: músicos ligados ao sambajazz e músicos “atuais”. Realizei entre 2012 e 2014 um trabalho de campo entre meus pares músicos em situações de trabalho “atuais” e nesta ocasião fiz algumas entrevistas com eles. A maior parte desta pesquisa sobre o grupo de músicos atuais não aparece de maneira explícita nesta tese, exceto ao fim do capítulo 7. No entanto eles podem ser considerados como uma espécie de “grupo de controle” com relação aos outros entrevistados. Estes músicos foram fundamentais para que eu tivesse um entendimento também histórico dos desdobramentos da profissão de músico no Brasil. O crítico musical Tárik de Souza também concedeu uma valiosa entrevista por email para esta tese.

Não apenas em entrevistas, mas também em muitas conversas informais de camarim (das quais anotei o mais que pude em um diário de campo), músicos mais experientes que eu debateram longamente os problemas da profissão em uma perspectiva comparativa com décadas passadas. Este tipo de conversa entre músicos profissionais de longa vivência no trato com o mercado musical me permitiram “tomar o pé” da situação, ou seja, entender como era a profissão de músico na passagem da década de 1950 a 1960 em comparação com a mesma

carreira hoje. Os músicos entrevistados para esta pesquisa se dividem então em dois grupos:

I. Músicos ligados ao sambajazz:

1. Maurício Einhorn (Rio de Janeiro, 1932)
2. Edson Lobo (Rio de Janeiro, 1947)
3. Tita Lobo (Manhuaçu, MG, 1951)
4. Alfredo Cardim (Rio de Janeiro, 1949)
5. Sergio Barrozo (Rio de Janeiro, 1942)
6. Wagner Tiso (Três Pontas, MG, 1945)
7. João Donato (Rio Branco, AC, 1934)
8. Raul de Souza (Rio de Janeiro, 1934)

10. Pedro Paulo (Juiz de Fora, MG, 1939)
11. Mauro Jerônimo (Rio de Janeiro, 1947)

II. Músicos atuais (referidos por pseudônimos²⁷):

12. João (Fortaleza, CE, 1962)
13. Roberto (Rio de Janeiro, 1978)
14. Ricardo (Rio de Janeiro, 1959)
15. Luiz (Paris, FR, 1975)

Conforme se pode observar, nem todos os entrevistados ligados diretamente ao sambajazz são o foco da etnografia. Parti, nestas entrevistas, de um questionário semi-estruturado que me proporcionou localizar recorrências entre as falas, especialmente no caso dos músicos atuais²⁸. No decorrer das entrevistas, realizadas entre 2013 e 2015, o questionário sofreu algumas modificações, ou melhorias, mantendo-se essencialmente o mesmo. No entanto este roteiro serviu principalmente como um apoio para entrevistas, em que procurei, mais do que enquadrar o falante nas minhas questões, deixá-lo falar “à vontade”. Menos

²⁷ Optou-se por usar pseudônimos para estes entrevistados a fim de preservar sua privacidade.

²⁸ Ver questões da entrevista no Anexo I.

preocupado em ter o retorno sobre minhas próprias categorias de pensamento, quis que o entrevistado colocasse as dele. E muitas vezes as perguntas do questionário, propositalmente básicas a fim de não “direcionar” por demais a entrevista, foram respondidas “espontaneamente” pelos músicos. Ao fim o roteiro das entrevistas teve serventia como uma forma de manter algum controle sobre a abordagem da entrevista, como um lembrete ao entrevistador sobre as questões levantadas anteriormente, e jamais como uma prescrição rígida do encontro.

Fiz ainda uma lista de álbuns importantes do sambajazz como uma estratégia metodológica a fim de definir melhor o escopo da pesquisa. A escolha destes álbuns foi de grade valia na seleção do universo de músicos focados na etnografia.

O sambajazz pode ser satisfatoriamente situado no tempo a partir do lançamento do primeiro álbum da *Turma da gafieira*, em 1956, considerado pelo jornalista Robert Celerier como o primeiro do gênero. A escolha deste ponto de partida me pareceu especialmente apropriada, seja pela data recuada no tempo que marca um bom começo cronológico, em um álbum que tem um elenco de músicos do sambajazz - com uma prática que em tudo já anuncia o estilo, com improvisos e levadas de samba moderno à bateria -, seja pela ligação com o baile de gafieira que o álbum traz no título, e que revela muito sobre o sambajazz. Aos dois álbuns da *Turma da gafieira* (1956, 1957) que são o marco zero deste percurso, acrescentei outros sete, que formam um *corpus* fonográfico da pesquisa.

Parte desta pesquisa consistiu ainda na consulta de periódicos cariocas como o *Correio da Manhã*, o *Jornal do Brasil*, o *Última Hora* e *O Globo*, entre outros, principalmente através da *Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional*, onde transparece a discussão pública sobre o *samba moderno* que surgia no final da década de 1950 e sua posterior racionalização em categorias como sambajazz e bossa nova. Neste sentido, os artigos de Robert Celerier, assim como os de outros jornalistas como Sérgio Porto e Sylvio Túlio Cardoso e Luiz Orlando Carneiro são utilizados a fim de situar melhor o sambajazz em seu contexto social e apreender os discursos que o constituíram enquanto gênero musical. Esta parte da pesquisa se concentra nos capítulos 5 e 6.

Os álbuns focados nesta pesquisa são²⁹:

0. *Turma da gafieira* – vários³⁰ (1956/1957)
1. *É Samba novo* – Édison Machado (1963)
2. *Você ainda não ouviu nada!* – Sérgio Mendes (1964)
3. *Coisas* – Moacir Santos (1965)
4. *Muito à vontade/ A Bossa muito moderna* – João Donato (1962/63)
5. *À vontade mesmo* – Raul de Souza (1965)
6. *Diagonal* - Johnny Alf (1964)
7. *Embaló* – Tenório Júnior (1964)

O processo de escolha destes álbuns segue um percurso que só pode ter alguma objetividade na medida em que se assume o que há de subjetivo nele. A princípio, dois álbuns se impõem como centrais ao movimento, seja pelo seu alcance junto ao público, seja pelo prestígio amalhado junto a músicos e especialistas, seja pela importância de seus solistas para o movimento do sambajazz, ou ainda, pelo seu alto patamar artístico. São eles: *É samba novo* (1963), de Édison Machado e *Você ainda não ouviu nada!* (1964), de Sérgio Mendes. Os dois são álbuns de personalidades importantes no sambajazz, uma que ascenderia a um grande sucesso internacional que perdura até hoje via EUA, o pianista Sérgio Mendes e outra que teria um destino descendente rumo ao esquecimento nos anos 1980, fado sempre lembrado como uma injustiça com este que foi um dos grandes bateristas da música brasileira, Édison Machado.

A estes se soma um terceiro álbum, que vem a formar uma *trindade* do sambajazz, o *Coisas* (1965). Este último álbum da cronologia é também um fecho do movimento que, assim, pôde ser circunscrito em uma década: de 1956 a 1965. Se partirmos do fundador *Turma da Gafieira* (1956) ao *Coisas* (1965), faremos um percurso que descreve um arco, por onde os álbuns fazem um movimento de

²⁹ Ver as capas e contracapas destes álbuns no Anexo II.

³⁰ Os músicos que gravaram estes álbuns foram: Édison Machado (bateria), Raul de Souza (trombone), Altamiro Carrilho (flauta e direção musical do primeiro álbum), Cipó (saxofone), Sivuca (acordeão), Zé Bodega (saxofone), Nestor Campos (guitarra), Baden Powell (violão) Luiz Marinho (baixo), Zequinha Marinho (baixo), e Maurílio Santos (Trompete), Paulinho e Britinho (piano).

inversão. Se o primeiro LP - *Turma da Gafieira* - era fruto de um coletivo de músicos e expressamente voltado para a dança, o álbum de Moacir Santos é autoral, partindo da dança para se chegar a um resultado artístico “para ouvir”. Se o primeiro álbum é leve e descompromissado, este último não cessa de afirmar a importância do negro na música e na sociedade brasileiras, não apenas enquanto indivíduos dotados de uma *corporalidade criadora*, mas também de *intelectualidade espontânea*, buscando um percurso afro-brasileiro na música/política.

Escrevi uma dissertação de mestrado sobre o álbum *Coisas* (1965), do maestro Moacir Santos, a quem conheci pessoalmente, primeiro em sua casa em Pasadena, CA, EUA, em 2002, quando estudava no *Musicians Institute* através de uma bolsa da CAPES. Posteriormente vim a gravar com ele no álbum *As canções de Moacir Santos* (2007). Tive também a oportunidade de realizar uma entrevista com o compositor, em anexo na dissertação (FRANÇA, 2007), e que também serve de fonte para esta tese.

Descrito pela crítica especializada como “obra-prima” ou como “marco”³¹ na música brasileira, este primeiro álbum de Moacir Santos, o *Coisas* (1965) foi assim descrito por Ruy Castro:

Foi o último e o melhor disco de “samba-jazz” feito no Brasil daquela época: uma obra-prima de música instrumental, com raízes ardentemente brasileiras e uma certa tintura jungle, ellingtoniana, que parece brotar dessas mesmas raízes. Seria fácil dizer que, em tais raízes, está a música ancestral negra. E deve estar mesmo – mas não só: Moacir era e é um músico completo, que se abeberou de toda a tradição clássica européia, apenas fazendo-a curvar-se à sua orgulhosa negritude. (Foi o primeiro maestro negro da Rádio Nacional, furando a hegemonia – benigna – dos mestres Radamés Gnatalli, Leo Peracchi e Lyrio Panicalli.)³²

Os álbuns seguintes focados, *Muito à vontade* (1962) e *A bossa muito moderna* (1963), de João Donato, e *À vontade mesmo* (1965), de Raul de Souza, ao contrário dos anteriores, não são LPs com naipes de sopros, mas de quartetos liderados por solistas carismáticos e em busca de uma sonoridade “à vontade”. Os dois álbuns de Donato estão agrupados por terem sido gravados na mesma

³¹ “O contexto em que surgiu a obra-prima ‘Coisas’, o primeiro disco autoral de Moacir Santos, de 1965, diz muito sobre ele (...)” (Hugo Sukman em “O Globo”, 10-08-2004, grifo meu); “Trata-se de um marco na música instrumental brasileira” (Tarik de Souza, JB Online, acesso em: 21-10-2005, grifo meu).

³² Ruy Castro em *O Estado de São Paulo*, 24/08/2004.

semana do ano de 1962, conforme me relatou seu autor em entrevista para esta tese, sendo considerados como uma unidade aqui. Donato residia nos EUA e estava no Rio de Janeiro de passagem, quando gravou as faixas que foram depois agrupadas em dois álbuns.

A escolha destes dois álbuns, confesso, tem muito de pessoal. Eu os selecionei especialmente pela sua qualidade artística, algo sempre subjetivo, mas que poderia ser embasado musicologicamente se tal digressão não fugisse ao escopo desta tese. Por outro lado tanto Donato quanto Souza são músicos internacionalmente reconhecidos e meu gosto pela sua música certamente não é apenas pessoal, mas tem grande respaldo público. João Donato se afigura como um dos músicos mais importantes deste período abordado, estando sua música tanto na base da bossa nova, quanto do sambajazz. Sua precisão micro-rítmica à mão esquerda, chamada de *suingue* entre “nativos” do sambajazz, no meu entendimento fazem dele um dos melhores pianistas do movimento, a despeito da concorrência ser espantosa: Donato tinha como pares Luizinho Eça, Dom Salvador e Sérgio Mendes, além de Luis Carlos Vinhas e Tenório Jr., para citar apenas cinco pianistas excepcionais do sambajazz.

Tive a sorte de poder entrevistar tanto João Donato quanto Raul de Souza para esta tese, pois embora ambos já estejam na casa dos 80 anos, eles estão ativos física e profissionalmente. Eu já havia gravado e feito apresentações ao vivo com João Donato em algumas ocasiões, o que me facilitou a aproximação³³. A entrevista com o músico acreano teve lugar em sua casa na Urca, Rio de Janeiro e dela tomou parte meu colega de doutorado e pesquisador da música brasileira, Jonas Soares Lana. O encontro começou no fim de uma tarde de abril, e se estendeu por mais de cinco horas, das quais as duas finais foram reservadas à audição do que Donato chamou de “as músicas mais bonitas do mundo”. Escrevendo uma sinfonia e pesquisando a orquestração de Debussy e Ravel, Donato nos mostrou com brilho nos olhos as gravações que ele considerava as melhores da tradição orquestral do jazz, nas músicas de compositores e arranjadores como Count Basie e Stan Kenton.

³³ Devo agradecer também à sua mulher, Ivone Belém, por isso.

Raul de Souza reside em São Paulo e eu somente havia tido um contato pontual com ele uma vez, ainda na minha adolescência. Como paralelamente a esta pesquisa eu registrava um CD solo, convidei os dois músicos a gravar comigo. Ambos aceitaram, após a devida intermediação de suas esposas. Assim tive a oportunidade de reencontrar João Donato em ensaios e na gravação de uma música inédita sua composta em 1962, chamada *Férias no Acre*, que registramos neste CD ainda a ser lançado. Com Raul de Souza pude realizar a gravação seguida de uma entrevista, que havia tentado anteriormente para esta tese, embora sem sucesso. A entrevista, afinal, me veio nos momentos finais desta pesquisa, e serviu para confirmar certas ideias e desfazer dúvidas.

Por fim, *Diagonal* (1964), de Johnny Alf, e *Embaló* (1964), de Tenório Júnior, foram álbuns escolhidos principalmente pela importância destes músicos no movimento, além de sua qualidade artística notável. Alf é um fundador do samba moderno que está na base tanto do sambajazz como da bossa nova. Este álbum, cantado, mas com orquestra de sopros em um estilo jazzístico que poderia ser descrito como de tendência “instrumental”, é um exemplo de sambajazz que não exclui a voz. O LP *Embaló*, além da sua excelência musical, foi escolhido pela importância simbólica do pianista Tenório Jr no movimento. Outro músico, o guitarrista Frederico de Oliveira, o *Fredera*, escreveu um livro sobre ele, o inquietante *O crime contra Tenório* (OLIVEIRA, 1986).

As ausências obviamente são muitas. Citaria aqui dois álbuns que quase incluí nesta pesquisa pela importância de seus músicos e pela densidade musical dos registros, *Tamba* (1962), do *Tamba Trio* de Luis Eça, e *Os Cobras*³⁴ (1964), um conjunto que trazia o importante saxofonista do sambajazz, J. T Meireles, além de um time de craques composto por Tenório Jr. (piano), José Carlos “Zezinho” (bass), Milton Banana (drums), Raul de Souza (trombone), Hamilton (piston) e Paulo Moura (sax alto).

O capítulo 1 - *o percurso inicial* – aborda o processo de tornar-se músico, com foco nos praticantes do sambajazz, especialmente em Édison Machado, Sergio Barroso e Paulo Moura. Tornar-se músico profissional é algo que demanda

³⁴ O álbum tem como convidados especiais: Jorginho (flute), Aurino (sax baritono), Cipó (sax tenor), Roberto Menescal (guitar), Ugo (vibes).

o aprendizado de um *ethos* a um tempo corporal e intelectual, que começa em casa com a família e inclui a mimesis de músicos mais experientes. O sambajazz é entendido como espetáculo (CALADO, 1990) e é discutida a importância do corpo e da performance no movimento (MAUSS, 2003, LE BRETON, 2009). Este capítulo apresenta ainda uma sociologia dos instrumentos, com base em LEHMANN, (1998, 2003) e PERRENOUD (2007), e a bipartição das práticas instrumentais em tradição *artística* (espiritual) e *militar* (corporal).

O capítulo 2 - *A cozinha afro-brasileira* - é dedicado à esta inversão realizada pelo sambajazz, onde a seção rítmica, ou a “cozinha” no jargão dos músicos, toma a frente dos “solistas”. O fundo se torna figura e, nesse movimento, “o negro pode avançar mais”, nas palavras de Moacir Santos, apresentado como um erudito empenhado na construção da música negra no Brasil. A reinvenção rítmica da *cozinha*, operada por Santos, é entendida a partir da topografia em Bakhtin (1999) como a valorização do que está em baixo, e que, ao se “degradar” fertiliza, gerando o “alto”. Relaciono ainda o referencial teórico presente em Seeger (2015) e sua “antropologia musical” e Gilroy (2001), cujo conceito de *Atlântico negro* entende a *música negra* como uma rede transnacional.

Os *locais do sambajazz* são abordados no capítulo 3. Parte-se do álbum que foi considerado o “marco zero” deste percurso, o *Turma da gafieira* (1956), destacando a importância da música para dançar neste movimento. Os locais do sambajazz são apresentados como “paisagens sonoras” (SCHAFER, 1991, FELD 1982), ou como um percurso para se chegar à improvisação. A experimentação se dava, portanto, em vários níveis, no musical, mas também na invenção de uma nova tática comercial que surgia na noite de Copacabana e no Beco das garrafas, após o fechamento dos cassinos, em 1946.

O capítulo 4 é dedicado ao *som das palavras no sambajazz*. Prosseguindo a sociologia dos instrumentos desenvolvida nos capítulos anteriores, é apresentada a oposição entre cantores (chamados de “canários” pelos músicos) que “voam” alto, próximos da literatura e possuidores de voz e “cozinha” (ou seção rítmica) que se aproxima do baixo corporal e da sexualidade. Apresenta-se ainda a ideia da “diáspora” do samba moderno, quando grande parte de seus músicos deixaram o país, na segunda metade dos anos 1960. O fim do sambajazz e da bossa nova é

marcado pela ascensão da palavra, do ponto de vista dos músicos, quando “a letra passou a ser mais importante que a música”, segundo Roberto Menescal (MELLO, 1976, p.162). Reforça-se então a bipartição entre letra e música, que atingiria seu auge na década posterior. Traça-se ainda um histórico do conceito de “musica absoluta”, que está na base da bipartição das músicas entre *canção* e *musica instrumental*, esta última entendida como música *sem voz*. Emerge desta discussão o caso de João Donato e o problema da nomeação dos sons musicais.

Os capítulos seguintes, 5 e 6, são dedicados à discussão pública sobre as categorias sambajazz e bossa nova acompanhada através da imprensa. O capítulo 5 - *A crítica e as categorias do som: como enquadrar o movimento das ondas sonoras?* – observa este processo de purificação, ou construção das categorias de sambajazz e bossa nova a partir do genérico samba moderno. O capítulo tem foco especial no jornalista e músico francês Robert Celerier, que através de sua coluna semanal no jornal *O Correio da Manhã*, entre 1961 e 1965 foi um promotor e divulgador do sambajazz, promovendo a estabilização desta categoria.

O fim do samba moderno é abordado no capítulo 6. Vê-se neste capítulo Nara Leão ocupada com a negação da bossa nova da qual fora “musa” e com a valorização da “cultura popular” no cenário político do golpe militar de 1964 no Brasil, bem como sua *opinião* de mulher independente. Aborda-se a separação entre o conteúdo político, expresso em letra e a forma popular, dita musical, na canção do período pós 1964, entendida como um divórcio entre a esfera social e a sonora. Por fim, chega-se à construção de uma bossa nova purificada pela ação de atores ligados à literatura nacional, que conduz à discussão teórica em Sennett sobre a separação ocidental entre a *mão* e a *cabeça*.

No capítulo 7 apresento a posição liminar do sambajazz com relação à indústria cultural brasileira, que floresce entre dois grandes períodos, a *era do rádio* e a *era da televisão*. Discuto a gênese do conceito pela *Escola de Frankfurt*, em Adorno (2002) e as críticas posteriores de Berio (1981), Puterman (1994) e Middleton (2006). Realiza-se ainda, ao final deste capítulo, um breve estudo comparativo entre a profissão de músico no Rio de Janeiro nos dias de hoje com o do período estudado, a partir das entrevistas realizadas com músicos atuais.

Por fim, no apêndice, pode-se ler uma “digressão literária” em que se tematiza “a morte da personagem e o início da sua vida em palavras” através do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2001), de Machado de Assis.