

1. O percurso inicial

1.1. Tornar-se músico

Tornar-se músico, isto é, aprender a tocar um instrumento ou a cantar, é fazer um percurso. Embora já trilhado anteriormente por muitos outros músicos, um novo percurso é feito por aquele que começa a caminhada por seus próprios passos. O ponto de partida para os praticantes do *sambajazz* foi a convivência ainda na infância com familiares e amigos, muitas vezes músicos amadores, com quem se fez e se estudou música, e com quem se “aprendeu” também a ouvir e a gostar de música.

Ainda criança o músico começa a formar seu gosto, o que contribui para que ele compreenda e direcione seu percurso de acordo com a cartografia das diversas redes musicais acessíveis. O futuro músico escolhe, ou um familiar escolhe por ele, conforme o gosto e a conveniência (que inclui o custo, a portabilidade, o status social), um instrumento que provavelmente o acompanhará ao longo da carreira. Obviamente existe a possibilidade de ele mudar de instrumento, mas isso acarreta em uma perda de habilidade que tem de ser recuperada à custa de árduo estudo no novo.

Tornar-se músico profissional é, portanto, um processo estendido no tempo, e que acontece através da relação com outros músicos e amantes da música. Esta é uma construção *corporal e intelectual* a um só tempo, onde se aprende a performar o saber musical, mais do que onde se adquire um conhecimento estanque transmitido por outras gerações. O filósofo Richard Sennett, ao qual voltarei adiante, frisa que “cerca de 10 mil horas de experiência são necessárias para produzir um mestre carpinteiro ou músico” (2009, p.30). Este processo em geral envolve o aprendizado musicológico específico, mas é muito mais do que isso, pois implica em anos de socialização sob um *ethos* musical que cada indivíduo reinventa para si, na relação com os outros, à sua maneira.

Conforme afirmei, muito comumente os músicos profissionais praticantes do *sambajazz* foram introduzidos à música ainda crianças, por familiares. Assim

como crianças aprendem muito mais facilmente a falar uma língua nova com fluência que adultos, o mesmo ocorre com a prática de um instrumento, ou da voz afinada. Por isso é comum que músicos profissionais de alto nível técnico tenham sido iniciados à música ainda na infância, embora isto obviamente não seja uma regra sem exceções. Muito frequentemente são esses filhos de músicos que se tornam músicos profissionais.

Segundo José Alberto Salgado e Silva: “Nascer e crescer com música e músicos em casa tem efeitos sutis sobre a formação da pessoa, incluindo aspectos de cognição musical e outros, como a naturalidade das relações com artistas profissionais.” (2005b, p.18). Em um mercado de trabalho competitivo como o do Rio de Janeiro, em que a música deve estar internalizada a ponto de se converter em uma prática fluente, é mais fácil para o indivíduo tornar-se um profissional de êxito se ele tiver sido socializado na música desde a infância.

De acordo com o sociólogo Bernard Lehmann (1998, 2003), que investigou instrumentistas em formações sinfônicas, este é um fator distintivo muito importante no meio das orquestras da tradição erudita. Segundo Lehmann, filhos de músicos chegariam a estas instituições com uma visão mais pragmática da carreira, menos sujeitos às fantasias comuns entre jovens iniciantes que não acompanharam em família a trajetória de profissionais mais velhos. Um certo pragmatismo com relação à profissão lhes daria uma vantagem na competição profissional com os filhos de não músicos, além da fluência musical proporcionada pela precocidade. Trata-se, segundo Lehmann, da transmissão do “capital educacional e cultural”:

Esta dicotomia filhos de músicos/filhos de não-músicos também levanta o problema da transmissão, da convertibilidade do capital educacional e cultural. (...) Um filho de músico sabe de antemão onde pôs os pés³⁵. (LEHMANN, 2003, p.253)

“Saber de antemão onde pôs os pés”, ou seja, saber sobre que solo estão assentadas as expectativas sobre a carreira de músico, da qual existem muitos modelos possíveis, torna-se assim um fator distintivo para jovens iniciantes. Pois,

³⁵ “Cette dichotomie enfants de musiciens/enfants de non-musiciens souleve également le problème de la transmission, de la convertibilité du capital scolaire et culturel. (...) Un enfant de musicien savait an avance où il mettait les pieds.” (LEHMANN, p.253)

se no meio clássico a posição mais elevada é a de *solista*, filhos de violinistas sabem que atingir a chamada *primeira estante* e se tornar o *spalla* não é normalmente dado aos músicos *tuttistas*, ou seja, das estantes inferiores na hierarquia da orquestra. Estes, muitas vezes, não chegam jamais a ser solistas. A posição está reservada aos poucos músicos que se destacam – e que muitas vezes foram ou são “crianças prodígio” - em um universo bem maior de candidatos.

Marc Perrenoud é um contrabaixista e antropólogo que realizou uma pesquisa entre os “músicos comuns” (“*musiciens ordinaires*”)³⁶ com quem tocava em bares, festas e festivais, em fins dos anos 1990 e início dos anos 2000, também na França. Sua pesquisa está no livro *Les Musicos – enquête sur des musiciens ordinaire*. A gíria francesa *musicos*, cuja grafia por acaso coincide com a desta palavra em português, sem o acento, designa estes músicos comuns. Sendo ele próprio um “*musico ordinaire*”, Perrenoud investigou o caso de seus colegas que “se dedicam à prática de um instrumento e se encontram regularmente em situação de se apresentarem diante de um público mediante remuneração, mas são relegados aos degraus inferiores da pirâmide profissional”³⁷ (PERRENOUD, 2007, p.8). Os “músicos comuns” abordados por Perrenoud - que nem sempre puderam viver exclusivamente de música - são bastante diversos dos músicos eruditos profissionais inseridos em estáveis instituições sinfônicas, investigados por Lehmann. Estes “*musicos*” - conforme a gíria francesa que os define - enfrentam uma carreira bem mais difícil, pela grande instabilidade das fontes de renda e pela baixa valorização social de seu trabalho, ocupando as posições inferiores da hierarquia musical.

Os músicos praticantes de sambajazz, embora mais próximos dos “*músicos*” de Perrenoud quanto à instabilidade das atividades profissionais que os músicos de orquestra de Lehmann, se situam em algum lugar entre ambos quanto ao grau de sua profissionalização e status social. Embora frequentemente de origem familiar modesta, os músicos do sambajazz são considerados, e também o

³⁶ Como a palavra “ordinário”, tem conotação pejorativa em português significando “de baixa qualidade”, optei por traduzir “ordinaire” por “comum”, que se aproxima mais do original em francês, conforme o *Dictionnaire Portugais Larousse*, Paris, Fr, 2012.

³⁷ “(...) se consacre à la pratique d’un instrument et sont régulièrement en situation de se produire devant un public contre rémunération mais sont relégués aux degrés inférieurs de la pyramide professionnelle” (PERRENOUD, 2007, p. 8)

foram no passado, a “nata” dos músicos do Rio de Janeiro em fins dos anos 1950 e início dos anos 1960. Quem eram estes músicos que praticavam o sambajazz, objeto desta pesquisa³⁸?

O movimento musical chamado de *sambajazz* floresceu na cena noturna do bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro de final dos anos 1950 e início dos 1960³⁹. Foi a prática de músicos de diversas origens que para lá convergiram. Eles eram, em muitos casos, provenientes dos subúrbios ou migrantes de cidades menores. Isto se aplica especialmente aos numerosos bateristas e instrumentistas de sopro deste movimento. O baterista Édison Machado e o trombonista Raul de Souza, por exemplo, nasceram, respectivamente, nos bairros do Engenho Novo e de Bangú, RJ. No entanto, a profunda desigualdade social que caracteriza a sociedade brasileira também se reproduz no interior do sambajazz, embora talvez com menos contrastes. Pianistas, como Sérgio Mendes, cujo pai era um médico, profissional liberal de classe média, foi criado em Niterói, uma localidade mais próspera e próxima do grande centro do Rio de Janeiro, e ocupa a outra ponta, na escala social do sambajazz. De maneira geral, pianistas e contrabaixistas tendiam a ter origem familiar de classe social mais elevada que bateristas e instrumentistas de sopro, conforme será visto adiante.

Os músicos de sambajazz frequentemente tiveram sua musicalização inicial ainda em família, em geral formada por músicos amadores, à qual se seguia por vezes o ingresso em bandas de música de instituições como a escola, a Igreja ou o Exército⁴⁰. E em muitos casos eles tocavam profissionalmente em *gafieiras* –

³⁸ Conforme mencionado na introdução, esta pesquisa tem foco em oito músicos que, por diversos motivos, se destacam no universo do movimento musical que foi posteriormente denominado sambajazz. Obviamente qualquer conhecedor do assunto há de notar muitas faltas, mas seria impossível fazer esta pesquisa sem um foco mais cuidadoso em alguns músicos representativos do movimento, o que não significa que os demais estejam excluídos da pesquisa. São eles Paulo Moura, Édison Machado, João Donato, Raul de Souza, Johnny Alf, Moacir Santos, Pedro Paulo e Sérgio Barroso.

³⁹ O sambajazz também se deu em São Paulo, e mesmo em todo o Brasil. O foco desta tese, no entanto, é no movimento do Rio de Janeiro, inclusive porque podemos considerar esta cidade como polo irradiador do sambajazz, graças a centralidade que ocupava na cena cultural brasileira, naquele momento.

⁴⁰ Segundo o trombonista Raul de Souza: “Bom, eu tocava na banda (da corporação). E aí surgiu o convite para organizarmos um quinteto ou um sexteto para tocar na hora do almoço dos oficiais nos outros quartéis. E eles nos pagavam. O 1º Sargento tocava saxofone alto... Era o Liberalino, um nome assim, e ele foi quem conseguiu um cachê pra gente. Almoçávamos lá e pegávamos aquele dinheirinho. Não havia baterista, como também não havia bateria. Assim, eu tocava bumbo, ou caixa, ou prato. Eu tinha noção de ritmo e... „Vou ganhar esse dinheiro!” Botei outro cara com

bailes populares cujas orquestras traziam um repertório eclético que os aproximava das músicas populares do restante do continente americano, no período do pós-guerra. O sambajazz foi, portanto, a atividade profissional destes músicos, que animavam as noites de Copacabana.

O que é notável no caso dos músicos de sambajazz foi que eles não ficaram restritos a um gueto, como tantas vezes aconteceu no Brasil a músicos cuja produção recebeu o rótulo de “música instrumental”, mas ganharam projeção nacional e internacional como solistas criadores, em seus álbuns lançados à época.

Tal nível de valorização dos músicos profissionais dificilmente voltou a ocorrer posteriormente no Brasil. Os músicos de sambajazz lançavam LPs na condição de solistas e chegavam a ocupar os primeiros lugares na lista dos mais vendidos⁴¹. Além disso, estes álbuns mereciam críticas atentas de jornalistas especializados dos mais importantes periódicos da época, no Rio de Janeiro. A intensa participação da imprensa no sambajazz será abordada nos capítulos 5 e 6. Eles viveram um momento de transição ou um “entre tempo” especial da indústria cultural brasileira, situado entre uma primeira fase mais amadora deste mercado de música – a *era do rádio* – e uma fase posterior onde essa indústria, agora centrada na televisão e em grandes gravadoras multinacionais, sofreu enorme expansão, e se tornou muito mais lucrativa e profissionalizada (ORTIZ, 1999). Entre estas duas grandes eras pôde emergir o sambajazz, um movimento especial também por esta particularidade, conforme será analisado no capítulo 7, dedicado à indústria cultural.

trombone no meu lugar e toquei „bateria“. E o Machado dando tiro de canhão, porque havia feito um curso pra cabo. Eu falei pra ele: „Mas você não toca bateria? Não quer tocar na banda?“. „Que banda que nada! Banda de dobradinho ruim!“ „Dobradinho ruim?“ A sala dele ficava embaixo da banda. E ele não subia, não queria ouvir o dobrado. E eu gostava: „Você tem que se interessar bicho. Tem coisa linda ali. As partes de contrabaixo, de saxofone, de clarinete, de oboé, de fagote, de tudo. É uma banda com 40 pessoas.“ Entrevista publicada no site <http://www.gafieiras.com.br/Display.php?Area=Entrevistas&SubArea=EntrevistasPartes&ID=34&ParteNo=23&IDArtista=33>. Acesso em 25/08/06.

⁴¹ Por exemplo, no quadro “Discos mais vendidos do Rio”, publicado em *O Globo* em 19/10/1965, podemos ver o *Jongo Trio*, um grupo de sambajazz de São Paulo, no primeiro lugar de vendas entre os LPs nacionais, à frente de Vinícius e Caymmi e de Wilson Simonal.

Também o primeiro álbum da Turma da Gafieira foi citado na coluna “dez mais vendidos da semana” e, quinto lugar. Entende-se porque houve um segundo álbum da *Turma da Gafieira*, graças ao sucesso de vendas do primeiro. Publicado no *Correio da Manhã* em 24/03/1957.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_06&pasta=ano%20195&pesq=turma%20da%20gafieira# Acesso em 04/04 2014. Ver estes periódicos no Anexo III.

1.2.

Édison Machado e o mimetismo corporal entre músicos

Ao buscar as profissões dos pais dos músicos de sambajazz foi possível encontrar raros músicos profissionais, sendo quase todos amadores, embora não seja incomum que pianistas – ou até mesmo bateristas, como Édison Machado – sejam filhos de professoras de piano, instrumento que ocupa um lugar especial neste movimento e que será abordado adiante. Em uma entrevista dada à *Rádio Fluminense FM*, em 1990⁴², Machado traça um retrato de sua convivência musical familiar ao responder a uma pergunta sobre o seu interesse inicial por música ainda na infância. Vê-se a presença de um tio importante, músico amador que o ensinou a ouvir música no rádio:

Ah, eu posso explicar. Eu morava em Madureira, bem no centro de Madureira. E meu tio, era diretor do *Lloyd* brasileiro, irmão da minha vó, mãe do meu pai, chamava-se Hermógenes (inaudível), alemão. E todo os irmãos da minha mãe tocavam piano também. E naquela época o rádio terminava as 11 da noite, não é? Acho que até antes. **E o meu tio gostava muito de tocar violão, tocar piano, todo mundo tinha que estudar um instrumento, eram muitos filhos né. E fazia sempre, todo aniversário de cada filho ele pagava uns músicos, que ele morava numa casa muito grande, tinha na sala um piano muito bom, alemão, por sinal. (...) Tinha o Radar Broadway, das seis às sete. E meu tio falava assim: escuta isso aqui, rapaz, escuta isso aqui, garoto, escuta isso aqui.** E minha vó gostava também de um filme em que o (baterista de jazz) Gene Krupa aparece.

Não espanta que o primeiro contato de Machado com o famoso baterista de jazz Gene Krupa, que lhe ficou na memória, tenha sido através de uma mídia audiovisual, e não apenas aural. A performance do baterista é normalmente a mais visual, ou teatral, dentre as dos instrumentistas. A característica modular da bateria – um instrumento composto de vários outros instrumentos marciais de percussão de grande variedade de timbres, sempre percutidos de forma espetacular com baquetas – confere à performance do baterista um caráter teatral e evidencia seu corpo em movimento entre os tambores.

⁴² Esta entrevista com Édison Machado se deu no programa *O assunto é jazz*, de Eduardo Troia, na *Rádio Fluminense FM*. Os entrevistadores são Mauro Jerônimo, Tião Neto, Teomar Ferreira, Luis Carlos Antunes e Eduardo Troia. Ela foi transcrita por mim a partir de uma fita cassete gravada do rádio por um dos entrevistadores, o baterista Mauro Jerônimo, que também foi entrevistado para esta pesquisa. Jerônimo, um músico amante do sambajazz e conhecedor da música de Édison Machado, ganhou a oportunidade de participar da entrevista após responder corretamente, pelo telefone, uma questão feita no programa anterior.

Edison Machado foi um dos mais destacados músicos do sambajazz, e seu primeiro álbum, *É samba novo*, de 1963, ocupa uma posição especial no movimento, lembrado como um marco na produção daquela geração. Sempre citado como “o criador do samba do prato”⁴³, Machado elaborou um jeito de tocar bateria que trazia para o “samba moderno” a performance exuberante de certos bateristas de jazz ao percutir o prato de condução com o braço direito esticado, ou “aberto”, ao invés de deixá-lo “fechado” sobre o contratempo, como na condução mais tradicional de samba à bateria.

Não é possível deixar de assinalar, ainda que brevemente, que o expressionismo exacerbado contido na performance de importantes bateristas de jazz que eram exemplos para Édison Machado, como Art Blakey ou Elvin Jones, trazia também um componente político de afirmação da expressão da cultura negra e de minorias raciais, em um período em que estas questões começaram a ganhar mais força nos EUA e no mundo. Embora seja um exagero afirmar uma intencionalidade inequívoca neste sentido por parte de Édison Machado (que poderia ser descrito racialmente – “à brasileira” - como um mulato) por outro lado seria um erro de omissão não assinalar este componente de revolta social que parece estar presente mais na sua performance contundente - à qual não se podia ficar indiferente pelo alto volume e pela dramaticidade dos seus trejeitos corporais - do que no sentido semântico direto de suas palavras que restaram em poucas entrevistas.

Édison Machado imprimia grande vitalidade à sua performance, conforme podemos constatar no longa metragem *Terra em Transe*, de Glauber Rocha (1967)⁴⁴: tocava com forte volume, demonstrando orgulho pelo que fazia. Mantinha a coluna ereta e, neste audiovisual, traz um cigarro na boca que manuseia durante a performance, calmamente. Tinha um ar de quem está “à vontade” ao tocar, conforme a expressão sempre citada entre músicos do sambajazz. Estar “à vontade”, ou seja, ser “senhor da situação” estando

⁴³ O falecimento de Édison Machado foi noticiado no jornal O GLOBO, de 16/09/1990, sob a seguinte manchete: “Morre no Rio Édison machado, o criador do samba no prato”. Ver matéria no Anexo III.

⁴⁴ Este trecho do longa metragem está disponível no endereço virtual: https://www.youtube.com/watch?v=dA_Wz0GgHvA. Acesso em 14/07/2015. Ver fotografia no Anexo II.

ativamente sereno durante a performance musical, é uma característica valorizada no *ethos* musical do sambajazz. Não por acaso dois álbuns importantes de sambajazz trazem a expressão no título: *Muito à vontade* (1962), de João Donato e *À vontade mesmo* (1964) de Raul de Souza. Os nomes dos álbuns de sambajazz serão focados no capítulo 4. A performance é sempre um teste para os músicos, que podem receber a aprovação ou desaprovação do público e de seus pares, situação que exerce uma certa pressão emocional sobre os mesmos. Estar *à vontade*, então significa estar apto a desempenhar com tranquilidade o papel que lhes cabe, o que se torna uma característica necessária para a fluência artística, em um tipo de música onde a improvisação é muito importante, como no sambajazz. De fato, é preciso estar *à vontade* para se improvisar com fluência..

Machado foi o formulador mais destacado da renovadora idéia musical de tocar as células rítmicas de samba - como as percutidas em um tamborim de batucada - nos pratos da bateria, conforme é a prática do jazz do tipo *bebop*. Esta reformulação do modo de se tocar a bateria brasileira caracterizou o novo samba de então e se popularizou largamente na MPB como o *samba no prato*. A performance musical de Machado tinha grande dramaticidade e causava uma impressão de forte intensidade emocional, como se o samba ganhasse um tom jazzístico *hard bop*.

A bateria é um instrumento de percussão, rítmico, sendo a prática da percussão de samba muitas vezes reputada como intuitiva, e relegada aos afrodescendentes e aos mais desfavorecidos, conforme atesta a conhecida repressão aos sambistas cariocas até o início do século XX, a poucas décadas do surgimento do sambajazz. Se o samba foi positivado na década de 1930 por orientação dos intelectuais modernistas em busca da construção da nação, conforme Hermano Vianna (2002), fazê-lo à bateria, um instrumento de origem jazzística, percutido no prato de condução conforme esta tradição, não se encaixava definitivamente na recomendação nacionalista da batucada de origem popular. Tocá-la da forma exuberante e orgulhosa e ao mesmo tempo, agressivamente barulhenta e espafalhafatosa como Édison Machado fazia, não era simplesmente um ato musical ou estético, mas trazia também muito de político, da vontade da inversão social, de dar voz forte ao que está por baixo: ao ritmo e à

percussão tradicionalmente associados aos estratos sociais inferiores da sociedade. E Machado o fazia também desafiando as críticas nacionalistas, que viam na batucada de samba “autêntica” a força popular brasileira, mas no “samba moderno”, a sombra da americanização. Este nacionalismo que condenava o sambajazz por sua inautenticidade será abordado mais atentamente nos capítulos 5 e 6, dedicados à imprensa, onde terá voz, entre outros, o jornalista Sérgio Porto e suas críticas aos álbuns do movimento. O baterista de samba moderno, se sofria o preconceito arraigado na sociedade contra percussionistas e sambistas, por outro lado amargava a restrição nacionalista, mais tolerante desde os anos 1930 com a batucada de samba (VIANNA, 2002).

Machado, sempre descrito com uma personagem muito carismática, foi um líder entre músicos. O saxofonista Ion Muniz, fez parte do *Quarteto Édison Machado*, já nos anos 1970, tanto no Rio de Janeiro, quanto em Nova Iorque, para onde ambos imigraram na segunda metade desta década. Muniz deixou um documento não finalizado, suas “Crônicas” (s.d.) não publicadas, a que tive acesso para esta pesquisa, onde comenta sobre diversos músicos do movimento do sambajazz, além de outros com quem conviveu. O seu relato é revelador por ter ele sido um dos músicos mais próximos à Machado nos anos 1970⁴⁵:

Sei que não é sábio esse costume de comparar artistas, mas no caso de Edison Machado não há como fugir disso. **Edison foi, de longe, o melhor baterista brasileiro. Era uma força da natureza. Ele sabia disso e não era modesto.** Os discos que ele gravou estão aí, não adianta querer tapar o sol com a peneira. Seu próprio LP “Edison Machado é Samba Novo”, que foi relançado como CD, foi, talvez, **o melhor disco instrumental feito no Brasil.** Edison estimulava os outros músicos a darem o máximo de si. Depois do baixista Ricardo Santos, fui o músico que mais tocou com Edison. (...)

Edison me ensinou a tocar como se cada solo fosse o último solo de minha vida. Nada mais na vida interessava, só a música. Uma apresentação do quarteto era de meter medo. Éramos quatro “Van Goghs” do samba jazz. Não queríamos agradar ninguém, nosso compromisso era com o absoluto. Gravamos dois discos nos estúdios Bill Horne, sendo que o primeiro, “Obras” (1970), foi lançado, e é hoje um item de colecionadores...

O pianista Alfredo Cardim também fez parte do Quarteto Édison Machado junto a Ion Muniz, já nos anos 1970, no Rio de Janeiro e em Nova Iorque, e me

⁴⁵ O trecho citado é parte de um texto autobiográfico de Ion Muniz, não publicado, intitulado por ele “Crônicas” (s.d.), onde ele relata seu relacionamento com diversos músicos de destaque. Este documento me foi cedido por seu pai, Ramiro de Porto Alegre Muniz, após o seu falecimento, em 2009, no Rio de Janeiro, e será citado ao longo desta tese.

concedeu este depoimento sobre Machado, onde atesta a força deste entre seus pares⁴⁶:

Edison Machado aprendeu música no tranco, não tinha educação formal feito o (pianista) Luizinho Eça. O pianista tem que ter piano em casa, precisa de mais estrutura, tem que estudar harmonia. O baterista intuitivamente toca, não tem que aprender teoria, harmonia. Mas o Édison, mesmo sem ter estudado harmonia, ouvia tudo, sabia o que era. Quando alguém dava um acorde errado ele ouvia, reclamava, parava a música até aparecer o acorde certo. **Ele impulsionou muito o Ion** (Muniz), botou no padrão. Exigia sempre mais, pedia melodias em certas regiões do saxofone e quando ele achava que já estava bom, dizia: - agora você vai fazer oitava acima. Mas sempre que dava esporro não era pra humilhar, era pra crescer. – Estuda mais a mão esquerda. **Foi um grande mestre, estava sempre puxando pra cima.** (Alfredo Cardim)

Em sua performance corporal, Édison Machado mostrava esta atitude descrita por Cardim como estar “puxando pra cima”. Foi caracterizado como uma “força da natureza” por Muniz, impressão que parece ser comum a muitos músicos que trabalharam diretamente com ele.

É possível vislumbrar, a partir das falas de Muniz e Cardim, a importância de uma liderança, nesta fase já profissional que viviam em suas ainda jovens carreiras. Este exemplo de um *ethos* de músico, no caso, do sambajazz, que Machado representou para eles, é ainda mais importante na fase inicial de aprendizagem.

Nesta fase, os músicos iniciantes mimetizam inclusive a performance corporal de seus ídolos, o jeito como tocam, seus gestos, sua expressão, pois isso lhes ensina como se posicionar em relação ao instrumento e como transmitir a si e aos outros o sentido do que se faz, de modo a criar o ambiente musical necessário. A técnica corporal associada ao instrumento engloba todas essas ações, reunindo desde as ideias ou emoções, que se tem sobre a música executada até a melhor técnica para se atingir agilidade maior no instrumento. Tudo isto é matéria do aprendizado do músico estudante que simula o profissional, mimetiza seus gestos, suas expressões, sua técnica contida em sua ética.

Le Breton, ao analisar as interações entre linguagem falada e expressão corporal chama atenção para o aspecto complementar destas ações, uma vez que o

⁴⁶ Depoimento que me foi concedido em entrevista por telefone, no Rio de Janeiro, em 10/03/2015.

falante é dotado de um corpo e uma gestualidade que, por mais discreta que seja, age de forma conjunta ao se expressar. Segundo Le Breton “Todo discurso mobiliza corpo e linguagem de forma mutuamente necessária, implicando um vínculo poderoso e convencional entre as ocorrências dos dois.” (2009, p.43). Da mesma forma, a expressão musical está inevitavelmente acompanhada do corpo dos músicos, nas performances “ao vivo”. Dá-se, como no caso da linguagem falada, uma expressão corporal que é inseparável da expressão musical. Os movimentos do corpo de um músico não são, portanto, nem inocentes nem naturais, mas acrescentam significado musical intrínseco aos sons: “Os movimentos significantes do corpo não estão evidentemente enraizados numa matéria natural. Em sua globalidade, no seio do mesmo grupo, trata-se de marcadores sociais que assinalam a pertença cultural ou uma vontade de integração” (LE BRETON, 2009, p. 54).

No entanto, a corporalidade do músico se dá muito na relação com o instrumento, que se torna uma extensão deste corpo. Ao entender “*O jazz como espetáculo*” (1990), Carlos Callado enfatiza que, nesta tradição que penetra o sambajazz, os gestos dos músicos estão condicionados à sua relação física com o instrumento. Segundo ele: “seu corpo e seu instrumento praticamente se fundem, formando um todo único” (1990, p.53). Mesmo cantores, como Billie Holliday, buscam usar a voz como se esta fosse um instrumento, por vezes fazendo gestos que sugerem esta ideia. Callado tece ainda uma interessante comparação entre o jazzista e o ator, que se desenvolve durante um espetáculo:

Tocar o instrumento é de certa forma vestir a primeira máscara. É unir o seu corpo ao instrumento, que passa a fazer parte dele, numa atitude muito próxima a do ator que incorpora adereços (uma peruca, óculos, ou uma bengala, por exemplo), que acabam se integrando à constituição física e visual da personagem. Vestida esta primeira máscara, a partir da relação com o instrumento, essa ‘fusão’ assume tal grau que a platéia tem a impressão de assistir a um ser único, formado a partir dessa junção. **Uma característica toda especial do espetáculo jazzístico é justamente possibilitar que se acompanhe esse processo de passagem de um nível mais simples de teatralidade a um outro mais complexo. O estático papel social de jazzman é ativado pela relação dinâmica com o instrumento, revelando sua potencialidade de alcançar um nível semelhante ao teatral.** (1990, p.53)

Perreneud (2007), no subcapítulo “Mimetismo direto⁴⁷”, entende a aprendizagem musical entre os *músicos comuns* como algo que se inicia com a imitação do corpo dos ídolos, em geral músicos mais velhos. Ele se refere à recepção musical na infância como também o início da produção musical, o que diminui a dicotomia entre recepção e produção, ocorrendo o que poderia ser chamado de uma “recepção ativa”, neste entendimento. Os músicos infantis parodiam a sonoridade do canto em inglês em sua língua natal (a que chamam *yaourt*), ou mimetizam a expressão corporal dos guitarristas de rock ao tocar (*guitar hero*). Do mesmo modo, não é difícil imaginar Machado, ainda na infância, imitando os trejeitos do baterista Gene Krupa a quem viu no cinema graças a sua avó.

De fato, as práticas musicais contemporâneas exigem frequentemente do músico um engajamento corporal necessariamente ostensivo, a fim de que se obtenha um resultado sonoro, uma expressão. Musical, e não apenas visual. (...) esses gestos específicos determinam consideravelmente o ‘som’. (PERRENOUD, 2007, p.32)⁴⁸

Não apenas a expressão corporal, mas também o vestuário é objeto de mimetismo entre músicos. Sérgio Barrozo, contrabaixista a quem voltarei adiante, comenta que Édison Machado adquiriu o hábito de se vestir à moda dos jazzistas norte-americanos, algo que se integrava ao “tipo” de “doidão”, atribuído a ele. Outro músico do sambajazz próximo a Machado, também tinha o apelido de “maluco”, o trombonista Maciel “maluco”. Ser “maluco” era ser diferente, estar *fora do padrão*, conforme a expressão citada pelo pianista Alfredo Cardim. Se vestir de forma diversa, como um jazzista negro norte-americano, dar umas “risadas” diferentes, era algo que marcava uma personalidade original, construída nesse sentido. Algo que o músico vestia como um ator põe uma máscara

⁴⁷ *Mimétisme direct*, (PERRENOUD, 2007, p.32)

⁴⁸ “On a envisagé comme un acte de réception active le fait qu’avant de toucher une guitare, on mime le jeu du guitar hero, on chante en ‘yaourt’. Mais ce type de pratique est aussi une reproduction: mettant en jeu les corps musiqué sur un modèle possessionnel, il permet insensiblement de commencer à s’approprier, à incorporer des gestes, des postures et autres techniques du corps encore rudimentaires. Cette ‘réception’ est donc déjà un exercice de production.

De fait, les pratiques musicales contemporaines demandent suivant au musicien un engagement corporel nécessairement ostensible, y compris pour obtenir un résultat sonore, une expression. Musicale et pas uniquement visuelle. (...) ces gestes particuliers déterminent considérablement le ‘son’.” (PERRENOUD, 2007, p. 32)

(CALADO, 1990). Era também algo que se incorporava a sua personalidade, provavelmente “de propósito”:

Chamavam ele de Édison *Maluco*, porque ele era um personagem. Eu não sei se ele fazia aquilo de propósito, mas ele tinha uns tiques, uns negócios assim, e umas risadas. Era meio tipo, mas ele era doidão. E era engraçado que ele foi a primeira vez ao Estados Unidos com aquela turma que tocou lá bossa nova e depois ele foi mais algumas vezes, aí ele começou a ver como é que o *jazzmann* se vestiam e ele andava igual. Se lembra disso, Mário (Negrão, baterista)⁴⁹? Ele botava aquele terninho, a gravata fininha e a bota, a calça meio pescando siri e aquela botinha de cano longo. Ele não tirava aquela roupa, qualquer lugar que ele fosse tava ele vestido daquele jeito. O chapeuzinho, né, tinha o negócio do chapéu. Na década de 60 os americanos usavam um chapeuzinho (Sérgio Barrozo)⁵⁰.

Acrescento aqui, a partir de minha memória, um relato do trompetista Barrozinho, já falecido, com quem toquei muitas vezes e convivi largamente em situações informais, familiares. Fundador da conhecida *Banda Black Rio*, nos anos 1970, e também um praticante de jazz e sambajazz, Barrozinho me relatou que quando era um estudante de trompete, na adolescência em Campos dos Goytacazes, RJ, queimou seus lábios para que estes ficassem com uma marca semelhante a que vira em um trompetista mais velho a quem admirava. Este, na verdade, havia adquirido tal marca nos lábios pela prática continuada do instrumento por décadas. Barrozinho me narrava esta anedota sobre quando era um garoto inexperiente, em tom de troça de si mesmo. Ele queria mimetizar qualquer aspecto de seu ídolo trompetista, até a marca nos lábios que era fruto de uma experiência que Barrozinho ainda não tinha naquela época. Mas que já havia adquirido quando me contou esta anedota pessoal, sendo um músico experiente na casa dos 60 anos.

Barrozinho (1943 - 2009), que foi fundador da importante *Banda Black Rio*, tinha uma forte noção da música enquanto performance corporal/intelectual. Sua atividade criativa em música, desde os anos 1970 quando fundou a referida banda, até seus trabalhos posteriores aos quais denominou *Maracatamba* (fusão de maracatu com samba – ritmos notadamente afrobrasileiros) eram fundados na reinvenção rítmica das levadas de base, em linha com as recriações rítmicas pioneiras de Pixinguinha junto a *Orquestra RCA Victor* na passagem dos anos

⁴⁹ O baterista e pesquisador Mario Negrão, amigo de Barrozo, participou de parte desta entrevista.

⁵⁰ Depoimento de Sérgio Barrozo, em entrevista para esta tese.

1920 aos 1930, e de Moacir Santos, posteriormente. Este foco intelectual na criação rítmica, que também se desdobrava em pesquisa harmônica original e avançada, no entanto não se colocava em oposição à valorização da dança e da corporalidade em sua música. Pelo contrário: Barrosinho ao palco, enquanto vigiava o baterista para que este fizesse a levada do *maracatamba* criada por ele com o maior rigor possível (ele demonstrava pessoalmente à bateria como queria que ela fosse tocada), dançava e tocava instrumentos de percussão – quando não estava solando ao trompete, em uma performance plena de trajeitos corporais que acompanhavam o movimento sinuoso das suas frases musicais.

Barrosinho tinha longas tranças, ou *dreads*, e não apenas se vestia de forma original, colorida, com roupas que traziam uma ambiência talvez africana, mas também tinha um trompete decorado com as cores mais diversas. O apresentador de televisão Jô Soares, que também toca trompete, lhe perguntou em seu programa de entrevistas qual a origem de seu instrumento multicolorido, que tinha uma aparência infantil, lúdica, muito diversa do visual que o metal nú e monocromático lhe traz normalmente. Barrosinho lhe respondeu, para o espanto do apresentador, que havia dado o trompete para “as crianças” de seu bairro, e estas o haviam pintado daquela forma. Este raro desprendimento de um músico profissional com seu instrumento denota o clima de *jogo sério*, ou divertimento, que caracteriza a música de Barrosinho. O apresentador se assustou ainda mais ao ser informado que este instrumento de aparência circense era um caro *Conn constellation*, uma marca valorizada entre trompetistas⁵¹.

Tocar um instrumento ou cantar, portanto, exige toda uma ética, na qual a corporalidade não é um aspecto marginal ou secundário à “música em si” (se essa formulação for possível), mas é tão determinante quanto a técnica instrumental e conhecimentos musicológicos. E mesmo a aparência física do instrumento pode ser trabalhada em proveito da música. Técnica e emoção, aparência e essência, corpo e pensamento estão integrados na prática do músico, é o que se observa aqui.

⁵¹ A entrevista pode ser vista no endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=uTdUEX-SLTs>. Acesso em 16/07/2015.

1.3.

Sergio Barrozo e uma sociologia dos instrumentos aplicada ao sambajazz

O músico iniciante aprende aos poucos as hierarquias e percursos possíveis na carreira, que incluem a diferença entre ser um músico solista que lidera um grupo ou trabalhar como acompanhador; entre ser arranjador e dirigir um trabalho ou ser um instrumentista e seguir as partituras escritas pelo primeiro; entre ser cantor de sucesso ou instrumentista contratado; entre ser percussionista desvalorizado pela condição de lidar especificamente com ritmos ou ser um músico “completo”, e prover também harmonias e melodias, e estudar teoria musical. Todas estas posições no interior das hierarquias das carreiras musicais são sempre confrontadas, em sua rigidez ideal, pela percurso empírico em suas próprias particularidades, sujeita a movimentos singulares que transformam as relações. Ainda assim algumas posições recorrentes se revelam importantes nos depoimentos dos músicos. É o processo de interiorização deste *ethos* em transformação constante que vai permitir aos músicos, inclusive cantores, interagir com seus pares e com o público, inserido na indústria cultural que proporciona estas relações.

Se quisermos esboçar uma sociologia dos instrumentos musicais no sambajazz a exemplo do que Lehmann fez nas formações sinfônicas, uma distinção fundamental também apontada por ele, mas com consequências diversas neste caso, seria a diferença entre a prática de instrumentos da tradição “*artística*” e instrumentos da tradição “*militar*”. Estas duas tradições de educação musical se ligam a tipos de instituições diversas. Instrumentos de cordas, como violinos, violas, violoncelos e contrabaixos, eram cultivados em conservatórios de tradição “*artística*” enquanto que instrumentos do naipe dos metais, como trompete ou trombone, ou da percussão, como a caixa clara, são ligados à prática em bandas de música de instituições militares.

Entrevistei o contrabaixista Sérgio Barrozo em seu apartamento no bairro da Lagoa, na Zona Sul do Rio de Janeiro, em uma bela tarde de sol de um dia de semana. Barrozo prestou diversos serviços ao sambajazz, tendo integrado o histórico *Rio 65 Trio*, ao lado de Dom Salvador (piano) e Édison Machado (bateria). Nascido em 1942, Barrozo viveu o sambajazz muito jovem e conta que

teve que ser “emancipado” legalmente por seu pai para que pudesse tocar, aos 17 anos, nas boates de Copacabana, bairro onde foi criado.

Estando ativo ainda hoje como baixista profissional, e perfeitamente bem fisicamente, não foi difícil encontrar Barrozo para esta entrevista, uma vez que seus contatos circulam no meio profissional que habito. Ainda que nunca tivéssemos tocado juntos, nos já nos conhecíamos. De tom de voz calmo e conversa fácil, a gravação da entrevista começou com um “papo” informal sobre LPs e CDs. Ele me relatou que possui em casa alguns LPs de sambajazz nos quais tocou. Eu repliquei que o cantor Ed Motta, que é também um colecionador de LPs, havia recentemente se vangloriado na rede social de possuir o álbum original do *Rio 65 Trio*, que hoje deve ser um valioso item de colecionadores, assim como muitos outros álbuns do movimento. A conversa enveredou pelo relançamento de alguns daqueles LPs em CDs. Barrozo comentou: “Se você for ver, depois os caras relançam, né? Se você for ver tem até no *Itunes*. Quem fez a gente não fica nem sabendo, né” Perguntei a ele: você não recebe nada por isso? Ele me respondeu: “Porra nenhuma”...

Barrozo relatou sua iniciação à música em família, ligada à *tradição artística* do piano, da qual o contrabaixo também faz parte:

Quando eu era pequeno minhas tias eram professoras de piano, então eu tive aula de piano, a base teórica eu tinha. Conhecia um pouquinho de harmonia. Aí comecei, fazendo baile e tocando tônica e dominante. Nasci no Rio Comprido, mas nessa época eu já estava morando em Copacabana. Eu vim pra Copacabana com 13 anos. (...) Meu avô era maestro e meu bisavô também era professor de piano. Naquele tempo tinha muita aula de piano, então minhas tias também viviam disso. Eram três irmãs e meu pai. Meu pai não fazia música, trabalhou com cinema, fazia filme, depois ele abriu um estúdio para sonorizar⁵².

Esta diferença levantada por LEHMANN (2003) entre instrumentos da *tradição artística* como o piano e o contrabaixo, os da *tradição militar*, como os metais (sopros) e a bateria, reflete uma oposição muito comum que se desdobra como base conceitual em muitos campos: a oposição entre corpo e intelecto, ou entre os instrumentos “mais altos” e os “mais baixos”:

⁵² Sérgio Barrozo, em entrevista para esta tese.

Assim, a visibilidade aumenta à medida que passamos dos instrumentos mais ‘corporais’ aos instrumentos mais ‘espirituais’, dos mais graves (mais baixos) aos mais agudos (mais altos), dos metais para as cordas, dos recém-chegados aos mais antigos, dos mais militares aos mais artísticos” (LEHMANN, 2003, p.250)⁵³.

Essa dualidade entre corpo e espírito (ou intelecto), porém, se reproduz também no interior destas tradições instrumentais. Assim, dentro da *tradição artística*, temos um novo desdobramento desta oposição, onde o piano e o violino são mais artísticos que o contrabaixo. Este instrumento, apesar de pertencer à família das cordas, se aproxima da seção rítmica, das levadas de bateria e percussão, enfim, da corporalidade.

Assim, a posição do contrabaixo nesta sociologia dos instrumentos de sambajazz é ambígua. Pois, apesar de ser tributário da tradição artística, junto às demais cordas, o contrabaixo pertence também à *seção rítmica*. Ele está sempre ao lado da bateria, apoiando suas levadas, “colado no bumbo” deste instrumento, como se diz no meio musical. Sua função é então a de prover a base rítmica dos conjuntos. Este procedimento demanda, acima de tudo, a sustentação do *suingue*, ou da *levada*, ao longo da música, uma atividade física que pode ser extenuante para amadores, e que requer mais precisão rítmica do que qualquer outra área.

Não raro, baixistas e bateristas formam duplas que vão além do trabalho, se tornam amigos, proximidade que está relacionada à sua atividade musical conjunta. Presenciei muitas vezes esta parceria entre os músicos da seção rítmica - baixistas e bateristas - que se unem também na vida pessoal. O baterista Robertinho Silva, por exemplo, tem uma amizade duradoura com o contrabaixista Luiz Alves, que teve início ainda nos anos 1970, quando ambos acompanhavam o pianista Egberto Gismonti, entre outros artistas. Nas últimas duas décadas ambos tem feito parte da banda de João Donato, e continuam formando esta dupla de “baixo e bateria” em diversos outros trabalhos. Robertinho Silva me relatou informalmente – em tom humorístico, como é de seu gosto - que certa vez havia

⁵³ “Ainsi la visibilité croît à mesure que l’on passe des instruments les plus « corporels » aux instruments les plus « spirituels », des plus graves (les plus bas) aux plus aigus (les plus hauts), des cuivres aux cordes, des nouveaux venus aux plus anciens, des plus militaires aux plus artistique.” (LEHMANN, 2003, p.250)

No capítulo 3 abordo Richard Sennett, em *O artífice* e sua negação da separação entre “a mão e a cabeça” ou ainda entre “trabalho intelectual” e “trabalho braçal” que em última análise, remetem a oposição *corpo e intelecto*.

chegado à casa muito tarde sem avisar a família, o que provocou a ira de sua ex-mulher. Seguiu-se uma discussão quente e esta, irritada, lhe bateu no rosto, encharcando-lhe a camisa de sangue. Nesta condição, em meio à alta madrugada, ele atravessou a cidade, pois morava no Recreio dos Bandeirantes, RJ, para se refugiar na casa do amigo contrabaixista Luiz Alvez, no Bairro Peixoto, na zona sul do Rio de Janeiro. O pedido de ajuda ao colega naquela situação crítica, que se deu em horário avançado da noite, é um índice eloquente da aliança duradoura entre esta dupla, que permanece por décadas até os dias de hoje.

No entanto, o contrabaixo, ao contrário da bateria, ocupa também uma função *harmônica* (no sentido musicológico e não do senso comum) no interior do grupo. Ele tem uma importância fundamental na economia musical, pois é ele quem toca as notas mais graves que definem “a linha de baixo”, sem a qual a harmonia perde o sentido original, ou fica enfraquecida. Diz-se que ele “dá o chão”, pois ele toca as notas que fundamentam as alturas sonoras das músicas.

Os contrabaixistas se ligam também fortemente ao piano, este instrumento também central da *tradição artística*, e que se caracteriza pelo domínio do campo harmônico. O contrabaixo ocupa uma posição importante neste aspecto das músicas. Justamente por executar as notas mais graves, que fundamentam a *harmonia*, sua atividade é reputada também como *intelectual*, que se opõe à atividade *rítmica*, tida como *corporal*. Um baixista que execute insatisfatoriamente seu instrumento neste sentido, escolhendo baixos ruins que não “conduzem” bem a harmonia, pode provocar o descontentamento dos demais músicos, mesmo que o ritmo esteja bem tocado.

Se o contrabaixo é o menos solista e o mais “limitado” instrumento desta tradição – uma decorrência de sua condição física que o torna pouco ágil e de difícil execução – o piano é seu oposto, trazendo ao músico que o toca as maiores possibilidades harmônicas e melódicas, inclusive as de tocar os baixos simultaneamente às harmonias e melodias, como se fosse uma orquestra completa em um único instrumento. Como consequência, muito comumente os contrabaixistas tem o piano como seu instrumento secundário que lhes permite estudar e compreender por inteiro harmonias das quais fazem apenas o baixo. Lembro aqui o contrabaixista do sambajazz Zé Bicão, que era também um exímio

pianista, conforme o relato de muitos músicos que o conheceram pessoalmente, como Ion Muniz, o que não é incomum entre baixistas.

Assim o contrabaixo é um instrumento situado no limiar, pois pertence à seção rítmica junto à bateria, mas por outro lado, se une ao piano na tradição artística. Noto que esta formação chamada por “trio de sambajazz” - piano, contrabaixo e bateria - é muito comum no movimento, e resume esta posição dicotômica do contrabaixo, situado entre ritmos e harmonias. De fato os contrabaixistas trazem este espírito brincalhão, descompromissado, dado à auto-ironia e podem ser vistos como os *tricksters* do sambajazz, mediadores entre estes dois mundos. Eles são mais frequentemente músicos contratados, acompanhadores, que solistas ou líderes do conjunto. Dentre os álbuns mais conhecidos de sambajazz não se encontra nenhum liderado por contrabaixistas – conformei será visto adiante.

A tradição familiar do contrabaixista Sérgio Barrozo o posiciona mais próximo da tradição artística, portanto. Nela encontra-se a prática do piano em família, a presença do avô maestro, a profissão do pai, ligado ao cinema e a vida em Copacabana, bairro de classes mais abastadas à época. Portanto a escolha do contrabaixo para Sérgio Barrozo, por um lado significaria sua filiação à *tradição artística*. Por outro lado ele não abraçou o piano, central nesta corrente, mas escolheu o seu instrumento mais ambíguo - o contrabaixo - porque próximo demais da atividade rítmica corporal, conforme afirmei, e raramente habilitado a assumir a posição *solista* (ainda mais se tocado em *pizzicato*, sem o arco, conforme é a prática deste instrumento no jazz e na música popular urbana de forma geral). O contrabaixo, também no sambajazz, é quase sempre um instrumento *acompanhador*, portanto menos valorizado que os instrumentos *solistas* nas hierarquias musicais. Assim, Barrozo faz este movimento que vai da tradição artística à militar, do intelecto ao corpo, ao eleger o contrabaixo como instrumento principal, no seio de uma família de classe média ligada ao piano e à tradição erudita. Este movimento pode ser entendido como central no *ethos* do sambajazz.

É preciso deixar claro, no entanto, que não se pretende que estas observações esgotem tudo que se pode dizer do contrabaixo e suas relações com

os outros instrumentos em todos os grupos de música, mas apenas ressaltar alguns pontos importantes para esta pesquisa sobre o sambajazz.

1.4.

Antropologia do corpo e o jazz como espetáculo

Esta tese baseia muito de sua pesquisa na análise do discurso dos músicos, transcrito e analisado em texto. Mas não apenas, pois também as técnicas do corpo são relevantes aqui, no sentido que lhes dá Marcel Mauss em um texto fundador da antropologia do corpo (MAUSS 2003), uma vez que a expressividade corporal do músico é característica do jazz e do sambajazz (CALADO, 1991).

Embora Mauss advirta que é um erro “só considerar que há técnica quando há instrumento” (p.407, 2003) podemos entender, por outro lado, que as técnicas corporais a que ele se refere também contemplam o uso de instrumentos, como no caso do uso diverso das pás por soldados ingleses e franceses, segundo o seu relato:

Mas essa especificidade é o caráter de todas as técnicas. Um exemplo: durante a guerra pude fazer numerosas observações sobre essa especificidade das técnicas. Como a de cavar. As tropas inglesas com as quais eu estava não sabiam servir-se de pás francesas, o que obrigava a substituir 8 mil pás por divisão quando rendíamos uma divisão francesa, e vice-versa. **Eis aí, de forma evidente, como uma habilidade manual só se aprende lentamente. Toda técnica propriamente dita tem sua forma.** (MAUSS, 2003, p.403, grifo meu)

Mauss assinala o caráter gradual do aprendizado de qualquer habilidade manual. Nas técnicas usadas em instrumentos musicais, o corpo, e mesmo a dança, ou a expressão corporal dos músicos têm uma importância especial, e não apenas como expressão visual ou de dança, mas como parte integrante da própria técnica de execução do instrumento. Este fato evidencia-se especialmente entre bateristas e percussionistas, mas também entre todos os outros instrumentistas, incluindo cantores, é claro. Para estes últimos, assim como para todos os instrumentistas de sopro, as técnicas corporais respiratórias – estudadas de forma metódica ou não - são evidentemente muito importantes. Todas estas técnicas demandam um aprendizado, conforme assinala Sennett quando se refere ao tempo necessário para a formação de um bom “artífice” (2009).

Tiago de Oliveira Pinto assinala a importância da interação entre o corpo humano e a morfologia do instrumento sobre a estrutura musical:

A pesquisa etnomusicológica também considera os movimentos que geram o som no instrumento, pois estes se mostram essenciais, refletindo não apenas virtuosismo e técnicas apuradas, como também determinadas concepções mentais. Por questões de sua ergonomia, um instrumento musical impõe certas maneiras de se executar movimentos. A interação do corpo humano – com suas possibilidades fisiológicas de movimento – e a morfologia do instrumento exercem grande influência sobre a estrutura musical, canalizando a criatividade humana por vias previsíveis e musicais. Detalhada por uma análise interna, a técnica de execução de um instrumento vai levar às regras específicas dos padrões de movimento que, por sua vez, constituem uma importante base do fazer musical. (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.235)

O etnomusicólogo John Blacking (2006) assinala que entre os *Venda*, da África do Sul, por exemplo, as técnicas corporais de dança se misturam à dos instrumentos, no caso, tambores. E reproduz uma imagem onde a legenda diz: “Duas meninas Venda tocam tambores contralto (*mirumba* durante uma iniciação *domba*). Balançam o corpo de um lado para outro, mantendo um ritmo constante de modo que as batidas são parte de um movimento total do corpo” (2006, p.88)⁵⁴.

Blacking escreveu um livro chamado *How musical is man* que causou grande repercussão quando foi lançado, no início dos anos 1970, por suas críticas ao etnocentrismo da musicologia e da música autoproclamada erudita. Segundo ele as histórias da música estariam impregnadas de um sistema auto referenciado de valores e critérios duvidosos, como o de sua maior complexidade ou superioridade intelectual, que não resistem a um olhar livre de eurocentrismos sobre certas músicas africanas. Ele critica ainda a separação, na cultura ocidental, entre músicos e não músicos, estando a tarefa musical reservada a uma elite musical e se pergunta porque a maior parte da sociedade deve silenciar-se para que uns poucos se expressem musicalmente. Na sociedade *Venda* não há, segundo ele, esta separação rígida, todos os membros são considerados capazes de fazer música em rituais, eventualmente.

⁵⁴ “*Dos muchachas venda tocan tambores contralto (mirumba) durante una iniciación domba. Balancean el cuerpo de lado a lado, manteniendo um ritmo constante de manera que los golpes de tambor formen parte de um movimiento total del cuerpo*” (BLACKING, 2006, p.88)

O etnomusicólogo, que havia sido também um compositor erudito, estava interessado menos em uma visão evolutiva da história da música ocidental que nas capacidades musicais humanas do “Homem Fazedor de Música”:

Mais importante que alguma divisão arbitrária, etnocêntrica, entre música e música étnica, ou entre música erudita e música popular, são as distinções que as culturas e grupos sociais diversos estabelecem entre música e não música. Em última análise, mais que os logros musicais particulares do homem ocidental, são as atividades do Homem Fazedor de Música as que se revestem de maior interesse e consequências para a humanidade⁵⁵. (BLACKING, 2006, p.30)

Pesquisadores observam nas execuções de instrumentos musicais de muitos povos não ocidentais, incluindo africanos, técnicas que se aproximam muito da dança, o que contrasta com a supressão do corpo dos músicos na orquestra tradicional europeia, onde apenas ao maestro e ao solista principal, ainda que uniformizados em preto, cabe alguma expressão corporal explícita. Este ponto favorece ao argumento de que a origem da expressão corporal cara aos músicos de jazz tem matriz africana (CALADO, 1991).

A música erudita ocidental, que têm parte de sua origem no cantochão litúrgico medieval, procurou desenvolver a música “pura”, em acordo com o seu pensamento religioso metafísico onde qualquer inclinação à esfera sexual ou corporal deveria ser evitada. Por séculos os instrumentos de percussão, intimamente ligados à dança e à corporalidade, inexisteram ou ocuparam um lugar lateral nesta tradição, tendo sido reintroduzidos apenas no século XX. Segundo José Miguel Wisnik:

A liturgia medieval se esforça por recalcar os demônios da música que moram, antes de mais nada, nos ritmos dançantes e nos timbres múltiplos, concebidos aqui como ruído (...) A música sinfônica ou camerística evita a percussão. (1989, p. 42)

Assim considera-se válida aqui a ideia de que a tradição erudita europeia operou um recalque sobre os instrumentos de percussão e sobre o corpo em suas músicas frequentemente ligadas a práticas religiosas e que as músicas africanas foram responsáveis por boa parte do crescimento em importância da dança e da

⁵⁵ “*Más importantes que cualquier división arbitraria, etnocéntrica, entre música y música étnica, o entre música culta y música popular, son las distinciones que establecen diferentes culturas y grupos sociales entre música y no música. En último término, más que los logros musicales particulares del Hombre Hacedor de Música las que revisten mayor interés y consecuencias para la humanidad.*” (BLACKING, 2006, p.30).

corporalidade nas músicas populares das Américas no século XX. Mas não se quer incorrer no entendimento inocente da música enquanto um campo de “libertação do corpo” que se tornou moda em fins dos anos 1960, conforme Le Breton. Pois seria mais preciso dizer que determinadas práticas musicais se ligam a usos não menos determinados do corpo na música, que não se resumem a uma simples “libertação” idealizada, mas são o produto de uma racionalização destas práticas musicais/corporais. Estes usos podem, isso sim, transmitir um sentido de liberdade ao espectador e ao próprio músico, mas são fruto de uma ação construída nesse sentido, ainda que de forma não consciente.

Frequentemente indiscreta, a crítica apodera-se de uma noção de senso comum: ‘o corpo’. Sem discussão prévia, faz dele símbolo de união, cavalo de batalha contra um sistema de valores considerado repressivo, ultrapassado, e que é preciso transformar para favorecer o desabrochar individual. As práticas e os discursos que surgem propõem ou exigem uma transformação radical das antigas representações sociais. Uma literatura abundante e inconscientemente surrealista convida à “libertação do corpo”, proposta que, quando muito, é angelical (...). A apologia ao corpo é, sem que tenha consciência, profundamente dualista, opõe o indivíduo ao corpo e, de maneira abstrata, supõe uma existência para corpo que poderia ser analisada fora do homem concreto. Denunciando frequentemente o “parolismo” da psicanálise, esse discurso de liberação, pela abundância e pelos inúmeros campos de aplicação, alimentou o imaginário dualista da modernidade: essa facilidade de linguagem que leva a falar do corpo, sem titubear e a todo momento, como se fosse outra coisa que o corpo de atores em carne. (LE BRETON, 2012, p.10)

Como Le Breton, quero evitar o erro que seria, ao fugir do “parolismo” - comum não apenas na psicanálise mas também em muitas análises da “canção de MPB” onde reduz-se a música à letra - cair em um dualismo repisado e estéril entre o intelecto e o corpo. Ou entre *saber* (intelecto) e *fazer* (corpo), nos termos de Sennett (2009). Ou ainda, entre letra e música.

Pode se dizer que uma das características que distingue de forma inequívoca as orquestras tradicionais “eruditas” das orquestras de jazz, reside na explicitação dos corpos dos músicos nestas últimas, o que não significa que o intelecto esteja menos presente, é claro. Na orquestra erudita os músicos são uniformizados, seus corpos escondidos, em favor da esfera puramente sonora, dita “musical”. Busca-se isolar a audição da música do “mundo exterior” que se manifesta também no corpo. Nas orquestras de jazz, diferentemente, os músicos e o maestro eventualmente dançam e executam coreografias, os solistas de cada

música se levantam e vão à frente do palco onde movimentam seus corpos ao som da música. O tocar dos músicos de jazz pode se aproximar muito de uma dança.

Isto não significa, no entanto, que as orquestras jazzísticas sejam “corporais”, enquanto as orquestras eruditas seriam “intelectuais”. Na verdade pode-se dizer que as orquestras de jazz também são mais “intelectuais” que as clássicas no sentido de que seus músicos são mais empoderados intelectualmente. Deles não se exige apenas que toquem o que está indicado na partitura pelo compositor, que é um autor intelectual que reserva aos músicos a execução manual. Na orquestra de jazz os músicos improvisam e tem um grau muito maior de participação “intelectual” na criação da música, portanto.

Carlos Calado em *O jazz como espetáculo*, apresenta a ideia de que a música erudita se desenvolveu sobre um certo “padrão” estético responsável por esta uniformização que se dá em vários níveis. No jazz, a individualização dos músicos, de sua sonoridade parece prevalecer sobre esta uniformização.

Na virada do século XX, época da formação do jazz, uma outra atitude é encontrada. Ainda que utilizassem os mesmos instrumentos de tradição européia, os jazzmen não copiaram esse **padrão de sonoridade**. Praticamente cada um deles criou o próprio som, de acordo com sua personalidade experiência de vida. É esse aspecto que explica como em apenas um século aparecem tantos tipos de sonoridade e estilos pessoais na história do jazz. Por outro lado, o que geralmente se verifica no campo da música erudita é que o instrumentista não tem essa liberdade. **Um integrante de uma sinfônica, por exemplo, ao lado de mais de cem músicos, acaba por ver sua individualidade uniformizada.** Obrigado a repetir frequentemente um repertório-padrão – e se preocupando apenas com pequenos problemas técnicos individuais, como respiração ou dedilhado –, esse músico, em geral, acaba se assemelhando aos colegas. No jazz essa atitude é bem mais rara, pois um engajamento muito maior e pessoal é constantemente exigido do músico. (grifo meu, CALADO, 1991)

Embora me pareça simplista resumir toda a música erudita a um único padrão estético, devo concordar com a ideia geral de que o jazz, do qual o sambajazz é tributário neste sentido, estimula a expressão individual do músico, que se revela em última análise através de sua presença física e corporal.

Devo ressaltar que a dimensão coletiva não se perde aí: como na ideologia ocidental *individualista*, da qual o jazz é parte, a promoção do indivíduo moderno é coletiva, ou seja, está socialmente dada. O *indivíduo no mundo* (que se origina das práticas cristãs primitivas de comunicação direta com Deus pelo seu

antecessor, o *indivíduo fora do mundo*, conforme Louis Dumont⁵⁶), é portanto uma instância que reforça - coletivamente e de acordo com uma ideologia de ampla aceitação na sociedade - a dimensão do indivíduo. Este mecanismo de coletivização da dimensão individual, onde o indivíduo se estabelece como paradigma social, ocorre também no jazz, esta arte típica do século XX.

Segundo Dumont, as sociedades podem variar, em termos de valor atribuído ao indivíduo. Sociedades *individualistas* o têm como valor supremo. Sociedades *holistas*, por oposição, têm a própria sociedade como valor supremo (1983, p.37). A força do indivíduo no jazz - esta música típica do século XX - é notória e o gênero exprime bem o individualismo moderno enquanto ideologia coletiva, onde todos tem sua vez de solar individualmente, mas atuando para a construção musical em grupo. A música erudita, de raízes religiosas medievais, por oposição, manteve características holísticas, de supressão do indivíduo em favor do coletivo, especialmente daqueles indivíduos situados na parte inferior da hierarquia musical. Na música erudita, portanto, a instituição representada pela orquestra, ou, no campo simbólico, pelo binômio autor/obra, está investida de mais valor que os indivíduos músicos. Mesmo solistas e maestros, que compõem o primeiro escalão da orquestra clássica, estão abaixo do compositor. Assim, nesta tradição, o regente Herbert von Karajan está abaixo do compositor L. Beethoven, nesta hierarquia na qual o público ocupa o último lugar, e ao qual resta apenas calar-se e aplaudir nos momentos certos, além de comprar o ingresso. No jazz, ainda que eles existam, não há necessidade de maestros, (graças ao seu tempo racionalizado, metronômico), e o compositor ocupa muitas vezes um lugar secundário com relação aos solistas. Estes, indivíduos modernos dedicados em tempo integral à prática diária de um instrumento ou da voz, inseridos no mundo da competição e das demandas de uma indústria cultural exigente e concorrida, vivem uma ética individualista de afirmação de sua expressão pessoal.

No jazz, e também no sambajazz, ocorre, portanto, a presença positivada dos corpos dos músicos também como estratégia para sua individualização. Os músicos de jazz, mesmo que estejam lendo uma partitura, tocam-na do *seu* jeito, enfatizando sua expressão pessoal. Conforme Le Breton:

⁵⁶ Ver *Essais sur l'individualisme* no capítulo *Genese, 1: De l'individu-hors-du-monde à l'individu-dans-le-monde* (p.35, 1983).

De fato, o corpo quando encarna o homem é a marca do indivíduo, a fronteira, o limite que, de alguma forma, o distingue dos outros. Na medida em que se ampliam os laços sociais e a teia simbólica, provedora de significações e valores, o corpo é o traço mais visível do ator (2012, p.10).

Assim, compositores de orquestras de jazz, como Duke Ellington, ao contrário do que ocorre normalmente na prática erudita, não escreviam concertos para um instrumento solista específico, de forma padronizada e passível de execução por qualquer bom trompetista, mas escreviam para um trompetista em especial, valendo-se de seus trejeitos e técnicas pessoais, remetendo especificamente ao seu modo de tocar. Por isso Ellington não escreveu um genérico “concerto para trompeta”, como o faria um compositor clássico europeu, mas sim o *Concerto for Cootie*, uma vez que Cootie Williams era o trompetista solista de sua orquestra. Existe, portanto, uma maior individualização do músico no jazz e no sambajazz, fenômeno que se liga ao destaque dado ao corpo dos solistas nestes estilos, em acordo com esta ligação apontada por LE BRETON (2009).

1.5. Piano *universal*, violão *local*

Havia no Brasil e no Rio de Janeiro, desde o século XIX, uma intensa cultura musical dedicada ao piano. A grande importância deste instrumento na tradição ocidental gerou no Brasil esta linhagem de compositores (por vezes considerados “populares”, por outra “semi-eruditos”, não importa) como Ernestho Nazareth e Chiquinha Gonzaga – e teve muita importância nos meios musicais do Rio de Janeiro no período abordado. Era muito comum, entre as famílias burguesas de até a primeira metade do século XX, a aquisição de um piano, muitas vezes destinado ao estudo das moças. Essa prática tão difundida é assinalada por Mario de Andrade:

Em Pernambuco, havia uma oficina de pianos... Principiava a detestável moda de tocar piano, que já em 1856 fazia Manuel de Araújo Porto Alegre chamar o Rio de Janeiro de ‘cidade dos pianos’. Dão João quando regente mandava vir para o palácio de São Cristovão, uns pianos ingleses que foram os primeiros do Brasil. Meio século não se passara e a praga era tão geral no país, que Wetherel se espanta de encontrar pianos a cem léguas, interior a dentro, transportado a ombro de negro. (ANDRADE, 1987, p. 158).

O pessimismo de Andrade quanto à popularidade do piano no Brasil se liga ao seu menosprezo pela “música poplaresca” urbana, em detrimento ao elogio da “música folclórica”, conforme a expressão atual, ou “música popular” conforme ele a chamava nas primeiras décadas do século XX. Embora essa cultura já estivesse talvez em franca decadência nos anos 1950, seus reflexos foram importantes para a formação dos músicos de sambajazz, não por acaso pleno de “trios de piano” (piano, contrabaixo acústico e bateria), como o *Tamba Trio*, o *Rio 65 Trio*, o *Zimbo Trio* e tantos outros. É claro que isto também se ligava à valorização do piano no jazz, que por sua vez a havia herdado da tradição erudita. De fato, uma confluência de fatores manteve o piano como instrumento de grande importância para o sambajazz. Isto provavelmente se liga a transmissão de um *ethos* familiar neste sentido, pois o piano já era àquela altura uma tradição entre as classes médias urbanas do Rio de Janeiro e São Paulo.

É importante ressaltar a centralidade do piano (ou dos instrumentos de teclado) na tradição “artística” ocidental. Este foi o instrumento principal dos grandes criadores da música erudita, caracteristicamente liderada por tecladistas compositores, como Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, e tantos outros. Na divisão do trabalho deste mundo, o compositor – que é, em geral, também um pianista - ocupa o lugar de *criador intelectual* das obras fixadas em partituras, enquanto aos instrumentistas cabe a reprodução o mais fiel possível deste repertório, estando estes mais próximos do que pode ser entendido como *trabalho manual ou braçal*.⁵⁷ A posição central dos pianistas compositores na história da música ocidental deve-se ao fato de serem eles os criadores intelectuais do repertório principal da chamada *musica erudita*, sendo hoje considerado um aspecto secundário o fato de que muitos deles eram também exímios instrumentistas.

No entanto o piano de sambajazz difere do piano clássico da tradição europeia. Se o fator musicológico da *harmonia* é o que caracteriza esta tradição, conforme WEBER (1995), o piano é o seu guardião dentre os instrumentos

⁵⁷ É claro que esta posição deve ser relativizada devido ao fato de que a performance em música erudita exige também um preparo “intelectual” que na prática não se distingue de um preparo técnico que seria puramente mecânico, *manual* ou *braçal*. No entanto esta posição do instrumentista a que me refiro se trata de uma visão recorrente no meio, conforme atesta o primado do compositor e o lugar secundário do instrumentista, mesmo quando *solista*, nesta tradição.

musicais. Historicamente a harmonia se caracteriza por ser uma espécie de resumo, ou suma, das melodias individuais que caracterizavam a polifonia renascentista (GROUT & PALISKA, 1988). Os instrumentos de teclado - dos quais o piano é um modelo avançado do cravo e do órgão que lhe deram origem – se caracterizam pela “alta tecnologia” empregada em sua construção, que permite a um único músico executar complexas polifonias de até quatro, ou mesmo seis vozes simultâneas, mais raramente.

A capacidade de resumir em si todas estas vozes individuais, que é dada ao tecladista e a nenhum outro instrumentista tão plenamente, se converte também na capacidade do pianista de resumir diversas linhas melódicas no conceito abstrato de *harmonia*. Assim, se a *harmonia* caracteriza a música ocidental, regida por suas racionalizações (o sistema de afinação temperada, o sistema tonal harmônico - ver WEBER, 1995), seu instrumento ideal é o piano. No seu uso, central na tradição clássica, está subsumida a mais avançada tecnologia de sua época, que o construiu como uma máquina complexa, dotada de numerosos botões (as teclas) e mecanismos. Ela foi concebida como um avanço do intelecto e da racionalização sobre uma matéria natural tão fugidia quanto as ondas sonoras que compõem a música. Assim o piano está do lado da harmonia, *intelectual*, que se opõe ao *ritmo* e às percussões, alocados ao corporal, dentro destes dualismos simbólicos que embasam a prática musical.

No entanto, se o piano de sambajazz não deixou de lado as trabalhadas harmonias que caracterizam o movimento, ele tende a ser principalmente rítmico. Este movimento no sentido de transformar o piano - um instrumento harmônico de cordas percutidas – em um instrumento rítmico onde se percute cordas ativamente, teve início em compositores modernos, como Bela Bartók, na Hungria e Villa-Lobos, no Brasil, e penetrou o jazz, na prática de pianistas negros como Duke Ellington e Thelonious Monk.

Também no sambajazz o piano muito frequentemente vai ao extremo deste movimento, sendo executado como um instrumento de percussão dotado de teclas e harmonias. Os exemplos são fartos, e essa prática perpassa todos os trios característicos do movimento, mas dois pianistas cuja atividade é exemplar neste sentido são João Donato e Dom Salvador. Na execução destes músicos, observa-

se a marcação rítmica acentuada e precisa, que se sobressai à sua mão esquerda. Esta mão do pianista corresponderia à seção rítmica se fizemos uma analogia deste instrumento com um conjunto musical completo, e é encarregada dos baixos e da manutenção das levadas.

A atividade rítmica desta mão, com suas fases e defasagens com relação à mão direita (que executa principalmente a melodia, também nos trios de sambajazz), são matéria de gozo e interesse para os amantes do samba moderno da época. O virtuosismo dos pianistas do movimento como Luiz Eça, César Camargo Mariano e Luis Carlos Vinhas, é mais uma decorrência dessa exuberante exploração da percussão que existe no instrumento do que simplesmente um pianismo decaído da tradição erudita ocidental.

Também as levadas (ou “batidas”) de samba ao violão onde, da mesma forma, o instrumento é transformado em percussão, e que caracterizam em muitos momentos a música de violonistas como Garoto, Luis Bonfá ou Baden Powell, foram influentes sobre os pianistas de sambajazz que, como Jobim escreveu em uma canção sua, desejam “subir o piano pra Magueira, estação primeira”, e *cair* no samba⁵⁸.

O pianista de sambajazz, portanto, realiza este mesmo movimento que caracteriza os contrabaixistas, que consiste em, partindo da tradição artística, atuar rumo à corporalidade, se aproximando das percussões, sem que, no entanto, se perca o aspecto harmônico do instrumento. A manutenção do piano enquanto instrumento, senão central, ao menos muito importante no sambajazz, não se traduz, pois, em conservadorismo musical, mas tem também algo de subversão da intenção inicial do instrumento - apolínea e racional - que se desdobra em ritmos corporais e dionisiacos.

A despeito dos diferentes posicionamentos no interior das formações, como solista nos trios ou como acompanhador nas formações maiores com metais, a importância dos pianistas provinda da música erudita europeia permanece, embora um pouco diminuída, no sambajazz e na bossa nova, conforme se afirmou.

⁵⁸ Na música *Piano na Manguiera* (Jobim).

Se contarmos os dez álbuns focados por esta pesquisa⁵⁹, temos quatro liderados por pianistas, dois por instrumentistas de sopro, três coletivos (sendo um deles um trio formado por piano, baixo e bateria onde o pianista era o arranjador e dois por grupos de sopros) e um por baterista. Nenhum deles é liderado por um contrabaixista ou violonista, e a maior parte deles tem um pianista como líder. Noto ainda que dois destes pianistas, Johnny Alf e Luiz Eça, do *Tamba Trio*, também se apresentam como cantores. Temos, portanto, dois cantores pianistas líderes, dentre os álbuns destacados de sambajazz.

Pianistas como Tom Jobim, Sérgio Mendes e João Donato ocupam um lugar especial no samba moderno, sendo talvez os mais respeitados aí enquanto compositores e arranjadores, em suma, enquanto criadores intelectuais deste repertório. Eles sofrem, no entanto, a concorrência de muitos violonistas neste campo da composição, como Baden Powell, Durval Ferreira, além de Luis Bonfá. Alguns músicos tocavam ainda ambos os instrumentos, como Tom Jobim e Oscar Castro Neves.

A presença menor do violão nesta pequena amostragem deve ser relativizada. Violonistas como Durval Ferreira, Baden Powell e Rosinha de Valença são de grande importância para o sambajazz. Durval Ferreira foi integrante da formação original do *Bossa Rio*, que se apresentou no famoso concerto de bossa nova no teatro *Carnegie Hall*, em NY, em 1962, com Sérgio Mendes, Paulo Moura, Pedro Paulo Jr e Dom Um Romão. Mas seu maior mérito talvez resida em suas importantes contribuições ao repertório do sambajazz, como as composições *Estamos aí*, e *Batida Diferente*, clássicos do movimento que ganharam projeção internacional, compostas em parceria com o gaitista Maurício Einhorn (entrevistado para esta pesquisa), além de Regina Werneck, na primeira delas.

A importância de Baden Powell como compositor de clássicos do movimento é enorme. Músicas como *Só por amor* (gravada magistralmente por Édison Machado, com arranjo de Paulo Moura, em *É samba novo*, de 1963), *Consolação* e *Berimbau*, todas letradas por Vinícius de Moraes foram muitas

⁵⁹ Ver lista de álbuns focados na pesquisa na Introdução.

vezes gravadas em álbuns de sambajazz. Mas a escrita da história do *samba moderno*, que era um nome genérico muito usado à época para designar aquele caldeirão cultural, preferiu reservar-lhe o rótulo de *Afrosamba*, criado por Vinícius de Moraes quando do lançamento do álbum homônimo (1965).

Rosinha de Valença, uma exímia violonista, também ocupa um lugar especial no movimento do sambajazz. Ela se apresentou regularmente no *Beco dos Garrafas*, na boate *Bottle's*, muito importante enquanto um local característico do movimento, e em 1963 lançou o álbum *Apresentando Rosinha de Valença*, que tem características de sambajazz⁶⁰. No entanto o fato de Rosinha ser uma mulher instrumentista, algo raro no sambajazz, a destaca no movimento, a despeito do fato de que ela também cantava, eventualmente. Se as cantoras como Leny Andrade e Elis Regina podem ser entendidas como praticantes do sambajazz, uma mulher violonista neste ambiente predominantemente masculino é notável. Seria ainda mais raro, no entanto, se ela tocasse algum dos instrumentos mais típicos do movimento, como contrabaixo, bateria, ou sopros, onde eram escassas as instrumentistas do sexo feminino. Mesmo a presença um pouco mais constante de mulheres pianistas na tradição brasileira, como Chiquinha Gonzaga, pioneiramente, e Carolina Cardoso de Menezes, posteriormente, parece não ter penetrado o movimento. A posição especial do violão nesta sociologia dos instrumentos converge à posição única de Rosinha de Valença no sambajazz.

O violão, que tem grande importância na tradição musical brasileira, passou de marginal a central ao longo do século XX (TABORDA, 2011). Ele pode ser entendido como um instrumento substituto do piano nas formações musicais. Isto porque o violão exerce as mesmas funções que o piano nos grupos, seja a de prover acompanhamento rítmico-harmônico, seja como solista. Se Jobim sonhou em levar o piano ao morro da Mangueira – com todo o peso, no sentido literal, que isto acarretaria a lhe dificultar a tarefa – o violão é um instrumento portátil e barato, presente nos morros cariocas e onde mais se quiser levá-lo.

Exercendo mais ou menos as mesmas funções musicais que o piano, o violão se torna uma espécie de instrumento “genérico” deste. Onde o piano é

⁶⁰ No DVD de áudio em anexo é possível escutar uma faixa deste álbum, *Minha Saudade* (Donato/João Gilberto).

universal e erudito, central na tradição, o violão é popular, ligado a localismos laterais, remetendo à tradição musical árabe e a exotismos de todo tipo⁶¹. Onde o piano é avançado tecnologicamente, racional, e capaz de resumir todas as harmonias e extensões de uma orquestra, o violão se aproxima da harpa primitiva, com suas escalas irracionais, ligadas a aspectos contingentes de sua construção física, e sempre pouco dado a executar harmonias e contrapontos complexos, que frequentemente pode apenas sugerir. Onde o piano evita o contato direto das mãos dos instrumentistas com as cordas, intermediado por teclas e martelos a fim de atingir uma uniformidade máxima de timbres e uma agilidade maior das mãos independentes, o violão exhibe grande heterogeneidade de timbres no contato direto dos dedos (e unhas) dos violonistas sobre as cordas, além de uma atividade complexa das duas mãos que, para fazerem soar uma única nota, devem simultaneamente pinçar (à mão direita) e pisar (à mão esquerda) a corda do instrumento.

São justamente nestas idiossincrasias do instrumento - pouco racionalizado com relação ao piano e de grande heterogeneidade de timbres e práticas, além de portátil e de custo relativamente baixo - onde reside o charme misterioso do violão. Nele, cada músico desenvolve suas próprias *levadas*, em uma prática de difícil racionalização e que favorece, portanto, às técnicas pessoais de quem o toca, em detrimento a uma padronização de sua execução.

1.6.

Paulo Moura: o solista e o trabalho braçal/intelectual

Paulo Moura é original de São José do Rio Preto, interior de São Paulo. Em entrevista para sua mulher, Halina Grynberg, ele conta sobre seu pai, Pedro Moura, um carpinteiro de Pirapora, Minas Gerais, que imigrou como para SP como boiadeiro: “Era carpinteiro. Ainda trabalhou muito tempo como carpinteiro, depois, em Rio Preto. Mas, pelo que eu sei, veio numa boiada, veio como boiadeiro” (GRYNBERG, 2011, p. 18). Aficionado por música, sendo ele mesmo um instrumentista amador, Pedro Moura ensinou música a todos os filhos homens,

⁶¹ Somente em português este instrumento se chama *violão*, que significa uma viola grande. Por toda a parte ele é chamado de “guitarra” ou de termos aparentados, que derivam do árabe *qitara*, que por sua vez provém do grego *kithara* (TABORDA, 2011, p.23)

a quem levava para tocar com ele no baile da cidade. Seu Pedro era severo na educação musical de seus filhos.

Segundo o relato de Paulo Moura, ele costumava dizer aos seus colegas músicos de São José: “Ah, deixa os meus filhos crescerem que eu vou mostrar a vocês o que é músico!” (GRYNBERG, 2011, p.12) Os dois irmãos mais velhos de Paulo Moura, Waldemar e Zeca, tocavam trombone e trompete, respectivamente, e imigraram para o Rio de Janeiro onde trabalhariam em orquestras da Rádio Nacional e de cassinos, caminho que Paulo seguiria posteriormente, acompanhado do restante da família.

As irmãs de Paulo, no entanto, não foram iniciadas na música, então considerada “coisa de homem”, a exceção de Nena que tocava piano - o instrumento típico para mulheres à época. Este instrumento, que conforme se viu, é central na tradição erudita europeia, trazia uma aura de respeitabilidade que o restante dos instrumentos da música “popular” de maneira geral não possuíam. Estes eram usualmente vedados à mulheres, sob pena de serem consideradas inferiores do ponto de vista moral se o praticassem. À época, e isto é notório, profissões ligadas ao entretenimento, como a de músico ou de ator, eram consideradas indignas, especialmente para mulheres: “Podiam jogar futebol, mas fazer música era coisa de homem. A não ser minha irmã Filomena, a Nena, que chegou a tocar piano numa orquestra de Rio Preto.” (GRYNBERG, 2011, p.13)

Precoce, graças à escolha paterna, Paulo Moura se imaginava como músico desde a infância:

Comecei a ouvir música em casa. Meu pai tocava, meus irmãos tocavam, e achei que ia ser a mesma coisa comigo, porque aos 9 anos eu já tocava. Bem que eu quis começar antes, mas papai me segurou um pouquinho e foi só a partir dessa idade que eu comecei a estudar com ele.

Escolha, não foi. Mas foi um caminho, talvez o único que eu, no fundo, talvez acabaria escolhendo. Na verdade, eu até tive vontade de trabalhar com mecânica, eu achava interessante. O Aristides, meu cunhado, casado com minha irmã mais velha, Filhinha (Dalila), era mecânico e vivia falando que ganhava muita gorjeta, e eu pensava que com essa história de gorjetas eu me daria bem. **Mas meu pai achou que eu não devia trabalhar com coisas que sujassem as mãos. Então eu cisei em escolher uma profissão para mim que fosse o ideal para ele. (...) que fosse mais digna**” (GRYNBERG, 2011, p.11, grifos meus).

Vê-se ainda neste trecho o horizonte profissional na família de Moura. Surge através do cunhado – a contra exemplo de Sérgio Barroso, a quem o cunhado introduziu no meio musical – a perspectiva da profissão braçal pouco valorizada de mecânico – que “suja as mãos”, mas que oferecia atrativos pois “ganhava muita gorjeta”. Esta profissão estava em concorrência, no campo das escolhas profissionais do jovem Paulo, com a carreira de músico, dita “mais digna” pelo pai, um trabalhador braçal que cultivava a música como uma forma de elevação social para sua família. Não é surpreendente que a família de Paulo Moura, constituída por negros – ou por mulatos, se preferir – se preocupasse em conseguir um trabalho mais intelectual, menos braçal, vislumbrado na música, para o filho caçula. Pois é de se esperar que os herdeiros diretos de um sistema escravista como o brasileiro, demasiado extenso tanto no tempo quanto na quantidade de indivíduos submetidos, e a pouco mais de meio século da abolição da mesma, optassem por um trabalho considerado “mais digno”, ou seja, mais afastado do labor braçal imposto aos escravos e seus descendentes.

Esta oposição entre trabalho braçal e intelectual, se pode ser atribuída como característica à tradição ocidental, era ainda mais forte no Brasil. De fato, o trabalho braçal sempre foi extremamente desvalorizado neste país, como consequência mesmo desta terrível herança escravista, entre outras causas (HOLANDA, 1995). Para as classes brasileiras mais altas a profissão de “instrumentista” está inserida em um contexto de divisão do trabalho musical em que está alocada do lado *braçal*, ou *manual*, em oposição à figura do músico “compositor”, que assume o lugar *intelectual*. É, portanto, menos valorizada, o que tem reflexos na indústria cultural nacional, sempre mais voltada para cantores/compositores do que para instrumentistas, diferentemente do que ocorre na cultura norte-americana, por exemplo. Mas para uma família de negros de classe média baixa do interior de São Paulo – como era família de Paulo – a carreira de instrumentista era uma opção menos braçal, ou manual, que outras à disposição, como a mecânica ou mesmo a alfaitaria. Sim, porque também a alfaiataria foi uma profissão que a família de Paulo Moura cultivou já no Rio de Janeiro, e Paulo chegou a pensar em se tornar profissional em um momento difícil de sua carreira de músico, quando ainda iniciante.

Paulo Moura relata neste trecho sua aproximação com a alfaitaria, praticada por sua mãe e pelo irmão Lico, que também era trompetista. No Rio de Janeiro, para onde a família se mudou, Lico passou a trabalhar como alfaiate, ganhou alguma habilidade neste sentido e sua mãe abriu uma alfaitaria em casa. Para Paulo, esta era uma segunda profissão, já que a carreira de músico era considerada limitada até os trinta anos de idade, conforme o depoimento dele:

Precisei trabalhar mais perto dela (de sua mãe), e daí a solução foi ajudar na alfaitaria de casa. De toda maneira, fica esse fato de que a família sempre se preocupava com que os filhos tivessem outra profissão além da música. E mesmo as pessoas de fora me aconselhavam: ‘Olha, tem de ter outra profissão, porque a música vai até os 30 anos, e, depois disso, não se consegue mais...’ (GRYNBERG, 2011, p.25)

Halina, mulher de Paulo que colheu estes seus depoimentos, escreve um trecho onde revela o cuidado de Moura com as roupas:

Até hoje usar paletó e gravata é um deleite para Paulo. Quantas caminhadas fizemos entre vitrines, ao redor do mundo, para observar o corte dos paletós, comentar os detalhes das ombreiras, dos botões e das lapelas. A largura do corte das calças, a qualidade dos tecidos. (GRYNBERG, 2011, p.35)

O interesse de Paulo Moura e sua família por alfaitaria não é apenas um mero subterfúgio para aumentar a renda familiar, mas se inscreve em um contexto de elevação social de uma família de negros, e se conjuga à sua busca por se distinguir do estereótipo do negro inferior, sujo e mal vestido, excutante de trabalho braçal, visão herdeira da escravidão brasileira. Segundo Roberto Da Matta:

Aliás, isso não é novidade, caso tenhamos em mente a resposta brasileira ao problema infernal do igualitarismo jurídico de negros e brancos, senhores e escravos, apresentado pela Abolição. Sabemos que essa resposta foi especialmente fundada numa ênfase nos hábitos pessoais como os banhos, o asseio, o apuro da higiene, o modo de vestir e de calçar. (1997, p.199)

Outra tática de elevação criada pelos negros brasileiros foi a constituição de clubes sociais para eles, uma vez que frequentemente não eram admitidos nos clubes regulares de brancos, conforme a pesquisa de Sonia Giacomini (2006), sobre o Clube Renascença, no Rio de Janeiro. O depoimento de Paulo mostra o envolvimento de sua família em um “clubes de negros”, em São José do Rio Preto, onde viviam:

A orquestra de meu pai tocava num clube de negros. Como era mesmo o nome? Clube Marcílio Dias. A formação era simples: um trombone, um trompete, um sax alto, que era o meu pai, e eu tocava clarineta, numa parte que não era para clarineta, mas para sax-tenor, porque o resultado era uma oitava acima; mas o importante era estar ali tocando (GRYNBERG, 2011, p.19)

Referindo-se a questão da vestimenta e da aparência física como estratégia de distinção social entre os negros da fase inicial do clube Renascença, Giacomini escreve:

Se a aparência constitui, como vimos, uma arena, um campo no qual se exerce uma intervenção, senão diretamente sobre a própria posição social, ao menos sobre elementos que incidem em sua avaliação, entende-se que ela tenha efetiva centralidade em um contexto como o do estudado de negros, em que as posições econômicas e educacionais alcançadas não constituem elementos suficientes para sua aceitação/integração na posição hierárquica a que aspiram e a que julgam, legitimamente, ter direito. (GIACOMINI, 2006, p. 38)

A observação acima se encaixa perfeitamente na situação de Moura, onde o gosto pela alfaiataria e pela boa apresentação pessoal, os cálculos a fim de afastar de profissões que “sujam as mãos”, e o esforço no sentido de ocupar posições superiores no meio musical como as de solista e arranjador convergem neste esforço de elevação a uma condição que é frequentemente negada aos indivíduos afrodescendentes no Brasil, especialmente àqueles de sua geração.

Insere-se neste contexto o gosto de Paulo Moura e seus familiares pelo jazz. Este foi um campo em que os negros não apenas alcançaram um enorme sucesso internacional no século XX, mas também foi um dos únicos onde eles eram considerados normalmente *melhores* que os brancos (HOBSBAWM, 1990). Portanto a música era uma profissão que certamente podia conferir talvez o mais alto grau de “dignidade” para alguém de ascendência negra no Brasil como Paulo e sua família. Posteriormente, conforme foi se tornando um músico “solista” de sucesso cada vez maior, Paulo – que também chegou ao posto de clarinetista solista da Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro - foi desenvolvendo uma carreira cada vez mais “intelectual” no campo da música, isto é, passou a escrever composições e arranjos, e a dirigir orquestras populares como maestro. Sem jamais abandonar, no entanto, o instrumento nem o status de solista.

Estas hierarquias e valorações constituem um *ethos* do meio musical que é adquirido muitas vezes em família, entre músicos, e que se liga a questões

sociológicas de grande alcance, como a inserção dos negros descendentes da escravidão no mercado de trabalho e a importância das chamadas “músicas negras”, como o jazz, neste contexto típico americano do século XX, no qual Paulo Moura se insere.