2.
A cozinha afro-brasileira

2.1.
É samba novo: a "cozinha" toma a frente do samba moderno

Destinada a prover o ritmo "de base" junto aos demais instrumentos da seção rítmica, como contrabaixo e outras percussões, a bateria era tradicionalmente circunscrita ao *acompanhamento* na música brasileira, salvo exceções pontuais. A importância central que o líder baterista Édison Machado e seu primeiro álbum *É samba novo* (1963) assumem no sambajazz é indicativa de uma notável inversão que se realiza neste movimento. Esta subversão da ordem hierárquica na produção musical, longe de ser uma exceção no sambajazz, se apresenta como sua característica central.

Na chamada *era do rádio*, alguns bateristas se destacaram, dentre os quais o mais importante foi talvez Luciano Perrone, cujo álbum *Batucada Fantástica* (1963) obteve considerável sucesso junto ao público[62] (BARSALINI, 2012). No sambajazz, no entanto, proliferam bateristas líderes de conjunto, que lançaram álbuns com seu trabalho "solo", como Milton Banana, Dom Um Romão, Wilson Das Neves e Airto Moreira, além do próprio Édison Machado. Estes álbuns se tornaram conhecidos junto a um certo público nacional e estrangeiro, e muitos deles foram digitalizados e relançados em CD, a partir dos anos 1990. O primeiro álbum de Édison Machado, *É samba novo* (1963), pode ser considerado, junto a *Você ainda não ouviu nada!*, de Sérgio Mendes (1964), um dos dois LPs mais

[62] Sobre Luciano Perrone e a história da bateria no Brasil, BARSALINI (2012), escreve: "A partir de 1927, o instrumento passou a integrar o corpo de orquestras dirigidas por maestros como Simon Boutman, Pixinguinha e Radamés Gnattali, a exemplo da Pan American, da Victor Brasileira, da Típica Victor, da Diabos do Céu e da Guarda Velha, que gravaram centenas de discos e contaram com os bateristas Valfrido Silva, Benedito Pinto e Luciano Perrone, entre outros. A figura de Luciano Perrone se destaca, sendo cultuada como o "pai da bateria brasileira". (...) Ele ainda integrou o elenco da Rádio Nacional durante 25 anos e aposentou-se como timpanista da Orquestra Sinfônica Nacional. Luciano Perrone teve uma formação musical que o habilitava a ler partituras, algo muito raro entre os percussionistas populares da época no Brasil. Devido à qualidade de suas execuções e à sua ampla inserção no mercado de trabalho, foi eleito pelo público brasileiro o melhor baterista do ano em 1950, 51 e 52, tendo sido o maior responsável pela adaptação de diversos ritmos brasileiros para a bateria. Seu trabalho nesse sentido pode ser conferido no LP *Batucada fantástica*, de 1963, o primeiro disco solo de bateria e percussão brasileira, premiado internacionalmente. Aliando seu talento e formação musical erudita a um ambiente de trabalho privilegiado no contexto da música popular, pode ser considerado um mediador entre os dois universos do samba: sempre próximo de maestros e arranjadores como Radamés Gnattali e cercado de "bambas" como Bide, Marçal e João da Baiana, Perrone soube sintetizar, na bateria, elementos rítmicos outrora expressos por intermédio de vários instrumentos de percussão. (BARSALINI, 2012, p.42 e 43). Em ArtCultura, Uberlândia, v. 14, n. 24, p. 33-46, jan.-jun. 2012

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

conhecidos e paradigmáticos do movimento. Contando com uma seleção dentre os músicos mais prestigiados no meio profissional carioca[63], o álbum traz composições e arranjos como de *Só por amor*, de Baden Powell e Vinícius de Moraes, arranjado por Paulo Moura, que também faz um improviso notável ao sax alto, nesta faixa, ou as duas *Coisas*, de Moacir Santos, arranjadas pelo próprio, além de *Quitenssência*, arranjo e composição de J. T. Meireles[64]. O álbum é uma síntese do que havia de melhor no sambajazz, sob o comando do baterista.

O trompetista Pedro Paulo, que participou da gravação deste álbum de Machado, relata como foi este processo, onde cada arranjador era encarregado de dirigir a gravação de seus arranjos. No entanto, apesar da autoridade destes "maestros" do sambajazz, sendo os arranjadores considerados os "autores intelectuais", Machado não se dobrava totalmente à sua autoridade, e "sempre foi muito irreverente e fazia a coisa que ele achava que era.". Pedro Paulo conta como o baterista lidava com a autoridade do "maestro" Moacir Santos, arranjador convidado por ele para seu LP de estréia:

> Gabriel França: Você tocava sempre com o Edison Machado?
>
> Pedro Paulo: No Beco (das Garrafas), quando ele ia. Conhecia das paradas, tinha muito trio, baixo, piano e bateria. (...) Aí ele resolveu fazer o disco. Chamou os arranjadores, Waltel (sic), Meireles, Moacir Santos, Paulo Moura e não sei quem arregimentou, acho que foi o Clóvis (Mello – produtor do álbum). Nós gravamos com dificuldades de horário do grupo. Eu trabalhava aqui, trabalhava ali. As gravações acho que foram feitas sábados e domingos, uma coisa assim. Eu trabalhava na boate à noite, segunda, terça, quarta, quinta e sexta. Sábado eu levantava e ia lá pra gravação, domingo também e o negócio foi mais ou menos assim. Aí os arranjos foram feitos, **Moacir Santos conduzindo a coisa** muito bem. (...) **Cada arranjador dirigia o seu (arranjo).** Com o Moacir Santos teve uma passagem muito interessante: o **Édison sempre foi muito irreverente e fazia a coisa que ele achava que era**. Aí gostava de tocar no pratão, o samba do prato, ele foi um dos precursores. Aí Nanã (*Coisa n.5*), arranjo do Moacir. Tinha um solo, se não me engano de uns 9 compassos, pra bateria, que entram dois trombones (cantarola a parte A de *Nanã*), o trompete lá em cima, com surdina – era um trompete só – e no meio da coisa tinha solo de batera. Sete, nove e ele se empolgava, *tum tum*... e passava. Volta, volta. Édison, nove compassos e deixa que tem a turma que vai entrar, não sei o quê das quantas... **Ele sempre passava do lugar. Aí eu falei pro Moacir: ó, eu não aguento mais. Não vai dar. Eu já tinha repetido *n* vezes** (canta a parte B nos agudos para demonstrar). **Falei: olha**

[63] São eles: Edison Machado (bateria), Tenório Jr. (piano),Sebastião Neto (contrabaixo), Paulo Moura (sax alto), Pedro Paulo (trompete) Edson Maciel (trombone) Raul de Souza (trombone) e J. T. Meirelles (sax tenor).

[64] Meireles foi um importante saxofonista e arranjador do sambajazz que, pouco contemplado nesta tese, mereceria uma pesquisa de fôlego sobre a sua atividade musical e personalidade.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

> **não dá não. Vamos fazer a última?** Então vamos fazer a última, fazer 'a boa' e tal. Fez os nove compassos, ele passou e a trombonada entrou, na boa, como se estivesse tudo bem, o Raulzinho entrou (canta novamente a linha dos trombones seguida da do trompete, no mesmo tom da gravação, revivendo a música ali). Aí ficou aquela, errada, digamos assim, 'com um erro', entre aspas, mas que ninguém percebeu. Beleza[65].

Nesta fala de Pedro Paulo podemos entrever três diferentes posições na divisão do trabalho dos músicos: a de *arranjador*, a de *solista* e a de *músico contratado*. Moacir Santos, além de compositor é o *arranjador*, este prestigiado mentor intelectual que planejou previamente sua obra (a famosa *Nanã*, ou *Coisa n.5*, que abre o LP[66]), e transmite-a aos músicos através de partituras escritas bem como de sua orientação pessoal no estúdio de gravação. Seu trabalho consiste em promover a execução do arranjo da forma mais fiel possível à sua concepção, ao dirigir o registro da faixa.

Édison Machado, por outro lado, é o *solista*, cujo nome estará à frente do grupo na capa do LP, mas que, na condição de baterista, se vê submetido ao arranjo de Moacir Santos, bem como à sua direção. Ele enfrenta uma dificuldade ao ter que enquadrar o seu momento de *solo* – onde todos silenciam e o músico se expressa individualmente, mostrando sua capacidade artística individual – ao arranjo pré-concebido por Santos, e que lhe reserva um número restrito de compassos. Machado deve solar "livremente", mas nem tanto, porque deve contar mentalmente este tempo que lhe é cabido para o solo, ao fim do qual será interrompido pela "trombonada", prevista no arranjo. Édison Machado, por "irreverência" ou dificuldade em contar compassos durante o solo, ultrapassa o tempo que lhe é devido. Seu "erro" ocasiona a interrupção da gravação por Santos para que se faça um novo *take* da faixa, desta vez correto. Isto provoca o descontentamento dos demais músicos, porque lhes demanda mais uma repetição, em um processo longo e cansativo como o da gravação de um LP.

Por fim, Pedro Paulo, na condição de simples *músico contratado*, nem autor, nem solista, relata o seu esforço físico em tocar as notas muito agudas no trompete, previstas no arranjo de Santos. Após algumas repetições, ele reivindica seus direitos, conforme seu relato: "Aí eu falei pro Moacir: ó, eu não aguento

[65] Pedro Paulo, em entrevista para esta tese.
[66] Esta gravação pode ser ouvida no áudio em anexo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

mais. Não vai dar. Eu já tinha repetido n vezes (canta a parte B nos agudos para demonstrar). Falei: olha não dá não. Vamos fazer a última?"

A gravação referida acima abre este álbum histórico de Machado. Nela se pode ouvir a pequena hesitação do baterista ao fim de seu solo e a entrada dos trombones, conforme prevista no arranjo de Moacir Santos. O episódio, bastante comum, mostra o conflito entre o autor intelectual, a posição de Santos, que quer ver sua *obra* executada da melhor forma possível e o músico encarregado de tocá-la. O autor insiste, ainda que isto demande muitas repetições do *take*, e isto exaspera o trompetista que na expressão de instrumentistas de sopro, já está "com o bico cansado" devido ao esforço físico de executar uma passagem difícil repetidas vezes. Até aí nada de incomum. Trata-se do conflito de interesses entre o autor e o instrumentista contratado, que se dá continuamente no interior da indústria cultural. Uma oposição que pode ser entendida como um desdobramento do dualismo *intelecto versus corpo*. O que torna este episódio diferente de tantos outros que acontecem em esquemas tradicionais desta indústria é que o solista, neste caso, não é um instrumentista de sopros nem tampouco um cantor de sucesso, mas um *baterista* – este músico alocado para o lado *corporal*, em oposição ao solista *intelectual*, nestes dualismos que penetram o trabalho musical e se desdobram de variadas formas. O solo de bateria – uma criação individual do solista, onde se pode dizer que ele exerce uma criação intelectual, é o pivô deste conflito incomum, mas que foi resolvido musicalmente, conforme podemos escutar no álbum.

Machado foi também o baterista de importantes álbuns da época, atuando como músico acompanhador. Dentre eles, destaco o primeiro álbum de Tom Jobim, *The composer of Desafinado plays* (1963). Como este álbum teve grande repercussão no exterior, suas *levadas* (ou "*batidas*") à bateria se tornaram paradigmáticas da execução desse instrumento na bossa nova em todo o mundo. Hoje as levadas de bateria de bossa nova criadas por Machado fazem parte de programações de baterias eletrônicas de teclados e outros instrumentos digitais – um índice eloquente de seu extraordinário alcance internacional[67]. Machado tem

[67] Sobre os padrões rítmicos desenvolvidos por Édison Machado, fundadores das batidas da Bossa Nova à bateria, internacionalmente difundidas, ver a tese de Barsalini, Leandro. *As sínteses de*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

apenas um concorrente à altura quando se fala de bateria de samba moderno: Milton Banana, um baterista excepcional que é abordado apenas lateralmente aqui, na impossibilidade de um aprofundamento maior em cada músico de destaque no sambajazz. Banana mereceria uma tese inteira sobre ele.

Milton Banana lançou 20 álbuns solo, entre 1963 a 1984, uma média de quase um álbum por ano, e foi um sucesso comercial inédito entre bateristas brasileiros. Ele foi também o baterista das gravações mais importantes de João Gilberto, como a de *Chega de Saudade* e do álbum que projetou este cantor internacionalmente, o *Getz/Gilberto*, com Stan Getz e Astrud Gilberto, em 1963. Segundo o baterista Mauro Jerônimo, em entrevista para esta pesquisa: "Eu ouvi muito os LPs do Banana quando era novo. E eram muito populares, fáceis de encontrar, tinha sempre um LP do Banana exposto na vitrine das lojas". Conforme Ion Muniz[68], o baterista "Formou o Milton Banana Trio, gravou um monte de LP's, que venderam como pão quente. Não sei o que Milton fez com o dinheiro, se é que recebeu algum."

No entanto esta inversão indicada pela posição privilegiada do baterista como líder no movimento se apresenta de muitas formas no sambajazz, sempre como uma valorização do que está *em baixo*, ou seja, a base rítmica da bateria e das percussões, que remetem à corporalidade, sobre o que esteve quase sempre *em cima*: a melodia enunciada pelo solista, seja ele um instrumento de sopro como trompete ou flauta, seja um cantor – o caso mais comum[69].

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

Edison Machado: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

[68] Trecho das "Crônicas" (s.d.) não publicadas de Ion Muniz.

[69] Talvez por isto, esta inversão característica do sambajazz tenha sido entendida, erroneamente, como um predomínio da chamada *música instrumental* sobre a *canção*, neste movimento, que por isso foi chamado às vezes de "a bossa nova instrumental". No entanto, exemplos numerosos do sambajazz cantado, como a de Leny Andrade, do *Tamba Trio* ou mesmo de Elis Regina com o *Zimbo Trio* desautorizam esta definição restrita do sambajazz como música instrumental.
Acresce o fato de que a presença de canções no repertório do sambajzz como as de Tom Jobim ou de Baden Powell é mais uma regra que uma exceção, tornando a definição por oposição entre música instrumental e canção extremamente problemática. Além disso, a voz no sambajazz, mesmo quando "instrumental", tem uma presença fundamental, e se dá através dos instrumentos como trombones ou saxofones, ou mesmo pianos, que "cantam" as melodias das canções, ou quando improvisam de forma muito vocal, como no jazz. Neste estilo, onde abundam instrumentistas cantores como Louis Armstrong e Chet Baker, podemos dizer que a voz entra pelos instrumentos, que a imitam. E de forma inversa, os cantores improvisam e entoam as notas como quem toca um instrumento. Este assunto será abordado no capítulo 4.

Outro exemplo desta valorização da seção rítmica no sambajazz é a importância atribuída ao instrumento de percussão *tamba*, que nomeia o *Tamba Trio*. Criado pelo baterista Élcio Milito, ela consiste em uma bateria adaptada para a performance em pé do baterista – e não sentado, conforme a técnica tradicional do instrumento. Este conjunto era formado ainda por mais dois instrumentistas-cantores, o pianista virtuose, Luis Eça, que também era o arranjador e compositor do grupo e o Bebeto, que tocava contrabaixo e flauta no Tamba Trio, além de cantar fazendo a voz principal. O grupo era, portanto, também um trio vocal, com arranjos notadamente sofisticados; e estreou em 1962, no *Beco das Garrafas*, no mesmo ano em que lançou o seu LP de estréia, se tornando um dos grupos mais conhecidos do sambajazz.

2.2.
Moacir Santos e a erudição negra: invertendo os polos para avançar mais

Gostaria de levantar mais um exemplo significativo desta inversão realizada pelo sambajazz: o importante álbum *Coisas*, de 1965, de Moacir Santos, sobre o qual escrevi minha dissertação de mestrado (FRANÇA, 2007). Órfão de mãe aos três anos de idade, tendo o pai ausente, Moacir foi criado no município de Flores, no interior de Pernambuco por uma família local que o adotou. Interessando-se pela prática em bandas de música ainda na infância, tornou-se um exímio instrumentista e arranjador destas formações. Tocava saxofone por partituras com fluência. Imigrou para o Rio de Janeiro e empregou-se na mais importante emissora do país, a *Rádio Nacional*, inicialmente como instrumentista, e logo como arranjador, e prosseguiu seus estudos de música, ao quais se dedicou intensamente. Foi aluno destacado do compositor erudito alemão H. J. Koellreuter, de C. Guerra-Peixe, e chegou a estudar música dodecafônica com E. Krenek e contraponto com Paulo Silva. Logo se tornou professor de uma série de músicos do samba moderno, dentre os quais se destacam Baden Powell, Nara Leão, Roberto Menescal, Paulo Moura, Sergio Mendes, Nelson Gonçalves, Pery Ribeiro, Nara leão, Dori Caymmi, Darcy da Cruz, Carlos Lyra, Maurício Einhorn, Oscar Castro Neves, Geraldo Vespar, Chiquito Braga, Marçal, Bola Sete, Dom Um Romão, João Donato, Airto Moreira, Flora Purim e Chico Batera, entre muitos outros.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

Sem descuidar da formação e do ensino de musica erudita, Moacir mostrou-se principalmente interessado na composição do que ele chamava de "música negra", desde seu primeiro álbum, o emblemático *Coisas*, de 1965. Ele se aprofundou em técnicas de *composição modal* que estão na base deste estilo, tanto no Brasil quanto internacionalmente. Em entrevista concedida para minha dissertação de mestrado (FRANÇA, 2007), Moacir Santos discorre sobre suas diferenças com relação a Tom Jobim, que enxerga como uma oposição entre *música branca e música negra*. Ele, no entanto, faz questão de frisar que "avançou mais" que Jobim não apenas de forma intuitiva, por ser negro, mas principalmente por haver estudado musicologia a fundo, o que lhe permitiu desenvolver plenamente as características *negras* de sua música[70].

Longe de corroborar o senso comum tradicional no Brasil, que reservaria ao negro apenas uma musicalidade intuitiva e *corporal*, em oposição ao estudo *intelectual* do branco, Moacir entende que é justamente o seu estudo aprofundado musicológico combinado à sua condição "negróide" que o permitiu "avançar mais" e fazer "música negra" de alto nível artístico, como as *Coisas* (1965).

> Eu conheci Jobim no *Programa César de Alencar* da *Rádio Nacional*. Eu fui juiz de calouros neste programa. Acontece que eu vivia com Vinicius (de Moraes) e Baden (Powell) na casa deles, na minha casa e assim por diante. Nós éramos muito íntimos, mesmo nos Estados Unidos, éramos muito amigos. Eu admiro a música de Tom só que eu penso que, **primeiramente, eu sou negro e Tom Jobim é branco, a música dele é branca.** (...) **eu gosto muito da música de Jobim só que eu penso que eu avancei mais por causa do negroide, do negro. Então eu misturo a erudição também, porque eu estudei muito, com Koellreutter, Nilton Pádua, Guerra-Peixe**. Eu tenho certeza que Tom não pesquisou da maneira que eu pesquisei: **é da natureza da pessoa** (FRANÇA, 2007 p.148).

Eu conheci Moacir Santos pessoalmente em 2002, quando estudava no *Musicians Institute*, em Los Angeles, CA, EUA, graças a uma bolsa da CAPES. Já havia ouvido com muito interesse alguns de seus álbuns e tinha grande admiração

[70] Para termos apenas um exemplo da recepção da crítica à obra de Moacir Santos e, em especial, ao seu primeiro álbum, Coisas, cito a crítica de Ruy Castro no periódico *O Estado de São Paulo*, 24-8-2004: "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.)"

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

pelo maestro, sempre adjetivado como "negro", e cuja criação de levadas em seu celebrado álbum *Coisas* estava na base de muitas músicas afro-brasileiras posteriores. Fui levado à sua casa para um almoço por um ex-aluno seu, onde pude ouvi-lo falar de seu prazer em ouvir outro músico importante para o sambajazz, o pianista João Donato. Ao comentar a excelente construção de um solo de Donato sobre uma composição sua, ele chegou às lágrimas, o que me emocionou também.

Moacir demonstrava grande humildade ao conversar comigo, se colocando como um "pesquisador" em busca de aprender mais (apesar da sua longa e vitoriosa carreira como professor de música) e sempre elogiando seus pares. Porém, quando lhe perguntei sobre Jobim, nesta entrevista citada, apesar de manter o tom elogioso, ele ressaltou que "avançou mais" que o maestro "branco" da bossa nova. Essa afirmação me chamou a atenção. Teria o maestro negro perdido sua humildade ao comentar sobre o maestro "branco"? Não creio. O que Moacir Santos falou, longe de ser um deslize egocêntrico, reflete sua busca pela expressão *negra* que o fez "avançar mais" em seu percurso. O caráter *afro* de sua música se realiza através dos modalismos e dos ritmos reinventados pelo compositor que, munido das ferramentas musicológicas mais sofisticadas, a conduz para o terreno desconhecido da invenção, desterritorializando-a.

Ocorre que a música de Moacir Santos, principalmente voltada para a seção rítmica (ou *cozinha*) e para a construção e *levadas* rítmicas não é apenas intuitiva, natural, *corporal* conforme adjetivos que acompanham frequentemente a ideia de *música negra*, mas é fruto de intensa pesquisa e estudo da musicologia "erudita". E isto, por outro lado, não é apenas resultado de sua ambição pessoal, de seu amor ao trabalho, mas é da sua "natureza", conforme ele afirmou.

Está dada a combinação entre pólos invertidos que faz a música de Moacir Santos "avançar mais" em seu caminho. Se pensarmos na oposição *natureza* e *cultura*, teremos aqui uma dupla inversão: sua musicalidade *negra*, por vezes entendida como *natural* ao indivíduo negro, foi adquirida pela via *cultural* do estudo. Por outro lado Moacir Santos atribui esta sua tendência à "pesquisa" à "sua natureza". A *música negra*, construída *culturalmente*, é impulsionada por uma tendência ao estudo, que lhe é *natural*. É esta combinação entre pólos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

invertidos que faz a sua música composta ir mais longe que a simples "música branca" de Jobim, segundo Santos.

Não que Jobim possa ser considerado um intuitivo, pelo contrário. Como Santos, Jobim também foi aluno de Koellreuter, dentre os diversos professores que teve, e avançou bastante em seus estudos como compositor erudito, chegando a escrever música sinfônica. No entanto Jobim parece buscar algo diverso de Santos: a sua música do período estudado se movia no sentido de soar *natural* como o caminhar de uma garota que passa pela praia de Ipanema. A erudição de Jobim lhe serve também como técnica composicional a fim de atingir a concisão melódica por meio do trabalho composicional motívico, ou na escolha dos acordes certos, depurados até soarem perfeitamente coerentes estilisticamente. A cultura musical erudita de Jobim deu à sua música uma fluência natural, mas lapidada com labor para atingir este patamar.

Se Santos também é conciso e se utiliza de sua erudição na composição musical, ele não busca essa *naturalidade* em sua música. Pelo contrário, há algo nela de estranhamente exótico, que evoca lugares desconhecidos. Os *modalismos* "locais" combinados às invenções rítmicas de Santos, o impulsionam para mais longe, nesta busca da matriz africana em sua música.

Em entrevista concedida em 2007 para minha dissertação de mestrado, Moacir Santos falou sobre o *negro* como alguém "que anda diferente" do branco, trazido ao Brasil de terras africanas distantes:

> O negro foi espalhado pelo mundo inteiro. Então, naturalmente, o negro americano veio da África. **Ele é diferente, anda diferente, você sabe. Então eu inventei uma coisa diferente também, como um negro brasileiro, semi-americano**.(...) A África é a matriz do negro. A história, nós conhecemos, tem os navios negreiros, que exportavam negros dizendo... um branco como você, por exemplo: olha este elemento é um animal. Mas ele entende a fala. Entende? Ah, então eu vou comprar esse animal africano que fala. Os brancos vendiam os negros pelo mundo, especialmente na América. O branco brasileiro comprou negros como um animal que fala e entende. É a história do negro no Brasil (FRANÇA, 2007, p.144 e 145, grifo meu).

Os *modalismos* caracterizam um percurso rumo a terras distantes, são procedimentos que possibilitam aos compositores evocarem paisagens *étnicas* em suas músicas; e se opõem ao *tonalismo* sobre o qual se baseia a música erudita e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

grande parte da música popular, no ocidente. O tonalismo seria ocidental, ou seja, entendido como *universal* pelos ocidentais, em oposição ao modalismo, que remete à uma ambiência *local.* Esta caminhada rumo ao desconhecido que se traduz harmonicamente na composição *modal*, remete ao impressionismo de Debussy, na passagem para o século XX que, em seu fascínio por musicalidades orientais, buscou algo diverso do tonalismo europeu. Os compositores norte-americanos da primeira metade do século, como George Gershwin, em *Rapsódia em Blues*, e Duke Ellington, em *Caravan* (Ellington e Tisol), também procuraram recriar em harmonias orquestrais uma musicalidade afro-americana através de técnicas *modais* de composição, descrevendo um percurso musical rumo às musicalidades africanas.

A harmonia *modal* remete a uma paisagem distante, possivelmente africana, e foi um meio que compositores como Moacir Santos encontraram para expandir a harmonia de origem europeia a fim de expressar musicalidades não-européias, ou que se definem pela diferença com relação a ela, como é o caso da cultura *negra*. Moacir Santos procurou "avançar mais", rumo à uma paisagem distante, plena de musicalidades negras, brasileiras, americanas, africanas. E o fez também com o apoio das ferramentas da musicologia de origem européia.

Para além da harmonia e melodias modais, Santos reinventou também os ritmos, as *levadas*, estendeu sua erudição à *cozinha* (que significa seção rítmica, no jargão dos músicos), de importância diminuída na composição clássica.

Levada é um termo muito comum entre músicos cariocas, e significa uma breve fórmula ritmo-harmônica, continuamente repetida com pequenas variações ao longo da música com função de acompanhamento, e que desempenha um papel central não apenas na música brasileira. *Batida*[71] é um sinônimo muito usado de *levada*. Segundo o etnomusicólogo Carlos Sandroni:

[71] Considera-se frequentemente que a inovação de João Gilberto, que o permitiria estar em linha com a tradição do samba, é a formulação de sua "batida de bossa nova" ao violão, cujas figuras rítmicas executadas no baixo e nas três vozes agudas correspondem, respectivamente, a uma estilização da atividade do surdo e dos tamborins na *batucada*. (FRANÇA, 2008)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

> A batida não é simples fundo neutro sobre o qual a canção viria passear com indiferença. Ao contrário, a primeira nos diz muito sobre o conteúdo da segunda. A batida é de fato, na música popular brasileira, um dos principais elementos pelos quais os ouvintes reconhecem os gêneros. Neste país, e certamente em outros, quando escutamos uma canção, a melodia, a letra ou o estilo do cantor, permitem classifica-la num gênero dado, mas antes mesmo que tudo chegue aos nossos ouvidos, tal classificação já terá sido feita graças à batida que, precedendo o canto, nos fez mergulhar no sentido da canção e a ela literalmente deu o tom. (SANDRONI, 2001 p. 14).

Moacir Santos opera uma inversão, que consiste em explicitar a importância da seção rítmica, que era normalmente secundária e encarregada do "acompanhamento", e cujos músicos, os "ritmistas", tendiam a vir de classes sociais mais baixas entre os colegas. Ao conceder à atividade desta seção rítmica a prioridade no fornecimento do material melódico da melodia, tradicionalmente enunciada em vozes mais agudas, se torna clara a metáfora de *inversão social*: o que está em baixo, o ritmo, os instrumentos de percussão, ditos "intuitivos" pelo senso comum, "naturais" ao brasileiro popular, corporal, tem aqui a primazia também intelectual ao determinar a melodia e a orquestração da peça musical.

Na música de Santos vê-se empiricamente como uma prática que poderia ser considerada exclusivamente musical traz também em si o meio social na qual se inscreve e na qual se constitui e é constituída, a um só tempo.

Em entrevista concedida a mim em 2006, Moacir Santos declarou que o compositor erudito e pesquisador César Guerra-Peixe lhe ensinara em aula que "o negro nunca alcançou" a terça maior da escala musical, e que esta seria a origem da utilização desta *blue note* – a terça menor sobre tonalidade maior – rompendo a pureza da dualidade do sistema maior/menor na chamada música negra norte-americana. Ao afirmar um traço da musicalidade negra como uma característica física "negra", uma falta em "não alcançar", Moacir Santos apresenta um entendimento integrado entre característica músicais (contida na *blue note*, por exemplo) e sociais (a cultura negra e sua relação com a sociedade americana) (FRANÇA, 2007).

Escrevi acima que *É samba novo* (1963) é um dos dois álbuns que podem ser caracterizados como os mais representativos do sambajazz, sem causar grandes controvérsias a respeito, embora eu saiba também que nenhuma escolha

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

deste tipo seria unânime. O outro álbum mais importante, que talvez seja também o mais conhecido do sambajazz, é *Você ainda não ouviu nada!* (1964), de Sérgio Mendes, que traz arranjos e composições dos dois "maestros soberanos" deste samba moderno em branco e preto: Tom Jobim e Moacir Santos.

Jobim escreveu o saboroso texto abaixo para a contracapa deste álbum Sérgio Mendes, onde antecipava o enorme sucesso que este músico faria posteriormente, especialmente nos EUA:

> Certo dia, lá vinha eu da cidade, naquela hora impossível. Anda, para, anda mais um pouquinho e, aí, para um tempão. Por impaciência, liguei o rádio: o que veio foi um piano, lindo, tocado com gosto de menino que descobriu um pé de jaboticaba. E, lá do alto da árvore, ele ri um riso inexplicável. Meu Deus, a música existe, Deus existe, quem é este cara? Para onde vão essas vozes todas? Não sei, mas sei que vão lindas. De repente, acabou a música. Catei os meus pedaços e fui, anda, para, anda – fui pra casa. Mas aquele som ficou e, mais tarde, vim a conhecer quem estava tocando. SERGIO MENDES é um tremendo músico. Já tocou piano pra todo o Brasil e também na Europa e nos Estados Unidos. Onde quer que este moço se sente, num piano, todo mundo fica sabendo que está diante de um músico extraordinário. **Sua carreira está se iniciando e sei que vai muito longe. Além de ser um intuitivo, é um estudioso. Coisa rara, pois geralmente os intuitivo ficam só intuitivos e os estudiosos seguem estudiosos.** Agora tive o prazer (o sofrimento) de colaborar com ele neste disco. E foram mil noites sem dormir e café e cigarros. Depois, eu ia levar Serginho até a Praça XV. Comprávamos os jornais do dia, enquanto vinha chegando a barca que o levava de volta à sua Niterói. Não sou profeta, mas creio que este disco, produto de muito trabalho e amor, abra novos caminhos no panorama de nossa música.
>
> Antônio Carlos Jobim.
>
> PS: Hoje, pela manhã, recebi uma carta do Aurino que termina assim: 'por tudo isto e mais que nada, considere-se de mariscada, Brahma morna e calção largo na província de Niterói, aqui na Ukrania, à guisa de Sambamor, relativo de Rosamor. (SÉRGIO MENDES E BOSSA RIO, 1964)

Podemos entrever no texto de Tom Jobim o processo de pré-produção do álbum *Você ainda não ouviu nada!* (1964) junto a Sérgio Mendes, quando eles fizeram os arranjos de oito, das dez faixas do LP. Destas oito faixas arranjadas em dupla, cinco são composições de Jobim, duas de Mendes e uma de J. T. Meireles. Jobim não menciona, no entanto, as duas *Coisas*, *n.2* e *n.5* (Nanã), que foram compostas e arranjadas por Moacir Santos. Assinalo que, como Santos o faz, Jobim enfatiza a conjunção entre "intuição" e "estudo", presentes em Sérgio Mendes, segundo ele.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

Certamente não se trata de coincidência que a instrumentação do álbum, composta apenas por instrumentos graves, é típica das orquestrações de Moacir Santos, e incomum em Jobim: ela foi, muito provavelmente, uma sugestão do maestro negro. O conjunto é formado, além da seção rítmica com Édison Machado a bateria e Tião Neto ao contrabaixo, por dois trombones (um de pisto e outro de vara) e um sax tenor, tocados respectivamente por Raul de Souza, Edson Maciel, Hector "Costita" Besinani, além de contar com outro tenorista, substituto em duas faixas, Aurino Ferreira, citado por Jobim acima.

Se Jobim tem a palavra na contracapa do LP, além de ser o arranjador e compositor da maior parte de músicas deste álbum central para o sambajazz (o que, inclusive, autoriza a incluí-lo neste movimento, apesar de sua posição sempre destacada, de maestro) sua liderança é contrabalançada pela presença do maestro negro, Moacir Santos, ainda que apenas em duas faixas. O que esta oposição, assimétrica, entre o maestro "branco" e o maestro "negro", nos termos de Santos, nos mostra sobre o sambajazz?

Ao desdobrar a oposição colocada por Santos entre sua música e a de Jobim, obtém-se uma série de características, em oposição imperfeita, que podem ser úteis para penetrar no sambajazz. Não pretendo que esta série de dualismos que listarei abaixo se constituam em uma estrutura totalizante, mas apenas que ajudem no entendimento dos valores ali presentes, por comparação. Enfatizo que, desde a distribuição desigual dos arranjos e composição entre Jobim e Santos, não há simetria aqui, mas, pelo contrário, uma grande desigualdade capaz de gerar o movimento complexo, barroco, que caracteriza o sambajazz.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

Moacir Santos	**Tom Jobim**
Maestro “negro”	Maestro “branco”
Percussão, ritmos	Literatura, letras de música
Seção rítmica	Melodia
Graves	Agudos
Saxofone barítono e clarone	Piano e flauta
Órfão de mãe, pai ausente	Dois pais, mãe presente
De Flores, interior de PE	Do Rio de Janeiro, capital
Também educador	Apenas músico
Ficou nos EUA	Retornou ao Brasil

A partir da oposição descrita por Santos entre ele e Jobim e da contraposição deles no álbum de Mendes, temos o quadro acima.

O foco nos estudos rítmicos que caracteriza a música de Santos está contraposto ao interesse na literatura por Jobim, que escreveu letras de música de grande horizonte poético, como *Águas de Março*. Se o interesse pelo ritmo remete à percussão e à corporalidade, o interesse pela literatura conduz à voz (que canta textos, ou “letras”) e à intelectualidade. Os textos de Jobim em LPs, sempre bem escritos, também mereceram o elogio de escritores como Ruy Castro: “o texto de contracapa que Tom Jobim escreveu em *Chega de saudade* (de João Gilberto, 1958) é talvez o melhor que já se produziu no Brasil”. Filho do poeta e diplomata gaúcho Jorge Jobim, Tom Jobim foi criado pelo seu padastro, Celso Frota Pessoa, a quem ele considerava como um pai[72] (CASTRO, 1999, p.26 e 27). Isto explica a dupla paternidade que lhe atribuí acima, em oposição a Moacir Santos, que cedo ficou órfão de mãe, com um pai ausente. Moacir Santos, por oposição, não era um

[72] O pai biológico de Jobim faleceu quando ele tinha oito anos de idade.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

letrista, nem esteve tão próximo da literatura como Jobim, embora tenha sido parceiro do poeta Vinícius de Moraes, com quem teve uma longa colaboração no início dos anos 1960[73]. Posteriormente suas músicas foram letradas por nomes de peso, como Ney Lopes e Gilberto Gil. Mas Santos estava mais voltado para a prática e o magistério da música. Ao contrário de Jobim, que teve uma criação de classe média inicialmente no bairro da Tijuca e depois em Ipanema, na urbana capital Federal do Rio de Janeiro, e cuja mãe era fundadora do colégio Brasileiro de Almeida, Moacir Santos nasceu na área rural de Pernambuco, próximo aos municípios de Bom Nome e de Flores[74].

Com uma produção voltada para os ritmos afro-brasileiros, que reinventava através de ferramentas musicológicas da tradição erudita, Santos dava grande importância à atividade da seção rítmica, composta por percussões, contrabaixo e bateria, além de violão e piano, eventualmente. Santos criou os *Ritmos MS*, uma racionalização rítmica que embasa parte de sua produção e de sua didática. Jobim, por oposição, estava mais ligado à composição melódica e harmônica e, conforme se dá a prática na tradição européia. Ele relegava os ritmos de acompanhamento um espaço secundário, onde se utilizava de *levadas* padronizadas de samba ou baião, ou mesmo da bossa nova, esta *estilização* do samba que estava sendo inventada então.

Além do piano, instrumento central na tradição europeia que era também seu principal, Jobim tocava violão e flauta, um sopro agudo. Moacir Santos, apesar de tocar piano como instrumento secundário, tinha como principais os sopros graves do sax barítono e do clarone[75]. Sua instrumentação, conforme escrevi, tendia a descer aos graves, e muitas vezes suas melodias se confundiam

[73] Destaco o LP *Elizeth interpreta Vinícius*, de 1963, no qual Moacir Santos escreveu os arranjos, além de compor quatro, das onze faixas do álbum. Baden Powel é o violonista e compositor de outras quatro músicas do LP, em parceria com Vinícius de Moraes que é o autor de todas as letras. Pela similaridade com o álbum fundador da bossa nova, o *Canção de Amor Demais*, de 1958, com os mesmos Vinícius de Moraes e Elizeth Cardoso, mas tendo Jobim como arranjador e compositor e João Gilberto como violonista, pode-se dizer que *Elizeth interpreta Vinícius* antecipa este em cinco anos, mas como que *invertido*, ou seja trazendo o lado "negro" do samba moderno, com Baden Powell e Santos, ao invés de Jobim e João Gilberto.

[74] Ver ERNEST DIAS, 2014 p. 66 – 72.

[75] Lehmann relaciona, no interior de uma orquestra sinfônica francesa, a oposição entre instrumentos graves e agudos e a posição social dos músicos executantes: "A oposição agudo-grave e a riqueza do repertorio estruturam também as outras famílias de instrumentos. Assim, mais da metade dos flautistas são filhos de executivos, enquanto o fagote vem bem atrás. Nos metais encontramos a mesma oposição entre a trompa e o trompete" (2003, p. 87).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

aos baixos, por oposição à tradição europeia, onde as melodias são tecidas predominantemente na região aguda, como na música de Jobim. As melodias no *alto* se diferenciam dos baixos, que conduzem a harmonia de forma menos ativa em Jobim do que em Moacir Santos.

Outra referência, levantada por LEHMANN (2003) e já citada anteriormente, opõe *instrumentos de sopros*, ligados à tradição de ensino militar e mais "corporais" aos *instrumentos de cordas*, ligados a tradição de ensino *artístico*, em conservatórios e consideradas mais *espirituais*. Em Santos raramente encontramos instrumentos da família das cordas (tradição *artística*) europeia, sua atividade está voltada para seus arranjos de sopros (tradição *militar*), ligada às orquestras de dança da qual fez ele parte, como a *Orquestra Tabajara*, entre outras. Jobim, por outro lado, utilizava regularmente instrumentos de cordas em seus álbuns, mais ligados às orquestra de música erudita, da tradição *artística*. A obra de Jobim comprova amplamente seu gosto por instrumentos da família das cordas em sua música, mas seus dois álbuns com nomes de pássaros, *Matita Perê* (1973) e *Urubú* (1976), arranjados por Claus Ogerman, são álbuns sinfônicos primorosos que exemplificam plenamente meu argumento.

Por fim, ambos os maestros trocaram o Brasil pelos EUA como residência nos anos 1960, quando o mercado de trabalho para os músicos do samba moderno encolheu drasticamente e aquele país lhes fereceu um ambiente onde a bossa nova fazia sucesso. Mas Jobim voltou ao Brasil, enquanto Santos residiu até o fim de sua vida, aos 80 anos em 2006, em Pasadena, CA, onde atuava como educador e arranjador, além de lançar seus álbuns como solista e compositor.

O violonista e compositor Baden Powell relatou ter composto os famosos *afro-sambas*, que se tornaram paradigmas da música afro-brasileira, em aulas de composição modal com Moacir Santos[76]. Moacir também trabalhou extensamente

[76] Segundo Baden Powell em depoimento ao jornal *O Globo*, (publicado no *Segundo caderno*, de 24 de março de 2000): "Moacir (Santos) me passava os exercícios de composição em cima dos sete modos gregos, os modos litúrgicos do canto gregoriano. Foram esses exercícios que viriam a se tornar, mais tarde, os afro-sambas.". ERNEST DIAS (p.70, 2014) chega a afirmar que os *Ritmos MS* (material didático desenvolvido pelo compositor) estariam presentes em diversas composições de alunos de Moacir Santos, como Roberto Menescal, em *Rio* e *O barquinho* (Menescal e Boscoli) a despeito do caráter muito básico destes ritmos, que podem ser encontrados em muitas músicas da MPB. No caso de Baden Powell, no entanto, a entrevista do compositor confirma a influência direta da didática de Moacir Santos sobre suas composições.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

em música para cinema, sendo de sua autoria a trilha sonora do primeiro longa-metragem de Caca Diegues, *Ganga Zumba* (1964), de temática negra, bem como de *Os Fuzis* (1963), também o filme de estreia de Rui Guerra que ganhou o *Urso de Prata* no *Festival de cinema de Berlim*, de 1964. Mais tarde, com a crise do mercado musical brasileiro na segunda metade dos anos 1960, ele imigrou para os EUA onde se tornou *gosthwriter* de importantes compositores de cinema de Hollywood, como Lalo Schifrin e Henry Mancini[77].

2.3.
A "cozinha" afro-brasileira: da culinária rítmica às altas melodias

Para se compreender como Santos realiza esta inversão referida, é preciso ter em mente uma distinção fundamental para toda a música popular do século XX: a subdivisão da atividade musical entre o grupo da *seção rítmica* - ou *cozinha*, conforme o jargão no meio – e o dos *solistas*. A função da *cozinha* é a de coadjuvante, a de prover o "acompanhamento" para os protagonistas, os *solistas*. Não apenas no sambajazz, mas em quase todos os estilos musicais da indústria cultural encontramos esta partição: de um lado os instrumentos da *seção rítmica*, como a bateria, a percussão, e o contrabaixo, que são encarregados principalmente de prover a *levada*, ou a *batida*[78] e, de outro, instrumentos melódicos dedicados ao *solo*, ou a contrapontos ativos, como os sopros e as cordas mais "altas" e a voz. Se os solistas são a *figura*, a cozinha é o *fundo*. São os solistas que lideram o grupo, que têm a palavra junto ao público e à imprensa, que ocupam os espaços centrais no palco e cujo nome, frequentemente, está à frente do trabalho musical como um todo. Os músicos que compõem a *cozinha*, por outro lado, muitas vezes sequer são creditados nos álbuns, especialmente naqueles até os anos 1960 no Brasil.

O piano e o violão podem ser alocados a ambos os lados, dependendo de sua função - como instrumento *acompanhador*, quando se juntam à *seção rítmica*, ou como instrumento *solista*, quando se individualizam à frente do grupo se destacando do mesmo e enunciando melodias. São instrumentos ambivalentes que

[77] Sobre a música para cinema de Moacir Santos, ver BONETTI, Lucas Zangirolami. *A trilha musical como gênese do processo criativo em Moacr Santos*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música). UNICAMP.

[78] Isto é, uma base rítmico-harmônica que "sustenta" a música e se dá de forma mais ou menos cíclica, próxima do *ostinato*, embora também com alguma liberdade de tecer micro-improvisações rítmicas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

podem acompanhar um solista, mas podem também acompanhar a si mesmos, tocando solo, ou ainda, exercer exclusivamente a função *solista*, sendo acompanhados por uma seção rítmica.

Esta oposição complementar no seio da atividade musical pode ser descrita em termos topográficos de *em cima* e *em baixo* (BAKHTIN, 1999): os solistas são a cabeça ou intelecto, dir-se-ia mais elevados, que expressam melodias, enquanto que a *cozinha* remeta ao corpo, ào balanço da cintura que se move ao som dos ritmos de base, como uma batucada de samba que "acompanha" uma melodia elevada pela voz.

Esta ideia perpassa também a representação musical na partitura. Nesta representação gráfica da música que permeia toda a música ocidental e tem grande uso no sambajazz, os instrumentos solistas, que são normalmente os mais agudos, situam-se na parte superior da "grade" (uma espécie de partitura-guia elaborada pelo arranjador e que contém todos os instrumentos), enquanto que os instrumentos da seção rítmica, mais graves como o contrabaixo, ou os de "altura indeterminada" como a bateria e percussões em geral, situam-se na região inferior desta representação[79]. A disposição espacial no palco também reflete esta topografia: os solistas em geral são dispostos em evidencia, à frente do palco. Já a seção rítmica ocupa uma posição menos destacada, ao fundo.

Uma referência fundamental quando se trata da presente distinção topográfica entre o *alto* e o *baixo* é o trabalho do pensador Mikhail Bakhtin, que

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

[79] Note-se ainda que a definição clássica de certas percussões como instrumentos de "altura indeterminada" traz o problema que consiste em definir um grupo de instrumentos não pelo que o caracteriza positivamente, mas pelas suas características negativas, ou seja, justamente pela "alturas" que lhe faltam se comparados aos instrumentos melódicos (sopros, cordas) ou melódico-harmônicos (piano, violão), de "altura determinada". Podemos relacionar esta diminuição do valor das percussões quando caracterizadas negativamente como instrumentos de altura indeterminada à distinção Levistraussiana, presente em O crú e o cozido (2010) entre o contínuo, associado à natureza e ao discreto, associado à cultura. Conforme o antropólogo, as culturas humanas, incluindo a ocidental, partem do contínuo de todos os sons cromáticos e ruídos possíveis na natureza, e, ao passar ao estado de cultura, selecionam um número restrito de alturas sonoras – as notas musicais - que se apresentam de forma individualizada, ou discreta, no interior do sistema musical. Por isto os chamados instrumentos de altura indefinida representariam uma ameaça a este sistema porque remeteriam ao contínuo natural dos sons, capaz de desumanizar, ou de remeter novamente a um estado de indistinção com relação à natureza, de animalidade sem cultura – em um transe percussivo, carente de um sistema de alturas humano.

estudou o "realismo grotesco"[80] de Rabelais presente na cultura medieval, e voltado pra formas *baixas* de literatura humorística, com muitas referências a sexualidade e às excreções corporais. Sua definição clássica destes vetores simbólicos de grande alcance se adequam a este caso, uma vez que se trata da distinção musical entre os instrumentos *de cima*, ou seja, os *solistas*, em oposição aos *de baixo*, a *seção rítmica*.

> No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O "alto" e o "baixo" possuem aí um sentido absoluta e rigorosamente topográfico. O "alto" é o céu; e o "baixo" é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto corporal, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. (...). (BAKHTIN, 1999, ps. 18 e 19)

Nota-se em primeiro lugar a coincidência entre o *baixo* topográfico referido por Bakhtin, e as frequências *baixas*, ou graves, uma região sonora ocupada pela seção rítmica. São estas frequências *baixas* justamente aquelas que fazem vibrar acusticamente o chão, em oposição às mais agudas, ou *altas*, que tendem a viajar principalmente pelo ar.

Bakhtin assinala que esta descida ao *baixo* representa uma "degradação", mas também a possibilidade de um novo nascimento, como as plantas que, ao degradarem-se, caem no solo fertilizando-o para o nascimento de outras. O baixo também remete à sexualidade, com todas as suas conotações de degradação moral e "baixeza", mas que também se liga à fertilidade e à geração de uma nova vida. Trata-se, portanto, de uma *degradação* que traz em si a *regeneração*. É deste movimento cíclico que se nutrem Moacir Santos, o *Tamba Trio*, Édison Machado e o sambajazz, de maneira geral, ao promover a fertilidade do que está em baixo, dos instrumentos graves, da seção rítmica, da expressão musical *negra*, capaz de jogá-lo novamente para cima:

> Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades corporais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas

[80] Segundo o autor: "Denominamos convencionalmente 'realismo grotesco' ao tipo específico de imagens da cultura cômica popular em todas as suas manifestações." (BAKHTIN, 1999, p. 27)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

> também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; **o baixo é sempre o começo**. Por isso a paródia medieval não se parece em nada com a paródia literária puramente formal da nossa época. (1999, p. 19, grifo meu).

Moacir Santos expressa musicalmente a ideia de que "o baixo é sempre o começo". Ao erigir sua composição a partir das células musicais que nascem da atividade da seção rítmica, mas que *sobem* aos solistas, e ao privilegiar os instrumentos graves nesta atividade, o compositor procura esta fertilidade que vem do *baixo*, criando este movimento para cima, em direção às melodias e harmonias mais modernas de seu tempo, e produz os voos mais altos do sambajazz. A combinação entre primitivismo e modernidade, assim como entre intuição e estudo, simplicidade e sofisticação, corpo e alma por fim, atingem a plenitude graças a este começo humilde, vindo *de baixo*, de Moacir Santos.

Quando os instrumentos são reunidos em um conjunto estabelece-se uma hierarquia topográfica em um contínuo que vai dos instrumentos mais altos (ou mais agudos) como violinos e vozes solistas aos mais baixos (ou mais graves), normalmente contrabaixos e percussões, perigosamente próximas da natureza e da animalidade. Neste cromatismo instrumental, metais (sopros), pianos e violões transitam em geral na área intermediária.

Conta uma anedota bastante comum entre músicos cariocas que um pianista, ocupante da posição superior de arranjador, em um grupo popular que acompanhava um cantor – situado no topo da hierarquia – está dando as indicações para o grupo sobre a próxima música a ser tocada durante uma apresentação musical "na noite". Ele se dirige ao seu subalterno imediato, o violonista, e lhe dá as indicações necessárias para a execução da próxima música: "É um samba lento, na tonalidade de dó maior. Modularemos para a tonalidade de *lá menor* na segunda parte. Ao final, faremos uma *coda* na tonalidade inicial", diz ele, com a autoridade de arranjador, e pede ao violonista que repasse a informação aos outros músicos, como em um "telefone sem fio".

O violonista então repassa a informação ao seu inferior imediato, o contrabaixista. Agora a informação já está deixando o domínio mais alto,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

representado nas figuras do solista cantor e do arranjador pianista, e descendo à seção rítmica, da qual o violão faz parte neste tipo de conjunto. Por isto, o violonista diminui também a precisão das informações ao repassá-las ao baixista que supõe-se, poderá "acompanhar" mais satisfatoriamente de forma "intuitiva", sem necessidades de tantos intelectualismos musicais. Ele então diz simplesmente: "É um samba lento em dó maior". O baixista por sua vez, repassa às informações ao baterista ainda mais diminuídas, omitindo qualquer informação relativa à forma ou à tonalidade, até porque a bateria é entendida como um instrumento "de alturas indefinidas", e portanto toca independente da tonalidade e suas modulações harmônicas: "É um samba lento", diz o baixista, laconicamente, ao colega baterista. O baterista por sua vez se volta ao último degrau da hierarquia e diz ao percussionista, simplesmente: "Toca aí".

Esta anedota demonstra de forma exemplar a hierarquia que conduz do alto ao baixo, do pianista arranjador ao "acompanhador" mais desprestigiado, o percussionista. Um índice desta desvalorização que atingia ainda mais fortemente os chamados "ritmistas" no período estudado – categoria que engloba bateristas e percussionistas – foi a prática, comum em muitos trabalhos, de remunerá-los com um cachê menor com relação aos dos demais músicos. Isto se deve, em parte, à ideia de que a atividade dos percussionistas exigiria uma formação menos aprofundada, por não terem, em tese, que se ocupar de alturas musicais, mas apenas de ritmo. No entanto, a prática de percussões e bateria, pelo contrário, exige grande esforço de aprendizado dos músicos devido à precisão rítmica exigida prioritariamente destes instrumentistas, bem como à grande heterogeneidade e quantidade de instrumentos que são obrigados a praticar regularmente, como exigência do mercado de trabalho.

Édison Machado é provocado em entrevista pelo também baterista de sambajazz, Teomar Ferreira. Este lhe questiona sobre a desvalorização do baterista no Brasil, em comparação aos colegas norte-americanos. Bateristas de jazz tocam usando o prato, de som forte, na condução da música, chamando a atenção sobre sua performance, enquanto que bateristas brasileiros o utilizavam apenas para ataques esporádicos, complementares à orquestra, refletindo a posição mais tímida e subalterna deste instrumentista no meio. Machado responde

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

referindo-se ao fato de que os músicos da seção rítmica (bateristas, pandeiristas e baixistas) eram chamados a fazer trabalhos profissionais, por um cachê menor que o dos demais[81]:

> *Teomar Ferreira*: Eu queria que o Machado falasse aí da não conformação, das bandas americanas usando prato o tempo todo e aqui, no samba, o prato só era usado pra ataque.
>
> *Édison Machado*: você lembrou muito bem. Porque o baterista brasileiro, chamavam de boi morto. (risos) Era uma loucura. Chama o boi morto! E ganhava, olha: pro trompete é 30 mil réis. Agora, pro boi morto, e pro contrabaixo e pro pandeiro, é 20. Aceitam? O baile é lá no ponto do João Caetano (...)[82]

Quero fugir à dicotomia música e sociedade e entender esta inversão como, a um só tempo, musical e social. Música e sociedade se interpenetram formando um contínuo que só com muito esforço poderia ser purificado a ponto de se dividir, mas não sem um prejuízo sério para o entendimento do fenômeno vivido. As organizações sonoras nascem das organizações sociais, venham elas de uma instituição de ensino, de uma orquestra, ou da convivência "informal" entre tribos indígenas ou jovens urbanos, e são continuamente por elas transformadas, além de transformadoras destas mesmas organizações sociais. A música, performática, efêmera, depende de ser sempre *levantada* a cada momento.

Isto não quer dizer que a música seja um microcosmo da sociedade, o que também a deixaria, no fundo, em uma posição isolada, como um mapa que descreve um território em pequena escala, mas sem fazer parte dele, realmente. Mas por outro lado é impossível separar a música da atividade humana, ou social. Pois os sons só se manifestam no mundo, entre pessoas.

Como Anthony Seeger, gostaria de me aproximar mais de uma "antropologia musical" que de uma "antropologia da música", entendendo a

[81] Em minha experiência pessoal como músico também vivenciei situações profissionais em que percussionistas ganhavam menos. Em uma ocasião ocorrida recentemente, em uma série de shows com um grupo que fazia uma turnê longa pelo país, os percussionistas receberam exatamente a metade do cachê que eu recebi como violonista contratado. Esta desvalorização dos percussionistas, no entanto, tem diminuído drasticamente nas últimas décadas, em parte como consequência de inversões semelhantes que ocorrem por vezes em outras músicas negras das Américas, em que percussionistas e bateristas são chamados a ocupar um lugar à frente, mais valorizados que todos os outros instrumentistas.

[82] Entrevista concedida por Édison Machado à *Radio Fluminense FM*, em 1990, com a participação de diversos músicos, entre eles o baterista Teomar Ferreira.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

musica como performance, e não como algo que se dá sobre um fundo social, *na* cultura que lhe determinaria. Conforme Seeger:

> Em vez de pressupor uma matriz social e cultural preexistente e logicamente antecedente, dentro do qual a música acontece, (a antropologia musical) examina a maneira como a música faz parte da própria construção e interpretação das relações e dos processos sociais e conceituais. Ao enfatizar a **performance** e a atualização dos processos sociais, e não leis sociais, essa antropologia musical enfatiza o processo e a performatividade, tal como ocorre em muitos estudos de antropologia contemporâneos à escrita deste livro (...). Todavia, em virtude da natureza da música, ela apresenta uma perspectiva ligeiramente diferente a respeito dos processos sociais que, sem substituir as demais, as complementa. (2015, p.14 e 15, grifo meu)

Ao compor, Moacir Santos realizava esta inversão simultaneamente musical e social, em que as esferas se interpenetram e se modificam mutuamente. A música é fruto da sociedade, por suposto, mas também transforma o social e tem agência sobre o mundo. Por isto Santos jamais hesitou em qualificar sua música de "negra", conforme foi exemplificado, negando a autossuficiência da esfera musical (ou musicológica), ou mesmo este suposto descolamento do universo dos significantes que lhe foi atribuída tantas vezes. Esta tese reivindica para a música de Santos a capacidade de agência sobre o "social" através da inversão que consiste em dar atenção primeira e fundamental à atividade da seção rítmica, valorizando a cultura negra que trazia em seus ritmos escritos por notação erudita europeia, deslocando os músicos da seção rítmica para o centro da cena musicológica via um campo musical simbólico de efetivas consequências na vida social.

Na dissertação de mestrado referida anteriormente (2007) analisei algumas peças deste álbum central para a música negra brasileira, o *Coisas* (1965) expondo a poderosa inversão ali realizada. Foi possível demonstrar nesta pesquisa, através de ferramentas musicológicas de análise, mas também com o apoio de uma entrevista realizada com o autor e dos depoimentos de músicos que trabalharam com ele, bem como da experiência de ter, eu próprio, gravado um álbum sob sua supervisão[83], que Moacir Santos compunha em primeiro lugar a parte da seção rítmica e, a partir desta, ele derivava o restante da composição rítmica.

[83] *As canções de Moacir Santos* (MUIZA ADNET, 2007)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

Seu procedimento pode ser descrito como uma inversão do procedimento tradicional de composição e arranjo que a anedota acima reflete, e que deriva da prática erudita. O procedimento tradicional consiste em descer progressivamente da melodia (executada pelos instrumentos solistas) à harmonia e desta ao acompanhamento rítmico-harmônico (seção rítmica), chegando por último à bateria e as percussões. A *levada* destes últimos instrumentos é, muito comumente nas práticas musicais da indústria cultural, racionalizada sob uma simples indicação genérica ritmo, como "samba" ou "baião", que os percussionistas podem tocar "intuitivamente" a partir da simples evocação do gênero. Santos, ao contrário, não se prendia a estes gêneros cristalizados, recriando-os em novos ritmos de acompanhamento a partir de sua pesquisa pessoal tanto sobre a tradição da percussão afro-brasileira, que conhecia e praticava regularmente, bem como de sua pesquisa rítmica ligada à tradição erudita. Partindo destas recriações da base – de baixo - ele "subia" a composição. Era desta criação sólida da *base rítmica* que Moacir Santos retirava as células que iam constituir tanto os contracantos melódicos quanto a melodia principal.

A valorização das percussões se liga, dentro do universo dos instrumentos musicais, à valorização do mundo ou da vida. Pois os instrumentos musicais de altura determinada – que são todos os outros, excetuando-se a percussão (categoria que engloba a bateria) – estão inscritos no sistema tonal ocidental, com suas harmonias e intervalos "musicais", com suas doze notas "bem temperadas", isto é, afinadas de acordo com este sistema. As percussões e a bateria, justamente por estarem excluídos daí, se aproximam da *natureza* e seu contínuo de sons, e se afastam da *cultura*, com suas doze notas discretas, se introduzirmos aqui a já citada distinção de LÉVI-STRAUSS (1993).

Além disso, as percussões tem uma grande abertura: incorporam qualquer objeto do mundo como instrumento musical, da caixinha de fósforos à frigideira, passando pela lista telefônica tocada com vassourinha, tipicamente usada na bossa nova. Virtualmente tudo pode fazer parte da gama de instrumentos do percussionista e do baterista. Estes iniciam sua carreira em geral na infância, batucando em panelas e móveis, ou na rua, percutindo até mesmo em carros, garrafas, ou qualquer objeto que se preste e esta atividade, incluindo o próprio

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

corpo. Esta sua liberdade de interação musical com o mundo penetra sua prática e, como resultado, os sets de instrumentação destes músicos costumam ser extremamente pessoais, ligados à história de vida destes músicos.

O percussionista e baterista Robertinho Silva, que conheceu o Beco das Garrafas e o sambajazz ainda muito jovem, mantem em seu apartamento uma enorme coleção de instrumentos de percussão recolhidos ao redor do globo, nas inúmeras viagens internacionais que fez como músico[84]. Silva tocou por três décadas com Milton Nascimento, além de ter participado de muitos outros trabalhos de músicos no Brasil e no exterior, como o do jazzista Wayne Shorter. Diversos tipos de tambores, baquetas, apitos de caça com os mais variados sons e até mesmo uma pequena frigideira são habitualmente usados por ele em shows e gravações.

Cada um destes instrumentos tem um histórico ligado às experiências pessoais do músico, provindo um deles de uma eventual turnê a África, aquele outro de uma viagem ao Oriente Médio, e assim por diante. As técnicas aplicadas ao instrumento também podem ser extremamente pessoais: escolhe-se esta baqueta, depois se experimenta outra para em seguida percutí-lo com as mãos. Dir-se-ia que as variações de possíveis técnicas de execução são tão grandes como a vida, quando se fala de percussões. E são também muito pessoais, frequentemente, ligadas à experiência pessoal do músico, conforme já foi afirmado.

O "samba no prato", atribuído a Édison Machado, tornou-se uma técnica conhecida, quase um padrão de execução do samba moderno. Mas, curiosamente, ela nasceu de um incidente pessoal quando o baterista tocava em um baile, possivelmente uma gafieira, conforme o relato de Machado, quando a pele da *caixa* furou e ele passou a percurtir o ritmo de samba no *prato de condução*. Édison Machado relata o surgimento da técnica: "foi meio sem querer, eu estava

[84] Este pesquisador tocou profissionalmente muitas vezes com Robertinho Silva ao longo dos últimos 15 anos, memória de onde deriva esta observação.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

tocando num baile e furei o couro da caixa, e como o baile não podia parar, comecei a tocar no prato 'adoidadamente' e todo mundo gostou" [85].

Os instrumentos que deram origem à batucada de samba na tradição carioca foram muito comumente a faca e o prato, usados em festas como as da casa da Tia Ciata, onde se tocava o maxixe não com pandeiros e tamborins, mas com talheres e louças, além das palmas da mão (SANDRONI, 2001). Podemos ver, no documentário *Saravah* (2005), João da Baiana percutindo prato e faca, de forma muito tradicional, junto a Pixinguinha ao sax tenor e Baden Powell ao violão. Nesta cena, o sambista fundador, com seu notável suingue e precisão rítmica, evidencia grande intimidade com a prática destes verdadeiros instrumentos de percussão. Não espanta, portanto que, no meio musical brasileiro, a seção rítmica seja chamada muito comumente de *cozinha*, inclusive pelos músicos do sambajazz.

Neste sentido, diz a letra de *batuque na cozinha*, de João da Bahiana, que se tornou um sucesso na gravação de Martinho da Villa:

Batuque na cozinha
Sinhá não quer
Por causa do batuque
Eu queimei meu pé

Não moro em casa de cômodo
Não é por ter medo não
Na cozinha muita gente sempre dá em alteração

Batuque na cozinha (...)

Então não bula na cumbuca
Não me espante o rato
Se o branco tem ciúme
Que dirá o mulato

[85] Entrevista para a revista *O Combate* (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1971).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

Eu fui na cozinha
Pra ver uma cebola
E o branco com ciúme
De uma tal crioula

Deixei a cebola, peguei na batata
E o branco com ciúme de uma tal mulata
Peguei no balaio pra medir a farinha
E o branco com ciúme de uma tal branquinha

Então não bula na cumbuca
Não me espante o rato
Se o branco tem ciúme
Que dirá o mulato

Mas o batuque na cozinha (...)

Eu fui na cozinha pra tomar um café
E o malandro tá de olho na minha mulher
Mas, comigo eu apelei pra desarmonia
E fomos direto pra delegacia
Seu comissário foi dizendo com altivez
É da casa de cômodos da tal Inês
Revistem os dois, botem no xadrez
Malandro comigo não tem vez

Mas o batuque na cozinha ...

Mas seu comissário
Eu estou com a razão
Eu não moro na casa de arrumação
Eu fui apanhar meu violão
Que estava empenhado com Salomão
Eu pago a fiança com satisfação
Mas não me bota no xadrez
Com esse malandrão
Que faltou com respeito a um cidadão

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

Que é Paraíba do Norte, Maranhão

Batuque na cozinha ...

Note-se a dubiedade do termo *comer* no Brasil, que se liga também a sexualidade e, portanto, aos órgãos genitais; e que se opõe à cabeça como o *baixo* se opõe ao *alto*. O sexo está presente neste samba na questão relativa à disputa por uma mulher, que se dá na cozinha e gera "desarmonia", conforme relatado no samba acima. "Na cozinha muita gente sempre dá alteração". Como o elemento musical da *harmonia* pode ser considerado mais *alto* que o ritmo, porque caracteriza a musica ocidental e ocupa uma posição intelectual neste campo (WEBER, 1995), a *desarmonia* - sua negação - se dá tanto como afirmação da atividade da seção rítmica, quando da atividade humana do "mulato" sobre o "branco". (*Então não bula na cumbuca/Não me espante o rato/Se o branco tem ciúme/Que dirá o mulato*).

Neste trecho, ainda, a mulher é associada a "cumbuca", onde se come. Assim temos a atividade seção rítmica (batuque) associada à comida (cozinha) e esta por sua vez ligada à sexualidade e à questões raciais (ciúmes entre brancos e mulatos), pois a batucada, como a cozinha é atividade de descendentes de escravos, os "mulatos", no Brasil. Conforme Rafael de Menezes Bastos:

> A apontar ainda para a abrangência e fundamentalidade do conceito de ritmo no universo aqui em toque, note-se como a expressão nativa, seção rítmica, engloba não somente a percussão e a bateria mas também o baixo, o piano e a guitarra base (ou seja, a harmonia) dos grupos musicais populares do país. Fechando o raciocínio, observe-se como esta seção rítmica (também chamada de base) é também dita a cozinha, epíteto que se sem dúvida recorda a construção como negro do ritmo no Brasil de maneira discriminatória (Menezes Bastos, 1992a; 1992c; e 1993), não deixa de apontar a absoluta infra-estruturalidade musical - sob a metáfora culinária - do parâmetro aqui em toque. (BASTOS, 1996)

Observa-se na letra deste samba de João da Bahiana que a batucada (a seção rítmica), a cozinha (comida) e o sexo se fundem em uma simbologia englobante do *baixo*. Todas estas questões estão entrelaçadas, não sendo possível isolar as questões musicológicas sobre a atividade da seção rítmica e sua relação com melodias e harmonias das questões tanto alimentares, quanto sexuais ou raciais.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

Por isto as questões dos músicos de sambajazz relativas às levadas de samba, (a serem "modernizadas" sem perderem sua característica de samba), e a posição da bateria e das percussões na música se ligam umbilicalmente às estas festas populares, onde se supõe comida farta e boa música, para que seja bem sucedida. Pois estes músicos também tocavam regularmente em festas, gafieiras, casas noturnas onde se consumia bebidas e comidas, e onde a sexualidade era, no mínimo, presente.

A fim de melhor compreender esta dicotomia básica entre o *alto* e o *baixo* que se desdobra de tantas formas, voltemos a Bakhtin, que assinala na obra de Rabelais a presença constante de imagens que remetem à abundância e à 'boa mesa", em festas com fartos banquetes, e sua ligação com o mundo do trabalho:

> O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no comer que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. O encontro do homem com o mundo que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é um dos assuntos mais antigos e marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si. (...) Esse encontro com o mundo na absorção de alimento era alegre e triunfante. O homem triunfava do mundo, engolia-o em vez de ser engolido por ele; a fronteira entre o homem e o mundo apagava-se num sentido que lhe era favorável coroamento do trabalho e da luta. O trabalho triunfava no comer. O encontro do homem com o mundo no trabalho, sua luta com ele terminava coma absorção do alimento, isto é, de uma parte do mundo a ele arrancada. (...) A luta do homem com o mundo que terminava com a vitória do primeiro (1999, p.245).

A ideia do comer como um ato complementar ao trabalho, uma vez que ambos se dão coletivamente, converge no Brasil, um país de escravidão extensa e relativamente recente, à atividade dos negros escravos e seus descendentes, que exerciam o trabalho, na lavoura, mas também na *cozinha*, onde se prepara a comida. A cozinha é, portanto, o local de festa, ainda que reprimida ("batuque na cozinha sinhá não quer", diz João da Bahiana). E também é o lugar do trabalho dos cozinheiros afrodescendentes. É na *cozinha* que se prepara a comida farta da boa festa, assim como é na *cozinha* (ou *seção rítmica*), que as percussões de base afrobrasileira preparam as *levadas*, este alimento rítmico sem o qual as melodias e harmonias ficariam sem corpo, fantamasgóricas. Daí a grande valorização da *cozinha* no sambajazz.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

Esta complementariedade entre comer e trabalhar remete, por sua vez, à dupla condição do músico de sambajazz entre o lazer e o trabalho, pois seu labor em casas noturnas era, por um lado, o lazer de todos, público e músicos, sem deixar de ser também o sustento financeiro, com hora e dia marcado, e recompensa em dinheiro, ainda que pequena. E era ainda um meio de fazer contatos profissionais com outros músicos e contratantes, ou seja, uma "vitrine" para seu trabalho. Esta dubiedade entre lazer e trabalho certamente não era vivida somente pelos músicos de sambajazz, mas é intrínseca à profissão.

Acresce o fato de que hoje o músico "popular" está inserido em uma indústria cultural de grande alcance, capaz de representar uma parcela considerável do Produto Interno Bruto nacional (MORELLI, 1991). A despeito do enorme crescimento da indústria cultural brasileira desde os anos 1970, movimentado por empresas multinacionais de grande porte e plenamente inseridas no capitalismo moderno, ainda hoje músicos relatam ouvir a seguinte pergunta, quando dizem serem músicos: "mas você trabalha com o quê?". A frase, constantemente ouvida por estes profissionais, demonstra que a música está muitas vezes associada ao *lazer* no imaginário contemporâneo, e em oposição ao *trabalho*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

2.4.
Johnny Alf e as contradições do samba moderno

Alf é normalmente posicionado em um lugar fundador quando referido nas histórias da música brasileira do período abordado. É tido por muitos como o "pai da bossa nova" (atribuição que disputa com João Gilberto nas mitologias de origem do samba moderno), ou como o precursor mais importante do sambajazz. Baden Powell, por exemplo, assim como muitos músicos que viveram o período inicial do movimento no Rio de Janeiro, afirmam o pioneirismo de Alf na formulação do samba "moderno" de então, bem como seu caráter reservado, "escondido": "Conheci Johnny Alf tocando muito bem piano, tinha umas músicas bem avançadas, com estilo já moderno e querendo modificar as coisas e ninguém fazia isso. Quem fazia era Johnny Alf, nos bares, **escondido**. " (Baden Powell. MELLO, 1976, p.83, grifo meu)

O músico Ion Muniz comenta, em suas *Crônicas* (s.d.), a misteriosa trajetória de Alf:

> Para mim é um mistério que Johnny não tenha um destaque proporcional a seu talento. Ele já compunha bossa nova na década de 40. Estava anos na frente. Johnny não tem outras ambições além de tocar sua música. É, como disse (Gilberto) Gil, "um músico simples dos bares da vida".

Revendo a escrita da história da bossa nova, na qual ele é sempre citado, Alf enfatiza o percurso da criação, em oposição à idéia de "*insight*" artístico instantâneo. Ele se posiciona contra a versão que entende a bossa nova como um salto modernizador para o futuro. Note-se ainda a ênfase nos "compositores pouco comerciais", o que denota a oposição entre "arte" e "comércio" como definidora de valor musical, nesta fala de Johnny Alf que consta de sua biografia:

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

Johnny Alf nasceu no Rio de Janeiro, em 1929, filho de um pai militar ("cabo ou soldado, uma coisa assim", segundo ele) que pereceu durante a Revolução Constitucionalista em São Paulo, em 1932. Sua mãe era empregada doméstica de uma família na Tijuca, RJ, que teve parte importante em sua criação. Segundo Alf, já na adolescência ele havia "estudado piano clássico, feito o ginásio e científico, curso de inglês, francês, desenho, um pouco de pintura", levando uma vida de classe média, algo incomum no Brasil para um rapaz de ascendência negra como ele.

> Esse pessoal que me criou cada um tocava um instrumento, mas não como profissional. Minha madrinha estudou piano e violão; meu padrinho tocava cavaquinho muito bem, tentou tocar pistom; outro padrinho não tocava instrumento, mas gostava muito de música; minha tia tocava piano; outra tia tocava violino. **Era um pessoal que curtia música para sarau, não por profissionalismo. O fato de eles gostarem de música, fazerem aquelas festas**

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

> **em casa, aniversários, tudo isso ajudou muito a minha percepção musical desde bem cedo**. **Quando eu era criança de sete, oito anos, eu já gostava de tocar com dois dedos.** Uma pessoa amiga da família, prima do rapaz que casou com a minha madrinha, a professora Geni Borges, sentiu que eu tinha ouvido e recomendou ao pessoal que eu estudasse. Aí minha madrinha falou: "Se você passar pro Pedro II, eu ponho você estudando piano." Eu era bom estudante, não ótimo, mas quando ela falou isso, eu engrenei para passar nesse concurso, que era muito puxado, e passei em 13º lugar. **Já comecei a aprender por pauta. Só toquei de ouvido quando tinha seis pra sete anos, mas com nove já estava tendo aula.** Eu estudei uns cinco ou seis anos. Teoria estudei uns quatro meses, sem piano. Minha professora, vendo que eu tinha inclinação, me ensinou de um modo bem rigoroso, com ditados musicais. Quando eu resolvi ser profissional, isso me valeu bastante na formação de um trio, para escrever arranjo, essas coisas." (RODRIGUES, 2012, p.13)

Alf estava longe de preencher o estereótipo do músico negro brasileiro como alguém que, apesar da origem humilde e da ausência de educação formal, supera sua condição desfavorecida com o "balanço", a "alegria" e o talento "naturais" para música nestes indivíduos, entendidos como depositários de uma "musicalidade" nacional ou racial. Pelo contrário. Alf era um negro de formação artística erudita. Esta condição incomum – de negro e erudito a um só tempo – era infelizmente entendida no Brasil, e talvez o continue sendo, como uma contradição, em um país baseado na extensa escravidão que cultivou até fins do século XIX, e que teve como consequência um abismo social entre descendentes de escravos e da população de origem europeia. Em uma sociedade assim dividida - e a pouco mais de meio século da extinção do sistema escravista, no período da infância de Alf, que nasceu em 1929 - parece claro que qualquer pretensão à erudição, mesmo no campo das artes, está naturalmente alocada à porção minoritária superior de ascendência europeia da população. Cabia pois, ao "povo", aos descendentes de escravos, de índios, ou de europeus de origem humilde, essa musicalidade entendida como "natural" ao brasileiro, que estaria inscrita no "inconsciente" da nação (ANDRADADE, 2006).

A "superação" de Alf, portanto, consiste menos em sua ascensão social como artista negro de sucesso e mais em sua recusa em preencher papéis sociais normalmente designados a indivíduos como ele. Pois Alf poderia ter se tornado um "negro de alma branca", um músico erudito talvez, ou alguém com uma carreira formal de médico ou engenheiro, como desejava a família que o criou. Ou poderia ter trilhado o caminho reservado a músicos negros, ou "populares" que faziam o "samba de morro" autêntico, seguindo a trilha do negro humilde que

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

transcende sua condição material através do samba, o talento e a sabedoria "popular". Mas Johnny Alf escolheu o caminho mais complexo: quis ser ele mesmo, negro e intelectualizado, enfrentando o preconceito contra a sua condição. Abraçou o jazz negro e viu através dele a música brasileira.

> Terminei o científico com 17 anos. Aí a família me pôs trabalhando nos escritórios da Leopoldina Railways. Essa coisa de contabilidade. Mas fiquei pouco tempo. **Eu queria ser músico profissional, queria tocar, e a família que me criou não queria. Também não queriam me deixar largar o emprego e servir o Exército, mas insisti e acabei indo pra Escola de Sargentos de Armas, em Realengo.** Eu quis como abertura de vida e realmente me valeu bastante. Eu já tinha o científico, então os oficiais sentiram que eu tinha certa estrutura, e eu fiquei como secretário deles, datilógrafo. Me deram certa liberdade de disciplina, era tratado quase como igual. **O que aprendi de mais importante no quartel foi a independência e quando saí, com outra cabeça, decidi morar sozinho e arranjar um emprego de pianista.** (RODRIGUES, 2012, p.17)

Na infância, junto aos estudos de música erudita, Alf ouvia rádio e também abraçou a "música popular brasileira" de então, que lhe chegava por este veículo. Por fim, decidiu ser um jazzista completo, de alto nível técnico e artístico. A escolha do jazz por um músico negro brasileiro não deve ser subestimada, de forma simplista, como mera "americanização". Pois, antes de ser entendida como a música nacional dos EUA, esta foi ouvida também como a música de minorias, de uma parte desfavorecida do país, em que os que se destacavam eram frequentemente negros.

O fator principal de diferença do jazz com relação à música erudita do século XIX era justamente o que havia de herança popular negra ou africana nela, os *blues*, os *spirituals*. No jazz, os negros não eram simplesmente entendidos como "intuitivos" ou, na melhor das hipóteses, dotados de uma sabedoria popular anônima, conforme é comum se pensar sobre "músicos populares" no Brasil. Nem eram, como na divisão do trabalho da música erudita, apenas instrumentistas encarregados de uma reprodução o mais fiel possível das intenções do compositor, este autor intelectual onipotente no meio.

No jazz, negros internacionalmente famosos como Duke Ellington ou Count Basie eram autores de obras extensas escritas em partituras, com espaços grandes reservados para a improvisação e a interação do solista improvisador com a orquestra, como é comum neste gênero. Estas foram consideradas tão complexas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

e avançadas intelectualmente quanto as sinfonias da música erudita européia, constituindo também uma grande contribuição para esta tradição ocidental no século XX.

2.5.
A racionalização das músicas negras

A peça de temática negra de Vinícius de Moraes, o *Orfeu da Conceição*, de 1956, pode ser considerada o marco inicial do movimento da bossa nova por trazer as primeiras parcerias entre Tom Jobim e o poeta e, portanto, é também pertinente ao sambajazz, dada a proximidade dos movimentos. O contexto em que foram compostas as músicas da peça *Orfeu da Conceição* fornece um certo campo de questões bastante significativas que se apresentavam com relação à identidade e a prática profissional dos músicos no Rio de Janeiro nessa época.

O problema que se apresentou para Jobim e Moraes quando da composição das músicas do *Orfeu da Conceição* é o da introdução do elemento "negro" em música racionalizada por padrões europeus clássicos. A música do Orfeu foi escrita e pensada para a performance por uma orquestra sinfônica no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, acrescida de cantores e instrumentos "populares" embora não ausentes da tradição européia como percussões e violão. E foi fixada pelos autores em uma partitura a ser executada por instrumentos europeus afinados conforme o sistema musical temperado, ou seja, racionalizados, no sentido que Max Weber lhe dá em *Fundamentos racionais e sociológicos da música* (1995), texto fundador da sociologia da arte.

O sistema temperado com sua "harmonia de acordes" (WEBER, 1995), a partir do qual se constrói também a música negra, foi desenvolvido por músicos, fabricantes de instrumentos e intelectuais da Europa ao longo dos séculos. Este sistema se tornou hegemônico desde o século XIX em todo o ocidente, com escassas exceções. Esta hegemonia se dá também na música popular urbana das Américas, mesmo naquelas nas quais os instrumentos tradicionais da orquestra sinfônica não estão presentes, uma vez que todos os demais instrumentos ocidentais também são construídos e afinados de acordo com o sistema temperado. A música erudita e o sistema temperado se apresentam então como a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

base material e cultural sobre a qual vão se construir as diferentes músicas negras ao longo do século XX, em processo incessante e que continua se dando hoje.

Um aspecto da racionalização musical menos abordado por Weber é o do ritmo, que será considerado central no campo da música e das artes no século XX. A música pode ser dividida basicamente, para efeitos de análise e notação, em dois vetores: o das *alturas* (que se divide em harmonia e melodia) e o do *ritmo*, que se refere ao pulso, e que implicam na dança e na corporalidade.

A música erudita européia, que remete à música medieval litúrgica, foi uma prática que sempre favoreceu o desenvolvimento das alturas, melódicas e harmônicas sobre o desenvolvimento rítmico - um campo mais intelectual e menos corporal, neste sentido. No século XX, no entanto, ocorreu uma inversão desta tendência, com a valorização do ritmo. Esta mudança está ligada ao olhar europeu sobre as culturas ditas "primitivas", especialmente a africana, cujos indivíduos se tornaram parte da cultura do Novo Mundo como consequência da instituição da escravidão. E também a um esgotamento do campo das alturas, conforme muito se afirmou em fins do século XIX. De acordo com Griffiths (1989), após o extremo desenvolvimento da capacidade descritiva e dramática da harmonia em fins do século XIX - ocasionada pelo sistema tonal - em dramas como *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner, a música ocidental se viu em uma crise, e pareceu a muitos que as possibilidades da harmonia haviam se esgotado após um século de romantismo.

A resposta mais satisfatória e popular à esta crise veio em 1913, com o escandaloso balé *A Sagração da primavera*, de Igor Strawinsky, onde o compositor abriu mão do desenvolvimento harmônico, concentrando-se em um vigoroso ritmo complexificado por polirritmias e superposições formais. A interrupção do discurso harmônico, que ligava a música a uma temporalidade mais literária, discursiva, com introdução, desenvolvimento e fim, dá lugar a um tempo "primitivo", tribal e circular, onde o ritmo e a reiteração estruturam a música e a dança, neste balé coreografado por Nijinski, que descreve um ritual "pagão" onde ocorre sacrifício de uma jovem. Stravinsky, compositor erudito de origem russa, será o propositor desta questão musical maior do século XX: o desenvolvimento rítmico, característica de muitas músicas africanas e asiáticas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

pelas quais o músico ocidental começa a se interessar, e que converge com o tempo acelerado do mundo urbano, passa a ocupar o centro da cena.

Antecipado por Strawinski, o tempo metronômico das vitoriosas danças populares do século XX - jazz, bolero, samba, salsa e etc - ganharia o mundo via indústrias culturais, em oposição ao tempo mais maleável, já fora de moda, da música erudita romântica, com suas "interpretações" e seus "rubatos", embora esta traga o germe do ritmo racionalizado que tomará a música ocidental. Pois, paradoxalmente, é justamente esta racionalização do tempo que promoverá o corpo e a dança, antes recalcados pela tradição ocidental enraizada no cantochão medieval.

Por este motivo o jazz foi muitas vezes apresentado no início do século XX como um "ritmo maquinal", cosmopolita e surgido da acelerada vida moderna nas grandes cidades. Se a música erudita uniformiza os músicos de suas orquestras, em seus corpos treinados para a performance em naipes de instrumentos, em suas roupas padronizadas, e na interpretação musical, e exige silêncio de sua audiência, a orquestra de jazz promoverá brilhantes solos individualizados dos seus músicos e a dança na plateia, exaltando a corporalidade. Este foco no ritmo que caracteriza o jazz em seu surgimento suscita questões relacionadas à incorporação do negro na música e, portanto, nas jovens sociedades americanas. Segundo José Miguel Wisnik:

> A música européia se juntou com a africana no território das Américas. Esse evento é produtor de uma extraordinária força multiplicadora: ele contribui para criar experiências de tempo musical de uma grande complexidade e sutileza. O ímã da música puxa agora de novo para o questionamento e a criação sobre o pulso, o tempo, o ritmo. Essas músicas devem ser lidas ou escutadas em nova situação. Elas fazem parte do processo de codificação entre som, ruído e silêncio como modos de admitir fases e defasagens, de trabalhar sobre o caráter *simultaneamente rítmico e arrítmico do mundo* (WISNIK, p.55, 1989)

A construção das músicas negras americanas é, portanto, um processo que se dará fortemente a partir do início do século XX e que se situa em uma problemática maior que é a da incorporação do negro nas sociedades de passado escravista – um histórico problemático cuja resolução passa necessariamente pela invenção social da cultura negra, com suas músicas que tomaram o mundo no século XX.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

2.6.
O Atlântico negro

Um referencial importante para esta pesquisa é o trabalho do sociólogo Paul Gilroy, que cunhou o conceito de *Atlântico negro* (2001) para abordar, de forma alternativa ao entendimento nacionalista clássico, as complexas relações que se dão nas culturas negras interligadas pelo Oceano Atlântico ao longo dos últimos séculos. Gilroy apresenta a produção negra neste âmbito como uma "contracultura da modernidade" (mais do que um "contradiscurso", meramente intelectual) e apresenta a música, entendida também como "arte performática", como o mais forte meio de expressão desta cultura, em detrimento ao foco na "textualidade".

O sociólogo atribui importância, portanto, à análise não apenas do discurso falado, ou textual, mas principalmente da performance musical, que seria particularmente desenvolvida nestas culturas negras atlânticas. Isto porque, conforme o autor:

> **O poder e o significado da música no âmbito do Atlântico negro têm crescido em proporção inversa ao limitado poder expressivo da língua**. É importante lembrar que o acesso dos escravos à alfabetização era freqüentemente negado sob pena de morte e apenas poucas oportunidades culturais eram oferecidas como sucedâneo para outras formas de autonomia individual negadas pela vida nas fazendas e nas senzalas. **A música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia lingüística e semântica surgem em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos. Esse conflito decididamente moderno foi resultado de circunstâncias em que a língua perdeu parte de seu referencial e de sua relação privilegiada com os conceitos.** (2001, pág. 160, grifos meus).

A música se mostra, portanto, mais capaz de dar conta do "terror racial" vivido pelos escravos e seus descendentes no Atlântico Negro, isto é, no entorno do Oceano Atlântico que o "limitado poder expressivo da língua". Neste âmbito, a linguagem e a "escrita da história" se ligam mais fortemente à construção da nacionalidade. Segundo Valter Sinder:

> (...) diversos autores já analisaram a ideia de nacionalidade enquanto resultado de todo um processo de formação e de construção que se fez, e continua a se fazer, através dos mais variados instrumentos socioculturais. Entre esses instrumentos, pode-se apontar como sendo de fundamental importância a escrita em geral e a escrita da história em particular (2000, p. 254).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

A entrada do negro, primeiro escravizado e depois, liberto, representa um acontecimento fundamental para as sociedades americanas. Os escravos e seus descendentes sempre se mostraram propensos a se expressar musicalmente. Assim as práticas negras foram incorporadas aos discursos nacionais (que privilegiam a figura do "mulato", no caso brasileiro sob a ideologia da "mistura") e ganharam expressão em todo o continente americano desde as primeiras décadas do século XX, no jazz, no samba, na cumbia, na salsa e nos diversos "ritmos" que a política cultural dos governos ou das elites intelectuais quis significar como ritmos nacionais.

No entanto, a prática destes "ritmos" nunca coincide exatamente com as fronteiras políticas e linguísticas das nações. Pois os gêneros musicais tendem a viajar muito livremente através do rádio, do cinema, da televisão, da internet, de partituras, dos turistas e dos próprios músicos que levam suas práticas a outras regiões do continente. Estes gêneros sofrem pouco a barreira linguística pois, mesmo quando cantado em línguas ininteligíveis - como soa o inglês, por exemplo, para muitos brasileiros não bilíngues ouvintes de canções americanas ou inglesas, como as dos *Beatles*, - estas músicas são fruídas por seu aspecto total e ultrapassam a questão idiomática sem maiores contratempos.

Se é verdade que a palavra, quando presente, não pode ser excluída da expressão musical, por outro lado ela não se mostra essencial na fruição musical, conforme pode parecer a pessoas envolvidas frequentemente com a linguagem escrita, como intelectuais e escritores (INGOLD, 2007). Se é inegável que as pessoas gostam de cantar as canções em suas línguas, tanto no Brasil quanto em outros países, não é menos verdade que elas também apreciam largamente canções em línguas estrangeiras que não compreendem, e que nem por isto despertam menor atração sobre as mesmas. O fato de que as canções em língua inglesa tiveram enorme aceitação ao longo do século XX nos mais diversos países não anglofônicos ao redor do mundo é uma prova ampla e eloquente deste fato[86].

Gilroy entende esta rede da expressão intelectual que se forma no entorno do *Atlântico Negro* como um *rizoma,* conforme Deleuze e Guattari (2009), e

[86] "O som das palavras no sambajazz" será discutido no capítulo 4 desta tese.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

critica a "suposição irrefletida de que as culturas sempre fluem em padrões correspondentes às fronteiras de estados nações essencialmente homogêneos". Da mesma forma, entendo que, para além da unidade cultural nacional - que não quero menosprezar de forma alguma, mas que pretendo relativizar - existem outras grandes redes que também incluem o sambajazz e que não coincidem necessariamente com as fronteiras da nação. Uma das vantagens do modelo rizomático de Deleuze e Guattari com relação ao modelo "arborescente" tradicional mais estável, é que o rizoma contempla a constante mutação que se observa empiricamente nas cartografias das práticas musicais.

Não se trata, portanto, de igualar todas as expressões regionais ou nacionais do Atlântico Negro, ou de negar o fluxo norte-sul de "influência", mas pelo contrário, de compreendê-las melhor a partir de suas relações que se dão de forma complexa, com diversas "realimentações" (ou "*feed backs")* e caminhos inesperados e que não se revelam à luz de um modelo nacionalista clássico.

A acusação simplista feita ao músico praticante de sambajazz no Brasil, ou de rock ou de hip-hop, como alguém alienado de sua própria realidade ao abraçar a música do suposto invasor estrangeiro, se afigura em verdade como uma forma de elitismo, em muitos casos. Pois estas reprimendas nacionalistas aos músicos do sambajazz partiam frequentemente de jornalistas de voz amplificada pela grande imprensa a que tinham acesso privilegiado, a exemplo de Sergio Porto, conforme veremos nos capítulos 5 e 6. Estes intelectuais pretendem regrar, pela via da palavra escrita em periódicos, uma produção musical que simplesmente não se guia exclusivamente pelas ideologias nacionais, sem que lhes descarte totalmente, por outro lado. Assim, no sambajazz procura-se justamente praticar o jazz internacional, mas sem que se perca a música nacional, o samba. Esta aparente "contradição" lógica ao olhar do nacionalista, é solucionada facilmente de forma musical, onde se apresenta uma "conjunção" entre o samba e o jazz, entre a batucada e a improvisação melódico-harmônica jazzística, algo muito diverso da ideia de dominação cultural estrangeira. A categoria sambajazz, portanto, parte de uma cisão, ou racionalização nacionalista, entre os gêneros *samba* e *jazz*, que a prática do "samba moderno" procura reunir novamente, como se jamais tivessem sido partidos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

O entendimento nacionalista dos gêneros musicais é devedor à noção de "árvore", conforme colocada por Deleuze e Guattari (2009). Os gêneros *samba* e *jazz* teriam cada qual o seu "tronco" nacional do qual derivariam todas as suas variantes. Assim como indivíduos de tipos sanguíneos ou etnias diversas (qualquer semelhança com teorias raciais não é coincidência), a 'síntese' americana correria o risco da má mistura.

No entanto, ao observamos mais atentamente as supostas origens distintas destes gêneros surge um quadro complexo, que transborda a nação. As práticas estão repletas de linhas de "influências" múltiplas, "sincretismos" os mais variados, e carentes de qualquer "pureza" ou "raiz". Estas, quando são encontradas, se mostram ao pesquisador mais atento como uma reapresentação de algum "hibridismo" anterior, de forma que o próprio conceito de hibridação torna-se fraco por se tornar o chão comum das culturas, incapaz de diferenciá-las. Assim, na raiz do samba encontram-se mil hibridismos que remetem à conjunção de origens as mais diversas. De fato toda a cultura é resultado de uma "mistura" anterior, e não apenas a brasileira.

Assim, Gilroy nos traz uma perspectiva valiosa da música ocidental contemporânea, pois nos permite pensá-la de forma condizente à realidade de fluxos transnacionais que vivemos intensamente hoje, e que remetem à globalização enquanto um processo que vem se dando nos últimos séculos, com foco na cultura negra no entorno do Oceano Atlântico. Este processo se dá para além das áreas demarcadas pela ideologia nacionalista que se supõe essencial, mas que é pouco determinante na prática das pessoas comuns. Estas, como a maior parte dos negros e seus descendentes, jamais tiveram a possibilidade de ditar os rumos culturais de uma nação, conforme o podem fazer as elites intelectuais americanas.

Ao olhar para as práticas do Atlântico Negro, Gilroy clama pelo foco na música, e não no corpo do negro, uma visão que é fruto da dicotomia ocidental entre corpo e mente, que entende tanto a música quanto a cultura negra como formas de expressão rebaixadas, porque meramente corporais, nunca intelectuais:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

> Considerando a importância atribuída à música no habitus dos negros da diáspora, é irônico que nenhum dos pólos neste tenso diálogo leve a música muito a sério. O narcisismo que une ambos os pontos de vista é revelado pelo modo com que ambos abandonam a discussão da música e a dramaturgia, a performance, o ritual e os gestos que a acompanham em favor de um fascínio obsessivo com os corpos dos próprios artistas. (GILROY, 2011, p.206)

A chamada *música negra* foi muitas vezes entendida como "espontânea", ou "natural", algo como um talento inato dado por concepções totalizantes de raça ou de nação. Essa naturalização de uma musicalidade densamente trabalhada como foi a "música negra", ignora a rica genealogia de todo um processo de *racionalização* (nos termos de WEBER, 1967) desta música, operada por músicos de diversas origens e períodos históricos. Pois este processo complexo de construção de uma música do Atlântico Negro remete a personagens tão diversos como o compositor e pianista norte-americano Duke Ellington, ou o trombonista brasileiro do sambajazz, Raul de Souza, citado na introdução à edição brasileira por Gilroy como alguém cuja música tomou parte afetiva na sua juventude. Ou ainda ao pop star brasileiro Jorge Benjor, cujos modalismos "espontâneos" de hits como *Mas que nada*, muito próximos do sambajazz, tem muito comum com também com o blues e, por que não, com o modalismo do influente álbum de jazz *Kind of blue* (1959), de Miles Davis.

O autor afirma a "expressão artística" negra diferenciando-a do entendimento marxista clássico, com o foco no trabalho:

> (...) onde a crise vivida e a crise sistêmica se juntam, o marxismo atribui prioridade à última, ao passo que a memória da escravidão insiste na prioridade da primeira. Sua convergência também é solapada pelo simples fato de que, no pensamento crítico dos negros no Ocidente, a autocriação social por meio do trabalho não é a peça central das esperanças de emancipação. Para os descendentes de escravos, o trabalho significa apenas servidão, miséria e subordinação. A expressão artística, expandida para além do reconhecimento oriundo dos rancorosos presentes oferecidos pelos senhores como substituto simbólico para a liberdade da sujeição torna-se, dessa forma, o meio tanto para a automodelagem individual como para a libertacão comunal. Poiésis e poética começam a coexistir em formas inéditas - literatura autobiográfica, maneiras criativas especiais e exclusivas de manipular a linguagem falada e, **acima de tudo, a música**. As três transbordaram os vasilhames que o estado-nacão moderno forneceu a elas. (GILROY, 2011, p.100, grifo meu)

De percepção similar a de Gilroy, o musicólogo norte-americano Christopher Small constrói a música negra como uma fusão entre culturas de músicas européias e africanas:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

> (...) esses tipos de música aparentemente díspares como, por exemplo, country, western, reggae, jazz, punck, rock, músicas populares da Broadway e calypso de fato são todos eles aspectos de uma tradição brilhante, que resultou do choque nas Américas, durante e depois do período da escravidão, entre duas grandes culturas musicais (talvez alguém prefira dizer grupos de culturas), a da Europa e a da África, uma tradição que partilha da natureza de ambos, mas não reduz a um ou outro (SMALL, 1989, p.3)

Small, portanto, também compartilha da visão desta "cultura negra" de Gilroy não em um sentido "monolítico", mas aberto:

> Não é preciso assumir a partir disto que a cultura 'negra' ("black culture") é monolítica - longe disso. Uma das características distintivas da cultura dos povos da diáspora Africana sempre foi uma abertura e uma capacidade de adaptação que são parte da herança cultural (SMALL, 1989, p.10).

Ressoando o etnomusicólogo John Blacking, pioneiro nas críticas ao etnocentrismo da "música erudita" e no elogio às formas de organização musical coletivas do grupo que ele estudou na África do Sul, Small é um crítico contundente das formas de organização musicais hierárquicas da tradição europeia. Referindo-se às vanguardas musicais, Small escreve que elas estariam:

> (...) aprisionadas em suas salas de concerto de luxo e, possivelmente, anunciando o fim da tradição em um estado de isolamento, solipsismo e anorexia espiritual. Parece haver uma espécie de regra nestes assuntos, que sempre que uma política de exclusão é praticada, são os que excluem que se tornam os perdedores ao final (SMALL, 1989, p.11).

Nesta crítica ao isolamento das vanguardas o autor mostra um entendimento que converge, a despeito da diversidade dos temas, com a exposição de Lévi-Strauss em *Raça e história* (1993), onde ele se refere à aparente superioridade tecnológica européia sobre outros povos nos últimos cinco séculos como fruto de uma posição geopolítica privilegiada da Europa que favoreceu a troca e o aprendizado com culturas de outros continentes, como o africano e o asiático. Desta forma, o isolamento é entendido como um fator de empobrecimento cultural e tecnológico.

> A possibilidade que tem uma cultura de totalizar este conjunto complexo de invenções de todas as ordens que chamamos civilização é função do número e da diversidade das culturas com que ela participa na elaboração – na maioria das vezes involuntária – de uma estratégia comum. (LÉVI-STRAUSS, 1993, p.262)

No mesmo sentido, Bohlman escreve que "a música define um lugar não por isolamento, mas antes abrindo suas fronteiras para que diferentes gêneros,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

estilos e repertórios (...) as atravessem e se entre-fertilizem uns aos outros.[87]" (BOHLMAN, p.124, 2002)

Outro aspecto da música negra, conforme Small, é a sua tendência à performance. Esta se dá enquanto um "processo" de fazer música que se aproxima da festa ou do ritual, em que virtualmente todos os membros de um grupo fazem música, e que, portanto, não exclui os não-músicos, como ocorre na prática musical europeia. No mesmo sentido, Sonia Giacomini descreve a roda de samba, em *A alma da festa* (2006):

> As rodas de samba ou rodas de pagode com sua característica configuração de círculos concêntricos que, da mesma forma que a távola redonda, não exclui ninguém nem produz arestas, congregaria todos em volta da mesa em que se sentam cantores, improvisadores de versos, partideiros e tocadores de violão – com 6 e 7 cordas - cavaquinho, banjo, repique, pandeiro e tantã. A roda de samba, essencialmente inclusiva, é vista como expressão simbólica e espacial de um ambiente como "carnavalizado" ou "comunitário", isto é, como um espaço em que se inverte a "estrutura" representada pela autoridade, permanência, posição definida, não-espontaneidade, pelo status, pela riqueza, pela hierarquia. (GIACOMINI, 2006, p. 156).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111653/CA

[87] *"Music defines a place not by isolating it, but rather by opening its borders so that different genres, styles, and repertoires (...) cross the borders and cross-fertilize one another."* (BOHLMAN, p.124, 2002)