

4. O som das palavras no sambajazz

4.1. O vôo dos “canários” no sambajazz

Se as *percussões* estão em um lugar especial dentre os instrumentos do samba moderno pelo seu uso regular dos “ruídos” (ou “sons de altura indeterminada”, excluídos do sistema tonal ocidental) a voz também ocupa uma posição especial, porque ela remete à fala e às palavras. Se as percussões descem ao baixo, à cozinha e aos ritmos, conforme se afirmou anteriormente, com referência à Bakhtin (1999), a voz, em sua ligação com a literatura remete ao “alto”, às palavras elevadas pela arte literária e pela linguística¹¹⁵. Esta oposição entre a atividade mais *alta* dos cantores com relação aos demais músicos está explícita na gíria “canário”, usada pelos instrumentistas do sambajazz para designá-los. A topografia retorna aqui, opondo o vôo dos “canários” cantores à batucada da “cozinha”, que designa a atividade da seção rítmica, associada aos baixos corporais da deglutição e do sexo.

Robertinho Silva, baterista de uma geração um pouco posterior à dos músicos focados, mas que conheceu o *Beco das Garrafas* muito novo, ainda no período do sambajazz, costuma se referir a esta topografia associada ao vôo dos “canários”. Silva distingue entre os “canários que voam alto”, ou seja, os artistas que fazem muito sucesso na indústria cultural, como Milton Nascimento, a quem Silva “acompanhou” por três décadas, e aqueles que “voam baixo”, ou seja, a grande maioria dos cantores, menos conhecidos. O cantor e compositor Caetano Veloso, citando o baterista Édison Machado, faz um relato sobre o período em que se deu conta de que os instrumentistas contratados se referiam aos cantores, “sempre em tom pejorativo”, como “canários”:

O mais importante baterista da história do samba moderno, Edson Machado, estava tocando com Bethânia, assim como o pianista Osmar Miliht, entre outros músicos, todos muito bons, todos jazzísticos e todos oriundos do Beco das Garrafas. (...) No entanto, foi por essa época que aprendi que os

¹¹⁵ Certas correntes desta ciência repousam sobre a ideia saussuriana de que os sons na linguagem são “arbitrários”, sendo incapazes de “significar” por si. (MARCONDES, 2009, INGOLD, 2007).

instrumentistas se referem aos cantores (jazzísticos ou não) como "canários" ou "sinos"¹¹⁶, sempre em tom pejorativo. (VELOSO, 2002, p.79).

As letras de “música popular” cantadas pelos “canários” formam uma interface com o mundo alto da literatura, onde poetas muitas vezes viram um escape para sua produção literária, normalmente restrita aos pequenos círculos intelectuais. Os músicos de sambajazz que acompanhavam os “canários” tinham frequentemente uma origem social modesta, e talvez por isto raramente se interessavam ativamente por poesia ou literatura. A literatura era então no Brasil (e talvez ainda o seja) uma arte para poucos, em um país onde uma grande parcela da população era analfabeta. Por outro lado a música se apresentou para intelectuais e poetas como Vinícius de Moraes como um meio de se fazer literatura “popular”, isto é, sem o fechamento no campo erudito, e com a possibilidade de ver sua poesia/letra de música sendo largamente difundida pelos meios de comunicação. Para Vinícius de Moraes, a letra da “canção” era uma forma de se levar literatura, ou “poesia séria”, ao povo, ainda que este meio contasse com um “fôlego” menos largo:

Nunca separei bem a poesia séria da poesia de canção. É que apenas em uma há um casamento com a música e ela naturalmente exprime os sentimentos mais íntimos de saudade, amor, tristeza, ausência, alegria. O poema já parte para um fôlego mais largo e nem sempre pode ser musicado. (MELLO, 1976, p. 157)

Para Moraes, através da música popular, a “poesia séria” poderia atingir os “sentimentos mais íntimos” do brasileiro comum ouvinte de rádio. É neste movimento de cima pra baixo, dos poetas eruditos à música “popular”, que deve ser entendida esta valorização das letras de música e dos poetas cantores “universitários”. O *Orfeu da Conceição*, concebido por Vinicius de Moraes em 1956, é um marco neste movimento de aproximação da cultura literária erudita como a música atribuída aos negros e ao povo.

O *Orfeu da Conceição* foi uma recriação do drama grego *Orfeu e Eurídice* no cenário dos morros cariocas – com atores negros no Theatro Municipal do Rio de Janeiro – um local de *alta cultura* e pouco visitado por não brancos. Vinícius de Moraes, diplomata e um dos mais prestigiados poetas do país, se voltou para os “de baixo”, os moradores das favelas cariocas, em um país de grandes contrastes

¹¹⁶ O termo “sino”, ao contrário de “canário”, não parece ter sido usado correntemente pelos músicos de sambajazz para designar os cantores.

sociais, e de recente escravidão, mal e tardiamente abolida. Tratava-se de *juntar as pontas do Brasil*: a elite literata, em um país de analfabetos, sobe o morro (descendo aos pobres e negros), e traduz a cultura popular em um espetáculo da mais esplendorosa beleza, com composições de Antônio Carlos Jobim e Luís Bonfá e regência de Leo Peracchi, e também cenográfica, com cenários de Oscar Niemeyer e figurinos de Lila de Moraes. A peça teve grande repercussão e se tornou um filme de fama internacional, o *Orfeu Negro* (*Orphée Noir*, de Marcel Camus, 1959) que conquistou a *Palma de Ouro* em 1959 no Festival de Cinema de Cannes na França. Sob este signo nasce a moderna MPB: em um bem sucedido movimento de aproximação da elite literária representada por Vinícius de Moraes, com os negros “do morro” representando o povo brasileiro.

Vassili Rivron, no artigo *Branco na produção, negro na percussão: os destinos sociais do samba na rádio brasileira (anos 1920 – 50)*¹¹⁷ (2007) mostra como a produção que caracteriza a *era do rádio* no Brasil reproduz em seu interior “uma hierarquia fundada sobre um imaginário fortemente racializado”¹¹⁸. O título do artigo se refere à letra de Vinícius de Moraes para o *Samba da Benção*, com Baden Powell: “Porque o samba nasceu lá na Bahia /E se hoje ele é branco na poesia. /Se hoje ele é branco na poesia. /Ele é negro demais no coração.”. Rivron nota que Moraes opõe a poesia, contida na letra e associada ao branco racial, ao “coração”, negro, por oposição.

Nesta canção, ele mobiliza o vivido - suas colaborações reais com Moacyr Santos ou virtuais com Pixinguinha - e se inscreve ao mesmo tempo em representações bem conhecidas, até mesmo no exterior. O samba é simultaneamente de essência negra e autenticamente nacional, fazendo parte da experiência íntima de cada brasileiro. **O bom samba seria de ritmo negro, mas se tornaria ainda melhor com as letras brancas. (...) Vinicius de Moraes opõe assim o corpo negro e o espírito branco**¹¹⁹. (RIVRON, 2007, p.2)

¹¹⁷ *Blancs à la production et noirs à la percussion: les destinées sociales de la samba dans la radio brésilienne (années 1920-50)* (RIVRON, 2007).

¹¹⁸ “En analysant l'accès, différencié en fonction de la couleur de peau et du capital culturel, à des positions dans l'industrie musicale nous pourrions alors mettre en avant comment la production radiophonique a reproduit, dans ses structures et dans ses programmes, une hiérarchie fondée sur un imaginaire fortement racialisé.” (RIVRON, 2007, p.1)

¹¹⁹ “Dans cette chanson, il mobilise du vécu — ses collaborations réelles avec Moacyr Santos ou virtuelles avec Pixinguinha — et s'inscrit en même temps dans des représentations bien connues, jusqu'à l'étranger. La samba est simultanément d'essence noire et authentiquement nationale, faisant partie de l'expérience intime de tout Brésilien. La bonne samba serait de rythme noir, mais deviendrait encore meilleure avec des paroles blanches. (...) Vinicius de Moraes oppose ainsi le corps noir et l'esprit blanc” (RIVRON, 2007, p.2)

A geração pós-bossa nova, que fez a chamada MPB, surge junto à nascente televisão e aos “festivais da canção” da segunda metade dos anos 1960. Seus principais compositores, como Chico Buarque e Caetano Veloso, se caracterizam por expandir este movimento inicial da canção de Vinícius de Moraes em que a literatura ocupa um lugar central. Assim estes “cantautores” se disseram mais poetas do que músicos, em diversas declarações ao longo de suas carreiras.¹²⁰ Sua alegada modéstia enquanto músicos - algo contestável, em minha opinião - contrasta com sua ambição na área de literatura: são autores intelectualizados, de letras sofisticadas e grandes pretensões literárias.

Se o samba carioca até então havia sido caracterizado majoritariamente pela herança africana, pleno de batucadas, danças e práticas coletivas (as rodas de samba), e com foco nos ritmos dos instrumentos da percussão, a partir de então se fortalecerá uma versão da música popular em que a letra de música de qualidades literárias ganha o lugar principal, com foco quase exclusivo na voz do “artista”. É claro que este movimento por vezes já se desenhava na canção radiofônica que surge com este meio de comunicação a partir dos anos 1930. Mas com Vinícius de Moraes abre-se um vão no interior da canção entre letra e música e surge a profissão de letrista no Brasil. Conforme Bahiana, no artigo *Os poetas da música*:

É exatamente um poeta em seu sentido mais tradicional quem inaugura definitivamente a figura do letrista. Vinícius de Moraes, poeta, diplomata, a princípio trabalha com música e letra. Mas já nos primeiros anos da década de 1950, assume seu posto de letrista (...) (1980, p.184).

Se instaura, portanto, uma divisão do trabalho musical que surge com o fortalecimento da profissão de letrista no Brasil. Esta música brasileira não seria mais, a partir de então, plenamente “música”, mas sim uma “canção” bipartida em letra e música.

¹²⁰ Segundo Caetano Veloso: “Mas eu sou mais um **não-músico** que me dediquei a trabalhar com música, e o Gil é um supermúsico, que se dedicou a escapar dela para poder olha-la de diversos ângulos” (CHEDIAK, 1989, p.29, grifo meu). “Interesso-me muito mais por cantores de jazz, é o que gosto realmente, tenho mesmo a impressão que não sou um músico, não me interessa muito por toda a música” (Caetano Veloso em MELLO, 1976, p.191). Chico Buarque declarou, em entrevista à *Folha de São Paulo, Caderno Mais!*, em 09/01/1994: “Em relação à música eu sou um autor muito mais passivo do que na literatura. É evidente que eu sou um músico intuitivo e não sou um escritor intuitivo. Eu tenho noção perfeita do que estou escrevendo.”

Um ponto sensível para os músicos do sambajazz foi, portanto, sua relação com os cantores, ou “canários”. No início dos anos 1960, neste período anterior aos *Festivais da Canção* televisivos, a relação entre músicos e cantores se dava de forma menos hierárquica e mais horizontal do que se daria na MPB dos anos 1970. Orgulhosos de seu próprio sucesso enquanto instrumentistas de destaque advindo da música instrumental brasileira do início dos anos 1960, estes músicos desempenhavam muitas vezes com rebeldia a relação de trabalho que dele se exigia para “acompanhar” um cantor. Esta relação freqüentemente incluía uma posição de relativa submissão e passividade, sendo a música muitas vezes regida por uma lógica mais literária e intelectual promovida por esta “MPB universitária”, e que relegava os músicos a um lugar menor, reservado ao “acompanhamento” estritamente “musical”.

Este tipo de relação que surgia então se acirraria com o grande crescimento da indústria fonográfica brasileira a taxas de 15% anuais, nos anos 1970 (MORELLI, 1991), que provocaria também uma ascensão proporcional de alguns cantores, alçados ao estrelato nacional. Mas já estavam lançadas na bossa nova as sementes desta relação assimétrica entre cantores (ou “artistas”) e, do outro lado, músicos “acompanhantes”. Em breve ela seria caracterizada pelo pouco destaque dado a estes músicos na divulgação dos espetáculos e gravações, onde sua participação era omitida e o nome do cantor vinha desacompanhado, em destaque principal. Outro ponto de conflito era a grande discrepância de cachês, que ainda era pequena e que tendeu a aumentar posteriormente, abrindo também um abismo social entre músicos profissionais sob grande instabilidade financeira e “canários” enriquecidos e famosos.

Assim, a partir da segunda metade dos anos 1960, a oposição entre a *canção*, definida como música com “letra” cantada por uma voz solista, e a *música instrumental*, sem a presença de voz e normalmente associada à tradição do jazz no Brasil, começa a ganhar uma força maior que nunca. Comparando as falas de duas importantes cantoras deste período, temos um retrato dual da centralidade que esta bipartição ganhou mesmo entre este tipo de músicos, os cantores, que lidam mais de perto com a “palavra cantada”.

Nara Leão: “Procuro falar de maneira clara e pensar no que estou dizendo para que as pessoas saibam a intenção que existe naquela letra. **Procuro pensar mais no texto do que dar entonação.** Mas quando vou gravar um disco, pego todas as letras e leio muitas vezes como se fosse recitar um texto. E vou dando interpretação as vezes exagerada, pensando em tudo que há por detrás de cada frase. E faço isso com todas as frases em todas as músicas antes de gravar o disco. E daí, quando vou gravar já estou tão impregnada do sentido daquele texto, que ele passa para quem ouve. É uma técnica que se usa em teatro. Aprendi com Augusto Boal do Teatro de Arena. **Preocupo-me mais com a letra do que com a música.**”

Elis Regina: “Preocupo-me com o som, ouvindo as frases dos instrumentos. Elas são importantes para que eu diga minha frase. **Quando canto, fico muito mais integrada na música que em qualquer outra coisa**” (1976, *HOMEM DE MELLO*, p. 173)

A oposição entre as duas grandes cantoras da época, (e que se opunham inclusive publicamente em discussões através de periódicos - ver VELOSO, 2002), tendo por um lado Nara Leão que, preocupava-se “mais com a *letra* do que com a música” e, por outro, Elis Regina que se sentia mais “integrada” à *música* “do que a qualquer outra coisa”, é um claro sintoma de que a oposição entre canção e música instrumental é, no fundo, correlata à bipartição entre *música* e *letra*.

Não espanta que Nara nomeie claramente a oposição entre *letra* e *música* em sua fala, enquanto Elis Regina oponha um vago “qualquer outra coisa” à música com a qual se “integra”. No caso de Elis a música engloba tudo mais, inclusive a não nomeada “letra”. É, portanto, o empoderamento da *letra*, em detrimento à *música* (agora incapaz de englobar as palavras) que faz surgir esta cisão no interior da canção, bipartida, que observamos no entendimento de Nara, germe da visão bipartida da canção emepibista.

É neste contexto que se insere o entusiasmo do pianista Cesar Camargo Mariano, que foi casado com Elis Regina, com a casa noturna *Baiuca* em São Paulo, que segundo ele “não contratava cantores”, ou “canários”, conforme a gíria dos músicos à época:

Só a nata dos músicos da cidade tocava ali. Não era apenas um lugar da moda – na verdade a Baiuca sobreviveu a várias modas -, mas uma casa à qual as pessoas iam para beber, comer bem e, em silêncio, escutar boa música instrumental. A Baiuca não contratava cantores, seguindo a tradição jazzística radical, **os músicos se recusavam a acompanhar os cantores, que apelidavam pejorativamente de canários.** (MARIANO, 2011, p.96)

Nesta fala de Cesar Camargo, extraída de sua autobiografia (2011), é possível entrever os termos que marcam essa divisão que tomaria a música brasileira a partir de então: a bipartição radical entre a *canção*, entendida como um estilo musical *comercial* onde somente a voz do cantor e a “letra” teriam interesse, contraposta à “boa” *música instrumental*, uma música de músicos, considerada impopular e *anti-comercial*. Se esta divisão bipartite foi naturalizada por muitos estudiosos da música brasileira, nos anos 1960 ela ainda não era tão forte. Pode-se acompanhar seu crescimento justamente neste período e sua posterior consolidação nos anos 1970. A atribuição desta atitude da casa *Baiúca* de não contratar cantores como sendo “jazzística radical” também não deve ser naturalizada, mas entendida como um fruto desta bipartição, que se reflete na fala de César Camargo.

É certo que o sambajazz foi muitas vezes qualificado como “música instrumental”, isto é, música sem a presença de voz, conforme a tradição do jazz foi muitas vezes entendida no Brasil. No entanto, este gênero nunca foi exclusivamente instrumental, sendo grandes jazzistas como Ella Fitzgerald ou Billie Holliday, cantoras. Mesmo quando “instrumental”, o jazz é muito ligado à voz, pois os músicos “cantam” a melodia em seus instrumentos, usando diversos recursos que *aproximam o som dos sopros ao da voz*¹²¹. Eric Hobsbawn escreveu o trecho abaixo em sua *História Social do Jazz* em 1958:

A maneira mais simples de explicar o tom jazzístico é dizer que, automaticamente, o jazz tomou o rumo oposto (à música erudita). Sua voz é a voz comum, não educada, e seus instrumentos tocados - até onde isso é possível - **como se fossem essas vozes**. (Diz-se que o grande King Oliver, quando em termos pouco amigáveis para os integrantes de sua banda, só falava com eles por meio de sua corneta. Ou que 'oitenta e cinco por cento do que Lester Young diz no sax pode ser entendido') (...) **Basicamente, porém, o jazz tem usado instrumentos como vozes durante a maior parte de sua história** (HOBSBAWN, 1990, p.44, grifos meus).

Por outro lado, quando o jazz é cantado *a voz parece imitar os instrumentos*, conforme se observa, por exemplo, na música de Louis Armstrong,

121 Alguns jazzistas pensam na letra da música enquanto tocam, quando esta tem uma letra conhecida, como uma forma de se expressar melhor, conforme me informou o jazzista Ion Muniz, em comunicação pessoal. Um exemplo eloquente dessa ligação do instrumento com a voz é a poesia presente em *A love supreme*, álbum central do jazz, em que John Coltrane “declama” o texto ao saxofone, traduzindo as palavras por música instrumental, em uma prece à Deus. Em outro momento do mesmo álbum, Coltrane canta diversas vezes: “*a love supreme*” (“um amor supremo”).

cantor e trompetista tido como fundador do jazz, ou na arte da cantora central para esta tradição, Billie Holliday. Segundo ela:

Eu não penso que estou cantando. Eu sinto como se estivesse tocando um instrumento de sopro. Eu tento improvisar como Les (Lester) Young, como Louis Armstrong, ou alguém mais que eu admire. O que sai é o que eu sinto. Eu odeio cantar direito. Tenho que mudar uma música para meu próprio modo de fazê-lo. Isso é tudo o que eu sei (CALADO, p. 53, 1990)

Portanto observa-se na tradição do jazz, à qual o sambajazz se liga fortemente, uma *continuidade entre vozes e instrumentos*, e não uma oposição. Hoje esta tendência de opor à música instrumental à canção parece estar em decréscimo nas práticas musicais, e instrumentistas e compositores circulam com maior liberdade entre os dois meios sem se importar tanto com estas fronteiras. Roberto, um baixista profissional carioca de trinta e seis anos, praticante de jazz e de MPB, quando questionado sobre o assunto em entrevista para esta pesquisa, respondeu:

Jazz é mais amplo, não tem a ver com instrumental ou não. Pode ser cantado. A Alma Thomas e a Indiana, estas cantoras americanas que estão aqui no Rio, por exemplo. Elas cantam jazz. Por outro lado tem música instrumental que não é jazz, né. Choro. Pode ter influência de jazz mas não é jazz.

Em entrevista a Luis Carlos Maciel, publicada na Revista *Sombras* (1974)¹²² Machado, quando confrontado com esta situação às vezes subalterna do músico, relativiza a oposição músico/cantor citando grandes cantores de jazz, e mostrando sua divergência com esta mentalidade bipartida da música. E explicita sua posição de músico dentro da sociedade brasileira como de marginalidade, enfatizando seu prestígio entre “outros povos”:

Luiz Carlos Maciel: Aqui (no Brasil), prevalece uma concepção de que a música se resume apenas no compositor e no cantor, chamado intérprete. Mas o músico, o instrumentista, é pensado como uma máquina, uma espécie de maquininha onde você enfia uma moeda e sai então um som. O contrário do que acontece no jazz em que o instrumentista é o criador da música.

Machado: Mas quem não vai dizer que o Mel Tormé, por exemplo, não é um grande músico, é um cantor jazzístico. Mel Tormé? Fantástico. Cantor, toca bateria, toca piano... Só canta jazz. Todo mundo apóia. E Sarah Vaughan, Billie Holiday... Mas o negócio é o seguinte: **não quero me fazer de vítima**. Talvez haja quem me faça de vítima, mas é só por eu saber essas coisas, e eu falo, sabe? (...) **Eu sou músico, mas sou olhado como marginal pela sociedade, ainda. É**

¹²² Em INSTITUTO MOREIRA SALLES. Acervos e pesquisas. Maciel, Luis Carlos. *Edison Machado vendeu a bateria*. Revista Sombras (Sociedade de Música Brasileira), 1974.

verdade, Maciel. É verdade. Já toquei bateria pelo mundo todo, até no Scala de Milão, com a Rhodia e o Simonal. As pessoas lá, sentadas, escutando. E Historil, Hilton Hotel, muitos lugares. Tocando pras pessoas ouvindo. **Mas aqui, aqui eu entro pela cozinha. Sou olhado como marginal. Então, eu quero dizer que não é nada disso. Agora, nos outros povos, é diferente.** (Édison Machado, grifos meus)

Nesta entrevista, de 1974, publicada sob o título dramático *Édison Machado vendeu a bateria*, Machado nega o discurso de vitimização do músico brasileiro, posição que algo que se espera de um músico bem sudedido e orgulhoso de sua arte como ele. Mas de fato, o mercado brasileiro fonográfico e audiovisual neste período parecia ser francamente desfavorável à profissão no país, tal qual ela se apresentava para os músicos da samba moderno. Foi esta situação que levou Édison Machado a vender sua bateria a fim de comprar uma passagem aérea para residir nos EUA, a exemplo de tantos outros músicos do samba moderno, e de onde retornaria 14 anos depois.

A queixa de Machado é, portanto, voltada especificamente para a indústria cultural brasileira, concentrada em poucas gravadoras e seus executivos (MORELLI, 1991), que decidiam o destino de um grande grupo de músicos profissionais a partir desta mentalidade “nova”, que os excluía do processo criativo, tornando-os, nos termos do entrevistador Maciel, “uma maquininha onde você enfia uma moeda e sai som”. Machado, no entanto, ciente do sucesso dos músicos do samba moderno no exterior, que contrastava com a situação nacional, procura relativizar a criticada oposição entre músicos e cantores como algo que não se dá internacionalmente, mas que é fruto de uma (má) configuração da produção musical no Brasil.

A divisão entre músicos e “canários”, que se acirrou no fim dos anos 1960, não deve ser entendida, portanto, como natural no sambajazz. Diversos cantores integraram o movimento, seja pela sua intensa participação na música que se fazia no Beco das Garrafas, seja pela afinidade estilística entre eles e as músicas que ficaram conhecidas como parte do sambajazz. Leny Andrade, Elis Regina, Jorge Ben e Wilson Simonal podem ser considerados cantores de sambajazz.

No entanto, conforme afirmei, esta bipartição entre *música instrumental* e *canção* ainda não era tão acirrada à época como se tornaria em breve, e estes

cantores se apresentavam regularmente em conjunto com os músicos do sambajazz, em uma relação menos hierarquizada do que se tornaria futuramente. Assim Elis Regina, por exemplo, se apresentou ao lado do *Zimbo Trio* em um show que ficou registrado no compacto *Zambi*, lançado em 1965 pela *Philips*. A capa do compacto era partida em duas metades iguais e a cantora divide a posição de destaque com o trio de instrumentistas¹²³. Nara Leão, sua concorrente, também se apresentava dividindo o lugar central no palco e o nome principal na divulgação com outros músicos, como Sérgio Mendes, e essa prática mais horizontal entre cantores e instrumentistas era comum à época.

Também por parte das gravadoras comerciais havia uma maior valorização dos músicos. Conforme o contrabaixista Sérgio Barroso, o produtor da gravadora *Philips*, Armando Pitigliani, os deixava “à vontade” para gravar sua “música instrumental”. Embora o tempo de gravação em estúdios não fosse barata, isso não lhe pareceu antagônico ao empreendimento comercial que promovia:

Eu me lembro do Rio 65 Trio, porque é engraçado, **se você comparar com os dias de hoje, e você imaginar que naquela época o cara pegou um trio instrumental entrou numa gravadora, era a Philips que virou Polygram, botar um trio pra gravar aquilo!? O pessoal hoje em dia não entende...** Mas quem fez isso foi o, porque o presidente da Philips era um Pitigliani que eu não me lembro o primeiro nome, tio do Armando Pitigliani, que era produtor lá. E ele assistiu um show da gente, não sei se foi no Beco das Garrafas, e aí ele veio falar com o Salvador e propôs da gente gravar um disco. Foi assim. A gente nem ensaiou direito porque a gente ensaiava no estúdio. **O estúdio corria assim frouxo, não tinha negócio de gravar correndo, não. E foi assim que aconteceu.** O Armando era o produtor, mas deixou a gente **à vontade**. O segundo disco já não foi gravado na Philips, mas no Musidisc, na Joaquim Silva. Eu lembro por causa da foto da capa, nós três em pé e eu identifiquei o estúdio. O Salvador Trio eu não me lembro onde foi gravado.

O pianista Alfredo Cardim, em entrevista para esta tese, assinala que esta centralidade absoluta do cantor na MPB posterior não era a regra no período do sambajazz, e cantores muito conhecidos, como Wilson Simonal, dividiam o nome principal do show com conjuntos de músicos, como o *Bossa Três*:

Eu estou falando o seguinte: naquela época os músicos eram considerados. Hoje você não vê Gal Costa com um quarteto X instrumental, você não vê isso. Você vê só Gal Costa, Maria Bethânia mas o nome do músico sai pequenininho, quando sai. Você vê a ficha técnica, tem todo mundo iluminador, técnico de som e o músico nem sai as vezes. **Mas naquela época o músico era**

¹²³ Ver festa capa no Anexo II

também considerado: Wilson Simonal e Bossa Três, Edu Lobo e Tamba Trio...

Muitos cantores, como Jorge Ben¹²⁴, surgiram na cena musical do Beco das Garrafas a partir desta associação mais horizontal com os instrumentistas. Jorge Ben se apresentou inicialmente como pandeirista no Beco das Garrafas, ao lado do *Copa Trio*, no *Little Club*, e somente depois como cantor e violonista. Em 1963 foi contratado pela gravadora *Philips*, através do produtor Armando Pitigliani. Ele também levou para a *Philips* outros conjuntos, na mesma época, e sem fazer distinção entre “canção” e “música instrumental” como estratégia de negócios. Entre os artistas produzidos por Pitigliani estavam Os Cariocas, o Tamba Trio, Sérgio Mendes e o Bossa Rio, Walter Wanderley, e os Gatos (de Eumir Deodato e Durval Ferreira), além de Jorge Ben. Ou seja, havia cantores e instrumentistas.

Jorge Ben inicialmente lançou um álbum compacto contendo uma gravação bastante sambajazzística de *Mas que nada*, com J.T. Meireles e os *Copa 5*¹²⁵. O primeiro LP de Jorge Ben, *Samba esquema novo* foi lançado em 1963 e atingiu a marca extraordinária para a época de 100 mil cópias vendidas, nos dois primeiros meses a partir do lançamento. (CASTRO, 1990, p. 343). Este álbum, bem como os dois seguintes do cantor, foram arranjados e tocados de forma tipicamente *sambajazzística*, com Dom Um Romão conduzindo o *samba do prato*, à bateria, e os arranjos de sopro tecidos pelo saxofonista J. T Meireles e seu conjunto *Copa 5*¹²⁶. Estes álbuns iniciais do cantor podem, portanto, ser entendidos como álbuns de sambajazz, em uma concepção mais alargada sobre o movimento.

O álbum *Sacudin Ben Samba* (1964), de Jorge Ben, foi alvo de um divertido artigo de Sérgio Porto, que também era um crítico ferrenho do sambajazz, acusado por ele de fugir à tradição do samba. Sob o pseudônimo de Stanislaw Ponte Preta, Porto ironiza as brincadeiras vocais do cantor, voltadas para o público jovem, e que remetem a estrangeirismos na língua portuguesa:

¹²⁴ Hoje Jorge Benjor.

¹²⁵ Esta gravação se encontra no DVD em anexo.

¹²⁶ Os *Copa 5* eram: J.T. Meirelles (arranjos, flauta e saxofone), Luís Carlos Vinhas (Piano), Pedro Paulo (Trompete), Manuel Gusmão (Baixo) e Dom Um Romão (Bateria).

Sacudin Ben Samba é o novo LP de Jorge Ben-da-bliá-binbem... No qual todos os sambadins – chichique – binchiquechiqueben são sempre iguaizinhos aos outros sambadins – xinbim – tiquetiqueblum – que ele já gravou. É impressionante como um cantor faz sucesso com uma música só, dabliá – bibó. Mas se a gente olhar para o público de Jorge Ben – sacundin – blen, terá a explicação. Os rapazes são todos debilóides da pátria. E as mocinhas são todas aeromoças de disco voador. Assim, firinfinfin, está explicado, dabliábliado.¹²⁷

Se o caráter “comercial” de *Sacudin Ben Samba*, direcionado ao “público jovem” - algo que é assinalado na crítica de Sérgio Porto - seria algo que o retiraria da categoria sambajazz, uma análise musical destas gravações, com suas típicas levadas e arranjos, permite também entendê-lo como parte integrante deste movimento, conforme foi afirmado. Cabe frisar que o Beco das Garrafas, este local do sambajazz, foi também o canal de ascensão profissional para Jorge Ben.

Assinale-se ainda que Jorge Ben atingiu a fama internacional com a canção *Mas que nada* a partir de sua inserção como cantor do grupo do pianista de sambajazz Sérgio Mendes, em turnês internacionais. Jorge Ben surge então como um cantor-músico que “acompanha” o pianista de sambajazz, Sérgio Mendes, uma situação que soaria incongruente na década posterior no Brasil.

4.2.

A “diáspora” e o fim anunciado em palavras

O mais destacado cronista da bossa nova, Ruy Castro, chamou de “diáspora” o fim da bossa nova e do sambajazz, tamanha foi a fuga de músicos para o exterior em fins dos anos 1960. Neste trecho ele lista os músicos brasileiros que decidiram residir fora do Brasil, no ano de 1967:

Quase toda a Bossa Nova se mudara do Brasil. Em Nova York estavam Tom Jobim, João Gilberto, Eumir Deodato, Luiz Bonfá, Maria Helena Toledo, Astrud Gilberto, Hélcio Milito. Na Califórnia, Sérgio Mendes, João Donato, Tião Neto, Dom Um Romão, Luizinho Eça, Oscar Castro Neves, Walter Wanderley, O Quarteto em Cy, Aloysio de Oliveira, Moacyr (sic) Santos, Raulzinho (Raul de Souza), Rosinha de Valença. No México, Pery Ribeiro, Leny Andrade, o Bossa Três, Carlinhos Lyra. Em Paris, Baden Powell. Já de malas prontas, Francis Hime e Edu Lobo. Sem saber se ia ou ficava, Marcos Valle. Em permanente trânsito pelo mundo, Vinícius de Moraes.

¹²⁷ Publicado no jornal *Última Hora*, em 16/03/1964. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=386030&PagFis=98108>. Acesso em 04/04/2014.

Ver este periódico no Anexo III.

Os Cariocas tinham acabado de se dissolver. Sylvinha Telles havia morrido. O Beco das Garrafas deixara de existir, quando Alberico Campana vendera suas boates, em 1966. Aloysio de Oliveira praticamente dera a Elenco para a Philips. (...) O que sobrara da Bossa Nova? Um bando de jovens mais interessados em discutir política ou ganhar festivais do que em fazer música – enquanto rádios e gravadoras eram ocupadas, minuto a minuto, pelo ie-ie-iê. Era o fim daquele longo feriado. (CASTRO, 1990, p. 406)¹²⁸

Eis uma questão cara a esta tese: o que ocasionou esta fuga em massa de músicos do “samba moderno” para o exterior? Ruy Castro aponta o fato de que o famoso concerto de bossa nova no *Carnegie Hall*, seguido do sucesso internacional do “samba moderno” nos EUA e no mundo teria sido um motivador desta “diáspora”. Mas isto não explica tudo, conforme ele sugere na citação acima.¹²⁹ O ambiente no Brasil, estes músicos concordam em afirmar, estava insustentável para quem queria fazer “música instrumental” ou mesmo “canção” de forma mais elaborada – para usar os termos da bipartição a que a música da época foi submetida.

Tomando como referência a lista de oito músicos do sambajazz em que esta pesquisa se foca¹³⁰, observa-se que quatro deles deixaram o país até a primeira metade dos anos 1970. João Donato, migrou precocemente para os EUA em 1959, quando já sentia, segundo declarações suas, que sua música era entendida aqui no Brasil, e ao contrário dos EUA, como “anti-comercial”¹³¹. Raul de Souza foi para o México em 1969 e, posteriormente para os EUA, onde lançou

¹²⁸ Embora Castro use o termo bossa nova, podemos incluir aqui o sambajazz, uma vez que tal bipartição do “samba moderno” nestas duas categorias ainda não era corrente entre os músicos à época, e mesmo o autor também não parece fazer esta distinção aqui. Dentre os músicos citados por Castro, muitos provavelmente estariam alocados ao sambajazz, e não à bossa nova, se aquela categoria estivesse sendo utilizada, como Raul de Souza, Hécio Milito, Sérgio Mendes, João Donato, Tião Neto, Dom Um Romão, Luizinho Eça, Oscar Castro Neves, Eumir Deodato, Luiz Bonfá, Moacir Santos, e Rosinha de Valença, Leny Andrade, e o Bossa Três.

¹²⁹ No capítulo 7 será abordada esta cisão estrutural que se dá na indústria cultural de massas do período, onde ocorre a passagem de uma *era do rádio* semi-profissional a uma *era da TV* profissionalizada, caracterizada também pelas poucas grandes gravadoras *majors* que dominam este mercado que cresce exponencialmente ao embalo de um grande aumento do consumo alavancado por setores mais humildes até então excluídos desta indústria, a partir do início dos anos 1970.

¹³⁰ Ver lista à Introdução.

¹³¹ Segundo João Donato: “Eu estava com problemas de adaptação aqui no Brasil, minha música era considerada muito moderna para a época, e eu tinha problemas para encontrar lugares para trabalhar. E eu sabia que nos Estados Unidos eles estavam acostumados mais à modernidade. Então eu fui para lá, morei lá 12 anos para desenvolver minha música e aprender mais.” (GUSMÃO, 2011). Ele declarou ainda “Eu sempre gostei de música mais dissonante, mais exótica, sofisticada, sei lá como se qualifica. Aqui eu estava travado. Teve um momento em que eu não conseguia mais nem dar canja em boate. Os gerentes diziam que minha música era anti-comercial.” (BARBOSA, 2011).

vários álbuns de sucesso no mercado fonográfico norte-americano, a exemplo de Moacir Santos que foi viver nos EUA em 1967. Santos chegou a ser indicado ao *Grammy Awards*, o mais importante prêmio fonográfico do país, por seu álbum *The Maestro* (1972). Édison Machado, conforme se viu, migrou para Nova York, EUA, em 1974, onde viveu até o ano de seu falecimento, quando voltou ao Brasil, em 1990. Dentre os que ficaram, por outro lado, apenas um permaneceu ativo como músico profissional todo o tempo, o saxofonista Paulo Moura. Johnny Alf atravessou um longo período sem gravar e fazendo raras apresentações. Pedro Paulo foi se dedicar à medicina em 1967, sua segunda profissão, e voltou a ser músico profissional apenas nos anos 1980 e Sérgio Barroso largou a música durante os anos 1980 e 1990 e foi trabalhar junto a seu pai na indústria de publicidade. Posteriormente ele voltou a ser contrabaixista profissional. Em entrevista para esta tese Sérgio Barroso fala sobre os motivos de sua interrupção na carreira:

Gabriel: Porque que você parou?

Barroso: O mercado de música já não estava aquela coisa não. Não se gravava todo dia mais não. E eu tinha me separado, casei de novo, tava pagando pensão pra dois filhos. Aí nasceu mais um. Aí meu pai perguntou se eu queria fazer alguma coisa, aí eu fui. Pra defender um troco. Na época ele fazia publicidade, produção de vídeo. Ele tava começando a fazer produção de vídeo, aí eu fui.

O trompetista Pedro Paulo também relata, em entrevista para esta tese, a decadência da profissão neste período, que atribui à chegada dos conjuntos amadores de rock. Estes faziam bailes a preços baixos substituindo os músicos profissionais das orquestras. Neste caso, trata-se de um problema que atingiu principalmente os instrumentistas de sopro, ligados às orquestras profissionais da *era do rádio* no Brasil:

E eu fiz temporada de baile com orquestra que os músicos ficavam esperando outubro, novembro, dezembro e recebiam dos maestros das orquestras uma relação de bailes: 20 bailes por mês. **Com o advento desses conjuntinhos de rock as orquestras foram sendo recusadas porque esses conjuntos não eram profissionais, o diretor social do clube dava qualquer mariola pra eles e eles aceitavam. E as orquestras eram constituídas de profissionais, então eles deixavam as orquestras pra lá.** Faziam um baile por mês com uma orquestra dessas e fazia vinte bailes por mês com os conjuntinhos. Aquilo “pim!”: esse negócio não vai dar certo. Quando eu tiver me formando já não vai ter lugar pra músico tocar não. **Como músico eu não vou continuar mais.** Me formei, fiz pós-graduação, pediatria aqui. E fui pra Barra do Piraí. **Isso foi em 67, se não me engano. Falei: músico profissional não vai ganhar mais dinheiro. Dito e feito:**

as orquestras acabaram. Com o tempo as televisões também não tinham mais orquestra¹³².

A conhecida frase “a saída para o músico brasileiro é o aeroporto”¹³³, foi muitas vezes atribuída a Jobim. No entanto o gaitista Maurício Einhorn declarou, em entrevista para esta tese, que a sentença foi criada por ele, reivindicação que diz muito sobre a importância desta frase para os músicos do sambajazz:

Eu estava fazendo Alcione, Tom, Sivuca e Eu. *Alerta Geral* o nome do programa. Eu estou no camarim há 15 minutos do programa começar, o Tom me pergunta e aí Maurício como viver nesse país de dúvidas musicais e culturas diversas, contrariedades? Eu disse: acho que tem que sair do país, assim como você fez. Eu dei uma entrevista a menos de um mês para um jornaleco de pouca expressão em que eu fecho dizendo que a saída do músico brasileiro é o Aeroporto do Galeão. Mas não disse no sentido de “o último a sair apague a luz”, não fui filho da mãe, disse no sentido de que Carmem Miranda (que era portuguesa naturalizada brasileira) fez muito sucesso na América, assim como você. Isso acho que em 1966 ele já estava no caminho com Sinatra.

Mas aí a Alcione pergunta: Sivuca qual a saída do músico brasileiro afinal? E o Sivuca tocou “Brasileirinho”. Depois ela fez a mesma pergunta a mim, e eu respondi tocando “Estamos aí”, então ela fez a mesma pergunta ao Tom, que respondeu: A saída do músico brasileiro é o Aeroporto do Galeão, foi o que me disse um amigo meu no camarim ainda pouco, mas não é assim não... dá pra tocar com os amplificadores, com as descargas elétricas, com isso... com aquilo, da pra todo mundo conviver na boa. (...) Dois anos depois o Tom disse isso no jornal: Atribuem a mim essa frase, mas quem disse essa frase foi um amigo do Mauricio Einhorn, que me contou.

A frase deixa ver o horizonte pessimista dos músicos que *não* estavam interessados em *ie-ie-iê* ou em festivais de televisão e *canções de protesto*, àquela altura, mas em música que não estivesse a reboque nem de um comercialismo exacerbado, nem de letras de mensagem “política” para o “povo”.

Vivia-se em um clima de acirramentos ideológicos, a partir do golpe militar de 1964 onde a dicotomia entre a posição política contra o regime militar, por um lado, e por outro a posição “comercial” e “alienada” contida na atitude de abraçar alegremente o rock e a indústria de massas internacional, tomou a frente das músicas. As oposições por demais acirradas entre “direita” e “esquerda”, ou entre o *rock ie-ie-iê* e a *canção de protesto* desestimulavam qualquer posição menos contrastada que não se encaixasse nesta dicotomia. Conforme Castro, cujo

¹³² Pedro Paulo de Siqueira, em entrevista para esta tese.

¹³³ Em entrevista, Jobim declarou: “Muitas vezes essas frases que dizem que é do Jobim, eu jamais disse, como essa de que a saída para o músico brasileiro é o Galeão. Eu jamais disse isso.” (COELHO e CAETANO, 2011, P.183).

ponto de vista coincide com o de muitos músicos praticantes do sambajazz, o ambiente musical da época foi tomado por “um bando de jovens mais interessados em discutir política ou ganhar festivais do que em fazer música – enquanto rádios e gravadoras eram ocupadas, minuto a minuto, pelo ie-ie-iê.” (CASTRO, 1990, p.406).

Alfredo Cardim, nascido em 1949, portanto um pouco mais jovem que a geração enfocada aqui, foi pianista no álbum *Obras* (1970), de Édison Machado e também imigrou para os EUA em 1972¹³⁴. Embora ainda muito jovem, Cardim traça um retrato claro da situação vivida por estes músicos à época, vindos da prática do samba moderno em que sua atividade era investida de grande valor, e que se vêem tendo que seguir um certo *padrão* de fazer musical que lhes pareceu como uma imposição externa. Conforme seu relato, o interesse musical foi soterrado pelo imperativo da “letra” de música de teor político, contendo palavra inequívoca de repúdio ao golpe militar de 1964.

Naquela época aconteceu uma coisa assim na música brasileira, que não teve mais saída, pelo seguinte: quando veio a ditadura tudo o que era **fora do padrão**, por exemplo, Tenório (Jr., pianista) usava barba, então já era suspeito. Então, quem não estava no padrão era comunista. Então não podiam se agrupar na rua mais de três pessoas que os caras paravam pra pegar o documento, era uma coisa horrorosa. **Então, tocar jazz já era uma coisa assim meio comunista, porque era uma coisa assim fora do padrão. E os letristas começaram a fazer aquelas músicas de protesto** “na boiada já fui boi”, o Geraldo Vandré, o Caetano e vários outros compositores começaram a fazer música de protesto assim com uma letra inteligente e os caras (da censura) não entendiam o que queria dizer, era tudo figurativo. **Mas a música em si - a parte musical - caiu muito, com os dois acordes, ficava um nheco-nheco, e só a letra era inteligente politicamente. Aquilo neguinho achava legal, não importava harmonia, melodia nem nada.** A letra falando do que estava acontecendo de maneira inteligente, era o que estava na moda. Aí os músicos ficaram assim: pô vou acompanhar esse cara? Pô, vindo da Bossa Nova, aquelas composições, arranjos, Tom Jobim, Sérgio Mendes... **depois ficou muito banal musicalmente. (...) Então a música instrumental deixou de existir, de uma hora pra outra. E não tinha um tema novo pra tocar. Vamos tocar o quê?**¹³⁵

Cardim, portanto, como muitos músicos do sambajazz, entendia a repressão política do regime militar não como especificamente estatal e ligada às questões de controle do poder institucional, mas como um “clima” desfavorável de negação de tudo o que era “*fora do padrão*”, nos termos de Cardim. Deste

¹³⁴ Alfredo Cardim voltou ao Rio de Janeiro em 2009, após algumas idas e vindas, segundo ele.

¹³⁵ Alfredo Cardim, em entrevista para esta tese.

ponto de vista, a própria canção universitária “de protesto” era entendida como *padronizada*, em termos musicais. Estas se focavam nas letras politizadas “ditas” por cantores capazes de guiar os consumidores de rádio e TV, reservando um lugar secundário à “música em si”, entendida como atividade de músicos alienados da questão política. Assim, os músicos se viram gradativamente excluídos do centro da cena musical que tinham por vezes conseguido ocupar até então, e lhes restava apenas “acompanhar” cantores celebridades.

Em um artigo de jornal de 1976, Ana Maria Bahiana cita o letrista Aldir Blanc, destacando que “suas preocupações são igualmente abrangentes e não se limitam ao papel da letra e do letrista, mas envolvem toda a situação da palavra na vida brasileira, hoje”:

Analizando do ponto de vista do criador, a perspectiva para o texto é muito ampla. **Somos um povo que necessita muito *dizer* seus problemas.** Precisamos aprender nossas queixas reais, o porquê delas e de que forma fazê-las objetivamente. **Não podemos prescindir da palavra** (Aldir Blanc em BAHIANA, 1980, p.191, grifos meus)

Os músicos do sambajazz, que vinham de uma prática que consideravam grandiosa tanto em termos de *música* (harmonias, ritmos) como de *letra*, agora se viam submetidos aos que lhes pareceu uma ditadura da palavra, dependendo financeiramente de esquemas comerciais que lhes negava qualquer protagonismo, e que por outro lado não lhes garantiu estabilidade financeira enquanto profissionais.

É importante retomar a ideia de que tudo isto se deu dentro de um contexto que favoreceu o entendimento bipartido da canção em *palavra* e *som*, ou *letra* e *música*. O bossanovista Roberto Menescal, comentando sobre este período, reitera a ideia da canção como uma música cindida em *som* e *sentido*, ou letra e música, e a consequente reação dos músicos de deixar o país: **“Mas aí surgiu a confusão toda na música: a letra passou a ser mais importante que a música. No Rio, todo bom músico se mandou.** Do Arrastão em diante, vi que muita gente sem valor algum teve sucesso porque fez música social.” (MELLO, 1976, p.162, grifo meu).

O guitarrista Frederico Mendonça de Oliveira, o *Fredera*, nascido em 1945 no Rio de Janeiro, cursou Letras na PUC-RIO, e se tornou músico profissional durante o período da ditadura militar brasileira. Realizou trabalhos solo e “tocou acompanhando estrelas da MPB de 70 a 84”. Escreveu o livro *O crime contra Tenório* (1986), onde ele aborda o desaparecimento do pianista do sambajazz, Tenório Júnior, raptado e assassinado em 1976 em circunstâncias misteriosas por agentes da ditadura argentina durante uma turnê em Buenos Aires, em que acompanhava Vinícius de Moraes e Toquinho. O mistério é agravado pelo fato de que, segundo relatos de familiares e amigos, Tenório nunca assumiu posições políticas contrárias às ditaduras militares brasileiras ou argentinas, então coligadas sob a *Operação Condor*, que pudessem explicar o vil ato. Normalmente atribui-se o fato a um engano por parte da polícia argentina frente a um músico de aparência rebelde.

Assinalo que a censura, utilizada pelo regime militar como forma de repressão à palavra cantada, acabou por se tornar um estímulo ao uso da canção como forma de protesto. No entanto, a verdadeira vítima da censura acabou por ser o samba moderno que, pela ausência de palavras de tom político contidas nas letras das canções, passou então a ser desconsiderado em sua força política. A maior vítima do regime militar brasileiro na classe musical foi justamente o pianista Tenório Júnior, que jamais havia escrito uma palavra contra o Estado militar, mas era “fora do padrão”, para usar a expressão de Cardim: quando ele “desapareceu”, tinha aparência física considerada rebelde, pois usava cabelos e barbas grandes¹³⁶. E era praticante de uma marginalizada “música instrumental”.

Tenório foi um músico de destaque, tendo gravado seu único disco *Embaló* (1964), um LP importante para o sambajazz, aos 21 anos de idade apenas. O álbum traz composições dele próprio e de Jobim, entre outros, além de contar com a participação de músicos como Édison Machado e Raul de Souza.

Em seu livro, *Fredera* procura relacionar o assassinato de Tenório Júnior à uma conjuntura política e econômica, caracterizada pela ditadura militar e pelo surgimento de uma nova fase da indústria cultural internacional muito fortalecida

¹³⁶ No Anexo II se pode ver uma fotografia do pianista Tenório Jr., com barba e cabelos grandes, de 1976, ano de seu desaparecimento.

a partir de fins dos anos 1960. Esta foi, segundo Fredera, prejudicial aos “instrumentistas criadores brasileiros”, que ele opõe ao “mercado” e à “nova canção”. Ele acusa o que foi já foi referido anteriormente como uma “diáspora”¹³⁷, esta crise do meio musical em fins dos anos 1960, que levou muitos músicos do sambajazz e da bossa nova a imigrar para o exterior em busca do trabalho que escasseara aqui.

O texto abaixo, em forte tom crítico, tem a qualidade de *dizer com todas as palavras* uma queixa que é frequente entre músicos desta geração, mas que raramente é trazida à luz nos estudos sobre música brasileira. Fredera relaciona o trágico desaparecimento de Tenório à desvalorização do instrumentista no Brasil que se acirra neste período imediatamente posterior ao sambajazz:

Tenório Jr., fidalgo musical, integrava a verdadeira casta dos instrumentistas criadores brasileiros, e orçava pelos 21 anos quando gravou seu disco e decolou como compositor, arranjador e solista. Por curiosa ironia, a partir daquele momento fatal **os instrumentistas criadores seriam progressivamente confinados num gueto de onde só saíam para o exercício do papel de meros coadjuvantes em trabalhos de cancionistas já então empossados no topo de um edifício de inflexível índole mercantilista que deslocava a ênfase musical e a compartimentalizava, minimizando sua essencialidade em benefício de outros valores extra, sub ou paramusicais.** (...) Tenório, como todos os instrumentistas verdadeiros – ou quase todos: não esqueçamos dos que 'se adaptam' -, padeceu a degradação resistindo, suportando, na esperança da conversão daquele quadro pelo esgotamento do ciclo da 'nova canção' e pela retomada do espaço para a qualidade instrumental. Foi assim que ele se agüentou durante mais de dez anos: submetido a dificuldades de toda sorte, acompanhado ao piano coisas para ele completamente vãs mas obrigatórias como atividades para pagar as contas; nunca, porém, deixando de cumprir seu compromisso com a música elevada. Foi assim também que, se esforçando em acompanhar intérpretes cantores aqui e ali, um belo dia de 76 ele saiu para a Argentina no bojo de um trampo para ele adverso e desinteressante em termos musicais, mas inevitavelmente necessário para sua sobrevivência e de sua família. Não voltou jamais. (OLIVEIRA, 1986, ps. 20 e 21, grifos meus).

Aqui está colocada claramente a oposição entre a música dita “de qualidade” e um *mercado* dominado pelos “trabalhos de cancionistas já então empossados no topo de um edifício de inflexível índole mercantilista”. Este mercado, segundo Fredera, relega os “instrumentistas criadores” ao “papel de meros coadjuvantes”, ou seja, de músicos contratados para shows de sucesso dentro de uma lógica *comercial* e não *cultural* ou *artística*.

137 Ver Castro, 1990.

Esta oposição é ressaltada em um livro sobre um músico de sambajazz não por acaso. Para os integrantes do movimento que viveram um crescimento da chamada “música instrumental” a partir de finais dos anos 1950, mas que assistiram sua derrocada e sua substituição pela MPB universitária e intelectualizada da “era dos festivais”, esta visão que opõe *arte* e *mercado* não era incomum. O sambajazz é colocado aqui como “música elevada” em contraposição a uma decaída canção que teria perdido seu caráter artístico nesta nova fase da indústria fonográfica.

Ana Maria Bahiana, no artigo *Música instrumental, o caminho do improviso à brasileira* (1980) expõe a problemática profissional do jazzista brasileiro em um entendimento sobre os anos 1970 em que a oposição entre *música instrumental* e *vocal* é qualificada. Segundo ela o termo *música instrumental* não engloba o choro e a música erudita não vocal, mas refere-se somente: “às formas musicais cunhadas na informação do jazz e à geração dos seus praticantes, os instrumentistas dispersos com o esvaziamento da bossa nova e o desinteresse do mercado e da indústria fonográfica.” (BAHIANA, 1980, p.77).

Ela entende que esta oposição entre *música instrumental* e *canção*, que cresce no período pós bossa nova, é cíclica na música brasileira. “Mas além da mera sobrevivência, o que se discutiu foi a efetiva participação do músico no processo criador, a retomada da velha disputa cantor versus instrumentista, *música cantada e música improvisada*” (Bahiana, 1980, p.79).

Em seguida Bahiana fornece um histórico da questão, com foco na geração imediatamente posterior ao sambajazz:

O último grande momento instrumental do Brasil tinha sido a bossa-nova. **Após quase uma década de refinamento harmônico e depuração da síntese jazz/samba – operada, em sua maior parte, por uma geração coesa de instrumentistas, contemporânea em idade, cabeça, formação – a palavra recuperou espaço** com o racha da música de participação, ou protesto, de meados dos anos 60. **O predomínio do texto atingiu seu pique máximo com os festivais, nos derradeiros anos 60 e primeiros 70 – e quando a censura empenhou esforços para emudecer a música brasileira, os primeiros murmúrios da música instrumental – sem texto, portanto, teoricamente, incensurável e livre – se fizeram ouvir.**

Eram músicos – quase todos compositores – da derradeira geração formada em jazz e bossa, que **iam começar a entrar em cena com força quando a palavra**

instaurou seu reinado. Em doses menores, havia sobreviventes da própria bossa, **exilados no posto de acompanhantes de cantores ou no exterior** (...). (1980, p.79, grifos meus).

Ambos os textos, de Ana Maria Bahiana e de *Fredera*, se fundam sobre a oposição *música instrumental artística versus canção comercial* que foi mais forte que nunca durante os anos 1970 e 1980, período em que foram escritos. Nessa bipartição das músicas e dos músicos, restou aos chamados instrumentistas o “exílio”, conforme escreve Bahiana, seja como “acompanhadores de cantores” no qual se dá o exílio do músico na “palavra” e na canção comercial ou o exílio no exterior.

4.3.

As músicas sem voz

A difusão deste entendimento que separa a *música instrumental* da *canção* não poderia ser circunscrita ao Brasil, embora ela tenha sido especialmente forte aqui, entre os anos 1970 e 1980. No entanto ela remete ao século XVIII, sob o conceito de *música absoluta* em oposição à *música com palavras*, que fundam a tradição romântica alemã. De acordo com Carl Dahlhaus, a expressão “música absoluta”¹³⁸ não é simplesmente um sinônimo “fora do tempo” para *música sem palavras*, uma vez que o termo denota um conceito ligado a uma época histórica específica com suas idéias sobre a natureza da música.

A idéia de música absoluta foi sintetizada pioneiramente pelo escritor alemão E.T.A. Hoffmann (1736-1797), que falou enfaticamente de música como estrutura. Para ele a música instrumental seria a verdadeira música. (DAHLHAUS, 1989)

Este novo conceito sobre música que surgiu no romantismo alemão teve que se confrontar, no entanto, com o antigo, expresso por Platão em *A República*, segundo o qual a música consiste em harmonia, ritmo e *logos*. Assim, não bastava a relação entre as alturas, ou notas, contida na *harmonia* ou o sistema de tempo musical relacionado à dança e ao movimento, contido no *ritmo*, mas a música

¹³⁸ Segundo Dahlhaus, a expressão *música absoluta*: “consists of the conviction that instrumental music purely and clearly expresses the true nature of music by its very lack of concept, object, and purpose. (...). Instrumental music as pure “structure”, represents itself. Detached from the affections and feelings of the real world, it forms a “separate world for itself” (1989, p.7).

também deveria trazer *logos* ou significados. As palavras, portanto, não estavam excluídas da música, nem a tornavam menos música mas, em sua sonoridade, eram parte integrante dela. Conforme Carl Dahlhaus:

O que pode parecer óbvio hoje, como se estivesse indicado na natureza da coisa - que a música é um fenômeno sonoro e nada mais, e que um texto é, portanto, considerado um ímpeto 'extramusical' - prova ser um teorema historicamente construído há não mais de dois séculos.¹³⁹ (1989, p.8)

Se por um lado, com a ideia de uma purificada *música absoluta* os músicos excluíram os poetas de sua música mais valorizada e os relegaram às palavras, por outro lado linguistas, como Saussure, viram no som uma “arbitrariedade” que lhes negava a capacidade produzir signo, ou sentido, sem a junção com um significado. O som por si só foi considerado incapaz de expressar sentido, desempoderado entre palavras significantes. Segundo Saussure “O som (...) não passa de instrumento do pensamento e não existe por si mesmo” (MARCONDES, 2009, p.90). O antropólogo Tim Ingold explicita a divisão saussuriana que embasará o conceito da *linguagem* como algo essencialmente diferente da *música*. Embora ambas se valham de sons, estes seriam incapazes de formar signo sem a intermediação dos sons-imagens (que são associados a sentidos), negando implicitamente aos sons e à música a capacidade de significar por si só.

Mas, em olhar mais atento, verifica-se que as palavras, para Saussure, não existem em sua sonoridade. Afinal de contas, ele observa, podemos falar com nós mesmos ou recitar versos sem fazer qualquer som, mesmo sem mover a língua ou lábios. Entendido em sentido puramente físico ou material, portanto, o som pode não pertencer à linguagem. (...) Na linguagem, então, não há sons como tal; há apenas o que Saussure chama imagens sonoras. Considerando que o som é físico, a imagem-som é um fenômeno da psicologia – ele existe como uma 'marca' do som na superfície da mente. (INGOLD, 2007, p.20)¹⁴⁰.

¹³⁹ “What may seem obvious today, as though indicated in the nature of the thing – that music is a sounding phenomenon and nothing more, that a text is therefore considered an 'extramusical' impetus – proves to be historically molded theorem no more than two centuries old.” (1989, p.8)

¹⁴⁰ But on closer inspection it turns out that words, for Saussure, do not exist in their sounding. After all, he remarks, we can talk to ourselves or recite verse without making any sound, and even without moving the tongue or lips. Understood in a purely physical or material sense, therefore, sound cannot belong to language. (...) In language, then, there are no sounds as such; there are only what Saussure calls images of sound. Whereas sound is physical, the sound-image is a phenomenon of psychology – it exists as an 'imprint' of the sound on the surface of the mind” (INGOLD, 2007 p.20).

Ingold então, pergunta: “como se explica que a musicalidade essencial da canção foi transferida dos seus componentes verbais aos não-verbais da melodia, harmonia e ritmo? E, inversamente, como o som foi retirado da linguagem?”¹⁴¹.

Esta oposição entre uma música despida de significados e uma linguagem despida de sons (que são desdobramentos da oposição corpo e mente) vai se reproduzir socialmente na bipartição entre a *música instrumental* e *canção*, onde a suposta incapacidade dos sons de produzir signos por si mesmos vai ser usada em favor da música *com letra*. Este entendimento terá consequências em certas análises de canção de MPB, conforme Tiago de Oliveira Pinto:

Um mal-entendido comum entre pesquisadores não familiarizados com a documentação musical é que pensam estar analisando e falando de música, quando na verdade discorrem sobre a letra. Isso acontece muitas vezes em trabalhos que versam sobre a MPB. (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.222)

Muitas das atuais análises de canção, especialmente no campo da literatura, mas também em outras áreas acadêmicas, acabam por reproduzir essa ideia da música como algo que *não significa* - música muda - e acabam por

¹⁴¹ “how did it come about that the essential musicality of song was transferred from its verbal to its non-verbal components of melody, harmony and rhythm? And conversely, how was the sound taken out of language?” Ingold recorre então a Walter Ong (2002) neste ponto: “One possible answer has been persuasively argued by Walter Ong (1982:91). It lies, he claims, in our familiarity with the written word. Apprehending words as they are seen on paper, both motionless and open to prolonged inspection, we readily perceive them as objects with an existence and meaning quite apart from their sounding in acts of speech. It is as though listening to speech were a species of vision – a kind of seeing with the ear, or ‘earsight’ – in which to hear spoken words is akin to looking at them. Take the example of Saussure. As a scholar, immersed in a world of books, it was only natural that he should have modelled the apprehension of spoken words upon his experience of inspecting their written counterparts. Could he, however, possibly have come up with his idea of the sound-image, as a ‘psychological imprint’, had he never encountered the printed page?”

Ong thinks not, and it is on precisely this point that he takes issue with Saussure. In common with a host of other linguists in his wake, Saussure regarded writing as merely an alternative medium to speech for the outward expression of sound-images. What he failed to recognize, Ong thinks, was that the sight of the written word is necessary for the formation of the image in the first place (Ong 1982: 17; Saussure 1959: 119–20). The effects of our familiarity with writing do indeed run so deep that it is quite difficult for us to imagine how speech would be experienced by people among whom writing is completely unknown. Such people, inhabiting a world of what Ong calls ‘primary orality’, would have no conception whatever of words as existing separately from their actual sounding. For them, words are their sounds, not things conveyed by sounds. Instead of using their ears to see, in the fashion of people in literate societies, they use them to hear. Listening to words as we would listen to music and song, they concentrate on the sounds themselves rather than on meanings that are supposed to lie behind the sounds. And for precisely this reason, the distinction that we – literate people – make between speech and song, and which seems obvious enough to us, would mean nothing to them. In both speech and song, for people at a stage of primary orality, it is the sound that counts.” (INGOLD, p.22, 2007)

empobrecer o entendimento da canção, focando a análise principalmente na “letra”. Segundo Rafael de Menezes Bastos:

(...) muito comumente, se acaba reduzindo a análise do conteúdo da canção exatamente à abordagem da letra, sendo que a música, mesmo que dissecada da maneira mais atômica possível em sua realidade fonológico-gramatical, quase nada acrescenta à análise enquanto elemento de detecção do conteúdo da canção. Esse jogo espelhado reproduz aquilo mesmo que se passa no território das normas (mas não das regras) nativas, tipicamente no Ocidente: **se a língua falada aqui é vista como o campo por excelência de significação de conteúdo, a música não, ela é construída como algo que somente “envia a si mesma”, no máximo sendo ali qualificada como linguagem “expressiva” (que, no caso da canção, daria ênfase à letra), eufemismo de sua demissão semântica no pensamento ocidental.** (BASTOS, 1996, grifo meu).

O dualismo *intelecto* e *corpo*, portanto, se instaura na música através de outros dualismos correspondentes como *letra* e *música*. Neste entendimento bipartido, a primeira é a “palavra” dotada de “sentido”, do lado do *intelecto*, e a música é reduzida ao “som” despido de significado – pensado do lado do *corpo*. Esta visão dual de mundo, que na prática termina por opor cantores a instrumentistas, e letristas a compositores, será reivindicada por muitos atores destacados na cena do “samba moderno”, músicos ou letristas. A bipartição das músicas, que se fortalece à época, entre *canção* e *música instrumental* vem atender portanto a estas duas demandas complementares, de poetas interessados quase que exclusivamente em “letras” de canção e de instrumentistas interessados apenas em “música instrumental”, entendida como “pura” ou seja, sem voz.

Por outro lado, muitos músicos se opunham abertamente a esta bipartição, incluindo voz e textos em práticas de sambajazz. E muitos cantores também estavam interessados no que a música podia lhes oferecer de maneira mais ampla, e não apenas na letra. Moacir Santos, além de arranjador, compositor e professor de música, também cantava e compunha canções. Não poderia ser facilmente enquadrado em produtor apenas de música instrumental nem somente de canção, sendo ambos. Longe de ser um músico desinteressado por letras de música, consta que Moacir Santos, pelo contrário, rejeitou uma letra do parceiro Vinícius de Moraes para sua canção mais famosa *Nanã*, porque esta se referia a uma amante sensual, enquanto Santos ao compor a música, ainda sem letra, a pensara como homenagem a uma divindade do candomblé, *Nanã*. Neste caso, por exemplo, Santos não se mostrou descuidado com relação à letra, mas, pelo

contrário, foi seu zelo com o significado da mesma que o levou a rejeitá-la. Posteriormente Mario Teles letrou novamente *Nanã*, a contento de Moacir Santos. Trata-se de um caso de um cuidado excessivo com as palavras por parte do músico. Santos era também um bom cantor e sua voz grave pode ser ouvida no LP do musical *Pobre Menina Rica*, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes¹⁴².

Assim, a grande dicotomia que pretendo mostrar aqui como central para este período estudado, não se encontra na oposição entre letristas e músicos, nem entre cantores e instrumentistas, mas antes entre *os que viam a música brasileira dividida entre letra e música e, por outro lado, os que não remetiam a esta dicotomia em suas práticas musicais*. Estes em geral não eram propensos a usar de palavras para defender esta oposição. Faziam-no em suas músicas, tendo como *tática* (DE CERTAU, 1994) o desrespeito a esta bipartição rígida das músicas que se tornou uma imposição da indústria cultural brasileira. Esta tática consistia em transformar “música instrumental” em “canção”, ao acrescentar letras ao que havia sido concebido independente de palavras, ou, ao contrário, executar canções de forma “instrumental”, omitindo-lhes as palavras.

As fronteiras rigidamente colocadas pelas estratégias da indústria e das elites literárias emepistas de opor rigidamente e de forma hierarquizante músicos e cantores, assim como música instrumental e canção eram, portanto, profanadas¹⁴³ nas táticas de instrumentistas e cantores que “não se adaptaram”, nas palavras de Frederica¹⁴⁴, à esta ideologia bipartite da MPB. Pois, conforme se viu, as canções de Donato e Santos, como *Nanã* (Santos e Telles) ou *Bananeira* (Donato e Gilberto Gil)¹⁴⁵, nasceram como música instrumental, e foram posteriormente transformadas em canções, procedimento que *profana* esta rígida cisão entre os gêneros, classificação cara à indústria cultural de então. Estes músicos (cantores incluídos) se aproximavam do que poderíamos chamar do *contínuum* que se estabelece entre som (música) e sentido (palavra, letra),

¹⁴² É possível ouvir Moacir Santos cantando o *Samba do Carioca* (Lyra e Moraes), no DVD de áudio em anexo.

¹⁴³ (AGAMBEN, 2007)

¹⁴⁴ (OLIVEIRA, 1986)

¹⁴⁵ *Bananeira* foi inicialmente gravada por Donato, ainda instrumental, sob o título *Villa Grazia*. Esta versão pode ser ouvida no DVD em anexo, assim como as duas versões, instrumental (por Édison Machado) e cantada (por Wilson Simonal), de *Nanã*, originalmente *Coisa n.5*, de Moacir Santos com letra posterior de Mario Telles.

trabalhando com vozes e letras; e usando destas *táticas* musicais contra as estratégias comerciais da indústria cultural da época, que lhes excluía enquanto criadores.

4.4.

João Donato: a palavra ou a coisa

O pianista João Donato, acreano, filho de um aviador militar, tentou a profissão do pai, mas foi reprovado aos dezoito anos no exame de vista para piloto. Como tocava o acordeão com fluência - um presente dos pais quando criança - decidiu se tornar músico, a despeito da aura de “vagabundagem” que cercava a profissão. Por isto no seu primeiro álbum *Chá Dançante* (1956), Donato toca não apenas piano, que foi seu instrumento principal ao longo da carreira, mas também acordeão. Em entrevista que concedeu para esta pesquisa Donato disse que este álbum traz Jobim ao piano nas faixas em que ele, Donato, toca acordeão. Jobim, na condição de produtor musical do álbum, lhe ofereceu uma lista de músicas das quais ele selecionou o repertório “dançante”, conforme o título.

Apesar da ligação explícita com a música de dança - ou justamente por ela - este álbum é um dos germes do *samba moderno* de então, que veio a ser rotulado e subdividido em *bossa nova* ou *sambajazz*. Mesmo os que têm uma visão mais essencialista da bossa nova, remetendo-a exclusivamente à batida de violão de João Gilberto e à sua interpretação concisa tendente ao *cool jazz*, podem encontrar suas características neste álbum pioneiro, especialmente nos sambas do lado A do LP, como *Comigo é assim*, ou *Se acaso você chegasse*, sendo o lado B dedicado à música nordestina, então muito em voga no Rio de Janeiro.

É difícil diferenciar inequivocamente o sambajazz da bossa nova sem que se reduza por demais o escopo destes movimentos. Os dois álbuns centrais tanto para o sambajazz que Donato lançou em 1963, *Muito à vontade* e *A bossa muito moderna*, apesar de instrumentais são extremamente concisos e próximos de uma simplicidade atribuída à canção, que seriam características bossanovistas. Muitas músicas destes álbuns, de fato, se tornaram posteriormente canções, com letras de Gilberto Gil ou Martinho da Vila, dentre outros.

Sergio Porto, em crítica de 28/05/1964 para o jornal *Última Hora*, identifica o LP *Muito à Vontade* como sambajazz, no entanto. Apesar de ter sido crítico ao movimento em outras ocasiões, e ter achado ao acordeão de Donato da época de *O chá dançante* “meio chato”, ele parece ter gostado do que ouviu no novo LP, e profetiza acertadamente que o álbum se tornaria um item de colecionador. Ele já assinalava nesta crítica o ecletismo de Donato, característica que o acompanhou ao longo da carreira posterior.

MUITO À VONTADE - Quem está (realmente) muito à vontade a dedilhar o teclado de um piano é **Donato**, perfeitamente sustentado por dois expoentes do '**samba-jazz**': Milton Banana (bateria) e Tião Neto (baixo). Donato, no fim da década de 40, surgiu no Rio tocando um acordeão meio chato, em conjuntos de buate. Firmou-se como bom instrumentista, quando com seu inegável ecletismo, passou a tocar trombone e piano. Quando saiu do Brasil e foi residir nos Estados Unidos, onde é respeitado pelos músicos de 'afrojazz', já era muito bom. Interpretando o '**samba-jazz**' tão em voga hoje tanto no Brasil como nos Estados Unidos, Donato está, portanto, como diz o título do disco, à vontade. **Este LP será um dia uma raridade** e os colecionadores devem guardá-lo com carinho. **Donato hoje está radicado nos estados Unidos** e gravou as doze faixas ora editadas, numa rápida estada no Rio, onde esteve para matar saudades e voltar logo aos seus contratos na Califórnia, onde reside. - (POLYDOR).¹⁴⁶ (grifos meus)

Donato normalmente prefere ser associado ao sambajazz que à bossa nova. Neste trecho da entrevista que concedeu para esta tese ele fala da gravação dos álbuns citados acima e sobre sua dificuldade em enquadrar sua música nestas categorias.

Gabriel: Os álbuns *Muito a Vontade* e *A bossa Muito Moderna* você gravou na mesma semana...

Donato: Na mesma semana, foi segunda, terça, quarta e quinta e tínhamos aprontado dois discos.

G: E a banda desses dois discos é a mesma banda que viajou com você João Gilberto à Europa, certo?

D: Sim, Amaury, Tião Neto e Milton Banana.

G: Você diria que esses discos são de bossa nova, ou seriam de sambajazz, ou ainda, nenhum dos dois ou os dois ao mesmo tempo?

D: **É difícil pra mim classificar... eu acho que faz parte do sambajazz porque eu sempre tive uma dificuldade em me chamar de bossa nova, assim. Eu sempre passei por cima da onda da bossa nova, eu fui passar pelo outro lado. (...) Eu sou mais um sambajazz do que uma bossa nova, mas é aceitável na bossa nova a minha colaboração.**

¹⁴⁶ Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=386030&PagFis=99864>. Acesso em 17/07/ 2014.

Uma forma de separar a bossa nova do sambajazz é associando a primeira à João Gilberto e a segundo a João Donato, sendo ambos formuladores do samba moderno de então. *Minha Saudade*, uma parceria entre ambos, seria então uma música pioneira tanto do sambajazz, quanto da bossa nova¹⁴⁷. Ela foi composta e gravada inicialmente de forma “instrumental” por Donato, e posteriormente letrada por João Gilberto, em uma letra minimalista e bossanovista.

Como a bossa nova e o sambajazz, os dois músicos tinham muito comum, além do nome e da aparência física. Segundo Ruy Castro:

(João Gilberto e João Donato) Descobriram também que eram parecidos em outros sentidos, até mais importantes. Musicalmente, os dois exigiam tudo dos outros e um pouco mais de si mesmos, o que tornava difícil sua convivência em grupo – ninguém parecia bom o suficiente para tocar com eles. Mas, deste rol de exigências não constava um enorme apego à disciplina, e isto nem sempre era muito bem compreendido pelos seus empregadores. Com tantas afinidades, era normal que se ligassem como carne e unha naqueles primeiros e incertos anos 50 – e que, diante dos outros, se comunicassem num incômodo código, **composto mais de silêncios que de palavras**, ligeiramente inacessível aos mortais. Isto valeu a ambos a fama de excêntricos, da qual nunca se livraram (1990, p.77, grifo meu).

O saxofonista Ion Muniz, que foi amigo pessoal de ambos, também descreve João Donato ressaltando a semelhança deste com João Gilberto, em suas *Crônicas* (s.d.). Muniz levanta a possibilidade de a famosa “batida da bossa nova” ao violão de João Gilberto ter sido inspirada nas levadas de mão esquerda de João Donato ao piano. Ele não entende a criação batida da bossa nova de forma autoral, como é comum em certa construção da categoria bossa nova que a atribui exclusivamente a João Gilberto, mas coletiva, como algo que “brota como os cogumelos, em vários lugares”, simultaneamente.

Donato é uma espécie de alma gêmea do João Gilberto. Há quem diga que foi Donato que inspirou as batidas modernas que João trouxe ao mundo. Donato é canhoto, e usa muito a mão esquerda. Pessoalmente eu acho que quando algo está para surgir (no caso a batida da Bossa Nova), ela brota como os cogumelos, em vários lugares. (Ion Muniz, *Crônicas*, s.d.)

João Donato sempre resistiu em ser nomeado como um bossanovista, assim como Tom Jobim. O problema não residiria apenas no rótulo, mas no perigo de se nomear qualquer coisa, em prejuízo da compreensão sobre a mesma.

¹⁴⁷ Esta música pode ser ouvido no DVD em anexo.

Em entrevista para Zuza Homem de Melo, de 1976, Jobim fala: “O **dar nome as coisas prejudica a compreensão**: quer dizer eu chamo Maria de Maria, e penso que conheço Maria, quando Maria não é nada disso” (1976, p.109, grifo meu). Em outras ocasiões Jobim deu declarações neste mesmo sentido a entrevistadores.

Pela ocasião do lançamento de seu primeiro álbum cantado, *Quem é Quem*, João Donato comentou com o jornalista Tarik de Souza sobre a letra original de *O Sapo* (posteriormente renomeada como *A rã*, na letra de Caetano Veloso) que compôs com a ajuda de João Gilberto e Tom Jobim. A curiosa “letra” inventada pelos três músicos fundadores do samba moderno, não “dava nome” à coisa, nem se utilizava de palavras, mas imitava diferentes coaxes de sapos. É como se o coaxar dos sapos, justamente por que “não quer dizer nada”, *significasse* bem mais do que palavras. Abaixo, João Donato fala sobre a criação da “letra” de *O Sapo*:

Mas, na verdade, ela deveria ser uma parceria minha com o João Gilberto e o Tom Jobim. Imaginamos cada um uma espécie diferente de sapo coaxando, o corongodó, o casaingué e o quiringuindin, que repetidos formam a letra da música, que por fim **não quer dizer nada**. (TARIK, 1979, p.145, grifo meu)

Na mesma crítica de *Quem é quem*, publicada no *Jornal do Comércio* em 26/08/73, fica evidente a resistência de Donato em fechar os sentidos múltiplos dos sons em palavras, escolhendo-as então por sua *sonoridade*.

Donato ficou a vontade a ponto de mandar um exotérico recado a seus amigos da Paracambi, na faixa *Ayê*, que por um mistério inexplicável foi o **nome sonoro** que ele encontrou para descrever a cidade. Em resumo, como diz a letra ‘*Ayê é o que você quer dizer*’”. (TARIK, 1979, p.145, grifo meu)

Lévi-Strauss discute o interdito do nome, a partir da análise de um mito indígena sobre a origem da raridade do mel, que reproduzo abaixo:

M233 ARAWAK: POR QUE O MEL É TÃO RARO NOS DIAS ATUAIS

Outrora, os ninhos de abelhas e o mel eram abundantes no mato e um homem ficou famoso por seu talento em encontrá-lo. Certo dia, enquanto ele escavava um tronco a machadadas para tirar mel, ouviu uma voz que dizia: “Cuidado! Você está me machucando!”. Ele prosseguiu com cuidado e descobriu dentro da árvore uma mulher encantadora que disse chamar-se Maba, “mel” e que era a mãe ou Espírito do mel. Como ela estava inteiramente nua, o homem juntou um pouco de algodão, com o qual ela fez uma roupa, e ele a pediu em casamento. Ela consentiu, **sob a condição de que seu nome jamais fosse pronunciado**. Eles foram muito felizes durante vários anos. Assim como ele era considerado por

todos como o melhor buscador de mel, ela ficou famosa pela maneira maravilhosa como preparava o /cassiri/ e o /paiwarri/. Qualquer que fosse o número de convidados, bastava-lhe preparar uma jarra de bebida, e esta única jarra punha todos no estado de embriaguez desejado. Ela era realmente uma esposa ideal.

Porém, certo dia, depois de beberem tudo, o marido, sem dúvida um pouco alterado, achou que precisava desculpar-se perante seus inúmeros convidados. “Da próxima vez”, disse ele, “Maba preparará mais”. **O erro fora cometido e o nome pronunciado.** Imediatamente, a mulher se transformou em abelha e voou, apesar dos esforços de seu marido. A partir de então, sua boa sorte desapareceu. É desde essa época que o mel tornou-se raro e difícil de ser encontrado. (Roth 1915: 204-05)” (2010, p.142, grifos meus)¹⁴⁸

O mel, para estes indígenas americanos, é o que perturba a ordem estabelecida, pela sedução de sua doçura. Ele renega o princípio do “esperar a hora” para se satisfazer, provocando gulas suicidas nas personagens míticas. Mas o que interessa aqui é o interdito da nomeação. O herói dispunha de mel em fartura até encontrar uma mulher encantadora de mesmo nome, Mel, que personificava a doce iguaria. Sedutora, ela o provê de delícias, mas o proíbe de pronunciar seu nome. Quando, por descuido, ele o fez, embriagado de bebidas fermentadas por ela preparadas, Mel transformou-se em abelha e se foi para sempre. O mel, uma vez nomeado, escapou-lhe, tornando-se raro. Foi a palavra, portanto que, ao nomear a coisa, fez com que ela se desvanecesse no ar. É como se o nome tomasse o lugar da coisa, impedindo-lhe a existência.

O nome do som, substantivado em gênero musical, desvia o ouvinte do fenômeno sonoro. Donato e Jobim evitam ver nomeada a bossa nova, sob pena de escapar-lhes a música em troca dos clichês que vêm à mente de quem ouve o

¹⁴⁸ Ainda segundo Lévi-Strauss: “Abordemos o mito por este viés. Todo o grupo do qual ele faz parte evoca alternativa ou concomitantemente dois tipos de condutas: uma conduta verbal, relativa a um nome que não se deve pronunciar ou um segredo que não deve ser traído; e uma conduta física em relação a corpos que não devem ser aproximados. M²³³, M²³⁴, M²³⁸, M²³⁹ (primeira parte) ilustram o primeiro caso: não se deve pronunciar o nome de Abelha ou censurar sua natureza, trair o segredo de Wau-uta, dizer o nome do Jaguar. M²³⁵, M²³⁶, M²³⁷, M²³⁹ (segunda parte) ilustram o segundo caso: não se deve molhar o corpo da abelha ou da rã com a água que os humanos utilizam para lavar-se. Trata-se sempre de uma aproximação maléfica entre os dois termos. Um destes termos é um ser vivo e, de acordo com o caráter verbal ou físico da conduta evocada, o outro termo é ou uma coisa ou uma palavra. Pode-se então afirmar que a noção de aproximação é tomada no sentido próprio, no primeiro caso, e no sentido figurado, no segundo. O termo ativamente aproximado do outro pode, por sua vez, se apresentar sob dois aspectos. Como palavra (o nome próprio) ou como proposição (o segredo), ele é compatível com o ser individual ao qual é aplicado. “Abelha” é, com efeito, o nome da abelha, “Jaguar” é o nome do jaguar e é igualmente verdadeiro que Maba e Wau-uta são responsáveis pelos benefícios que proporcionam. Mas quando se trata de uma coisa (neste caso, a água), ela é incompatível com o ser do qual a aproximam: a água dos humanos não é compatível nem com a abelha nem com a rã.” (2010, p.160).

nome, ou o rótulo. Quem pensa em bossa nova pode, por exemplo, associar os sons da música a um apartamento burguês de Copacabana dos anos 1960 e, dominado por este clichê inicial, perder a riqueza de tudo o mais que esta música pode significar. A palavra, longe de ser desprezada por estes músicos têm, portanto, um grande peso para eles. Evita-se a palavra rotulante, que encerra a música em um gênero, para que outros sons e palavras possam emergir da experiência musical.

O problema do *nome* se torna especialmente interessante em João Donato, que resistiu não apenas a ser nomeado como bossanovista, mas gravou apenas músicas instrumentais em seus primeiros álbuns, isto é, sem palavras que nomeassem os seus sons. Pois nomear é, de certa forma, aprisionar o sentido, fechá-lo em palavras. Para um músico, mais interessado em fazer música que em classificá-la – esta atividade posterior mais apropriada a jornalistas e executivos de gravadoras – pouco interessa que sua música seja nomeada e apreendida enquanto “gênero musical”. A música para ele se apresenta como performance inapreensível em um rótulo, porque muito mais rica em desdobramentos e significados do que o rótulo que pretende dar conta dela em uma palavra.

A questão do nome/rótulo que aprisona o movimento musical em palavras, também se desdobra em outro nível: no da letra de música. Mas aqui ocorre uma solução diversa. Se nas músicas “politizadas” apresentadas nos Festivais da Canção, como em Arrastão (de 1965, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes) era na letra que consistia a tão falada *Opinião*¹⁴⁹, os músicos de sambajazz tinham outra relação com a palavra. Esta era entendida por eles como parte integrante da música, e não como literatura sobre sons musicais ou “conteúdo” significativo superposto à passiva “forma” musical. Neste entendimento sambajazzista, a letra de canção, a palavra, é antes de tudo musical, porque flui junto à ela, como parte dos seus movimentos sonoros. Pois as palavras se apresentam, antes de tudo, sonoras, afirmação com que concordariam também muitos poetas. A *letra*, então, não é exterior ao som, mas é parte dele. A música engloba a palavra de tal forma que, mesmo antes de ser letrada a música já contém em si a canção. Como disse

¹⁴⁹ Samba de Zé Keti que nomeou peça homônima com Nara Leão, Zé ketie João do Vale, em protesto contra a remoção de favelas no Rio de Janeiro, em 1964 (MELLO, 2003, p. 86).

com simplicidade João Donato, em entrevista para esta tese, “a música com letra, é claro, vira uma canção”.

Donato, que até o LP *Quem é Quem* (1973) havia gravado apenas canções instrumentais em álbuns seus, ou seja, sem voz, mostra como o uso de letras foi despertado de forma mais ou menos ocasional por um pedido do cantor Agostinho dos Santos:

Gabriel: Como é sua relação com os letristas? Até o *Quem é quem*, de 73, você fazia álbuns instrumentais. Você conta em uma entrevista que o Agostinho dos Santos falou pra você...

Donato: (Imitando Augustinho dos Santos) “vai gravar, vai gravar de novo tocando piano? Mas rapaz, você já deixou um disco aí explicando como é que toca piano, vai gravar outro? Se eu fosse você botava umas letras. Pra nós cantores seria indispensável. Nós não cantamos suas músicas, não tem letra!” Aí me deu aquele negócio assim, será? Ai tocamos à toque de caixa. Precisava de dez letras pra semana seguinte, a gravação já estava marcada, e era com letra. E eu não tinha escolhido as tonalidades de acordo¹⁵⁰.

Não há, portanto, uma diferença essencial entre a música instrumental - sem letra - e a canção, mas apenas contingencial, para Donato. As músicas instrumentais se tornaram canções, bastando para tanto letrá-las. É possível pensar então, se quisermos reunir os termos da bipartição abordada, no conceito de *canção instrumental*, isto é, de uma música ainda sem voz, mas que a qualquer momento pode se tornar canção com uma letra, caso se queira cantá-la. Foi essa presença *vocal* na música *instrumental* de Donato que permitiu que suas músicas fossem letradas tão rapidamente para o hoje festejado álbum *Quem é quem* (1973).

A palavra, sonora, é então incorporada pela música que, afinal de contas, já tinha desde sempre a vocação para ser cantada. E o processo reverso continua sempre disponível: é possível tocá-la instrumental novamente, ainda que agora o instrumentista possa pensar na letra da música e flexionar a melodia ao instrumento de acordo com ela, enquanto toca. Este entendimento difere de certa concepção emepibista que entende que a canção sem a letra tende a soar incompleta, e perde estatura. Esta concepção certamente se liga também à uma reação à censura militar de letras de canções, comum nos anos 1970. As canções

¹⁵⁰ Em entrevista para esta tese.

seram então por vezes executadas “sem letra” em shows, apenas como forma de protesto por sua “mutilação”¹⁵¹.

Donato diferencia, portanto, a tendência à *vocalidade* da tendência à *instrumentalidade* na música. Estas tendências não estão essencializadas na oposição rígida *canção* versus *música instrumental*, mas convivem no interior de uma mesma música. Uma melodia de tendência vocal, neste sentido, se movimenta menos que uma de tendência instrumental, evitando grandes saltos melódicos, que são mais apropriados aos instrumentos musicais, percorrendo as notas preferencialmente em notas próximas, ou “por grau conjunto”, para usar um termo musicológico.

Para que se tenha uma ideia mais clara sobre esta distinção, cito um exemplo de uma canção - o *Samba de uma nota só* (Jobim e Mendonça) - que traz em si as duas tendências, muito claramente colocadas e propositalmente contrastadas, algo que é evidenciado também pela letra. Na parte A da música temos uma vocalidade exagerada, na repetição de uma só nota: “*Eis aqui este sambinha, feito de uma nota só, outras notas vão entrar, mas a base é uma só*”. Na parte B, por contraste, prolifera a tendência à instrumentalidade, em uma melodia rápida com uma grande extensão e, portanto, de mais fácil execução em um instrumento como a flauta do que pela voz: “*Tanta gente existe por aí que fala tanto e não diz nada, ou quase nada...*”. A letra da música - que transcrevi para remeter à melodia da música, uma vez que elas estão associadas na mente do ouvinte - comenta este contraste entre a nota só (tendência vocal) e a prolixidade das muitas notas (tendência instrumental). Portanto estas tendências não servem para dividir as músicas do mundo em categorias estanques mas, pelo contrário, são instrumentos de variedade no interior de uma mesma música, como prática musical corrente.

Nessa história contada por Donato sobre a transformação do seu álbum “instrumental” em um *Quem é quem* (1973) “letrado”, o cantor Agostinho dos Santos representa a figura do cantor com seu apelo mercadológico neste contexto

¹⁵¹ Cito como exemplo a tentativa de performance “sem letra” de Chico Buarque e Milton Nascimento em protesto à censura da canção “Cálice” no show Phono 73, organizado pela gravadora Phonogram (atual Universal) no Palácio das Convenções do Anhembi, em São Paulo, em maio de 1973.

da indústria fonográfica brasileira de então. Este lhe pede a letra para que possa cantar. Em outro trecho da entrevista, Donato remete a Menescal ao invocar esta questão. Neste período pós bossanovista, era preciso ser gravado por um cantor de sucesso para se ganhar dinheiro com a música.

Gabriel: Você falando dessa oposição entre canção e música rápida me lembrou daquela sua música que era originalmente rápida, *Índio Perdido*, e que depois ficou lenta quando recebeu a letra do Gil e se tornou a canção *Lugar Comum*. Isso foi ideia sua, gravar a música mais lenta?

Donato: Foi um conselho do Menescal. Na época em que eu resolvi gravar cantando o *Quem é quem*, o Menescal me falou: não fica fazendo música nova pra botar as letras, bota letra naquelas que você já tem, é só diminuir a velocidade (e cantarola, em andamento bem mais rápido, a música que se tornou Gaiolas Abertas, com Martinho da Villa, mais lenta). Diminui o ritmo e bota letra!¹⁵²

Também ao nomear suas composições os músicos do sambajazz são cuidadosos com a palavra. Os títulos dos álbuns e das músicas de sambajazz traduzem a forma como músicos imaginavam o “significado” do seu “som”. Dois títulos de LPs, um deles já citado, contribuem para entender este *ethos* do sambajazz: *Muito à Vontade* (1963) de João Donato e *À vontade Mesmo* (1965), de Raul de Souza. Estar *à vontade* (“muito”, para Donato ou “mesmo” para Raul) parece ser a pré-condição não apenas para uma boa música, como para uma boa existência, em um sentido mais amplo. Como a música, que se espalha pelo ambiente, tomando com suas ondas sonoras cada reentrância, fazendo vibrar cada parte do local e do corpo das pessoas, o músico deve estar *à vontade* para que sua arte se instaure entre todos.

Os músicos do sambajazz partem deste ponto anterior à bipartição música e palavra (e que não a exclui), e procuram instalar um clima “musical”, assim como os frequentadores negros do clube *Renascença*, nos anos 1950, etnografado por Giacomini (2006), buscavam estar entre os seus, em um ambiente acolhedor¹⁵³. Para se realizar uma tarefa qualquer, e não apenas a música, deve-se

¹⁵² João Donato, em entrevista para esta tese.

¹⁵³ Sonia Giacomini também assinala a importância da expressão “estar à vontade” entre os frequentadores do *Clube Renascença*, no Rio de Janeiro, fundado em 1951 por uma elite de negros preocupados com a construção de um espaço social para eles. Segundo ela:

Como o clube era o ponto de partida e de encontro desse variado leque de recreações, todos tinham, por assim dizer, certa garantia de que encontrariam pessoas iguais, isto é, da mesma cor, de mesmo “nível”, com os mesmos hábitos e preferências, respeitadoras das mesmas regras de comportamento. Esse estar entre os seus fazia do Clube um ambiente acolhedor, verdadeira extensão do espaço familiar, o que conferia a cada um dos participantes dos eventos a confortável

estar relaxado o suficiente para se atingir a concentração necessária. Assim, um escritor deve estar “à vontade”, ou seja, tranquilamente concentrado, para escrever (muitas vezes escritores profissionais preferem o silêncio e a reclusão para tanto), assim como um jogador de futebol tenso, demasiado nervoso antes de uma partida importante pode “amarelar” isto é, perder sua força vital e desconcentrar-se com os gritos da torcida e as câmeras da mídia, caso não esteja “à vontade mesmo”.

Os ambientes musicais como *jam sessions*, ou mesmo apresentações em casa noturnas onde diversos músicos profissionais se encontram, costumam trazer um componente competitivo entre eles, em maior ou menor grau, dependendo do caso. Pois trata-se de uma profissão instável, onde empregos regulares são raros, o que acirra esta competição pelo próximo trabalho, fato que gera certa tensão no ambiente musical. Como todo artista que depende de uma performance à qual o seu valor está inevitavelmente atrelado, ele corre sempre o risco de se deixar contaminar pelo nervosismo a ponto de se desconcentrar. Talvez ele não tenha praticado música o suficiente aquela semana e esteja “enferrujado”, o que o levará a uma situação de angústia que pode prejudicar sua performance. Assim, estar “muito a vontade” é o pré-requisito deste percurso que, seguindo pelas palavras escolhidas como títulos dos álbuns, conduz a muitos verbos e menos substantivos.

Os dois álbuns mais significativos do sambajazz, como já foi afirmado anteriormente, são *É Samba Novo* (1963), de Édison Machado e *Você ainda não ouviu nada!* (1964) de Sérgio Mendes. Se observarmos os títulos dados a estes álbuns podemos ter uma ideia da relação dos músicos de sambajazz com a palavra.

No álbum de Édison Machado, o verbo *ser* no presente do indicativo, “É”, lança à frente o “samba novo”. Trata-se de um samba moderno e em movimento, catapultado pelo verbo que o precede. Como em uma célula rítmica de samba, breve e coesa, o nome *É samba Novo* (1963) contém um ritmo de três acentos que iniciam um trajeto sonoro com grande energia. Como na levada de bateria de Édison Machado, que percutia com forte intensidade as breves células rítmicas

sensação, quase sempre verbalizada através da expressão ‘estar a vontade’ (GIACOMINI, p.33, 2006).

do tamborim de samba no prato de condução da bateria, o nome em movimento verbal acentua o samba moderno de então.

“Ouvir” a novidade, por outro lado, é o verbo mais importante para Sérgio Mendes. Toda a energia daquele jovem pianista sedento por ser moderno, e que em breve iria se tornar um dos maiores sucessos populares de um brasileiro nos EUA em todos os tempos, estava contida naquele título: *Você ainda não ouviu nada!* (1964). Com quem diz: “ouçam-me, eu sou o futuro da música brasileira”, o título parecia prever essa trajetória vencedora de Sérgio Mendes e do seu sambajazz.

A importância dos verbos nos títulos dos LPs de sambajazz se liga à valorização da performance musical, que é algo central a todos estes álbuns, sempre gravados *ao vivo*, ainda que no estúdio. Isto se deve, por um lado, às contingências das técnicas de gravação à época, mas se liga também ao fato de que a improvisação no sambajazz, assim como no jazz, é algo que só atinge a plenitude na performance ao vivo.

Outros nomes de álbuns do sambajazz também são reveladores do lugar da palavra neste movimento. Moacir Santos chamou de *Coisas* suas composições, que foram registradas pela primeira vez no álbum em que foi arranjador, *Baden Powell swings with Jimmy Pratt* (1962)¹⁵⁴. Segundo Moacir Santos, ao ser perguntado pelo nome de suas duas músicas que estavam sendo gravadas, ele respondeu que eram simplesmente *coisas*, número um e número dois, numeradas como no sistema classificatório de *opus*, na música erudita¹⁵⁵. “Coisa” é uma

¹⁵⁴ A gravação de *Coisa n.1* presente em *Baden Powell swings with Jimmy Pratt* (1962) pode ser ouvida no DVD em anexo.

¹⁵⁵ Segundo Moacir Santos, em entrevista concedida a este pesquisador: “Muito bem. Certa vez na casa de Vinícius (de Moraes) no Parque Guinle, parece, o Baden me convidou para participar do disco dele, com um americano, não me lembro bem o nome dele...

Gabriel: Seria o LP *Baden Powell Swings with Jimmy Pratt*?

M: É isso aí, Jimmy Pratt. Então o Jimmy Pratt convidou o Baden a gravar um disco, o estúdio ficava na avenida Rio Branco.

Eu me lembro disto... mas é interessante o que eu vou lhe responder: eu, quando na minha vida de estudos, fiquei muito entusiasmado com a erudição, o clássico... eu fiquei agarrado com a palavra *opus*. Quando eu cheguei na gravação, a convite do Baden, no estúdio, o moço desceu da ... técnica e disse: maestro, qual é o nome dessa... aí eu disse: isso é uma coisa. Porque? Porque eu gostaria de dizer *opus 5*, *number tal*, mas é uma coisa muito elevada para mim. Pelo menos naquela ocasião, naquela época...mas eu sei que eu estou muito mais maduro, em vez de *opus* qualquer, no popular, jazz. Mas eu ainda não posso dizer *opus*, não, porque eu sempre fui

palavra que designa a quase tudo, e que, portanto termina por não designar nada em particular. A palavra “coisa” é, neste sentido, um *anti-nome*. A preocupação de Santos foi, portanto, a de *nomear não nomeando*, dando às suas músicas o status ontológico de coisa indefinida e aberta ao mundo das percussões e ritmos afro-brasileiros.