

5.

A crítica e as categorias do som: como enquadrar o movimento das ondas sonoras?

5.1.

Apresentação e breve histórico

O álbum *Rio* (1964), do saxofonista norte-americano Paul Winter, um dos experimentadores da “mistura” de sucesso internacional entre samba e jazz, teve a participação de músicos brasileiros como Roberto Menescal, Luis Bonfá e Luiz Eça. O poeta e diplomata Vinícius de Moraes escreveu sobre as categorias musicais *bossa nova* e *sambajazz* na contracapa deste LP, em janeiro de 1965, mostrando a necessidade de se diferenciar os dois termos. Era preciso “pôr as coisas em seus devidos lugares”:

Perdoe o leitor americano eu ter de personalizar assim. É que muita fantasia tem sido escrita sobre a bossa nova, no Brasil como nos Estados Unidos, e **já é mais que tempo de pôr as coisas em seus devidos lugares**. Ninguém quer a glória de tê-la inventado. A bossa nova vem de uma série de conjunturas históricas, econômicas e artísticas no Brasil, fruto do grande surto desenvolvimentista que o país teve sob a presidência de Juscelino Kubitschek: o homem que, com dois arquitetos, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, construiu em quatro anos a mais moderna cidade do mundo: Brasília. **Ela é uma filha moderna do samba tradicional, que teve o seu namoro com o jazz**, sobretudo o chamado "West Coast", mas que, tal como a praticam seus melhores homens: Jobim, João Gilberto, Lyra, Menescal, Donato, Castro Neves e Baden Powell, não sofreu nenhuma descaracterização, nem perda de nacionalidade. **O que se convencionou chamar de "samba-jazz" nada tem a ver com a bossa nova; nem, para ir mais longe, com samba ou com jazz. É um híbrido espúrio**. A verdadeira e orgânica influência do jazz no moderno samba brasileiro está na liberdade de improvisação que criou para os instrumentos e também na orientação do **uso do tecido harmônico, que veste a melodia com uma graça e leveza desconhecidas no samba antigo, mais escorado no ritmo e na percussão. Tanto assim que, nos melhores bateristas da bossa nova, como Milton Banana, por exemplo, a percussão funciona freqüentemente com um sentido harmônico, se é possível dizer assim**. (MORAES, 1981, p.117, grifos meus).

Vinícius de Moraes foi um dos pais da bossa nova. Ele havia feito, em 1956, o musical *Orfeu da Conceição* em parceria com o músico Antônio Carlos Jobim, um marco para o “samba moderno” que estava sendo formulado no Rio de Janeiro de então, conforme foi abordado no capítulo 4. Por que o poeta, quase uma década depois deste marco inicial, sentiu necessidade de diferenciar dois estilos de samba moderno para o público norte-americano, - a bossa nova e o

sambajazz - falando em “verdadeira influência do jazz” em oposição ao “híbrido espúrio”?

A passagem dos anos 1950 para os 1960 foi um período de otimismo do país com o seu futuro. Após uma primeira fase de grande industrialização ou “modernização” a partir dos anos 1930, sob o comando de Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek, um jovem político carismático, foi eleito democraticamente e tomou posse em janeiro de 1956 como o primeiro presidente do Brasil nascido no século XX. Ele se apresentou como um cruzado modernizador contra o “atraso” nacional, comandando a ambiciosa construção de Brasília, a nova capital de arquitetura modernista, e estabelecendo seu “plano de metas” destinado a fazer a industrialização do país avançar “50 anos em 5”, conforme seu slogan político.

O Brasil, país periférico como outras jovens repúblicas latino-americanas, passou por grandes fases de assimilação de influências culturais de países centrais do primeiro mundo. O modernismo brasileiro de 1922 corresponde à decadência de Portugal e Espanha enquanto meta simbólica de referência nacional¹⁵⁶, e a ascensão da França enquanto nova meta principal¹⁵⁷. Não por acaso Pixinguinha e Villa-Lobos, compositores centrais na música brasileira da primeira metade do século XX, passaram temporadas em Paris custeados pela alta burguesia e pelo Estado brasileiros, a fim de fortalecer esta rede legitimadora de intercâmbio musical com a França (VIANNA, 2002).

¹⁵⁶ Ver MICELI, *Vanguardas em retrocesso* (2012).

¹⁵⁷ Segundo Renato Ortiz “Não se pode esquecer que os anos 40 marcam uma mudança na orientação dos modelos estrangeiros entre nós. Os padrões europeus vão ceder lugar aos valores americanos, transmitidos pela publicidade, pelo cinema e pelos livros em língua inglesa que começam a superar em número as publicações de origem francesa. Publicações como a Revista da semana, que se pautava por uma ligação tradicional com o mundo lusíada e europeu, vão aos poucos substituir o interesse pela família real austríaca, a princesa Guise, o casamento de Anne na Inglaterra, pelas estrelas de Hollywood. Os padrões de orientação vigentes são, portanto, os do mundo do star system e do american broadcasting. Nas rádios, este é o período em que a música americana se expande, e se consolida uma forma de tocar ‘boa música’, orquestral, que se constitui tendo por modelo os conjuntos americanos, dos quais Glenn Miller foi talvez a expressão mais bem acabada” (ORTIZ, 1999, p. 71).

Cabe lembrar que a idéia de que a “boa música” é a música orquestral tem origem europeia, tendo sido especialmente forte entre os românticos alemães do século XIX (ver Dalhaus, *The idea of absolute music*), assim como a tradição orquestral é central para música erudita européia. Também os conjuntos americanos a que se Ortiz se refere, as *Big bands* de metais como a de Glenn Miller têm origem europeia muito próxima, embora sejam características do jazz norte-americano e internacional. No Brasil as big bands tem notável importância na gênese das orquestras de frevo e de gafieira em sua forma moderna.

Mas agora, a partir da Segunda Guerra Mundial, o eixo da relação com os países centrais “desenvolvidos” se deslocava de uma enfraquecida Europa, para um pujante EUA. Com sua sólida classe média, seus carros produzidos em massa a preços acessíveis à população e seu cinema e música popular *moderna*, o grande irmão do norte, cujo sucesso econômico contrastava com o nosso “atraso”, era então a nova meta simbólica no período JK. Além disso, a cultura norte-americana entrava no país também a partir de programas de incentivo ao intercâmbio cultural entre os dois países, promovidos pelo governo norte-americano.

A música brasileira, longe de estar a reboque deste processo, era tão importante para que o país se pensasse moderno que Juscelino Kubitschek chegou a ser conhecido como o “Presidente bossa nova”¹⁵⁸. O sucesso do samba moderno no exterior que, exportado para os EUA, invertia o fluxo de “influência” norte-sul, se tornou um motivo de orgulho para o país, conforme se verá neste capítulo. Ser “bossa nova” significava então ser *moderno*, ou “avançado”.

Embora a palavra “bossa” designe originalmente uma “protuberância em superfície plana” ou mais comumente, em linguagem coloquial, “habilidade, jeito ou lábia”¹⁵⁹ para se fazer virtualmente qualquer coisa, em fins dos anos 1950 o nome *bossa nova* já aparecia como uma das definições possíveis para este genérico *samba moderno*, que estava sendo inventado por jovens músicos do Rio de Janeiro. Eles procuravam renovar a música brasileira, atentos às novidades da indústria fonográfica internacional, principalmente a norte-americana, mas também italianas ou francesas. Assim, paralelamente às tradicionais gafieiras, locais populares de dança que remetem ao século XIX no Rio de Janeiro¹⁶⁰, surgiram os *dancings*, onde os homens podiam contratar uma *taxi girl* para dançar em par os sucessos mais modernos¹⁶¹. O jazz, que era praticado desde pelo menos os anos 1920 no Rio de Janeiro, ressurgiu ainda mais forte como prática desta juventude modernizadora.

¹⁵⁸ Conforme a canção homônima do cantor e compositor Juca Chaves.

¹⁵⁹ Segundo o Dicionário online de português. Disponível em <http://www.dicio.com.br/bossa/>. Acesso em 4/9/2014

¹⁶⁰ Ver VEIGA, 2011.

¹⁶¹ Ver *Elizeth Cardoso, uma vida*, de Sérgio Cabral (2000). Elizeth Cardoso, por exemplo, antes de se tornar uma cantora conhecida, trabalhou como *taxi girl* em um *dancing* no centro do Rio de Janeiro.

A difusão internacional do jazz no século XX foi um processo que ocorreu em grande parte do mundo ocidental, e este gênero logo se tornou internacional, embora com muitas nuances regionais. Ela ocorreu não apenas enquanto recepção passiva, mas foi também uma prática ativa de músicos e dançarinos ao redor do globo. Na Europa, onde o jazz era largamente praticado, surgiu aquele que foi um dos mais importantes guitarristas deste gênero em todos os tempos, o músico cigano, Django Reinhardt, praticante do estilo *jazz manouche*. No Brasil, país de forte nacionalismo, promovido com paixão radical e atitude de patrulha por setores de grande poder no meio cultural, foi preciso inventar o rótulo sincrético do *sambajazz*, nome que supõe uma “mistura”, conforme recomendava a ideologia modernista, entre o samba - ritmo nacional por excelência - e o jazz, cosmopolita e moderno. Foi preciso “abrasileirar” o jazz para torná-lo aceitável neste cenário de forte nacionalismo musical. E ainda assim, enfrentou-se forte resistência, conforme se verá.

O termo “sambajazz”, no entanto, é quase posterior ao movimento – se firmou apenas no seu ocaso - e foi criado para designar esse grupo de músicos profissionais que promoveu esta modernização do samba, em fins dos anos 1950 e início dos 1960.

As experimentações entre o samba e o jazz, ou entre a tradição da música brasileira e as formas musicais “estrangeiras”, geralmente norte-americanas, não eram novidade na música brasileira dos anos 1950. Desde os anos 1920 que as “jazz-band” - orquestras de jazz para dançar – eram prática regular no Rio de Janeiro. Elas tinham um repertório bastante eclético, embora o jazz estivesse na base como *jeito* de fazer música, mais do que como um ritmo. O poeta Manuel Bandeira, por exemplo, no poema *Não sei dançar*, de 1924, descreve um “salão de sangues misturados” que é “tão Brasil!”, e que dança ao som de uma “jazz band” - que também toca maxixe! Escreve ainda sobre o baile: “o ganzá do jazz-band batuca”, sem colocar qualquer oposição entre a instrumentação jazzística e a batucada brasileira.

Mesmo Pixinguinha, considerado “o pai do choro” e da música brasileira, também dirigiu uma *jazz band*¹⁶². Após retornar de Paris, onde esteve em 1922 por seis meses em contato com o jazz local, ele passou a tocar regularmente o saxofone tenor e a utilizar uma bateria - um instrumento típico do jazz, e que nasce de sua prática¹⁶³. Por esta época, Pixinguinha gravou dois “fox-trots”: *Dançando* e *Ipiranga*¹⁶⁴. O jazz dos anos 1920, no entanto, era bastante diverso do que atualmente entendemos por este estilo, o que torna mais difícil perceber hoje essa penetração direta do jazz no choro da época. No entanto Cruz Cordeiro, um importante crítico da primeira metade do século XX, escreveu um artigo acusando o choro *Carinhoso* de ser influenciado pelo jazz da época. Segundo o Cruz Cordeiro, em 30 de novembro de 1930:

No complemento, vamos encontrar um choro de Pixinguinha, “Carinhoso”. Parece que o nosso popular compositor anda muito influenciado pelo ritmo e pela melodia da música de jazz. É o que temos notado desde algum tempo, mais de uma vez. Nesse seu choro, cuja introdução é um verdadeiro fox-trot, apresenta em seu decorrer combinações da música popular yankee.¹⁶⁵

¹⁶² Conforme testemunha uma famosa fotografia de Pixinguinha e os batutas vestidos a caráter como em uma *jazz band*, ao lado de uma bateria, que ilustra a capa das primeiras edições do livro *O mistério do samba* (2002), de Hermano Vianna. Pode-se ver uma outra fotografia desta *Jazz Band* no Anexo III. Nela Pixinguinha está de pé com um saxofone, ao centro da foto. No bumbo da bateria lê-se “jazz”.

¹⁶³ BATERIA. In: SADIE, Stanley (Ed.) *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1994, p.82).

¹⁶⁴ Segundo o verbete “Pixinguinha” do *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*: “Em 28 de janeiro de 1922, Os Oito Batutas embarcaram para Paris, custeados por Arnaldo Guinle, por sugestão do dançarino Duque, divulgador do maxixe no exterior. Embarcaram apenas sete batutas, razão pela qual foram anunciados como Os batutas, ou melhor, Les batutas. Eram eles: Pixinguinha, Donga, China, Nelson Alves, José Alves de Lima, José Monteiro, voz e ritmo, e Sizenando Santos, o Feniano, no pandeiro. Os dois últimos, faziam substituição a Raul e Jacó Palmieri. J. Thomaz, que não embarcou por motivo de doença, não teve substituto. Estrearam em meados de fevereiro no Dancing Sherazade. A temporada prevista para apenas um mês, prolongou-se até o final do mês de julho. Retornam ao país em meados de agosto para participar das comemorações do centenário da Independência do Brasil. Em agosto, foram contratados por Mme. Rasimi, empresária da Companhia Ba-ta-clan, para atuar na peça “V’la Paris”, revista em dois atos e 31 quadros. A revista ficou em cartaz por oito dias, seguindo para São Paulo. O grupo porém não seguiu com a companhia francesa. O primeiro emprego do conjunto após a volta ao Brasil, foi no Assírio, onde já haviam atuado. Nas apresentações, por vezes **trocava a flauta pelo sax tenor, presente que lhe foi dado por Arnaldo Guinle quando ainda estavam em Paris. Ainda em 1922, gravou com seu grupo os fox-trot “Ipiranga” e “Dançando”, de autores desconhecidos.**” Grifo meu. Acesso em 02/05/2014. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/pixinguinha/dados-artisticos>. Ver também PLAISANCE, 2013, sobre este assunto.

¹⁶⁵ Citação da *Revista Phono-arte*, disponível online em <http://www.revistaphonoarte.com/pagina13.htm>. Acesso em 08/06/2014.

Apesar do rico e tradicional histórico de “misturas” entre o samba e o jazz, esta geração que viveu sua juventude no Rio de Janeiro do pós-guerra se pensou musicalmente como “nova”. Eles criaram o *samba moderno*, que aos poucos foi decantado em duas categorias complementares: o *sambajazz* e a *bossa nova*. Embora estas categorias frequentemente se confundam, elas foram racionalizadas enquanto unidades diversas, processo em que se buscou as diferenças entre elas, no qual este capítulo e o próximo se focam.

5.2.

A purificação das categorias *sambajazz* e *bossa nova*

Nos anos 1960 surgiu um amplo debate sobre o “samba moderno”, racionalizado nas categorias *bossa nova* e *sambajazz*. Esta discussão não ficou restrita somente ao mundo da música, mas se estendeu à esfera pública, através dos meios de comunicação. Surgiram então diversos entendimentos sobre o que era aquela renovação da música brasileira, tradição na qual o samba ocupava uma posição entendida como estratégica para a identidade nacional (VIANNA, 2002).

Este foi um debate sobre música que, pela primeira vez na história brasileira, se deu de forma tão ampla através da imprensa¹⁶⁶. Nela tomaram parte diversos atores deste universo artístico e intelectual que tinham acesso aos meios de comunicação, criticando músicas e tecendo discursos e opiniões divergentes. Diversas categorias como “samba novo”, “bossa nova” ou “sambajazz” entre outras, todas mais ou menos intercambiáveis e ainda de significado pouco definido, foram usadas para definir estas músicas na imprensa, a fim de destacar a *novidade* como sua característica principal.

Ao invés de penetrar neste debate sobre o samba moderno partindo de definições fechadas destas categorias, neste capítulo e no próximo vai se observá-las a fim de seguir seus desdobramentos, entender suas relações e ganhar assim um entendimento do que está em jogo quando são arroladas. As perspectivas

¹⁶⁶ Conforme Liliana Harb Bollos no artigo “A música no jornal: a recepção crítica do fenômeno bossa nova e suas implicações na cultura brasileira”: “a crítica de música popular no Brasil teve início efetivamente com o advento da bossa nova, alvo da primeira grande manifestação nos jornais brasileiros. Influenciado pela indústria cultural e pelo poder dos meios de comunicação, esse formato de jornalismo impôs novos padrões à crítica musical, sendo o escritor substituído pelo “cronista”, pelo jornalista não-especialista, que aborda do texto um caráter mais ideológico e menos estético.” (Comunicação e Sociedade 46, p.112.) Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CSO/article/view/3869/3383>

descritas não têm, portanto, um sentido totalizante. Elas revelam tendências na música brasileira nas quais os discursos nem sempre se encaixam a rigor, mas que funcionam como paradigmas com a finalidade de organizar conceitos, marcos de pensamento na selva das diversas falas sobre sambajazz e bossa nova.

Já na primeira metade da década de 1960 duas correntes dentre outras possivelmente mapeáveis, mais ativas e internamente afinadas, e com capacidade de amplificar seu discurso através da mídia, livros editados ou eventos sociais, começaram a definir uma certa bossa nova e um certo sambajazz, que se diferenciavam da visão anterior do genérico *samba moderno*, de escopo mais aberto. Ocorreu então um refinamento destes conceitos, que se tornaram menos abrangentes e mais definidos. Estas categorias purificadas de bossa nova e sambajazz, conforme foram entedidas e explicitadas por estas correntes, tenderam a ganhar hegemonia posteriormente, conforme se verá.

Surgiu então uma definição mais específica de bossa nova, conforme foi construída em grande parte pela agência de intelectuais de São Paulo, dentre os quais se destaca Augusto de Campos, associados ao tropicalista Caetano Veloso, entre outros. Esta bossa nova foi apresentada como sendo menos jazzística e mais cancionista que outras manifestações do samba moderno da época, com grande foco na letra de música. Colocou-se aí uma oposição entre jazz - entendido frequentemente como “música instrumental” - e canção. Esta bipartição foi muitas vezes naturalizada no Brasil, a despeito da grande tradição da canção no jazz, conforme se viu. Por outro lado, observa-se o apagamento da oposição cara a muitos sambajazzistas, do tipo *arte versus comércio*, e que era comum nas discussões sobre o tema. Nesta bossa nova, conforme foi idealizada por este grupo, era possível ser “comercial” sem fazer arte menor por isso.

Esta corrente viu em João Gilberto e na canção *Desafinado*, de Jobim e Mendonça, o paradigma da bossa nova. Este paradigma traria certos ideais artísticos presentes na poesia concreta e na arquitetura modernista, como a concisão, o equilíbrio, a elegância e a racionalidade (NAVES, 2001). O primeiro artigo desta corrente foi escrito em 1960 pelo musicólogo Rocha Brito (com citações de Augusto de Campos) ganhando pouca repercussão na época de sua edição, mas este ideário se cristalizaria no livro *Balanço da bossa* (1974), uma

compilação de textos afins por Augusto de Campos, de 1968, onde foi amplamente divulgado. Trata-se de uma corrente que viu a música pelo viés da alta literatura, focando-se na letra de música e na atividade do cantor.

Por outro lado, uma corrente diversa construiu a categoria *sambajazz*, principalmente através de artigos em jornais e uma intensa militância pela prática do jazz e do samba moderno no Brasil, que encontrou ressonância em muitos músicos brasileiros. Um importante representante deste grupo é o saxofonista amador e crítico de música do *Correio da Manhã*, o francês Robert Celerier. Ele se associou a músicos profissionais e a outros jornalistas a fim de promover festivais e *jam sessions* onde se praticava este samba jazzístico. Esta corrente fez emergir, de uma grande diversidade de práticas da época, um certo *sambajazz*, entendido como moderno e pouco dado a “concessões comerciais”, com improvisações “à vontade”, e no qual os músicos se sentiram livre dos maestros e autoridades da música erudita, por um lado, e da imposições mercadológicas da canção comercial, por outro.

Estas são duas correntes não se deixam fechar tão facilmente, pois estão dentro de uma complexa realidade em constante mutação. Ainda assim elas foram capazes de estabilizar com relativo sucesso as categorias *sambajazz* e *bossa nova*. Estas correntes evidenciam-se através de livros publicados ou de artigos em periódicos da época, como o *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil*, *Última Hora* ou *O Globo*, entre outros, que foram objeto desta pesquisa.

Este capítulo e o seguinte se dedicam a acompanhar através da imprensa a rica discussão que se deu sobre estas categorias musicais “novas” e sua relação com os gêneros nacionais que foram construídos no início do século XX, inclusive como centro de questões identitárias nacionais, o samba e o jazz. O significado da formula composta “sambajazz”, evocado pela corrente referida, não se dá tanto a partir da combinação do que seria a essência de dois gêneros musicais inequivocamente identificáveis - samba e jazz - mas principalmente através de um posicionamento no campo musical brasileiro em que esta expressão ganha um certo significado em relação às categorias *tradicionais* citadas, e das quais se pretendia diferenciar as *novas* práticas. A discussão sobre estes gêneros musicais, na imprensa e esfera pública de maneira geral, são objeto de

controvérsia e posicionamento para os diversos atores em jogo neste mundo da arte (BECKER, 1977), como instrumentistas, compositores, arranjadores, letristas, empresários, produtores, técnicos de som, artistas gráficos e executivos de gravadoras, com foco especial aqui em jornalistas, intelectuais e comentaristas em geral na imprensa.

5.3.

As diversas *bossas* ou o genérico *samba moderno*

O otimismo brasileiro do período JK, com seu clamor pelo “moderno”, tinha como ponto importante a relação do país com o exterior, tanto no campo da política e da economia como no da cultura. Havia o orgulho de sermos “o país do futuro”¹⁶⁷, uma promessa frente a um invejado “estrangeiro”, que começava a despontar internacionalmente não apenas através da monumental construção de Brasília, de arquitetura modernista, mas também através do futebol, com as vitórias inéditas da equipe brasileira nas *Copas do Mundo* de 1958 e 1962.

Também o cinema foi motivo de orgulho, com o reconhecimento internacional que se deu primeiro através da premiação no *Festival de Cannes* do filme *Orfeu do Carnaval*, de Marcel Camus sobre a peça de Vinícius de Moraes, de 1959, que ajudou a popularizar internacionalmente a bossa nova, a que se seguiu a conquista da *Palma de Ouro*, premiação do mesmo festival, para *O Pagador de Promessas*, de Alcelmo Duarte, em 1963.¹⁶⁸ A popularidade da bossa

¹⁶⁷ Termo popularizado a partir do livro de Stephan Zweig, “Brasil, país do futuro”, de 1941.

¹⁶⁸ Vassili Rivron escreve sobre este período no Brasil: “*Cette phase de sérénité — si ce n’est d’euphorie — économique avait créé une confiance nouvelle dans un avenir supposé rayonnant du Brésil, un “Brésil nouveau” que l’on se permettait désormais de penser en termes de “civilisation” (comme l’indique le nom Civilização Brasileira attribué à une maison d’édition et à une revue très actives sur cette période). Cet état d’esprit se ressentit fortement dans les mouvements culturels et artistiques surgis ou consolidés dans le courant de cette période: le “novo” (nouveau) du “cinema novo” ou de la “bossa nova” n’était pas en effet un qualificatif anodin. C’est en tout cas ce que montrent certaines analogies entre ces mouvements artistiques (ainsi que le concrétisme et l’architecture moderniste) et le développementisme de la période JK (de Juscelino Kubitschek), qui voient le Brésil évoluer vers la formation d’une société industrielle et à propos de laquelle il incombait aux artistes et aux intellectuels de formuler des projets de construction du futur. L’enthousiasme était d’autant plus grand que les propositions innovatrices trouvaient un écho très favorable au niveau international, dans les secteurs spécialisés. Orfeu do carnaval, film de Marcel Camus fondé sur la pièce de Vinícius de Moraes, qui consacrait la bossa nova comme musique authentiquement nationale, remporta les palmes d’or à Cannes en 1959, de même que O pagador de promessas (Anselmo Duarte), en 1963. Enfin, pour donner une vision plus large de cet optimisme nationaliste, nous ne devons pas oublier que c’est en 1958 que le Brésil gagna pour la première fois la coupe du monde de football, en Suède; exploit qui fut renouvelé en 1962.*” (RIVRON, 2055, p.298 e 299)

nova no exterior acompanha, portanto, o prestígio internacional crescente da cultura brasileira no período.

O termo *bossa nova* podia então se referir a diversas músicas, significando a fusão de qualquer samba com qualquer jazz, sendo muito diversos os entendimentos do que isto significa. Um sinônimo abrangente muito usado na época foi o termo *samba moderno*. Esta super categoria foi aos poucos sendo decantada em *sambajazz* e *bossa nova*.

A origem do termo bossa nova dificilmente poderia ser atribuída a um ator individual, sendo “bossa” uma expressão tradicional no Brasil. Ruy Castro traça um breve histórico do termo “bossa”:

A palavra ‘bossa’, pelo menos, estava longe de ser nova: era usada pelos músicos desde tempos perdidos, para definir alguém que cantasse ou tocasse diferente - Cyro Monteiro, por exemplo, tinha “bossa”. Noel Rosa a usara em 1932 num samba (“Coisas nossas”), em que dizia “O samba, a prontidão e outras bossas / São nossas coisas, são coisas nossas”. Nos anos 40, o violonista Garoto liderou um conjunto chamado Clube da Bossa, que incluía o seu amigo Valzinho. Depois que a expressão Bossa Nova já estava consagrada e quase habitando dicionários, Sérgio Porto (durante um bom tempo, feroz adversário da nova música) se atribuiria casualmente a sua paternidade adotiva, alegando tê-la ouvido de um engraxate a respeito de seus sapatos sem cadarços: “Bossa nova, hem, doutor ?” - e passado a usá-la. A origem da expressão nunca ficou esclarecida de todo e gastou-se mais papel e tinta com este assunto do que ele merecia.” (CASTRO, 1991, p. 201)

O movimento musical do samba moderno, no qual se incluem a bossa nova e o sambajazz, foi uma construção coletiva, conforme se observa aqui; e dificilmente poderia ser atribuída, com um mínimo de rigor histórico, a um “pai” ou “papa”. De fato as mitologias de atribuição de *origem* da bossa nova se mostram mais como afirmações estético-políticas no interior de um campo em disputa que em verdades históricas indiscutíveis. No entanto, se não se pode atribuir uma paternidade a um movimento tão amplo como a bossa nova, que envolveu muitas pessoas, de meios muito diversos, observar esta discussão entre as correntes que reivindicaram sua paternidade torna-se proveitoso na medida em que estas revelam seus valores neste processo.

Castro se refere, na citação acima, ao jornalista Sérgio Porto (cujo pseudônimo era Stanislaw Ponte-Preta), um crítico do samba moderno, mas que

atribuiu a si a popularização do termo “bossa nova”. Defensor do nacional-popular em música, para este jornalista a expressão *bossa nova* “nasceu na rua”, e teria ganho os jornais graças a ele. Sob a manchete “Para Stanislaw, a bossa é obra do bom crioulo”, pode-se ler no *Jornal do Brasil*, de 09/01/1963:

Um dia, aí por volta de 1950, eu cheguei para engraxar o sapato e, como o calçado não tivesse cadarço, o crioulinho gostou da novidade e exclamou: - Bossa nova, hein chefe? Achei a expressão engraçada e passei a usá-la para definir tudo que fosse novidade¹⁶⁹

A matéria acima referida, publicada no início do ano de 1963, reveste-se de especial interesse para esta tese porque promove uma discussão sobre o significado da categoria em questão. Por esta janela temporal, que dá para o período de florescimento do samba moderno, podemos observar que cabiam muitas personagens e práticas na bossa nova de 1963. Esta concepção do movimento hoje soa extremamente plural e aberta.

Os jornalistas João Luis de Albuquerque e Hélio Santos listam, nesta matéria, “os principais cantores e conjuntos de bossa nova”. Eles apresentam Nara Leão como “a maior revelação da bossa”. Mas surpreendem por não mencionar aquele que foi muitas vezes afirmado como o “pai” do movimento¹⁷⁰, João Gilberto, citado apenas como compositor nesta matéria. Abaixo, a lista plural de bossanovistas, em 1963:

Lúcio Alves, Silvinha Teles, Norma Bengell, Sérgio Ricardo, Johnny Alf, Claudete Soares, Alaíde Costa, Leni Andrade, Normando, Nara Leão (a maior revelação da bossa), Chico Feitosa, Calos Lyra, Rosana Toledo, Agostinho dos Santos, Luis Bonfá, Maysa, Ana Lúcia, Roberto Menescal, Trio Tamba, Os Cariocas, Luis Carlos Vinhas, Sergio Mendes, Oscar Castro neves, Pedrinho Matar (São Paulo), Baden Powell (idem).

A manchete principal desta matéria - “A dança da bossa nova” - mostra a grande abertura semântica do termo à época, revelando uma bossa nova que se dança! Ela referia-se ao espetáculo do dançarino e cantor norte-americano Lennie Dale, no Beco das Garrafas, que chegou ao país trazido pelo produtor Carlos Machado. Lennie Dale atou regularmente no Beco das Garrafas, com músicos e músicas característicos do sambajazz, e neste sentido poderia ser considerado

¹⁶⁹ JORNAL DO BRASIL. *A dança da bossa nova*. João Luis de Albuquerque e Hélio Santos. 09/01/1963. Este periódico está disponível no Anexo III.

¹⁷⁰ Ver por exemplo, VELOSO, 2002.

também um dançarino do movimento. Ele era acompanhado pelo grupo *Bossa Três*, formado pelos sambajazzistas Luis Carlos Vinhas, Tião Neto e Édison Machado. Ainda nesta matéria, Dale, que havia vivido também na Europa e era um apreciador do jazz internacional, se espanta ao descobrir que havia “bom jazz” no Rio de Janeiro. Mas reservaria a surpresa maior para a sua primeira audição da *seção rítmica* do sambajazz carioca:

Lennie conhecia pouca gente no Rio. Uma noite Irina Greco pergunta: ‘Lennie, vamos ouvir jazz?’ Ele se espantou: ‘Existe bom jazz aqui no Rio?’. Foram ao *Bottle’s*, no Beco das Garrafas. Lennie não só descobriu o bom jazz: sentiu uma coisa esquisita quando Serginho Mendes e Luís Carlos Vinhas tiravam algo de novo dos seus pianos. **‘É a seção rítmica’, comenta hoje Lennie Dale. ‘Aqueles meninos estavam loucos’.** (idem)

Lennie Dale, bailarino estrangeiro que cantava em inglês e português no seu espetáculo no *Bottle’s*, logo sofreu a reprimenda dos setores conservadores nacionalistas, como era comum à época¹⁷¹. Ainda segundo a referida matéria: “Já existem até uns poucos não esclarecidos que não gostam do *show*, porque ‘é um americano que inventou a dança. E americano não sabe o que é samba.’” (Idem).

Por fim, ainda nesta mesma matéria, vemos Johnny Alf reivindicando paternidade da bossa nova, que foi também muitas vezes atribuída a ele pelo pioneirismo e alto nível de invenção do samba moderno que praticava na boate Plaza, ainda na primeira metade dos anos 1950.

Para Johnny Alf, a bossa nova nasceu entre 1954 e 55 na Boate Plaza, criada por ele e por um grupo de mocas e rapazes do Leme, que cantavam as músicas que ele compunha com dissonâncias estranhas para muitos, mas bem apreciadas pelo grupo.

O capítulo seguinte vai abordar esta corrente que lutou com sucesso para significar a música de João Gilberto como o paradigma da bossa nova. No entanto, será mostrada aqui uma declaração de um representante desta, o cantor Caetano Veloso, a fim de revelar mais claramente as linhas de força desta discussão.

¹⁷¹ Posteriormente Dale fundaria o grupo andrógino *Dzi Croquettes*, que unia a dança ao teatro em um humor extremamente crítico e irreverente. Formado em 1973, durante a ditadura militar no Brasil, o grupo se tornaria um símbolo da contracultura do período.

Veloso, em seu livro de memórias, *Verdade Tropical* (2002), ao defender a primazia de João Gilberto enquanto o único “pai da bossa nova” em detrimento a outros músicos fundadores, como Johnny Alf, trata este último, e também a Dick Farney e Lucio Alves por “americanizados” e “pre-bossanovistas”, e negando-lhes qualquer parcela de criação no movimento:

Não foram sequer aqueles modernizadores americanizados dos fins dos anos 40 e início dos 50 - os já citados pré-bossanovistas Farney, Alves e Alf – que iniciaram a transformação do samba em gênero pop elaborado. Primeiro o teatro e depois o rádio e o disco fizeram nascer sucessivas gerações de arranjadores, cantores, compositores e instrumentistas que criaram um samba domado e refinado, sobretudo a partir dos anos 30. Quando João Gilberto inventou a batida que foi o núcleo do que veio a se chamar de bossa nova, a forma samba-canção dominava. (VELOSO, 2002, p.37, grifo meu)

Entende-se que Alf, enquanto um forte candidato à paternidade da bossa nova em detrimento a João Gilberto, seja alvejado por Veloso. Por certo, neste entendimento, não há lugar para dois criadores centrais, ou “pais”.

A escrita da história do samba moderno não deve ser entendida de forma inocente como uma simples discussão estética ou mercadológica isolada do mundo, mas é em verdade uma continuada luta política que se dá no campo musical em conjunção com outras disputas maiores na sociedade. Esta é uma discussão complexa, que dificilmente poderia ser resumida a contento aqui. Pode-se, no entanto, apontar algumas linhas de força que se destacam. Além da óbvia divergência sobre o grau e a natureza da abertura do Brasil ao mundo e à modernidade representados pela prática jazzística local, está em questão também os diversos entendimentos sobre o lugar do negro no Brasil, bem como sobre o lugar da música negra na bossa nova e no samba moderno.

A desqualificação do músico jazzista brasileiro enquanto “americanizado” foi muito comum no Brasil, e partiu tanto dos nacionalistas mais radicais, como por exemplo, do historiador José Ramos Tinhorão, quanto de alguns “cancionistas” da MPB, supostamente mais “abertos” às influências estrangeiras. Na “mistura” nacional de ideal modernista, o elemento negro não é individualizado, mas entra apenas como parte da totalidade nacional. Neste caso específico de Veloso a acusação de “americanização” revela uma leitura da “antropofagia” oswaldiana modernista, que pressupõe um limite para a absorção

da influência do jazz sobre a cultura nacional. A partir de certa medida, subentende-se aqui, a magia da antropafagia desapareceria para dar lugar à mera imitação da cultura do centro colonizador. O jazz então, antes de ser entendido pela chave da “música negra”, será mais uma vez tratado por música norte-americana, que pode entrar no país (ou ser “deglutida”), mas com parcimônia, porque ofereceria o risco da “americanização”. Alf, ao invés de negro jazzista brasileiro, será apresentado como um jazzista “americanizado” que, nesta condição, não poderia ganhar a paternidade de uma bossa nova construída enquanto momento máximo de renovação intelectual nacional. Segundo um texto de Veloso, escrito em 1966:

Os menos ingênuos não esqueceram que há muito os elementos jazzísticos habitam os nossos gostos e os nossos ouvidos: o cinema falado é o grande culpado da **deformação de excelentes vocações musicais; isto é, do desenvolvimento técnico malbaratado de artistas como Johnny Alf, Dick Farney: a produção desses rapazes corresponde a uma alienação da classe média subdesenvolvida** cuja meta é assemelhar-se à sua correspondente no país desenvolvido dominante, tal como lhe é apresentada pelas cores de sonho do cinema que é produzido para isso. (...) Sem dúvida, a imitação grosseira da pior música americana e a busca de igualar-se tecnicamente aos melhores jazzmen não são senão dois aspectos do mesmo processo de alienação." (Veloso, 2005, p. 144-145. Grifos meus)

Interessante notar que, assim como Hermano Vianna observa sobre as fortes críticas do modernista Gilberto Freyre à prática nacional do jazz dos anos 1920 (VIANNA, 2002), Veloso em nenhum momento cita o gênero como música negra, mas sempre, como cultura norte-americana “alienante”. Perde-se, nesta visão da música centrada por nacionalidades, toda a carga que o jazz traz também enquanto música de protesto e de afirmação das minorias desfavorecidas, especialmente dos negros, que o gênero potencializou não apenas nos EUA, mas por todo o mundo, conforme se lê em Eric J. Hobsbawn (2006).

Neste período inicial do samba moderno, ainda na passagem dos anos 1950 aos 1960, o termo *bossa nova* foi apropriado também por muitos músicos estrangeiros, como os jazzistas norte-americanos Paul Winter e Stan Getz ou o compositor da Guiana Francesa, Henry Salvador. Ou ainda por brasileiros residentes no exterior como o violonista Laurindo Almeida, que reivindicaram a paternidade da bossa nova pelo seu pioneirismo na fusão entendida por eles como o simples cruzamento do samba com o jazz de tendência “cool” que praticavam.

Assim, em uma curiosa matéria do Jornal do Brasil de 1963, apresentada sob a manchete de “Bossa Nova não é só nossa”, podemos ler que este gênero teria sido criado não no Rio de Janeiro, mas em *Hollywood, EUA*:

Em artigo na revista norte-americana *Down Beat*, John Tynan afirma que **a bossa nova 'nem é nova nem inteiramente brasileira'**, pois 'suas raízes datam de dez anos', mais precisamente de 1953, numa sala de fundo da Drum City (...)

Ali se reuniram o dono da loja, Roy Harte (bateria), Harry Babasin (baixo), que era um veterano da Boyd Raeburn Band – Bud Shank (saxofone alto) e o brasileiro Laurindo Almeida (guitarra) para tentar realizar uma nova experiência de jazz, cujo modelo os músicos brasileiros fixaram posteriormente. Assim teria surgido a bossa nova.¹⁷²

Pode-se nesta matéria ver como a ideia da fusão dos gêneros *samba* e *jazz* ocorreu não apenas no Brasil, mas também em outros países. Diversas bossas novas estavam no mercado internacional naquele período. A partir daí compreende-se a preocupação de Vinícius de Moraes ou de Caetano Veloso em definir o que é a “verdadeira” bossa nova de forma negativa, ou seja, especificando o que *não* é bossa nova. O sambajazz foi então considerado por Moraes, Veloso e outros como demasiadamente jazzístico, aproximando-se mais de uma imitação do gênero norte-americano. Se o samba moderno foi acusado de ser uma americanização do samba “autêntico”, esta acusação se reproduziu no interior deste mundo, e o criador da bossa nova, Vinícius de Moraes, por sua vez, entendia o sambajazz como um “híbrido espúrio” que ele diferenciava de uma bossa nova entendida como mais próxima do samba “de morro”¹⁷³.

Este ponto era importante na discussão com os representantes do nacional-popular em música, jornalistas como Sérgio Porto ou Lúcio Rangel cuja percepção sobre o sambajazz enquanto um samba inautêntico convergia à do poeta.

Em um artigo de 03/09/1964 para o jornal *Última Hora*, Sérgio Porto tece uma crítica negativa ao grupo de sambajazz *Os Cobras*. Embora o jornalista

¹⁷² *Jornal do Brasil, Caderno B - “especial BN”* 09/01/63. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&PagFis=35667. Acesso em 04/04/2014. Ver fotografia deste periódico no ANEXO III.

¹⁷³ Conforme citado, Moraes se refere ao sambajazz como “híbrido espúrio”: “**A verdadeira e orgânica influência do jazz no moderno samba brasileiro** está na liberdade de improvisação que criou para os instrumentos e também na orientação do uso do tecido harmônico, que veste a melodia com uma graça e leveza desconhecidas no samba antigo, mais escorado no ritmo e na percussão” (MORAES, 1981, p.117, grifos meus).

demonstre algum respeito pela “pujança da música que estão criando”, os músicos são apresentados como “cobras que envenenam o verdadeiro samba”. Porto reserva o qualificativo de “exímios” aos músicos que compõem *Os Cobras*, como Milton Banana, Tenório Jr, Raul de Souza, Paulo Moura, J. T. Meireles e Aurino, entre outros, deixando claro que sua crítica é ideológica:

OS COBRAS – Um grupo de músicos **deturpando o verdadeiro samba**, que é uma dança em ritmo de 2/4 e que, em não sendo em 2/4, não é samba. **A classificação de 'samba-jazz', para este tipo de música executada por músicos brasileiros impregnados de 'jazz', é válida apenas para designar esta música híbrida que do samba tem apenas a temática e o 'jazz' leva os cacoetes.** São todos executantes exímios, os que se exibem nos doze números aqui inseridos e são realmente 'cobras', **mas 'cobras' que envenenam o verdadeiro samba.** Isto, eles vão desculpar o cronista, é assunto indiscutível. Negar, porém, a arte de um Cipó, quer como orchestrador, quer como executante do sax tenor; negar a técnica de um Raulzinho e seu trombone de válvula, os superagudos de Hamilton, no pistom, os exímios Paulo Moura, Meireles, Tenório Júnior, Aurino e vários outros, aqui reunidos, é coisa a que não se exporia o cronista, **dianete da pujança dessa nova música que eles estão criando.** (...) ¹⁷⁴

Note-se que, ao contrário do que o crítico sugere, o samba moderno de maneira geral, assim como o d’*Os Cobras* (1964), mantiveram o compasso característico do samba, em 2/4. Esta abordagem inicial “musicológica”, que lhe emprestaria autoridade à crítica, resulta por denunciar seu desconhecimento do assunto.

Na parte seguinte deste artigo, que transcrevo abaixo, Sérgio Porto dialoga com Robert Celerier, o jovem francês crítico do *Correio da Manhã*, e entusiasta do sambajazz. Celerier, que fazia militância pelo movimento, assina o texto da contracapa do LP criticado. Esta comunicação entre ambos, em que as posições *tradição versus modernidade* estão claramente assumidas, flagra de forma exemplar esta linha de força central no interior das discussões sobre o samba moderno.

Um ponto importante da crítica se refere à categoria “música instrumental”, levantada por Celerier. Porto não parece dar demasiada importância à ela, mais preocupado com a valorização da tradição musical brasileira. Mas se o jovem crítico insiste na chamada *música instrumental* enquanto meio de expressão

¹⁷⁴ Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=386030&PagFis=102053>. Acesso em: 18/07/2015.

do sambajazz, então que ele saiba que ela não é um fenômeno novo no Brasil. E tampouco é exclusividade do sambajazz, estando mesmo na essência da nossa música representada pelo choro de Pixinguinha, dentre outras práticas *instrumentais* desta tradição. Segundo Porto:

O que me deixa impressionado é **o pouco caso que os apreciadores do gênero dão ao músico nacional anterior a êstes aqui citados**. Na contracapa do Lp, por exemplo, um cavalheiro que se assina **Robert Celerier** diz, textualmente: 'Até há bem pouco tempo, era praticamente impossível realizar no Brasil um disco moderno puramente instrumental. É um fato reconhecido que, nos últimos 30 anos, o sucesso popular foi o apanágio dos vocalistas'. **O rapaz se esquece que no seu tempo, Pixinguinha também foi moderno e que os primeiros grandes sucessos internacionais da música popular brasileira eram chorinhos instrumentais** e pelo contrário até; depois que puseram letra em "Tico-Tico no Fubá", estragaram o maior sucesso de Zequinha de Abreu. Quanto à impossibilidade de o músico ir para um estúdio de gravação, isto é ,muito relativo: aqui mesmo na minha discoteca estão o já citado Pixinguinha, Jacob, Benedito lacerda, Luís Americano, o regional de Canhoto, Altamiro Carrilho, enfim, um monte de executantes que sempre gravaram sem cantor. Radamés Gnattali que o diga. Portanto, são excelentes os números apresentados pelos rapazes deste disco mas... como dizia aquele crioulo: 'vamos arrespeitá as involução'¹⁷⁵

A crítica de Sérgio Porto tem o mérito de apresentar a questão modernidade *versus* tradição de maneira explícita, nomeando os músicos e as categorias. Ele opõe o sambajazz ao samba, do qual aquele seria uma versão decaída pelo uso dos "cacoetes" modernos do jazz. Aqui estamos diante de uma "linha de força", conforme a etnomusicóloga Elizabeth Travassos que, juntamente com a oposição popular e erudito, atravessa todo entendimento da música no Brasil e que pode ser resumida na "alternância entre reprodução dos modelos europeus e descoberta de um caminho próprio":

Duas linhas de força tensionam o entendimento da música no Brasil e projetam-se nos livros que contam sua história: a alternância entre reprodução dos modelos europeus e descoberta de um caminho próprio, de um lado, e a dicotomia entre erudito e popular, de outro. Como uma espécie de corrente subterrânea que alimenta a consciência dos artistas, críticos e ouvintes, as linhas de força vêm à tona, regularmente, pelo menos desde o século XIX. Mobilizadas por dinâmicas culturais mais amplas, de que a música é parte, ou fermentadas no campo musical, com energia para vazar sobre outros domínios da cultura, elas se manifestam de maneira dramática em alguns momentos da história.

¹⁷⁵ Crítica de Sérgio Porto, publicada em 03/09/1964, no periódico *Última Hora*. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=386030&PagFis=102053>. Acesso em: 18/07/2015.

Tal foi o caso do romantismo, do modernismo e da vanguarda dodecafônica na segunda metade do século XX. As linhas de força estiveram presentes igualmente, nos debates em torno da **bossa-nova**, do Tropicalismo, da canção de protesto. Mais recentemente, emergem em torno de artistas como Egberto Gismonti e Hermeto Paschoal (...) (TRAVASSOS, 2000, p.7, grifo meu)¹⁷⁶

O termo *bossa nova*, conforme afirmei, podia ter um significado amplo em 1960, sendo entendido como qualquer mistura de samba com jazz. Na coluna *Rádio e TV*, do *Correio da manhã* de 06/02/1960, podemos ver essa abertura semântica do termo: ele poderia abrigar Elza Soares, uma cantora identificada à gafeira e mais distante da bossa nova tal como ela é entendida hoje, cantando uma música de Kurt Weill e Bertolt Brecht: “**Bossa Nova**. Ouvimos Elza Soares interpretar ‘*Mack the Knife*’ em versão nacional, com muita personalidade e um notável senso de ritmo. **Bossa é o que não lhe falta.**” (Grifos meus)¹⁷⁷

É possível ler algumas definições ainda bem amplas da categoria “bossa nova” em um artigo de página inteira no *Segundo Caderno* de domingo do *Jornal do Brasil* de 31/01/1960, cuja manchete principal era: “Música moderna só tem um nome: Bossa nova”. Neste artigo, Ronaldo Boscoli, poeta e jornalista, e um

¹⁷⁶ O trabalho de Elizabeth Travassos é importante também porque apresenta uma visão integrada entre os campos da música erudita e da popular, separados por força de instituições consolidadas, mas que pedem uma análise conjunta. Estes campos estabelecem suas oposições e subgrupos com grande correlação entre si, constituindo uma grande rede, a da música. Pois não é possível pensar o sambajazz e a bossa nova, ou o mesmo o choro e toda a MPB sem entendermos o papel importante que a música erudita teve para estes músicos. Esta jamais foi propriedade exclusiva de conservatórios ou de eruditos, mas penetrava enquanto saber e prática na chamada música popular; e o oposto também é verdadeiro. Assim não é possível separar o erudito do popular na obra dos compositores centrais na música brasileira, sendo sua prática sempre “híbrida” entre popular e erudito. A alegada “mistura” é tão numerosa no país, que o que seria uma exceção se torna a regra. São raros os músicos a quem se poderia atribuir pureza quando se trata dessa oposição fértil não apenas no país, mas em todo o continente americano.

Não se compreende a música de Antônio Carlos Jobim ou Moacir Santos sem pensar nos extensos cursos de musicologia que estes músicos populares fizeram com eruditos como H. J. Koellreutter e Claudio Santoro, entre muitos outros. Nem se compreende a atividade de compositores de concerto como Villa-Lobos ou Guerra-Peixe ou Francisco Mignone sem a centralidade do popular em sua obra. Ao assumir a importância destas linhas de força caras ao modernismo para o sambajazz e a bossa nova, assumo também a penetração do modernismo na música popular brasileira em geral (NAVES, 2001) e, especificamente, nos grupos estudados Conforme Travassos:

Os compêndios de história da música costumam lidar separadamente com música erudita, popular e folclórica, as quais acabam por configurar especializações acadêmicas: a musicologia tende a tratar de música erudita; o folclore, a etnomusicologia, a literatura e as ciências sociais em geral ocupam-se das demais. A necessidade de olhar o campo musical como um todo tem gerado, recentemente, estudos que reverterem a tendência a isolar objetos de análise conforme uma tipologia da música pré-estabelecida – tendência que contribuiu, à sua maneira, para manter as barreiras que o modernismo tentou vencer. Falar da interseção entre música e modernismo significa dedicar atenção especial a Mário de Andrade (...)” (TRAVASSOS, 2000, p.8 e 9)

¹⁷⁷ *Correio da manhã*, 06/02/1960. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&PagFis=1330. Acesso em: 01/08/2014

dos “criadores” do movimento, diz que a bossa nova “é brasileira cem por cento”, afirmando a identidade nacional no movimento. A frase é provavelmente uma defesa contra as críticas à americanização contida na “influência do jazz”.

Ali podemos flagrar a discussão social/musical sobre o samba moderno em andamento. Boscoli, possivelmente já empenhado na disputa com a esquerda nacionalista - que se acirraria posteriormente, onde a oposição entre “morro” e “asfalto” servia para desqualificar a bossa nova como burguesa em oposição ao samba de “morro”, dito “autêntico”, defende a transmissão “honesta” das “verdades bonitas” das letras de bossa nova:

Compasso diferente não tem definição: quem é que pode entender 'BN'. - Diversas pessoas têm tentado definir essa fase, mas não alcançam o objetivo. Só os que vivem esse momento da música – a Turma da Bossa Nova – podem entendê-la, porque **'Bossa Nova é um estado de espírito'**. Quem dá essa definição é **Ronaldo Boscoli**, jornalista e poeta musical dos mais inspirados.” A jornalista prossegue, citando Boscoli: “Bossa Nova é o antigo-tango, porque não aceita o ritmo quadrado, nem a negação da vida. A BN prefere transmitir ao povo as verdades bonitas sendo honesta porque retrata histórias do asfalto e a gente que a faz. **A BN é brasileira cem por cento, não quer inimizades**, aceita tudo que seja verdadeiro e não pretende ser eterna.”¹⁷⁸.

Ao contrário de Bôscoli, que era jornalista e tinha muito a dizer sobre a bossa nova, Tom Jobim é citado em seguida, sob a manchete: “Bossa Nova é coisa velha para definir vanguarda: Noel Rosa já falava dela.”. Tom Jobim e Ary Barroso trazem definições que relativizam o valor *novidade* atribuído à “bossa nova”, pois o *novo* estaria presente também na tradição. Segundo Jobim: “Confesso que não sei bem o que é Bossa Nova. (...) Considero Bossa Nova tudo que está na frente de sua época” (idem).

Jobim dava uma interpretação ao termo que era usual: bossa nova era um movimento de renovação da música nacional, certo. Mas essa renovação era uma característica da história da música brasileira, com a qual não haveria rompimento: Noel Rosa já seria bossa nova nas primeiras décadas do século XX, segundo Jobim.

¹⁷⁸ *Jornal do Brasil*, 31/01/1960. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=M%C3%BAAsica%20moderna Acesso em: 18/07/2014. Ver fotografia no ANEXO III.

Ary Barroso, representante desta tradição do samba, também é citado, corroborando a posição de Jobim ao relativizar o “velho” e o “novo”:

Ary Barroso admira a 'BN', mas acha que não há 'bossa nova' nem antiga, mas 'bossa'. (...) Para mim o Papa da BN é Antônio Carlos Jobim. Tom conseguiu trazer o ritmo das escolas de samba para as orquestras de salão. O mesmo que eu fiz com a Aquarela do Brasil. (idem)

Ary Barroso se refere aqui ao problema da “estilização”, que é central na música brasileira. Trata-se da adaptação da batucada de samba, definida por ele como “o ritmo das escolas de samba”, para a indústria cultural, ou para a “orquestra de salão”. Tanto Barroso como Jobim criaram *estilizações* para a formação de orquestra a partir das “levadas” de samba já estabelecidas como práticas comuns. Estes arranjos foram entendidos positivamente como ritmicamente “orgânicos” à tradição brasileira (ou não “engessados”, no jargão dos músicos profissionais cariocas de hoje). Ou seja, eles “modernizaram” e “estilizaram” o samba tradicional, de forma ritmicamente convincente, para sua fruição em novos ambientes.

Este trabalho de adaptação dos chamados ritmos populares a novos meios diversos de sua prática original, longe de ser um processo “natural”, é uma construção ativa, que nestes casos citados foi operada por arranjadores em conjunção com músicos da seção rítmica de uma orquestra ou banda: percussionistas, bateristas, baixistas, violonistas e pianistas. O “samba no prato” de Édison Machado também é parte deste histórico de estilizações do samba, que perpassa a música brasileira. Moacir Santos, músico abordado anteriormente, é também um mestre da estilização dos ritmos afrobrasileiros. Sua reinvenção das levadas da seção rítmica atingiu nível profundo de elaboração, em álbuns como *Coisas* (1965). Este álbum é um marco não apenas do sambajazz, mas de toda esta tradição da estilização rítmica que é central na música brasileira do século XX (FRANÇA, 2007)¹⁷⁹.

Boa parte da atividade dos músicos da seção rítmica consiste em encontrar e manter a “levada” rítmica certa, que funciona (ou “suinga”) bem com a melodia

¹⁷⁹ Esta tradição criativa da música brasileira liga Pixinguinha aos funks de morro cariocas contemporâneos, onde os ritmos religiosos afro-brasileiros (como a “macumba”) são por vezes reinventados em baterias eletrônicas e samplers de última tecnologia.

tocada pelos solistas. A base rítmica e a melodia dos solistas devem se encaixar para que a música seja percebida como dançante e “balançada”. As diversas estilizações do samba ao longo da história da música brasileira foram forjadas neste sentido.

É necessário frisar ainda que muitas vezes a criação destas estilizações atende ao surgimento de novas instrumentações e meios técnicos de produção e difusão musical, como foi o caso das reinvenções do samba pela orquestra da *RCA-Victor*, dirigida por Pixinguinha ao início da *era do rádio*. Pois surgiam, na virada dos anos 1920 para os 1930, as primeiras orquestras desta nova era da indústria cultural brasileira. E nasce também com elas a problemática contida em adaptar a rítmica do samba, executada em instrumentos de percussão pelos primeiros sambistas, aos sopros e solistas da orquestra de instrumentação, através da notação musical europeia.

Esta estilização do “samba novo” corresponde, portanto, à uma nova mudança paradigmática na indústria cultural brasileira, na qual chegava ao término a referida *era do rádio*. Este era o principal veículo de comunicação no Brasil desde os anos 1930, mas agora despontava uma nova fase desta indústria, onde a televisão ganharia a hegemonia, junto às grandes gravadoras de discos. Surgem então novas técnicas de gravação e reprodução, como o *Long Playing Hi-fidelity* - o álbum “*Hi-Fi*” - que ocasionou mudanças na música de então. Os novos microfones aliados ao *Hi-Fi* permitiram aos cantores e músicos tocar “baixinho”, característica central do *cool jazz* que surge à época nos EUA, e que penetraria também o *samba moderno* carioca. A importância destas técnicas modernas de gravação para o sambajazz pode ser medida pelo título deste segundo álbum fundador do sambajazz, de 1967: *Turma da gafeira: samba em Hi-Fi*. O sambajazz nasce, portanto, ligado a “alta tecnologia” de gravação da época, proporcionada pela gravadora *Musidisc*.

Em um revelador artigo do jornal *Última Hora* de 24/09/1957 destaca-se o engenheiro de som da *Musidisc*, Jorge Coutinho, que havia retornado dos Estados Unidos a fim de “ver como andam as coisas no setor da técnica discográfica” naquele país. Aqui podemos notar que, se o LP *Turma da Gafeira: samba em hi-fi* (1957) reveste-se hoje de importância histórica por ser um álbum pioneiro no

sambajazz, à época de seu lançamento o seu valor musical era inseparável da importância atribuída à nova tecnologia de gravação que o nomeia.

A matéria de jornal nos deixa entrever este “mundo da arte” (BECKER, 1977) no sambajazz, onde a personagem principal não é um músico ou artista de sucesso, mas sim o “engenheiro de som”. Este profissional, mesmo atuando no campo da tecnologia – supostamente mais “técnico” e menos “cultural” – procurará argumentar em favor da produção nacional de LPs *Hi-Fi*, afirmando-a tão boa quanto a norte-americana. Da mesma forma, o artigo cita “nossos instrumentistas” que tocam no álbum, e que teriam provocado o “entusiasmo” dos ouvintes norte-americanos.

Se os EUA lideravam o mundo na produção tanto de tecnologia como de jazz – setores que caminham juntos neste caso – os brasileiros eram tão capazes quanto eles neste campo, é o pensamento que embasa esta matéria de jornal. Não há, portanto, a separação entre *técnica* e *arte*, ou entre *tecnologia* e *música*, mas pelo contrário, estes campos estão imbricados aqui, ou se apresentam como um só. Note-se ainda que os músicos não estão identificados no LP, falta que ocorre, segundo o jornalista: “certamente por questões de contratos de exclusividade com outras gravadoras”. Abaixo, a referida matéria:

Abriu-se em festa a 'Musidisc', com três assuntos em pauta. O primeiro: retorno do engenheiro de som Jorge Coutinho, dos Estados Unidos, que foi lá ver como andam as coisas no setor da técnica discográfica. (...) Fazendo a triagem de tudo, chega-se a conclusão de que, **segundo o engenheiro Coutinho, nada há de novo em matéria de gravação nos Estados Unidos, em comparação com o que fazemos no Brasil. Os processos são exatamente iguais aos nossos (...).** Informou ainda o engenheiro, que levava alguns discos, que os norte-americanos apreciaram sobremaneira as gravações brasileiras, mostrando particular entusiasmo pelos nossos instrumentistas; que os “juke box” continuam em grande uso (um cent por disco) em todo país; que os discos de 78 rpm desaparecem dia a dia, firmando-se os de 33 1/3 e os de 45, etc. Em seguida foi posto a rodar o 'lp' 'Samba em Hi-Fi', com um conjunto integrado por alguns dos nossos mais categorizados músicos (não identificados, certamente por questões de contratos de exclusividade com outras gravadoras), tocando à maneira das 'jam sessions', doze populares páginas brasileiras. Lá estão, na melhor bossa, com alguns instrumentistas fazendo verdadeiras 'misérias' em variações melódicas, as seguintes peças: (...). Um disco muito bom, no seu gênero, satisfazendo ao mais exigente gosto, tanto técnico quanto artisticamente¹⁸⁰. (Grifo meu)

¹⁸⁰ Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=386030&PagFis=42114>. Acesso em 03/04/2014.

No jornal *Última Hora* de 19/10/57, reproduzido no Anexo III, pode-se ver ainda a fotografia de um representante da gravadora *Musidisc* presenteando a *Miss Universo* Gladis Zender, que estava em visita ao Brasil, com este álbum, uma demonstração do valor que a empresa investia no mesmo.¹⁸¹

5.4.

Estabilizando o sambajazz: Robert Celerier e a crítica jornalística

Embora Robert Celerier seja uma personagem central deste capítulo, o primeiro jornalista a usar o termo sambajazz, de acordo com esta pesquisa em periódicos cariocas da época, não foi ele, mas sim Moyses Fuks ao anunciar um evento musical produzido por Stevan Hernan, no jornal *Última Hora* de 06/06/1961: “Ficou mesmo para o próximo dia 11, no CIB, a segunda noite do “Samba-Jazz”¹⁸².

Ainda que o crédito a um ator individual pela origem de um termo tão difundido seja algo sempre discutível, o que surpreende nesta nota de jornal é que Fuks foi muitas vezes lembrado também como o primeiro a usar a expressão “bossa nova”, ainda em 1958, para designar uma apresentação musical.

Fuks era o editor do “Tablóide UH”, do jornal *Última Hora*, onde trabalhava ao lado de Chico Feitosa, Ronaldo Boscoli e de Nara Leão que, ainda muito jovem, era uma estagiária¹⁸³. Sendo também o diretor artístico do *Grupo Universitário Hebraico do Brasil*, no Flamengo, RJ, Fuks era o encarregado das apresentações musicais que aconteciam no teatro desta associação de estudantes israelitas. Assim, apresentaram-se nesta noite, que foi muitas vezes lembrada como um marco histórico da bossa nova, a cantora Silvia Telles acompanhada de Luiz Eça, ao piano, Bebeto ao saxofone, além de Chico Feitosa, Nara Leão e Carlos Lyra. Fuks teria anunciado esta apresentação como “uma noite bossa nova” (CASTRO, 1999, p.200).

¹⁸¹ ÚLTIMA HORA, *Festa na Musidisc*, Oswaldo Miranda, 24/09/1957. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=386030&PagFis=42789> Acesso em 04/04/ 2014. Ver fotografia deste periódico no ANEXO III.

¹⁸² Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=386030&PagFis=69459> Acesso em 09/05/2014.

¹⁸³ Sua irmã, Danusa Leão, era casada com Samuel Wainer, fundador deste jornal.

No entanto, salvo engano, jamais foi atribuído a Fuks o uso pioneiro do termo “sambajazz”, conforme mostrou esta pesquisa em periódicos. Nem ao radialista Stevan Hernan, apontado por Fuks como o organizador do evento.

Quatro dias depois desta primeira notinha, em 10/06/1961, Fuks anuncia novamente esta “segunda noite do sambajazz”, deixando saber que houve pelo menos uma noite anterior de “sambajazz” no CIB: “Amanhã no CIB, será realizada a segunda noite do “Sambajazz”. Coquetel dos dois ritmos. Com a presença dos maiores artistas nacionais. Quem está organizando é Stevan Hernan. Para quem gosta, é a pedida certa.”¹⁸⁴

CIB era o Clube Israelita Brasileiro, hoje Centro Israelita Brasileiro, localizado à Rua Barata Ribeiro, ao lado da Galeria Menescal, em Copacabana, RJ. Em um memorial escrito por Samuel Szwarc¹⁸⁵, um jovem membro do clube àquela época, encontra-se a menção a uma apresentação no CIB em 1958, segundo o autor, chamada por “samba-jazz”. Neste concerto, apesar do nome composto, tocava-se samba e jazz, separadamente, conforme se pode ler na citação abaixo. A lista de atrações incluía músicos do samba moderno de então, como os cantores João Gilberto e Nara Leão, e os pianistas Luís Carlos Vinhas e Luiz Eça, entre outros. O fato de algum destes estarem agrupados ora sob o nome de “bossa nova”, ora sob “samba-jazz”, deixa ver que estas categorias ainda eram entendidas genericamente, sem uma definição mais restrita de seu escopo.

A nossa participação foi a seguinte: em 1958, um radialista chamado Estevam Herman, comandou no CIB, as quintas-feiras, **um programa chamado samba-jazz**.

Samba numa 5a feira, jazz na outra. Nesses programas de samba ouvi pela primeira vez João Gilberto, Chico Feitosa "Fim de Noite", Luís Carlos Vinhas, Ronaldo Boscoli, Luiz Eça, Nara Leão e tantos outros. No Carnegie Hall, de Nova York, já em 62 - aquela batida sincopada 'conquistava o mundo', e eu deixo aos historiadores esses fatos passados no CIB, acho que narrados pela primeira vez. (Samuel Szwarc, 1999, grifo meu)

Em uma busca sistemática pelo nome “sambajazz” em periódicos da época não surpreende que os autores da grande maioria das citações sejam jornalistas,

¹⁸⁴ Última Hora - Moyses Fuks 10/06 /1961

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=386030&PagFis=69515>

¹⁸⁵ Publicado na revista Menorah número 481 de julho de 1999, sob o título “CIB nos anos 1950 O RIO JUDEU QUE O POVO ESQUECEU” Disponível em: http://roitblog.blogspot.com.br/2014_02_01_archive.html. Acesso em 09/05/2014.

pois são estes os profissionais que escrevem em jornais, por certo. O que ocorre é que estes jornalistas eram, nestes casos e em outros também, os produtores dos eventos musicais. Na divulgação dos shows, eles terminavam por usar destas expressões que “estavam no ar” para nomear suas atrações. “Bossa nova” era uma dessas expressões. E conforme se viu, o termo “bossa” remonta a um samba de Noel Rosa, de 1932. *Samba-jazz*, muitas vezes grafado com hífen, também era um nome composto que surgia de forma quase espontânea sempre que alguém queria referir-se à modernização do samba. Mas jornalistas como Fuks e Celerier, em parte talvez por simples acaso, mas também como fruto de sua militância junto ao “samba moderno” promovendo apresentações junto aos músicos e divulgando-as em jornais, terminaram por entrar para a história como os fixadores dos rótulos que se usa comumente para referir a estes movimentos. Foram em grande parte, portanto, os jornalistas e os radialistas - trabalhadores da palavra escrita e falada - os responsáveis por nomear as categorias aqui em discussão.

Celerier, no entanto, foi mais um “estabilizador” da categoria *sambajazz* do que um inventor de seu nome. Se não se pode atribuir a origem do termo a ele, sua intensa militância pelo *sambajazz* o tornou uma espécie de porta-voz do movimento, graças aos seus artigos publicados regularmente no jornal *Correio da Manhã* na primeira metade dos anos 1960.

Em 1963, portanto 5 anos depois do surgimento do programa de rádio *Samba-jazz* de Hernan, lê-se um artigo de Celerier onde o jornalista faz menção a estas apresentações no CIB como fenômenos amadores do passado. Aqueles eventos difeririam em muito deste novo festival promovido na Associação Cristã de Moços pelos músicos Victor Manga e Pedro Paulo, e no qual o violonista Baden Powell apresentou-se ao lado do pianista Tenório Jr. O sucesso da bossa nova teria, segundo Celerier, possibilitado financeiramente aos músicos dedicar-se mais ao jazz brasileiro, adquirindo “prática e cultura musical”:

Felizmente já passou o tempo das 'jam-sessions' desorganizadas, com conjuntos não ensaiados (...). Felizmente já temos músicos, amadores e profissionais, de capacidade técnica e inspiração suficiente para conquistar a atenção de um público cada dia mais numeroso. **O Festival de Jazz e Bossa-Nova da Mocidade, realizado na ACM, sob a direção de dois músicos, o baterista Vitor Manga e o pistonista Pedro Paulo, foi um sucesso absoluto. (...)**

Desde o último concerto nacional de Jazz, que, se não nos falha a memória, foi organizado há uns dois anos no CIB pelo disc-jockey Estevão Herman, o ambiente musical carioca mudou muito. Os músicos profissionais não podiam, por motivos econômicos, se dedicar ao Jazz com mais interesse. Mas, com o tremendo sucesso da 'Bossa-Nova', jovens amadores de talento já pudéssemos (sic) organizar em conjuntos, adquirindo bastante prática e cultura musical. Estes dois últimos serão certamente lembrados como a época crítica da formação de uma falange de músicos modernos que não somente assimilaram a autêntica linguagem do Jazz internacional, mas também criaram com a ajuda de compositores e vocalistas de um gênero mais popular, as bases estruturais de um Jazz caracteristicamente brasileiro.¹⁸⁶

Nota-se no artigo de Celerier que ele se coloca também como um músico, empregando, propositalmente ou por engano, o verbo na primeira pessoa do plural, quando diz que “jovens amadores de talento já **pudéssemos** organizar em conjuntos”. Ele revela ainda uma preocupação central dos músicos inventores do samba moderno à época: a de criar “um jazz caracteristicamente brasileiro”. Trata-se, portanto, de um nacionalismo nada xenófobo, que difere em muito do discurso que reservava aos músicos de samba moderno reprimendas pela dita “*americanização*” ou “*alienação*” de seu samba. É neste sentido que se faz a construção musical do sambajazz por Celerier e também por muitos músicos praticantes do estilo: ela pretende incorporar o jazz à musicalidade brasileira, o que não é entendido como uma forma de submissão à cultura estrangeira. Pelo contrário, a “autêntica linguagem do Jazz internacional” é uma prática comum em que os músicos brasileiros poderiam se afirmar tão bons ou melhores que os estrangeiros.

A tradicional comparação com os EUA, que frequentemente resultava em inferiorização e admissão do nosso “atraso”, ganha aqui um olhar otimista. E que não apresenta contradição com a nacionalidade: era possível e desejável um “jazz brasileiro”, e o Brasil não necessitaria se fechar ao mundo para tornar-se mais autêntico. Está em jogo, portanto, a relação com o exterior e com a modernidade representada pelo jazz internacional.

Em julho de 1964 o jornalista francês radicado no Rio de Janeiro, Robert Celerier, já empregava o termo *sambajazz* em artigos publicados aos domingos, no jornal *O Correio da Manhã*, um dos principais periódicos da época no Rio de

¹⁸⁶ CELERIER, Roberto. *Correio da Manhã*, em 03/09/1963. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&PagFis=43404 Acesso em 05/05/2014.

Janeiro. Após traçar um breve histórico das fusões pioneiras do jazz com o samba nos EUA por músicos americanos e brasileiros como Stan Getz, Charlie Byrd e Laurindo Almeida, o crítico entusiasmado chama a atenção para a “música moderna”, ou “sambajazz”, que se praticava então no Brasil. Um índice do otimismo deste artigo, intitulado “bossa nova e sambajazz”, é a ideia de que os músicos brasileiros estão mais “à vontade” com o jazz que os estrangeiros. Este é um nacionalismo diverso dos citados anteriormente, em Sérgio Porto, por exemplo, por que se orgulha da boa prática nacional do jazz internacional. O sambajazz enquanto posicionamento político no campo musical brasileiro se relaciona a esta visão otimista da relação do país com a cultura cosmopolita do jazz:

Porém, em vez de continuar obsecados pelo sucesso no exterior, é aqui mesmo que nós podemos mais facilmente avaliar o resultado do pioneirismo de alguns dos nossos músicos. Enquanto, no seu país, o Jazz perdeu o contacto com o grande público e trava luta cerrada pela sua sobrevivência econômica, aqui, a música moderna reúne cada dia mais aficionados. Basta reparar que até os vocalistas populares mais enraizados numa tradição de mediocridade para suplício de auditório, estão-se vendo agora na obrigação de modernizar o repertório e os arranjos. **Basta reparar também que as gravadoras nacionais já encontram um mercado satisfatório para discos de Jazz americano ou Sambajazz. Sim, amigos, nossos músicos tocam mais e mais à vontade do que os jazzmen franceses ou alemães! Em um mês foram lançados quatro bons discos instrumentais:** “Embaló”, do pianista Tenório Jr, “Os Ipanemas”, com o pequeno conjunto do trombonista Astor, ‘Samba nova concepção’, com uma escolhida formação de estúdio, e o notável ‘Édison Machado e o Samba Nôvo’ (sic), verdadeira obra-prima de música instrumental. Já tivemos recentemente ‘O Som’, do conjunto ‘Copa Cinco’, o ótimo ‘Sexteto Bossa rio’, o ‘Bossa Três’ ‘Tema 3D’, ‘Os Cobras’, ‘Baden Powell à vontade’, Donato, também a vontade’, Pedro Matar, de São Paulo, etc. Sem falar de conjuntos mais populares, cuja atuação regular possibilita a evolução e a sobrevivência dos nossos instrumentistas. **De que estamos nos queixando?**¹⁸⁷ (Grifos meus)

Note-se que Celerier reforça aqui a ideia do sambajazz como música instrumental moderna, em oposição aos “vocalistas populares mais enraizados numa tradição de mediocridade”. O crítico procura reforçar a bipartição entre música instrumental e canção, formulação que ganharia mais força nos anos 1970. A referência inicial do texto ao “sucesso no exterior” é típica da época, quando se fala em músicos de bossa nova ou de sambajazz: estes estilos haviam “estourado” nos EUA, e de lá haviam alcançado o mundo.

¹⁸⁷ “Bossa Nova e sambajazz” – Robert Celerier publicado em *O Correio da Manhã* em 19/7/1964. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&PagFis=53466

Segundo Ruy Castro, em verbete sobre Celerier na sua “Enciclopédia de Ipanema” (1999):

O jornalista francês Robert Celerier foi uma figura do panorama musical do Rio por volta de 1960. E não só porque saía à rua de cabelos compridos e botas, quando isso não se usava, ou porque rodasse por Ipanema num calhambeque anos 30 (...). E não seria também pelo sax alto que ele insistia em tocar (mal) nas *cangas* de domingo a tarde, no *Little Club* ou no *Hotel Plaza*, em Copacabana.

Celerier foi importante porque seus artigos sobre jazz no *Correio da Manhã*, entre 1961 e 1965, muito informativos e atualizados, ajudaram a educar toda uma geração. Foi também um ardente divulgador dos músicos do Beco das Garrafas, como o trombonista Raul de Souza, o baterista Édison Machado, o pianista Tenório Jr., e lutou (com sucesso) para que eles gravassem. Na vida real, seu enorme apartamento na rua Almirante Saddock de Sá era um ponto de encontro entre rapazes e moças do Arpoador, em festas que viravam a noite, ao som de – imagine – Charlie Parker. **O jazz era um estilo de vida para aquela geração, o passaporte para a rebeldia adulta e intelectualizada, a música dos existencialistas e dos beatniks.** (1999, ps. 85 e 86, negritos meus)

Robert Celerier, nascido em 1938, foi um ator e saxofonista amador francês aficionado por jazz, que chegou ao Rio de Janeiro em 1952¹⁸⁸ e residiu na cidade até meados dos 1970. Ele escrevia uma coluna dominical sobre jazz e música popular em um dos jornais de maior prestígio do país, o *Correio da Manhã*, na primeira metade da década de 1960, até 1965. Celerier foi um promotor ativo do jazz e do sambajazz no Rio de Janeiro, e se tornou importante para os pesquisadores afins por ter escrito regularmente sobre o movimento, incluindo um texto intitulado *Pequena história do samba-jazz*, publicado em uma série de cinco artigos neste jornal, entre 1964 e 1965. Estes artigos foram reproduzidos no Anexo III desta tese.

O jazzófilo francês discutia em sua coluna não apenas questões musicais ou estéticas, mas também a situação do jazz e sambajazz no Brasil com relação à indústria fonográfica e a qualidade e quantidade dos seus lançamentos, bem como suas estratégias mercadológicas para tanto. Colocava a necessidade não apenas da prática do jazz no país, mas também da formação de um público, considerando que era preciso um trabalho educativo da cultura do jazz pelas gravadoras.

¹⁸⁸ Conforme o site <http://www.myheritage.com.br/research/category-4000/imigracao-e-viagens?formId=master&formMode=0&action=query&qname=Name+ln.Célerier+lnme.true+lnms.false>.

Os lançamentos de álbuns de jazz e sambajazz deveriam visar um investimento no bom gosto musical da audiência, uma formação de público. Pois se os discos de jazz e sambajazz não eram tão bons em venda quanto um “hit popular”, eles seriam como os de música erudita, **“um investimento a longo prazo”**, que poderia compensar sua baixa vendagem inicial com reedições posteriores graças a sua característica de música artística, duradoura, e não apenas atrelada a modismos passageiros. Reproduzo a seguir um trecho do artigo “alguns conselhos às gravadoras”, que Celerier escreveu em 28/04/1962, no *Correio da Manhã*, a respeito do lançamento de um LP do saxofonista norte-americano Paul Winter:

Pois bem, o distinto perito da Columbia nos afirmou, com números e estatísticas, que o lançamento de um disco de Jazz era, do ponto de vista financeiro, um verdadeiro suicídio. Contudo ele foi incapaz de explicar porque é impossível achar nas lojas ou até nos 'sebos' um único exemplar de alguns antigos lançamentos jazzísticos da Columbia... Mas, disse ele, a Columbia, para provar sua boa vontade, tinha feito o lançamento de um LP do *Paul Winter Sextet*. Boa vontade, uma virgula! Com tôda a propaganda de graça, tanto dos cronistas especializados como dos serviços de propaganda da Embaixada dos Estados-Unidos, os financistas da Columbia acharam a hora certa para ganhar dinheiro.¹⁸⁹

Em crítica de 1963, Celerier mostra estar atento também a fatores gráficos dos álbuns de sambajazz, percebendo a importância artística e comercial das capas e contracapas dos álbuns, criações à parte nos lançamentos da época. Celerier aponta a má prática das gravadoras de não creditar os músicos na contracapa dos álbuns, mesmo nos álbuns de sambajazz onde estes eram protagonistas. Essa omissão denuncia a posição social inferior dos músicos de sambajazz em contraste com a de seus colegas jazzistas norte-americanos, sempre creditados e frequentemente considerados como “artistas” de destaque:

No recente Festival de Jazz e Bossa Nova, na ACM, uma das atrações mais aplaudidas foi a pré-estréia do conjunto 'Os Ipanemas'. Integrado por músicos dos estúdios da Colúmbia e liderado pelo conceituado trombonista Astor, este conjunto gravou um compacto dos mais interessantes. **É claro que a Columbia não está fazendo discos por amor à arte**. 'Os Ipanemas' não escapam de certas contingências comerciais. (...)

A capa é de um mau-gosto incrível e a contra-capla **não traz outra informação senão os títulos e os compositores**. Columbia do Brasil, embora seus músicos sejam pagos mensalmente, são mais do que funcionários da empresa: **são**

¹⁸⁹ *Correio da Manhã*, 28/04/1962. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&PagFis=39226. Acesso em: 03/08/2014.

artistas. No caso de um pequeno conjunto, onde o trabalho de cada um é bastante destacado, a menção dos membros do grupo não é somente um gesto de boa educação e agradecimento para o artista, mas também uma informação valiosa para o ouvinte, que sabe reconhecer uma flauta doce de uma tuba. A famosa Ordem dos Músicos deveria agir neste sentido.”¹⁹⁰

Assinale-se aqui que, apesar de não serem creditados no álbum, os músicos de *Os Ipanemas*, grupo hoje ainda em atividade eventual, eram assalariados da gravadora *Columbia*, conforme o crítico. Esta prática é atualmente muito incomum entre músicos brasileiros, que vivem uma carreira de profissionais liberais. Também chama a atenção a menção à *Ordem dos Músicos do Brasil*, órgão então recém-criado, em 1960, que regula a profissão no país. O crítico estava atento, portanto, às questões importantes da carreira de músico à época.

A fim de melhor compreender a posição de Robert Celerier no campo pesquisado, reproduzo um interessante retrato seu, embora não despido de ironia, escrito por seu colega, o jornalista e crítico de música do *Jornal do Brasil*, José Domingos Rafaelli.

Um episódio algo surrealista ocorreu por ocasião da vinda de Ray Charles, em 1963. Naquela época morava no Rio um francês chamado Robert Celerier, que era um fanático jazzófilo.

Alegre e comunicativo, Celerier fazia amigos rapidamente, tornando-se figura popular no meio jazzístico carioca. Durante algum tempo escreveu uma coluna de jazz no extinto jornal *Correio da Manhã*. Celerier era o que os americanos chamam de ‘great talker’, ou seja, um falastrão de carteirinha que não parava de falar sobre jazz. Ele acompanhava a cena jazzística americana o mais próximo que conseguia. Entre outras atividades, Celerier ‘lecionava’ jazz a um grupo de garotões nas areias da Praia de Ipanema e seus alunos acompanhavam-no onde quer que fosse.¹⁹¹

Aqui vemos a atividade de colecionador de discos, muito ligada ao mundo do sambajazz, em uma época em que o acesso aos álbuns importados era não tão fácil para músicos e público. Tocar ou conhecer jazz e sambajazz no Rio de Janeiro nos anos 1950 e 1960 era uma prática que implicava na absorção das

¹⁹⁰ *Correio da Manhã*, 21/09/1963

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&PagFis=43983 Acesso em: 01/08/2014.

¹⁹¹ Disponível em <http://ericocordeiro.blogspot.com.br/2011/06/anarrie-alavantu-viva-santo-antonio-sao.html> Acesso em 03/07/2014. Ainda conforme Rafaelli, Celerier deixou a cidade para morar em Boston: “Após vários anos no Rio, Celerier herdou uma fortuna da sua mãe, incluindo uma mansão em Boston, para onde mudou-se. Não lembro em que ano foi isso. Todavia, alguns anos depois (pode ter sido por volta de 1975/80) ele veio ao Rio para vender seus discos de jazz que deixara aqui. Nessa ocasião telefonou-me comunicando que viera vender sua discoteca, porém a grande maioria estava em mau estado, razão pela qual não interessei-me por nenhum.” (idem)

“novidades” discográficas importadas dos EUA. Ter essa vivência musical possibilitava ser e tocar “moderno”. Celerier se destacava por conhecer bem a discografia de jazz e por ter uma grande coleção, que ouvia e compartilhava com jovens músicos interessados. Segundo o pianista Alfredo Cardim, em entrevista para esta pesquisa:

O Celerier morava ali na Saint Romain, conhece, em Copacabana? Eu e outros músicos íamos na casa dele ouvir os LPs de jazz. Ele colecionava, tinha muita coisa boa. Naquele tempo só tinha uma loja de discos que ficava ali onde era a *Modern Sound*, em Copacabana – já era o Pedro, o dono – era pequena mas depois ele comprou o cinema e aumentou. O Celerier era jornalista e recebia tudo, as gravadoras mandavam os lançamentos todos pra ele. A gente não se arriscava a comprar Lps que a gente não conhecia na loja. Se fosse Miles Davis, John Coltrane, Bill Evans, aí tudo bem, mas Paul Bley e outros músicos menos badalados, fomos conhecer com o Celerier, na casa dele.

5.5.

O Clube de Jazz e Bossa

Seguindo o percurso do depoimento Cardim nos deparamos com o *Clube do Jazz e Bossa*, que teve importância especialmente para os músicos da geração imediatamente seguinte à do sambajazz, da qual o pianista faz parte.

Tinha o Clube de Jazz e Bossa, onde sempre rolava som legal, mas tinha que pagar uma grana alta pra entrar lá. O Ricardo Cravo Albin falava antes das apresentações, aquela coisa. Tinha também o Sylvio Túlio Cardoso, conhece? E pra não pagar tinha que ser músico, ter a carteirinha né. Aí eu, o Ion (Muniz) o Jaime e o Luis Roberto fizemos um grupo e o Celerier vinha ouvir em casa pra dizer se o grupo tinha nível pra tocar lá. Fizemos e teste pra ganhar a carteirinha de músico, lembro até hoje, tocamos *Autumn Leaves* pra ele e ficamos sócios do Clube de Jazz e Bossa. (Alfredo Cardim, em entrevista para esta tese)

O *Clube de Jazz e Bossa* foi uma agremiação que durou de 1965 a 1977 dedicada a promover o jazz nacional e a reunir seu público. O artigo abaixo foi publicado no ano de sua fundação por um dos seus “sócios fundadores”, o crítico musical do *Jornal do Brasil*, Luiz Orlando Carneiro, na sua coluna semanal “Jazz”:

Reunir, pelo menos uma vez por semana, o disperso público de *jazz* que realmente conhece ou procura conhecer **essa forma de expressão musical tão desamparada pelas gravadoras e empresários brasileiros**, é o objetivo do Clube de Jazz e Bossa que será lançado sábado próximo na boate K-samba por Jorge Guinle, Sílvio Túlio Cardoso e Ricardo Cravo Albin, seus idealizadores.

O Clube de Jazz e Bossa tem dez sócios fundadores (os três idealizadores, Everardo Magalhães Castro, **Robert Celerier**, **Sérgio Porto**, Paulo Santos,

Vinícius de Moraes, Antônio Carlos Jobim, além deste colunista (grifos meus)¹⁹²

O milionário patrocinador da música, Jorge Guinle, era o presidente e Ricardo Cravo Albin foi o diretor executivo, e também “apresentador das sessões públicas” do clube. Juntou-se a eles o crítico de música do jornal *O Globo*, Sylvio Túlio Cardoso.

O Clube de Jazz e Bossa criou a *Comenda da Ordem da Bossa*, que “foi oferecida a Pixinguinha, em cerimônia realizada no Teatro Casa Grande, na noite de 23 de julho de 1967, com a presença de Vinicius de Moraes, Ismael Silva, Tom Jobim, Ricardo Cravo Albin, Sérgio Cabral, Sérgio Bittencourt, Walter Fleury e Jorge Guinle, entre outras personalidades do meio cultural carioca.”¹⁹³

O saxofonista Ion Muniz descreve o *Clube de Jazz e Bossa*, em suas *Crônicas* (s.d.):

Quando vim morar no Rio, todo domingo havia uma reunião do “Clube de Jazz e Bossa”. Era organizado por Ricardo Cravo Albin, e era uma espécie de domingueira do “Little Club” (que já havia acabado), só que bem mais badalado. O local das reuniões era no salão de festas do Copacabana Palace,

O som começava lá pelas 5 da tarde, se bem me lembro, e terminava por volta das 10. Todos os “cobras” da época a brilhavam a jam session: Juarez, Aurino, Maciel, Cláudio Roditi, todo mundo aparecia por lá. Os figurões chegavam e tocavam, e os iniciantes esperavam por uma chance...

Foi lá que Vitor Assis Brasil se impôs como solista de jazz. O Clube teve várias “sedes”. Do Copacabana Palace mudou-se para uma casa no Lido, e depois para o “Casa Grande”, no Leblon.

Para mim domingo era o grande dia da semana. À medida que eu praticava e me aperfeiçoava como músico, ficava mais fácil para mim chegar ao palco. Eu era tolerado...

Engraçado, a primeira pessoa a ver algum futuro em mim como músico de jazz foi Jorge Guinle. Após uma das reuniões ele veio falar comigo, e me convidou para ir à sua casa ouvir uns discos que havia acabado de receber dos States. Ficamos amigos, a ponto de eu poder aparecer em sua casa sem avisar. Certa vez ele me atendeu enrolado numa toalha...

Muitos músicos começaram a ser reconhecidos no Clube: Hélio Delmiro, Wagner Tiso, e muitos outros.

¹⁹² Publicado em 4/11/65 no *Jornal do Brasil*, Caderno B. Por Luiz Orlando Carneiro. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&PagFis=76165 Acesso em 21/05/2014.

¹⁹³ Conforme o verbete “Clube de jazz e bossa”, do *Dicionário Cravo Albin da música brasileira*, disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/clube-de-jazz-e-bossa/dados-artisticos>. Acesso em 27/09/2014.

No texto de Ion Muniz podemos entender a importância do *Clube de Jazz e Bossa* para a geração de jovens músicos imediatamente posterior ao sambajazz, na qual se destacam o saxofonista Vitor Assis Brasil e o próprio Muniz, além dos pianistas Alfredo Cardim e Wagner Tiso e do guitarrista Hélio Delmiro. Ele destaca a continuidade das “domingueiras” do clube com as da boate *Little Club*, um local do sambajazz no *Beco das Garrafas*. Mas assinala, por outro lado, que estas novas domingueiras, eram mais “badaladas”, e deixa entrever sua ascensão social no local das reuniões: o “salão de festas do Copacabana Palace”, um lugar bem diverso do *Little Club*, que mal se distinguia dos “inferninhos” da noite do bairro.

Entre os sócios honorários do clube encontravam-se diversas personalidades importantes ligadas à música popular ou erudita como Lucio Rangel, Pixinguinha, Aloysio de Oliveira, Jacques Klein, Rogério Marinho, Mário Cabral, Eleazar de Carvalho, Armin Berhardt, F.E. Paula Machado, Andrade Muricy, José Sanz, Sérgio Bahou, Leonardo Lenine de Aquino, Alberto Pittigliani, Eurico Nogueira França, Maestro Koellreuter, Alberto Faria, Mariozinho de Oliveira, Anfilófilo Rocha Melo, Luís Carlos Antunes, Estevão Herman e Jonas Silva.

Podemos destacar alguns pontos importantes sobre o *Clube de jazz e bossa*. O primeiro deles refere-se diretamente à discussão sobre categorias, que ocorreu na ocasião da escolha do nome do clube, segundo o jornalista Luiz Orlando Carneiro:

A denominação do clube foi objeto de algumas discussões quando de sua concepção. Embora basicamente um clube se propõe a dar a seus sócios a oportunidade de ouvir (em *tapes* e ao vivo) e discutir *jazz* aprovou-se finalmente juntar a palavra bossa a denominação original, tendo em vista **evitar-se a famosa discussão sobre o que vem a ser jazz e quais os tipos de criação musical que podem ser catalogados como jazz.** Além disso, muitas formas de expressão musical, que não são jazzísticas, podem e estão sendo absorvidas pelo *jazz* que é, cada vez mais, música de síntese.

O uso da palavra bossa não deve no entanto dar a entender que se trata de um clube de bossa nova, pois uma das preocupações dos seus idealizadores foi exatamente a de **criar condições para que os músicos brasileiros possam desenvolver sua linguagem jazzística, o que não vinha acontecendo exatamente em consequência da grande aceitação popular de um tipo de**

bossa nova comercial que acabou por limitar músicos que se anunciavam excelentes *jazzmen* (grifos meus)¹⁹⁴.

Observa-se, a princípio, a resistência do crítico em discutir o que é jazz apesar de o clube ter sido criado justamente para “ouvir e discutir” o gênero, em suas palavras. Isto ocorre por que Carneiro opera com uma definição aberta de jazz, “música de síntese” segundo ele, capaz de absorver mesmo estilos considerados não jazzísticos e, portanto, a discussão seria infrutífera. O jazz seria, como a bossa nova definida por Boscoli anteriormente, mais um estilo de tocar e de viver que um gênero fechado, que pudesse ser descrito de forma objetiva neste sentido.

Aqui temos ainda um entendimento bipartido do termo “bossa”, presente no nome do clube, mas que “não deve no entanto dar a entender que se trata de um clube de bossa nova”. O crítico evoca um entendimento do que seja bossa nova que é rejeitada com vistas a uma outra bossa a ser promovida pelo clube, mais jazzística. A bossa nova aparece, portanto, partida em duas, vislumbrando-se a divisão entre esta – canção à maneira de João Gilberto –, e sambajazz, entendido como a sua vertente mais jazzística, e frequentemente instrumental. Não se quer promover ali um tipo de bossa nova “comercial”, e “de grande aceitação popular” mas que “acabou por limitar músicos que se anunciavam excelentes *jazzmen*”, mas sim a que se aproximaria do *sambajazz* – palavra que, no entanto, não é citada.

Outro ponto a ser destacado refere-se à classe social elevada dos fundadores do clube, que contrasta com a dos músicos de sambajazz do Rio de Janeiro à época, de maneira geral. O Clube de Jazz e Bossa era presidido pelo conhecido empresário e produtor cultural Jorge Guinle, que residia no Hotel de luxo *Copacabana Palace*, fundado por seu tio, Arnaldo Guinle. Ele escreveu aquele que foi provavelmente o primeiro livro sobre jazz publicado no Brasil, o *Jazz Panorama* (GUINLE, 1959). Ricardo Cravo Albin, seu diretor executivo, fundou e dirigiu o *Museu da Imagem e do Som* no mesmo ano do clube, 1965, e o dirigiu até 1972. Muitos membros fundadores do Clube de Jazz e Bossa são

¹⁹⁴ Publicado em 4/11/65 no *Jornal do Brasil*, Caderno B. Por Luiz Orlando Carneiro. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&PagFis=76165. Acesso em 21/05/2014.

peessoas de destaque na sociedade, por vezes jornalistas com colunas sobre música em jornais de prestígio ou músicos eruditos, não se encontrando nenhum músico que poderia ser caracterizado como de sambajazz entre os sócios citados acima, salvo engano. O pianista Alfredo Cardim, ainda muito jovem à época, relata que era preciso realizar uma prova para “ganhar a carteirinha” do clube tendo como juiz o crítico Robert Celerier. Os músicos, portanto, deviam ser testados pelos sócios fundadores para serem admitidos. Por outro lado, Cardim havia assinalado que o principal interesse em ser sócio era a entrada gratuita nas *jam sessions* promovidas pelo Clube, em diversas boates.

Escrevendo um artigo intitulado “O novo samba” em 1953, portanto mais de uma década antes da fundação do *Clube de Jazz e Bossa*, Vinícius de Moraes já apontava para esta tendência de aburguesamento do “novo samba”, em um artigo especialmente crítico:

Sinatra, Copacabana, be-bop, boite, microfone: eis o novo samba. O divórcio formal entre a burguesia e o povo – divórcio que, por outro lado, se anula certa comunhão de necessidades outrora inexistentes – criou naquela uma espécie de letargo, uma espécie de *laissez aller*, um intimismo escapista cuja melhor solução é o pequeno bar, a pequena boite onde encontrar seus desencontros, seu tédio de complicações orgânicas, seu medo à vida e ao povo lutando por se afirmar. **Pequenos espaços passaram a pedir pequenas músicas – dançáveis, o mais possível, no mesmo lugar. Pequenas músicas passaram a pedir pequenas vozes, e o microfone veio facilitar a realização dessa pequenez toda, os cantores passaram a cantar para o microfone e não para os frequentadores.** (...) (grifos meus)¹⁹⁵

No entanto havia também os festivais de música realizados não somente por promotores de status social elevado, mas também por músicos que praticavam o jazz e o sambajazz. O referido *Festival de Jazz e Bossa Nova*¹⁹⁶ na Associação Cristã de Moços do Rio de Janeiro, foi realizado em 1963 por iniciativa do trompetista Pedro Paulo e do baterista Victor Manga, um sambajazzista ativo que integrou o "Salvador Trio" de Dom Salvador e Edson Lobo, em 1965, e *A Brazuca*, do pianista Antônio Adolfo, em 1969, vindo a falecer em 1970.

¹⁹⁵ Publicado em 27/10/1953 em *Diz-que-discos*, revista *Flan*, 1953, suplemento de cultura do jornal *Ultima Hora*. Em *Samba Falado*, artigos de 50 e 60 (MORAES, 2008).

¹⁹⁶ Ver CELERIER, Roberto. Correio da Manhã, em 03/09/1963. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&PagFis=43404 Acesso em 05/05/2014

Tais festivais eram comuns à época. Outra notícia do *Correio da Manhã* do mesmo ano, intitulada *Jazz e Bossa Nova*, anuncia um festival a ser realizado na *Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro*, promovida desta vez por seus alunos, e cuja apresentação também foi feita por Celerier:

No próximo dia 19, sábado, algumas das maiores figuras do Jazz e Bossa-Nova estarão reunidas na PUC (...). O show é uma iniciativa dos próprios alunos da Universidade e se realizará no Ginásio, às 15hs. O 'show', que terá a direção geral de Thélío Bogado Júnior, com Victor Manga na direção musical, **será apresentado pelo cronista Robert Celerier** e já recebeu a denominação de **“Encontro do Jazz com a Bossa-Nova”**. Do encontro participarão, entre outros, os seguintes artistas: Sílvio César, Os Cariocas, Jorge Ben, Menescal e seu conjunto, Quinteto Cipó, Trio Luiz Carlos Vinhas, Copa Cinco e Tenório e seu quinteto (...).¹⁹⁷

Em outra matéria em data próxima, Celerier advertia inclusive que “Os ingressos poderão ser adquiridos na famosa “Loja do Jonas”, a “*Jazz Samba Discos*”, Rua Santa Clara, 33, sobreloja, (onde hoje funciona uma loja de moda).”¹⁹⁸ Esta ligação do festival com a loja de discos não é ocasional: aqui pode-se ver a importância destes estabelecimentos para os amantes de jazz e sambajazz/bossa nova, que eram pontos de encontro importantes neste universo.

Portanto, nem todo o jazz e sambajazz deste período eram providos pelo que se poderia chamar de elite cultural ou econômica, a exemplo do *Clube de Jazz e Bossa* de Guinle e Cravo Albin, havendo os referidos festivais promovidos por músicos ou por estudantes que gostavam de “samba moderno”.

Se não é possível traçar uma linha de classe social que circunscreva os promotores desse movimento, por outro lado não deixa de espantar o contraste entre o que se entendeu por jazz em grande parte do mundo, inclusive nos EUA, onde ele nasceu e se desenvolveu como música de minorias, pobres e negros (HOBBSAWN, 1990) e sua apropriação pelas classes altas no Brasil.

A programação do festival citado acima chama a atenção por seu grande ecletismo – ou ausência de purismo – com relação às correntes depois

¹⁹⁷ *Correio da Manhã* 06/10/63 artigo não assinado. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&PagFis=44538 Acesso em: 28/07/2014

¹⁹⁸ *Correio da Manhã*, 29/09/1963 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&PagFis=44292 Acesso em: 28/07/2014

classificadas como diversas, mas que aqui conviviam sob a rubrica “jazz e bossa nova”, como Sílvio César, Os Cariocas, Jorge Ben, Roberto Menescal e seu conjunto, Quinteto Cipó, Trio Luiz Carlos Vinhas, Copa Cinco e Tenório e seu quinteto, muitos deles músicos praticantes característicos do sambajazz.

Chama à atenção ainda a presença de Jorge Ben no festival, que hoje dificilmente seria classificado como um músico de “Jazz e Bossa-Nova”, mas na época ainda podia ser entendido assim, como se observa neste caso. Conforme foi lembrado, seus três primeiros álbuns foram arranjados e gravados por músicos praticantes de sambajazz, sob a liderança do saxofonista J. T. Meireles. Jorge Ben, era um artista ao qual se pode atribuir ascendência negra, tendo lançado em 1976 o LP *África*. A referência a esse viés de raça é pertinente uma vez que esse aspecto teve importância central nas diferentes leituras sobre o jazz no século XX.

5.6.

O jazz e o sambajazz enquanto músicas negras

Celerier, cujos artigos “ajudaram a educar toda uma geração” (CASTRO, 1999, p.85), entendia os movimentos musicais como o jazz do tipo *be bop*, e o sambajazz por extensão, como músicas que expressam “fatores sociais e econômicos” do meio em que foram criados. Ele era também bastante sensível à condição do negro não apenas nos EUA, mas em todo o mundo. Segundo ele:

A revolução musical do Be-Bop foi também o fruto de fatores sociais e econômicos. A decadência das grandes orquestras, portanto a dificuldade, para os jovens músicos pretos, em encontrar trabalho, fez com que eles se reunissem em 'jam-sessions' às vezes tocando de graça, para fazer experiências que ainda não podiam ser desenvolvidas no plano profissional. **O novo intelectualismo da população preta norte-americana, que começava a entrever a importância da sua cultura, as misérias do seu passado e as possibilidades do seu futuro, contribuiu também para a fermentação de uma nova forma musical. (...)**

Mas os sentimentos do preto norte-americano e, conseqüentemente do músico preto, iam sofrer mais uma modificação. Os acontecimentos na jovem África, em crise de independência e desenvolvimento, iam ampliar o seu instinto de defesa. Ele tinha lutado, há um século, com a única ambição de ter os seus direitos de cidadão americano plenamente reconhecidos. As lutas do Congo, da África do Sul, a evolução sadia de países livres como Ghana, fizeram acordar o novo sentimento de solidariedade. **Nasceram então diversas sociedades, islamistas ou não, pregando a violência ou a resistência passiva de Ghandi, todas em prol da liberdade da raça preta inteira, e não somente da minoria vivendo nos Estados Unidos.**

No clima de abnegação e martírio, criado pela epopéia dos 'Freedom Riders' no Sul, o disco “We Insist, Freedom Now”, do baterista Max Roach e da vocalista Abbey Lincoln, estourou como uma bomba. **O jazz, de repente, deixava de ser resignado ou discreto na sua revolta.** (...)”¹⁹⁹ (grifos meus).

É certo que entender o jazz como tática musical de escape da dominação social utilizada por negros e minorias não foi uma exclusividade do crítico francês, mas permeava os discursos sobre jazz da época no Brasil e no mundo. Esta era uma temática que não era incomum neste período que viu o processo de independência colonial de diversos países da África e as lutas pelos direitos dos negros ao redor do mundo e, especialmente, nos EUA.

O historiador Eric J. Hobsbawm escreveu o livro *A história social do jazz* em fins da década de 1950, onde explicita um discurso sobre o jazz semelhante ao de Celerier. Destaque-se ali a oposição colocada entre o jazz e a “música pop comercial”, também bastante comum no discurso de sambajazzistas brasileiros:

No momento em que escrevo estas palavras, primavera de 1958, não há provavelmente nenhuma grande cidade no mundo onde não se esteja tocando um disco de Louis Armstrong, Charlie Parker, ou de algum músico influenciado por estes artistas. (...) O apelo do jazz sempre aconteceu em função de sua capacidade de fornecer aquilo que a música pop comercial elimina de seu produto. Ele conquistou seu espaço como música que as pessoas fazem e de que participam ativa e socialmente, e não como uma música de aceitação pacífica; como uma arte dura e realista, e não como divagação sentimental; **como uma música não comercial, e acima de tudo, como música de protesto (inclusive contra a exclusividade de uma cultura de minoria).** O sucesso foi atordoante e universal. (...)” (HOBSBAWN, p.28, 1990, grifo meu)

Vinícius de Moraes também escreveu um artigo remetendo às origens negras do samba e do jazz tendo o cuidado, porém, em ressaltar as particularidades nacionais, ainda que admitindo uma origem africana comum entre Brasil e EUA.²⁰⁰

As fontes de inspiração da música popular brasileira são, de certo modo, bastante aparentadas às fontes que criaram o jazz. O negro americano, absorvido, como o negro brasileiro, pela escravatura, é originário das mesmas regiões da África que o nosso: a costa do Ouro e a Costa do Marfim. O que houve, com relação ao negro brasileiro, é que ele pôde, em terras brasileiras – e na Bahia com especialidade, conservar a força e a autenticidade dos seus mitos. O candomblé baiano é um

¹⁹⁹ Ver fotografia no Anexo II. Robert Celerier no *Correio da Manhã* em 03/06/1962. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&PagFis=29531. Acesso em 03/08/2014.

²⁰⁰ A exemplo do que Mario de Andrade já havia feito no artigo *A expressão musical nos Estados Unidos*, no livro *Música, doce música* (1963).

híbrido antes bastante puro, em certos terreiros (...) Já o negro americano sofreu o impacto do protestantismo, e os escravos tiveram que adaptar seu ritmo aos hinos religiosos protestantes que, em última instância, resultaram nos spirituals e souls, de onde originou a forma de blues e, posteriormente, (...) no chamado ‘hot jazz’ de King Oliver, Louis Armstrong etc” (MORAES, 2008, p.15).²⁰¹

Assim, conforme Moraes, não se poderia atribuir as mesmas características à músicos dos dois países, pois a cultura original do negro norte-americano teria sido mais eficazmente reprimida em comparação à do negro brasileiro, e este teria podido “conservar a força e a autenticidade dos seus mitos”. Estamos diante do ideário modernista cuja expressão mais conhecida é o pensamento de Gilberto Freyre (2006). Este foi o autor de teorias fundadoras sobre o Brasil que penetraram o campo da música popular brasileira (NAVES, 2001). Este pensamento social foi vulgarizado e entendido sob a chave da “democracia racial” – termo que Freyre aparentemente jamais empregou - negando na escravidão brasileira a repressão mais brutal que teria apagado completamente a cultura original africana entre os escravos norte-americanos. A partir desta lógica, não há como surgir o paralelo entre o sambajazz brasileiro e o jazz original, “música de protesto” de negros e minorias.

Sobre este assunto poderíamos supor que Vinicius de Moraes e o pensamento modernista, vulgarizado ou não, estão corretos: de fato a repressão aos negros no Brasil teria sido menor, estes não foram jamais segregados como o foram nos EUA. Daí não haveria esta necessidade de “revolta” no sambajazz ou na música brasileira, sabendo-se inclusive que Vinicius de Moraes se referiu muitas vezes ao samba enquanto “música negra” brasileira. No entanto o comportamento de músicos do sambajazz, como o do baterista Édison Machado ou do pianista Johnny Alf, parece trazer, se não tensão racial explícita, uma forte oposição aos esquemas hierárquicos da indústria cultural, bem como à chamada “música comercial” em oposição à criação sambajazzística que praticavam. E o jazz, conforme se viu, foi entendido também no Brasil como a música de negros e de setores desfavorecidos da sociedade. Não se pode esquecer, ainda, de Moacir Santos, que tantas vezes afirmou sua música como “negra”; e assinalou em entrevista (FRANÇA, 2007) o terror que foi a instituição da escravidão no Brasil. Ou de Paulo Moura e sua *AfroBossaNova*. A extensa escravidão brasileira pôde

²⁰¹ No artigo “O negro no samba e no jazz”, em *Samba falado*, 2008.

ser parcialmente recalcada sob a ideia de que nos aproximamos de uma *democracia racial*, mas certamente ela está na base das expressões dos negros no Brasil, do qual o samba, o jazz brasileiro e o sambajazz fazem parte.

A bossa nova, por outro lado, foi uma categoria eficazmente construída enquanto música apolínea, concisa e estrutural, e com grande foco na “letra” poética, conforme está explicitado em *Balanço da Bossa* (1974), de Augusto de Campos. Esta construção parece ter emprestado à bossa nova uma aparência “branca”, de “música de apartamento” da burguesia carioca, ainda que liderada por um “baiano bossa nova”, entendimento que difere francamente de outros mais antigos citados aqui, que puderam ouvi-la na cantora negra Elza Soares, por exemplo.

A bossa nova, conforme se viu, nasceu sob o signo da aproximação entre o drama grego e o samba *negro* da favela carioca em *Orfeu da Conceição*, escrita pelo poeta que se disse “o branco mais preto do Brasil”²⁰², Vinícius de Moraes. Espanta, portanto, que seu trajeto à conduza ao epíteto de “música de apartamento” burguesa, e *branca* quando oposta às outras categorias do samba moderno da época: aos *afrosambas* (a criação “negra” de Vinícius embasada na música de Baden Powell) ou ao *sambajazz*, que incluía os músicos negros, a exemplo de Paulo Moura e Moacir Santos.

Eis, portanto, o grande mistério da bossa nova: como uma expressão musical que nasceu da tentativa de reunir a cultura grega erudita à favela carioca, ou juntar “*negros e brancos*”, conforme estes termos recorrentes no discurso de seu criador, Vinícius de Moraes, terminou por ser considerada “branca”, excluindo de seu escopo as representações ostensivamente “negras”, então alocadas ao *sambajazz* e aos *afrosambas*? Certamente não tenho a intenção de corroborar o entendimento preconceituoso sobre a bossa nova enquanto “música branca de apartamento”, mas de mostrar que este entendimento foi uma construção posterior ao movimento, se constituindo em uma leitura, dentre outras possíveis, da complexidade dos acontecimentos vividos.

²⁰² Na canção *Samba da benção*, em parceria com Baden Powell.

5.7.

O problema das categorias ou gêneros musicais

Sem pretender esgotar a discussão sobre as categorias ou gêneros musicais, faz-se, no entanto, necessário trazer alguns referenciais teóricos que informam esta discussão.

De acordo com o verbete “gênero” (*genre*) do *New Grove Dictionary of music*, por Jim Samson (2001), a classificação das obras de arte remete a Aristóteles, e foi inicialmente pensada sobre os gêneros literários da tradição europeia. A partir de fins do século XIX estes gêneros foram gradativamente penetrando o campo musical, inicialmente para designar tipos de danças, rurais, da corte ou nacionais. Estes gêneros “eram parte de um complexo de representações maior com base em conceitos retóricos, e eles tinham uma função comunicativa explícita” (SAMSON, 2001, p. 665)²⁰³. Gradativamente, porém, eles penetraram outras esferas, se tornando uma forma corrente de distinguir práticas musicais. A história da música baseada em gêneros se contrapõe à organização por compositores e músicos individuais, sugerindo uma oposição entre uma visão mais *holista*, por gêneros e outra mais *individualista*, por autores.

A partir dos anos 1960 as abordagens do gênero cada vez mais mudaram o foco da natureza intrínseca da obra da arte para a experiência estética. Se os gêneros eram pensados como historicamente sedimentados este entendimento mudou para um conceito mais fluido, voltado principalmente para o “discurso” do gênero dentro da comunicação artística e da recepção (SAMSON, 2001).

Um gênero é um nome, ou um “signo”, que se torna parte integrante da música influenciando nossa audição, criando expectativas com relação ao seu conteúdo estilístico e formal que podem ser frustradas ou afirmadas (SAMSON, 2001).

Muito desta correspondência entre a palavra-título e a coisa musical se liga à construção dos “ritmos nacionais”, como é o caso do *samba* no Brasil. E esta discussão recai sobre os gêneros nacionais das Américas no século XX. Estes

²⁰³ “were part of a larger complex of representations with a basis in rhetorical concepts, they had an explicit communicative function” (SAMSON, 2001, p. 665)

gêneros tiveram uma importante função social, uma vez que discussão sobre identidade nacional no novo mundo esteve muitas vezes relacionada à “música popular” enquanto depositário do mais profundo inconsciente nacional (ANDRADE, 2006, VIANNA, 2002, SANDRONI, 2001).

A etnomusicóloga Ana Maria Ochoa discute os gêneros musicais e sua gênese relacionada ao nacionalismo, normalmente enfatizada em tais taxonomias, que racionalizaram as músicas em sambas e salsas nacionais, no início do século XX:

(...) há uma estética que se fixa como a apropriada. Por outra parte, (a fixação desta estética) implica em uma invisibilização – as formas de determinado gênero que não se ajustam a determinada descrição se convertem em formas menos válidas – a diferença é borrada. Geralmente as diferenças estilísticas que se eliminam são aquelas que remetem a fatores étnicos, de gênero ou de região não desejáveis. (...) Em outras palavras, a construção de uma categoria genérica se dá através de um processo de eliminação da diferença em favor da semelhança e este processo é sempre estético e ideológico. A história do surgimento da idéia de gênero como conceito unitário está em parte ligada à história da homogeneização cultural empreendida através do estado nação (OCHOA, 2003, p. 34).

Portanto, como aponta Ochoa, a construção dos gêneros implica em uma redução do seu escopo semântico, ou uma “redução da diferença em favor da semelhança” que é, a um tempo “estética e ideológica” que se liga a “homogeneização cultural” que foi historicamente “empreendida através do estado nação”.

Howard Becker músico e sociólogo, realizou uma pesquisa pioneira entre músicos de Chicago, EUA, nos anos 1940, presente em *Outsiders* (2008). Ele é uma das referências mais importante desta tese, não apenas pela proximidade de sua condição de músico que estuda seus pares através das ciências sociais, mas também por suas observações metodológicas. Em *Segredos e Truques da pesquisa*, Becker aborda o problema das categorias:

Esbarramos aqui num velho problema filosófico, o problema das 'categorias'. Como podemos conhecer e levar em conta em nossas análises as categorias mais básicas que constroem nosso pensamento, quando elas são tão 'normais' que não temos consciência delas? Os exercícios (...) destinados a levar as pessoas a redefinirem assuntos comuns vagos ou indefinidos, muitas vezes têm como objetivo a eliminação da tela que as palavras interpõem entre nós e a realidade. Robert Morris, o artista plástico diz: **'Ver é esquecer o nome daquilo que estamos olhando'**. (BECKER, 2007, p.123, grifo meu)

O erro metodológico consiste, portanto, em confundir “o nome” com “aquilo que estamos olhando” e também, escutando. Em outras palavras, seria como confundir os discursos nacionalistas sobre o samba com a música em si, esta sempre fugidia, sujeita a diversos entendimentos que podem emergir de sua escuta. Seu significado, em mutação constante, não coincide sempre com uma determinada compreensão do samba que o quer como símbolo identitário nacional.

Mesmo a análise musicológica ou semiológica, a partir de suas aferições “objetivas” da música ou da “canção”, sofre dessa mesma incapacidade de dar conta da multiplicidade de interpretações que surgem a partir da escuta e poética dos sons. Por isto não se deve tomar as categorias como nomes colados ao que designam, mas observar a discussão, sempre política, que se constrói em torno delas. Conforme argumentei anteriormente, categorias como *sambajazz* e *bossa nova* são disputadas por diversos indivíduos e grupos, com diferentes perspectivas e interesses sobre elas.

Evita-se ainda uma concepção “nativa”, do mundo da arte em questão, segundo a qual o trabalho musical se resume ao “artista” principal. Como observou Becker:

Embora, convencionalmente, se selecione uma ou algumas destas pessoas como sendo o 'artista', a quem atribuímos a responsabilidade pelo trabalho, parece-nos ao mesmo tempo mais justo e produtivo, do ponto de vista sociológico, considerá-lo como a criação conjunta de todas elas. (BECKER, 1977 p.10)