

3.

No ponto anterior tentei descrever e sintetizar as formas e processos de interpretação, representação e reconhecimento da música que estava sendo tocada e experimentada na cena noturna de Copacabana, e em certos lançamentos da indústria fonográfica. Aqui pretendo, numa busca pelas genealogias dos discursos acima apresentados, localizar e problematizar hábitos recorrentes e estruturantes na maneira de se escutar e pensar a música popular brasileira. Como vimos, a crítica da música popular, pelo menos daquele modo jornalístico, estava totalmente imbuída de um vocabulário ideológico e retórico, quase nunca apresentando discussões estéticas ou simples descrições musicais do objeto em questão.

Pode parecer estranho todo aquele apelo patriótico, pedagógico, messiânico na exaltação de uma brasilidade através da música popular que precisava ser defendida. A defesa do samba dos “ataques estrangeiros” e o combate contra sua “decadência” foram reações acaloradas diante a ameaça de que o samba, “patrimônio cultural” por excelência, perdesse sua força e funcionalidade como expressão de nacionalidade. Porque após um longo processo de *invenção* do samba para representar a identidade nacional (Vianna: 1995) e de seu uso disseminado no período populista, ele não poderia ser desbancado de uma hora para outra por “modismos” passageiros, pelo processo de “contaminação” paralelo à sua expansão via indústria fonográfica.

A questão da nacionalidade musical se faz presente aqui não só pela herança populista que fez uso do samba como símbolo nacional. Sua continuidade estava garantida também pela permanência de certos argumentos mariodeandradianos, ainda que deslocados a partir de uma singular apropriação.

3.1.

Da escuta da *música popular* como *música folclórica*

A postura dos “saudosistas” pode ser caracterizada como essencialmente folclorista¹, no sentido de que vê o samba como resultado de uma fusão ideal entre três matrizes “raciais” – “três raças tristes” - e a sua fragilidade diante da

¹ Sobre a importância do movimento folclórico brasileiro no período, ver Vilhena (2007).

“modernização”. Nas falas dos nossos “defensores do samba”, a noção de mistura – de matrizes musicais autênticas, no sentido de folclóricas – se realiza na escolha do samba como expressão por excelência da musicalidade brasileira. Ary Barroso, incorporando as palavras de Olavo Bilac, a definiu como “flor amorosa de três raças tristes” para argumentar que alterar a combinação destes três elementos, mexer nesta mistura já “estável” e de desenvolvimento próprio é “descaracterizar”².

Na tradição dos “estudos de folclore”, na qual foi gerada, a definição da *música popular* baseava-se numa idéia de “povo brasileiro” como entidade cultural e racialmente homogênea, resultado da síntese dos elementos “portugueses, africanos e ameríndios”. Como argumentou Mário de Andrade, apenas no séc. XIX, a nossa música popular começou “a tomar corpo”, aparecendo “produções já dotadas de fatalidade racial”, porque até então, nos três séculos anteriores, estes elementos constitutivos mantiveram-se “misturados”, porém não “amalgamados”(Andrade:1980;180). Ele localiza, desta maneira, um momento na história em que a música nacional teria começado a surgir. Porém esta musicalidade nacional seria encontrada apenas na música popular, isto é, nas manifestações musicais folclóricas, “primárias” e “inconscientes do povo”, a única que “reflete as características musicais da raça”. Esta música popular apesar de apresentar um “caráter étnico”, ainda não podia ser considerada uma música realmente brasileira, estatuto que só seria alcançado pela *música artística*. Esta não seria nem a música popular nem a erudita mas um resultado da combinação das duas através de um desenvolvimento erudito do *populário* (Andrade: 1962). Nesta sua proposta, as *manifestações popularescas* como os maxixes e sambas urbanos, isto é, as que recebem correntemente o nome de música popular, ficavam de fora, sem funcionalidade, para o *desenvolvimento* de nossa musicalidade nacional.

Como analisa Carlos Sandroni, até os anos 40 usava-se freqüentemente no Brasil a expressão *música popular* com o sentido do que hoje chamamos de *música folclórica* (Sandroni: 2004). Desta perspectiva, *música popular* era usada para designar o universo rural em oposição ao urbano. Mário de Andrade usava dois termos distintos para diferenciar estes dois universos, o *populário* e o *popularesco*. Esta distinção estava totalmente apoiada numa forte carga pejorativa desta última expressão, que era como uma desvirtuação degenerativa do primeiro termo. A

² Ary Barroso in *Paratodos*, nº1, primeira quinzena de junho de 1956, p. 07.

indisposição de Mário para pensar a música popular urbana, bem como a incapacidade dos seguidores modernistas em discutir o caso da música popular – no sentido de música urbana e não folclórica - seria sugerida pelo então contexto social no qual as músicas urbanas veiculadas através do rádio e do disco ainda eram de pouca representatividade. Assim, na argumentação de Sandroni, foi a partir dos anos 30, quando a incipiente indústria musical passa a colocar a música urbana – com destaque para o samba - tanto sua produção quanto o consumo, como fato social cada vez mais relevante, que começará um deslocamento de sentido no termo música popular. Em poucas e importantes ocasiões o próprio Mário de Andrade trocou o termo *popularesco* para *música popular* ao escrever sobre o samba (Andrade: 1963). Apesar dele considerar que os estudos de certas manifestações da música urbana não deviam ser desprezados, ao mesmo tempo ele afirmava que o investigador deveria “discernir no folclore urbano o que é virtualmente urbano, o que é tradicionalmente nacional, o que essencialmente autóctone” (Andrade: 1962; 167). Nitidamente ele procurava diferenciar a “boa” música da “submúsica”, a que guardava algum “valor folclórico” daquela marcada pelo interesse comercial.

No geral os compositores atuais de sambas, marchinhas e frevos, são indivíduos que, sem serem mais nitidamente populares, já desprovidos de qualquer validade apelidável propriamente de “folclórica”, sofrem todas as instâncias e aparências culturais da cidade, sem terem a menor educação musical ou poética. O verdadeiro samba que desce dos morros cariocas, como o verdadeiro maracatu que ainda se conserva em certas ‘nações’ do Recife, esses, mesmos quando não sejam propriamente lindíssimos, guardam sempre a meu ver, **um valor folclórico incontestável** (...) Mas o que aparece nesses concursos não é samba não é coisa nativa e muito menos instintiva. Trata-se exatamente de uma **submúsica**, carne para alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensualidade fácil de um público em via de transe”(Andrade: 1963; 282)

Mais adiante, ele caracteriza neste artigo a *música urbana* como aquela que é “eminente, instável e se transforma fácil, como as coisas que não tem assento numa tradição necessária”. Admite, porém, que “vez por outra, mesmo nesta submúsica, aparecem coisas lindas ou tecnicamente notáveis”. Este reconhecimento, mesmo que a classificação como *música popularesca* ou *submúsica* seja mantida, vai ser estrategicamente apropriado nos discursos dos primeiros “especialistas” em música urbana carioca.

Como argumenta Sandroni, a abordagem folclorista da música popular começa a se alterar com o surgimento de um novo tipo de produção intelectual sobre música,

os “primeiros intelectuais orgânicos da música popular urbana no Brasil” (Sandroni: 2004;27). Pessoas como Alexandre Gonçalves Pinto, Francisco Guimarães “Vagalume”), Almirante, Ari Barroso, teriam aproveitado a “brecha” aberta pelo estudo de Mário de Andrade sobre o samba carioca, adotando o qualificativo popular para falar do mundo musical em que estavam envolvidos – o choro e o samba tanto nas “rodas” quanto no rádio e nos discos – deixando em desuso o termo *popularesco*. A produção destes “primeiros intelectuais orgânicos” girava em torno de uma disputa pela legitimidade do samba diante das transformações pelo qual ele passava na virada dos anos 30, mudanças estas que consolidariam, inclusive, um outro tipo de padrão rítmico³. É lugar comum entre os autores que escrevem sobre a história do samba⁴ apresentar a oposição entre um e outro nos debates da época, principalmente entre Vagalume, de um lado, e Orestes Barbosa, do outro, como um embate entre o representante da “tradição” e o outro da “modernidade”, entre a turma da Cidade Nova e a turma do Estácio, entre a roda de samba e o desfile, entre o “bamba” e o “malandro”, entre a “casa” e a “rua”, enfim entre o “samba folclórico” e o “samba urbano”. Nesta briga venceu o segundo paradigma, que de “samba urbano” virou “samba autêntico”, enquanto que o primeiro virou “samba amaxixado”. Venceu também a vinculação com o universo “carioca” em oposição ao “baiano” e com isso a ampliação da identidade local para uma expressão nacional.

Foi justamente este samba considerado “moderno” nos anos trinta, “urbano”, “comercial”, que nos anos 50 será transformado em ícone da “tradição”. O processo de transformação do samba do Estácio em samba tradicional, apesar de iniciado com as polêmicas travadas nos anos 30, vai se consolidar definitivamente com a polêmica em torno da descaracterização do samba na década de 50. Junto com isto, a estabilização da categoria *música popular* para falar das manifestações urbanas, em contraste, *música folclórica*, para falar daquilo que antes era domínio da música popular. Só que, nesta troca de posição, o samba vai carregar com ele a função antes atribuída à música folclórica de guardião da brasilidade de nossas manifestações

³ Sandroni (2001) explica esta mudança a partir do acompanhamento rítmico. O padrão do acompanhamento rítmico presente no “samba amaxixado” (como “Pelo Telefone”) é representado, num compasso 2/4, como colcheia pontuada-colcheia pontuada-semicolcheia, isto é, o padrão 3 3 2, sobre oito semicolcheias. Já o *paradigma do estácio* (usualmente exemplificado pelo desenho do tamborim) seria mais contramétrico que o primeiro, apresentando variações sobre o padrão 2 2 3 2 2 2 3, em 16 semicolcheias, isto é num ciclo de dois compassos 2/4.

⁴ Conferir, por exemplo, Caldeira (2007), Maximo & Didier (1990), Moura (2004)

musicais. E este papel já havia sido bastante ensaiado após um longo processo de *invenção* do samba para representar a identidade nacional e seu uso disseminado no período populista (Vianna:1995). E o mesmo Orestes Barbosa aparece para reafirmar os seus mesmos argumentos anos atrás: “das misturas que o Rio tem, vem a sua música própria – o samba, que é tão nosso como a romanza é italiana, o tango é argentino, e a cançoneta é de Paris” (Barbosa:1933;22) E em seguida, em tom triunfalista e nacionalista afirma que o samba era o gênero musical nacional consagrado. E o mesmo Almirante para consolidar os conceitos de *velha guarda* e *época de ouro* e assim aprofundar o “resgate”, a “preservação” e “atualização” da memória das “autênticas” expressões da música popular. E junto com eles foi de fundamental importância a militância via *Revista da Música Popular*, de Lúcio Rangel, Pêrsio de Moraes, Nestor de Holanda e outros, sistematizando um pensamento folclorista aplicado à música popular urbana, purificando-a tanto das influências “dos ritmos estranhos ao nosso populário”⁵ quanto do mercado radiofônico e fonográfico. Noel Rosa poderia ser transformado num ícone de tradição musical, assim como os representantes da *velha guarda*, porque eles teriam conseguido manter estável e ajudado a fixar o elemento nacional, a despeito das más influências e ameaças constantes advindas do processo de “urbanização” da música popular. Não se tratava portanto de uma significação do samba como música folclórica; a autenticidade deste, bem como sua tradicionalidade, estavam garantidos pela sua capacidade de representar uma musicalidade nacional. Mesmo porque a transformação do samba no ícone da tradição brasileira só aconteceu via ampliação do sistema radiofônico e fonográfico, isto é, pela modernização dos meios de comunicação e produção musicais. Se a brasilidade antes se apoiava no folclore, agora é a música popular urbana que irá defini-la. E a mesma preocupação nacionalista para o samba, construído e consolidado ao longo do governo Vargas, se realimenta neste momento de “crise”. O que não foi a *I Semana da Música Popular* senão uma ampliação revisada do *Dia da Música Popular* criado em 39?⁶ E o que falar da *Antologia da Música Popular Brasileira* proposta por Rangel, uma coletânea de 200 discos raros, “antigos” ou daqueles que se colocam fora de um interesse “comercial”?

⁵ *Revista da Música Popular*, nº1, p. 03.

⁶ Para informações mais detalhadas sobre a criação do Dia da Música Popular Brasileira em 1939, como parte da Exposição Nacional do Estado Novo, ver Napolitano (2007).

Paralelamente, foi de extrema importância para a consolidação do termo *música popular*, a distinção operada dentro do próprio movimento folclórico, que apesar de herdeiro direto do pensamento marioandradiano, não aderiu a distinção *popular - popularesco*, optando pelos termos *música folclórica – música popular*. Como Sandroni explica, isto se deu, em parte, pela atribuição positiva da música popular na sua relação e representatividade de uma certa concepção de “povo”. Nas suas palavras, em comentário sobre Oneyda Alvarenga:

“Embora considere a ‘música popular’ como contaminada pelo comércio e pelo cosmopolitismo e reserve à ‘música folclórica’ o papel de mantenedora última do caráter nacional, ela [Oneyda Alvarenga] atribui, apesar de tudo, à música do rádio e do disco um ‘lastro de conformidade com as tendências mais profundas do povo’” (Sandroni: 2004; 28)

A distinção entre música popular e música folclórica ainda se sustentava, portanto, pela afirmação de que a música popular estaria “contaminada” pelo comércio e pelo cosmopolitismo, enquanto a folclórica guardaria em si o caráter nacional, a brasilidade autêntica. No entanto, o reconhecimento de que a música popular estaria em “conformidades com as tendências mais profundas do povo” passou a ser o argumento definidor da legitimidade da categoria. O que está em jogo é uma identificação do “povo” com uma determinada música, como se houvesse uma espécie de continuidade entre uma camada social e um determinado produto cultural.⁷

Esta noção de conformidade reside numa relação de continuidade que deveria ser mantida no processo de “transfiguração” dos materiais e práticas espontaneamente do “povo” (folclóricas) para a música popular em que o mesmo “povo” poderia se reconhecer e ser reconhecido nela. Este processo abre uma outra dimensão para o entendimento da categoria música popular naquele momento. Há quem diga que música popular é popular porque se popularizou. Como escreveu, por exemplo, Cruz Cordeiro⁸: “A música popular, em qualquer caso, apenas é a que se popularizou, a que foi acolhida pelo povo, seja ou não típica ou tradicional dele: um samba, um baião, um bolero ou um fox qualquer no Brasil, por exemplo.”

Embora, como fica explícito na sua afirmativa acima, o *samba*, o *baião* e o *fox* sejam classificados indistintamente como música popular, apenas os dois

⁷ Este tipo de abordagem foi amplamente desenvolvido pela tradição britânica de estudos sobre música, na qual vale ressaltar, a representatividade do trabalho de Richard Middleton (1990).

⁸ Cruz Cordeiro in *Revista da Música Popular*, nº7, junho de 1955, p. 6-8.

primeiros recebem o rótulo de “música popular brasileira”. Isto porque houve um trabalho, como o feito por Ari Barroso no caso do samba e Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga no caso do baião, de popularização da *folcmúsica*, enquanto que no caso do fox, apesar de “aceita pelo povo”, “popularizada”, não é nem típica, nem tradicional do nosso país⁹. Com estes exemplos, a sua versão do processo de consolidação da música popular brasileira poderia ser sintetizada: *folcmusica* → popularização = música popular brasileira. E assim estaria reafirmada a idéia de que o caráter nacional deve ser buscado na música folclórica, o qual, através de um processo de popularização – leia-se uma relação positiva com a indústria cultural - estaria fortalecido como expressão nacional na música popular.

Interessante que parece uma adaptação do pensamento de Mário de Andrade sobre o projeto de música artística, só que transposto para o universo da música popular, como que uma adaptação à nova realidade e dimensão da indústria fonográfica. A idéia do folclore como “reliquia eternamente agonizante” (Sandroni: 2004; 33) se mantém, mas agora o processo de *tradução cultural* não era mais privilégio de alguns poucos artistas eruditos comprometidos com o “projeto de música artística” marioandradiano; todo artista popular, mesmo atuando nas engrenagens da indústria cultural, poderia reivindicar o papel deste tradutor, tanto mais convincente quanto mais representativo daquelas “tendências mais profundas do povo”.

No entanto, tal papel de tradutor não parece ser reivindicado, nestes termos, pelos músicos envolvidos no embate entre “saudosistas” e “modernos” naquele final dos anos 50. A categoria povo aparece não como uma *essência* que deve estar presente nas práticas musicais - como fonte inspiradora ou como sinônimo de brasilidade – e sim como uma *entidade* que legitimaria tais práticas, pela posterior aceitação delas. Quer dizer, o sentido está muito mais para aquele apontado por Cruz Cordeiro de “popularização” do que aquele, ainda marcado pela solução folclorista, de conformidade com as “tendências mais profundas do povo”.

Em certo sentido, esta maneira de significar a música popular desobrigava-a da necessidade de expressar, representar, consolidar uma certa brasilidade, passando a atuar como critério de avaliação do valor de uma determinada prática, a sua aceitação, ou recusa pelo “povo”. Esta maneira, talvez um pouco simplista de ver o

⁹ Cruz Cordeiro in *Revista da Música Popular*, nº7, junho de 1955, p. 6.

processo, é resumida na fala de Radamés: “O público entende a permanente renovação da música popular, e o caminho certo dessa renovação vai-se abrindo exatamente através da aceitação ou da recusa do público em relação às suas manifestações.”¹⁰

Considerando as múltiplas relações que influenciam a aceitação ou recusa do público (provavelmente não ignoradas por um músico inteiramente por dentro das redes de promoção e divulgação musicais mais representativas do período – a Rádio Nacional, onde era arranjador e maestro de orquestra, e na gravadora Continental na qual exercia a função de diretor musical), esta aparente simplicidade na explicação do processo pode ser vista como uma estratégia de simplificar uma profusão de discursos e disputas no uso de determinada música como expressão de determinada coisa. Ou talvez, um simples desconforto, de quem não parava de receber acusações de que o seu trabalho como arranjador e orquestrador era “descaracterizador” do samba.

Especulações à parte, a adesão ao critério de aceitação do público como marca da música popular redimensionava a questão dos ouvintes, chamando a atenção para o trabalho de formação desta *escuta*, ou deformação dela. Lembremos de um dos argumentos mais recorrentes na fala dos “defensores do samba”, que liam como um sinal de decadência o não lugar que o samba ocupava no “café-society”. E, ao mesmo tempo, era este mesmo gosto “alienado” para uns, mas “sofisticado” para outros, que autorizava a incorporação do jazz.

Também a vinculação com o sentido de música popular como aquilo que se popularizou, isto é, foi incorporada por um grande número de pessoas sofre uma clivagem neste momento. Porque o que vai passar a definir a música popular não será o seu consumo massivo, pela quantidade de ouvintes, mas antes pela qualidade deles. Por isso a questão do gosto do “café-society” aparecia como questão fundamental, como fator imprescindível para se ganhar ou perder a briga entre antigos e modernos.

A constatação de Sergio Porto de que a *velha guarda* havia agradado os freqüentadores da “boite” Béguin serviu assim como um duplo fortalecimento. Da própria tradição musical que estava representada pela *velha guarda* e que se

¹⁰ Radamés Gnattali in *Paratodos*, nº2, segunda quinzena de junho de 1956, p. 07.

atualizava através da aceitação deste público – reforçando o argumento de Sylvio Caldas por exemplo de que “os verdadeiros compositores de nossa música popular são sempre atuais.(...) o verdadeiro artista não tem época”¹¹ - e do próprio movimento pedagógico capitaneado pelos defensores do samba, que acabavam de ter certeza que era só “educar”, “desalienar” o gosto desta “elite”, vencer esta “ignorância” para que fosse evitada definitivamente a decadência temida do samba.

A ambigüidade na definição da música popular brasileira, neste momento, se deve a este movimento de duplo afastamento – do sentido de representar uma “conformidade com as tendências mais profundas do povo” proposta pelo pensamento folclorista; e da definição via popularização (como propôs Cruz Cordeiro e que na verdade marca toda uma escola de pensamento sobre indústria cultural e música de massa¹²). Este cenário é de extrema importância porque não só está acontecendo uma redefinição de categorias, mas a invenção da conceituação de música popular brasileira no sentido que vai se consagrar nos anos seguintes: herdeira distanciada tanto da noção de música popular enquanto música folclórica ou tradicional, quanto da noção de música popular enquanto música de massa (Ulhôa: 1997; 81), quer dizer, resgatando o pensamento de Mario de Andrade, nem “populário” nem “popularesca”. Tal característica, neste momento apenas um esboço de pensamento, se tornará o traço distintivo da música popular brasileira, um verdadeiro *ethos*. Daí o “estranhamento” de Sandroni na França (Sandroni: 2004; 25), ao perceber que a música popular brasileira exerce sua particularidade não só enquanto produto musical mas sobretudo como uma maneira “brasileira” de se pensar a música.

3.2. Fusão, síntese, hibridismo, fricção

Sob um outro aspecto, as disputas discursivas em torno da *influência do jazz* e *descaracterização do samba* contribuíram para a consolidação de um ponto nevrálgico na maneira de se pensar a música popular brasileira: a idéia de “mistura”, de “síntese”, de “abrasileiramento” do outro.

¹¹ Sylvio Caldas in *Paratodos*, nº4, segunda quinzena de julho de 1956, p. 07.

¹² Para uma discussão aprofundada sobre música e indústria cultural, conferir, por exemplo, Adorno (1978, 1996) e Adorno & Horkheimer (1986).

Se houve, em certo sentido, a transposição daquele pensamento modernista que condicionava a realização da música brasileira via projeto de *musica artística* para o universo popular via processos de popularização, houve também a transformação do “elemento externo” que deveria ser incorporado para o *desenvolvimento* da nossa música. No caso de Mário de Andrade, este elemento era representado pelos ‘desenvolvimentos eruditos’, pelos procedimentos incorporados da chamada música de concerto europeia, o que garantiria a *elevação de nível estético* e a universalidade da *música artística brasileira*. No caso dos defensores da modernização do samba, este elemento capaz de promover tal desenvolvimento equivalente estava representado pelo jazz. De todas as influências musicais que marcavam o ecletismo do período – música francesa, italiana, latina ou norte-americanas –, eram alguns elementos associados ao jazz, como improviso, sofisticação, dissonâncias que modernizariam a música brasileira. Até os defensores do samba tradicional identificavam estes mesmo elementos como vindo do jazz, ainda que os recusassem.

A idéia de *desenvolvimento via incorporação do outro* se mantém, embora a concepção quanto à direção deste desenvolvimento seja outra. Porque o critério que estava em voga naquele momento para determinação do valor estético era associado ao, *novo*, ao *moderno*, e não ao *erudito*. Altera-se o critério mas não a função: a noção de *elevação estética* permanece na idéia de *sofisticação e modernização*.

Argumentei na seção anterior que a tentativa dos defensores do samba em estabelecer a tradição a partir de um processo de purificação - do samba do Estácio e do choro – não alçou o êxito desejado por dois motivos: esvaziou-se como critério de “autenticidade” pelo enfraquecimento da perspectiva folclorista na definição de música popular; diluiu-se como argumento diante do contra argumento de que a música popular brasileira sempre incorporou influências externas.

Nesta seção, irei justamente aprofundar a discussão em torno deste contra argumento a fim de problematizar sua eficiência naquele momento de disputa, bem como sua repercussão na chamada historia da música popular brasileira.

Há mesmo quem defenda que a incorporação de elementos externos é constitutiva da história da nossa música. Nas falas de Tom Jobim (em que define a música brasileira como “amalgama de todas as influências recebidas e assimiladas”) ou Radamés (“as influências sempre existiram”), ou na de Mario de Andrade e

Renato de Almeida, a afirmação de que a música popular brasileira sempre se constituiu a partir da incorporação de elementos externos se repete como um *leit motif*.

Aquele argumento desenvolvido por Mário de Andrade na *Pequena Historia da Música* de que a nossa música popular se formou a partir de uma complexa mistura de elementos estranhos e de que o marco inicial desta musicalidade nacional seria o final do séc XIX, após um longo processo em que os elementos portugueses, africanos e ameríndios permaneceram por muito tempo em estados “puros”, sem se misturarem uns com os outros e se transformarem numa coisa nova (Andrade: 1980; 189), irá ecoar nos discursos posteriores de tal maneira que transformará este momento de *origem* da música nacional num verdadeiro *fato histórico*. Como explica Martha Abreu, o recurso à teoria da mestiçagem nas construções sobre a brasilidade musical é uma presença contínua desde as tentativas dos primeiros intelectuais em elaborar uma “versão musical” da suposta identidade nacional brasileira. Em suas palavras: “Intelectuais ligados a música, entre o final do XIX e primeiras décadas do XX estavam engajados na definição sobre a música popular e na construção de uma historia da música brasileira, sempre valorizando os seus traços mestiços” (Abreu: 2001; 685). A autora argumenta que desde estas pioneiras versões sobre música brasileira, como *A música no Brasil*, de Guilherme de Mello, passando pelos autores modernistas como Mario de Andrade, Renato de Almeida e Luciano Gallet até seus herdeiros mais expoentes - Mariza Lira, Oneyda de Alvarenga, Ulisses Paranhos, Luis Heitor e Valdenir Caldas - que a discussão quanto à formação e características da música brasileira reitera a “fábula das três raças”. Este argumento em favor da continuidade da idéia de “brasilidade musical mestiça” ressalta também as importantes noções de *mistura* e *síntese*.

Nesta concepção via Mario de Andrade há dois tipos de mistura e dois momentos em que ela ocorre. Um é aquele localizado no fim do séc. XIX, em que a mistura - de matrizes musicais étnicas - é vista como um fator constitutivo de nossa brasilidade, como a formação peculiar do nosso “populário”. Lembremos que, para Mário de Andrade, a origem e a autenticidade da brasilidade estaria na música folclórica e não nas manifestações urbanas. Portanto, a influência externa só seria válida e desejável até um certo momento do desenvolvimento: aquele que marca a origem de expressão da musicalidade de caráter nacional. Depois que se inicia o surgimento de uma musicalidade nacional, ainda que apenas enquanto manifestação

popular, os elementos externos só são bem vindos quando provenientes da música erudita, a fim da realização da *musica artística*.

Este segundo momento, apesar de manter a idéia de incorporação do elemento externo para o *desenvolvimento* do populário, apresenta restrição quanto a questão das influências. De um lado, porque o desenvolvimento interno da “entidade evolutiva brasileira” (Andrade: 1980; 20) não pode ser desviado, desvirtuado por uma incorporação indevida e descaracterizadora da nossa musicalidade; de outro, porque a única coisa externa desejável e necessária seria a música erudita, a qual, no entanto, é “desraçada” por natureza. Podemos desconfiar então que, em Mario de Andrade, estes elementos advindos da música erudita não são tão externos assim, mas universais e, como tais, internos a qualquer particularidade.

Nas falas dos nossos “defensores do samba” ouvimos certas ressonâncias deste esquema andradiano. A noção de mistura já estabilizada – de matrizes musicais autênticas, no sentido de folclóricas – se realiza na valorização do samba, expressão por excelência da musicalidade brasileira. Vianna discute em detalhes esta invenção do samba como música nacional, que resultaria de “uma tradição secular de contatos entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras” (Vianna: 1995: 34). E, nesse processo, destaca-se a teoria da mestiçagem como definidora da originalidade e particularidade brasileira, que acabou por exaltar o samba como música mestiça¹³. Para Ary Barroso, a descaracterização que ameaçava o samba era a “desestabilização” dos elementos constitutivos, a expulsão de uma das “três tristezas” - o “elemento negro” por conta do aparecimento de composições “desfibradas”: “perde-se assim uma característica primordial, a característica rítmica. Vamos viver apenas de duas tristezas.”¹⁴

O temor da descaracterização, traduzido num combate sem tréguas contra influências indesejáveis, desautoriza por completo aquele outro tipo de incorporação relativa a elementos advindos de outras músicas populares. Mesmo quando essa outra música popular, como no caso do jazz explicado por Sergio Porto (Porto: 1953), é vista sob o viés folclorista, é ouvida como expressão autêntica de outro

¹³ Comentando o “mistério da mestiçagem” e sua relação com o “mistério do samba”, Hermano Vianna pergunta: Como pôde um fenômeno, a mestiçagem, até então considerada a causa principal de todos os males nacionais (via teoria da degeneração), ‘de repente’ aparecer transformado, sobretudo a partir do sucesso incontestável e bombástico de *Casa Grande e Senzala*, em 1933, na garantia de nossa originalidade cultural e mesmo de nossa superioridade de ‘civilização tropicalista?’” (Vianna: 1995; 31)

¹⁴ Ary Barroso in *Paratodos*, nº1, primeira quinzena de 1956, p.07.

populário, também não é bem vinda a mistura. Se num primeiro momento ela é fator constitutivo da “nossa riqueza nacional”¹⁵, agora, neste segundo momento, ela é absolutamente destituída de qualquer funcionalidade. Isto porque o samba, como expressão característica de nossa musicalidade, não só já estaria devidamente constituído e caracterizado, como constituiria a nossa sensibilidade musical de maneira característica e, em certo sentido, intransponível. Em uma passagem curiosa do livro *Pequena história do jazz*, em que procura explicar o sentido de *swing*, Sergio Porto faz um paralelo entre o samba e o jazz, ambos estilos “cultivados” a partir de raízes africanas, e propõe a seguinte explicação. Se compararmos duas execuções de samba, uma feita por músicos nacionais e outra por músicos estrangeiros, veremos que “a primeira será buliçosa, maliciosa e colorida, enquanto que a segunda, mesmo marcada de forma correta aparecerá arrítmica, sem vigor ou pujança” (Porto: 1953; 42). Isto acontece porque é impossível para o músico se despir do populário que lhe é inerente e ao mesmo tempo incorporar um outro que não lhe é devido. Qualquer tentativa neste sentido será forçosamente falsa. Em outra ocasião, quase dez anos depois (contracapa do disco *Bossa Nova nos States*¹⁶), ele reforça este ponto de vista contrastando o *swing* do jazz como o *balanço* do samba.

“Música popular cada povo sabe tocar a sua e o que é ‘swing’ para o americano e ‘balanço’ para o brasileiro, será sempre uma exclusividade do músico nativo do país onde também sua música nasceu e se formou, valendo-se de todos os fatores inerentes a qualquer manifestação do populário musical de um povo, isto é, origens folclóricas, fenômenos de ordem social, etc, etc. E quando seu ritmo se define, é só seu e de mais ninguém.”

Este argumento garantiria por si só fidelidade à sensibilidade musical que nos determina e constitui. Mas a realidade inquestionável de “amigações indevidas” entre o samba e o jazz desafiava uma abordagem menos radical desta relação. A tentativa de metonimizar o que seria a brasilidade musical no *ritmo* do samba parecia simplificar uma complexa situação, em que vários fatores eram apontados como “descaracterizadores”, como as tais “dissonâncias”, por exemplo.

Para os “modernos”, são estes mesmos fatores que devem ser incorporados. Assim como o sentido de música popular brasileira forjado aí estava impregnado dos

¹⁵ Marques Rabelo in *Paratodos*, nº1, primeira quinzena de junho de 1956, p. 07.

¹⁶ LP lançado em 1962 pelo selo Masterplay. Músicos participantes: Juarez (sax tenor), Nelsinho (trombone e arranjos), Fats Elpidio e Tenorio Jr. (piano), Neco (guitarra), Bituca (bateria), Gilson e Alberto (ritmo).

“processos de popularização” via “indústria cultural”, também a idéia de *mistura* vai ser ressignificada para esta realidade. Ao invés de matrizes folclóricas e a reedição musical da “fábula das três raças”, os elementos externos evocados para a *mistura* - o samba e o jazz - são ambos concebidos como músicas populares. Em lugar duma postura desconfiada e negativa em relação às músicas veiculadas pela *mass media*, uma relação positiva e interessada pelas “novidades” por elas apresentadas, superando-se assim a fragilidade iminente e a decadência subsequente, para uma absorção estratégica e até mesmo criativa.

Este tipo de relação aponta para um caminho diferente para se pensar os processos de incorporação do ‘outro’. Aqui a convergência parece estar muito mais para sensibilidade modernista à la Oswald de Andrade com sua proposta antropofágica para a cultura brasileira. Lembremos daquele seu conhecido postulado segundo o qual a criação cultural que se congela e não se transforma acaba virando “macumba pra turista ver”. A assimilação deve ser espontânea, instintiva, ativa, em contraste com a livresca, bacharelesca. A recusa dos defensores do “samba moderno” às formas musicais folclóricas e a simpatia pela permeabilidade da música brasileira frente às diferentes musicalidades, atualizava a aversão oswaldiana ao “exotismo” e a dissolução das hierarquias rígidas entre o universo erudito e popular presente nas tipologias mariodeandradianas¹⁷.

No entanto, o critério de seleção do elemento a ser incorporado deixava em suspenso aquela espontaneidade assimiladora valorizada por Oswald, ao mesmo tempo que reforçava a idéia de *desenvolvimento* necessário para a nossa música popular. Nesse sentido, o elemento externo escolhido – representado pelo jazz – não só é desejável como indispensável, pela sua funcionalidade na “modernização” e “evolução” do samba. Mas mesmo em relação ao jazz não era qualquer tipo de incorporação que era permitida. Aqui também, entre os defensores da “modernização”, prevalecia a metonimização do samba no seu ritmo, ao ponto de servir como limite para a incorporação das influências externas. Como afirmou

¹⁷ O contraste entre as perspectivas filiadas à Mario de Andrade e Oswald de Andrade nos debates musicais localizados na década de 60 – principalmente com Haroldo de Campos e o cenário pós bossa nova – é discutido, entre outros autores por Contier (1992) e Naves (2004). Aqui me aproprio desta analogia e antecipo historicamente a realização dela, sobretudo para o enriquecimento semântico dos discursos jornalísticos envolvidos, sem no entanto, ‘defender que esta aproximação paralela seja pertinente enquanto discurso “nativo”. A pertinência como pretendo argumentar mais adiante, se firmará com a perspectiva consagrada de se pensar, escutar e contar a história da música popular brasileira.

enfaticamente Radamés: “o ritmo [do samba], fundamentalmente, deve-se preservá-lo a todo custo”.¹⁸

A afinidade, ainda que não explícita, com a postura antropofágica, vai colocar a questão das influências sob outra ótica. Não só porque a incorporação do outro transformará um produto “exótico” num produto “moderno”, mas sobretudo porque pode atuar como estratégia para inverter a posição inferior de uma cultura “colonizada”¹⁹.

Esta postura antropofágica, concebida e praticada por Oswald de Andrade e embora só explicitamente incorporada, no cenário da música popular, pelo movimento tropicalista anos mais tarde, vem a ser também aqui, e ao longo da reflexão sobre música e cultura brasileira um verdadeiro modo de pensar, uma das formas de *riflessione brasiliana* (Wisnik: 2006; 183). Martha Ulhôa também reforça este ponto de vista quando propõe a pertinência da antropofagia como conceito etnomusicológico para entender a especificidade da música brasileira (Ulhôa:1997). Argumentando que a “formação cultural brasileira se estabelece dentro desta estrutura composta por estratégias de dominação e táticas de sobrevivência”, a autora, concebe “a relação centro/periferia, em suas variadas formas, como constitutiva do núcleo de identidade definido na imagem refletida do outro de ‘prestígio’” (Ulhôa: 1997; 82). Assim, a incorporação de elementos externos seria uma estratégia fundamental para absorver “as características do outro de prestígio consolidado” a fim de conquistar posição nas hierarquias de legitimidade (Ulhôa: 1997; 90).

Um dos critérios essenciais, apontados pela autora, para se entender a lógica de funcionamento que rege a hierarquia de legitimidades no campo da música brasileira popular é a relação dela com a música estrangeira, em especial com a posição que ela ocupa ou à sua capacidade de se igualar no cenário internacional aos estilos mais “modernos” ou “avançados”. Neste tipo de argumento, o “elemento externo” aparece não só como o “inimigo” a ser incorporado e absorvido em suas qualidades legitimadoras, mas como parâmetro definidor de valores internos à música brasileira a partir da repercussão desta no ‘outro’. O “elemento externo”,

¹⁸ Radames Gnattali in *Paratodos*, nº2, segunda quinzena de junho de 1956, p. 07.

¹⁹ Esta é uma questão crucial para entendermos o valor que será atribuído a determinados produtos no mercado fonográfico nacional, a partir da repercussão e influência no mercado internacional, principalmente nos Estados Unidos, com a explosão da bossa nova.

portanto, é indispensável para a singularidade de nossa brasilidade – não só expressada musicalmente – porque sempre fomos assim e sempre seremos, antropofágicos.

A postura antropofágica acabou se consolidando como premissa nas representações musicais e nas formas de se pensar a especificidade brasileira, principalmente realçando o aspecto relativo ao abrasileiramento do outro. A brasilidade passa a ser entendida como o processo mesmo de incorporação do outro, estando definida em função do grau de transformação do elemento incorporado; quer dizer, quanto mais devorarmos o outro mais brasileiros seremos. Desta maneira, deixa de ser apenas um processo explicativo da formação da brasilidade para ser ela mesma transformada na própria brasilidade²⁰. O momento de disputa entre os “saudosistas” e “modernos” em torno do samba naquele cenário pode ser visto como definidor do campo em torno da música popular, com suas estruturas e regras próprias, se autonomizando definitivamente do campo da música erudita e folclórica. E com a consolidação das premissas de brasilidade mestiça (via Mário) e da incorporação antropofágica (via Oswald), a legitimidade de uma musicalidade e sua incorporação na hierarquia constituinte do campo de música popular passará a depender da expressão e realização destas duas premissas. Este momento apresenta esta estrutura ainda incipiente, mas que irá se consolidar nos anos seguintes, de se pensar a música brasileira. E, como aquele espelhinho, também exercerá sua eficiência na imagem refletida para a explicação de outros momentos históricos.

É exatamente como um tipo particular de se pensar a música popular que essas premissas se realizam no debate em questão e nos dará algumas pistas para entendermos porque determinados “gêneros” alcançam o status de objeto privilegiado da “história da música popular brasileira” enquanto outros parecem simplesmente não existir.

Como argumentei, para compreender os discursos sobre música popular no Brasil, é necessário estabelecer os vínculos com as reflexões sobre música folclórica e a música erudita nacionalista, a fim de dimensionarmos as devidas ressonâncias delas na música popular. Era comum operar com um tipo de trajetória que ia da “origem”, do “marco fundador” da nossa história musical – a mistura sintética das

²⁰ Ver principalmente Ulhôa (1997) e Wisnick (2006)

três matrizes “raciais” – à realização da música erudita nacionalista - a “música artística” de Mário de Andrade. Qualquer menção às manifestações que não estavam nem de um lado nem de outro – a música urbana - era “desvirtuação”, “contaminação”, “degenerescência”. Mesmo com os “primeiros intelectuais orgânicos da música popular” (Sandroni: 2001) que se apropriaram do termo como desenvolvido pelos folcloristas para dar nome a uma outra coisa, o espaço conquistado pela música popular ainda estava muito definido pelo contraste duplo com as áreas da música folclórica e erudita, como um *entre-lugar*. Esta maneira de pensar a música popular se constituiu como herdeira direta da premissa da *brasilidade mestiça e antropofágica*, do medo da descaracterização e contaminação pela “modernização” via indústria cultural; ao mesmo tempo que se consolidou justamente por um afastamento destas heranças, tentando se despojar tanto de um nacionalismo funcional quanto da recusa à *mass media*. O uso destes significados não era homogêneo ou hegemônico, na situação apresentada de disputa pela maneira de representar a situação em que se encontrava a música brasileira naqueles anos da década de 50 – se “decadência” ou “modernização”. Dependendo de quem estava falando, um desses eixos era mais valorizado do que outro.

No entanto, um ponto permaneceu sempre alinhavando estes discursos, costurando posições rivais, misturando pressupostos estéticos e ideológicos, “abrasileirando” a maneira de se pensar a música popular. E como argumentarei em seguida, se tornará o principal critério de avaliação estética para as produções musicais vindouras.

É mais do que notório o lugar de destaque que a bossa nova ocupa na “história da música popular brasileira”, comumente representada como ápice de um processo de “desenvolvimento”, como marco da “linha evolutiva”. E é notório também que esta posição ocupada deve-se a um papel de “sofisticação” e “modernização” da “tradição”, devido ao seu exaltado poder de síntese: do universal com o particular, da modernidade com a tradição, do jazz com o samba.

A reflexão aqui vai na direção de buscar elementos para tentar compreender porque a *bossa nova* ocupa um lugar mais que legitimado na construção da história da música popular brasileira, enquanto que outras maneiras de se misturar o samba com o jazz, que eram bastante comuns naquela cena musical carioca do final dos anos 50, não se tornaram objeto de reflexão, representação, inclusão na nossa história e memória musicais.

A primeira trilha que vamos seguir é indicada pelo famoso artigo de Brasil Rocha Brito, escrito “no calor dos acontecimentos” para o jornal *Correio Paulistano*, em 1960, e publicado em seguida no livro *Balanço da bossa e outras bossas*, em 1968, organizado por Augusto de Campos.

Como o autor argumenta, “a evolução de nossa música” (Brito in Campos: 1968; 25) sempre se deu através de um processo de incorporação e de assimilação de recursos de origem estrangeira, em que o elemento externo provoca um enriquecimento e uma espécie de “elevação” da música popular, por conferir um grau de universalidade ao particular. A *bossa nova* é valorizada como um *produto novo*, legítimo porque resultante de um tipo de “mistura” onde o terceiro elemento aparece como *síntese* reformulada do particular/universal, da modernidade/tradição. Como defende Brito, uma das contribuições mais importantes da bossa nova é a “ruptura da dualidade entre música universal e particular”. Ao seu ver, há o surgimento de algo novo em que o elemento externo (o qual é representado tanto pelo *jazz* quanto pela *música erudita*) se integra ao particular (o nosso “populário”). Como ele afirma: “Segundo o conceito da bossa-nova, a revitalização dos característicos regionais de nosso populário se faz sem prejuízo da importação de procedimentos tomados a outras culturas musicais populares ou ainda à música erudita” [fato que] “enseja a edificação de obras simultaneamente regionais e dotadas de universalidade” (Brito in Campos: 1968; 29)

Este importante papel atribuído à *bossa nova* é reforçado, por exemplo, em estudos acadêmicos contemporâneos – *A linguagem harmônica da bossa nova*, dissertação de mestrado de José Estevam Gava editada pela Unesp em 2002, e *Bim Bom: a contradição sem conflitos*, de Walter Garcia, também adaptação da dissertação de mestrado editada em 1999.

Estas duas leituras, entre outras coisas, me fizeram refletir e especular sobre o porquê da ausência de referências ao *sambajazz* nestes discursos de especialistas sobre a música popular brasileira. Pensando em relação à *bossa nova*, há a reiteração de um argumento nestes discursos que a valorizam como um produto novo, como fruto de um processo de “evolução” que se dá na música popular brasileira através da assimilação, da incorporação de outras musicalidades para o surgimento de algo novo. Este argumento pode ser sintetizado no comentário sobre João Gilberto: “[Ele] incorpora procedimentos e elementos encontrados no populário brasileiro anterior,

outros extraídos do jazz, reformulando-os segundo uma concepção própria, enquadrada na estética bossa nova”²¹.

Quer dizer, o que é externo pode ser absorvido (Brito defende a questão da influência externa como fato imprescindível para a criação artística e para a evolução da música popular brasileira), desde que não haja uma transladação direta dos outros elementos, os quais devem necessariamente ser transformados. A influência externa é permitida desde que “devorada”, a mistura é mais que legítima desde que o elemento externo se dissolva numa fusão ideal.

Em contraste, o *sambajazz* é acusado de não ter resolvido um certo *hibridismo*, uma vez que o ritmo do samba teria se mantido inalterado, ao contrário da bossa nova, que teria feito surgir algo diferente. Como argumentou: “O jeito novo de João [Gilberto], a bossa, enfim, inegavelmente resolve o hibridismo rítmico do *samba-jazz* ou do *jazz-samba*, dissolvendo-o em um estilo original.” (Garcia: 1999: 98)

O hibridismo aparece aqui como negação da brasilidade. Porque não conseguimos “devorar o inimigo” suficientemente a ponto de alcançarmos uma coisa nova. A noção de hibridização é vista como uma maneira distinta de se misturar as duas musicalidades, e que é considerada “infecunda”, “estéril”, onde os elementos permanecem em tensão constante sem que a versão amorosa presente na concepção de “mestiçagem” possa resolver a relação²². Enquanto nesta a mistura de elementos diferentes produzem um novo distinto, derivado dos anteriores que também se transformam, no hibridismo os elementos não se fundem num terceiro, eles se mantêm enquanto eles numa coexistência tensa; o elemento novo é assim um resultante de uma nova relação, ou melhor, o que é novo é a relação mesma e não o conteúdo derivativo de uma fusão dos conteúdos de a e b.

Como Piedade sugere, o que ocorre no caso do *sambajazz* pode ser entendido como uma *fricção de musicalidades* (Piedade: 2003; 54), uma vez que os objetos não se misturam mas mantêm suas respectivas características numa relação de

²¹ Brito in Campos (1968:36)

²² O significado que o termo hibridismo assume, neste tipo de argumentação, está muito próximo da noção de “ifecundidade biológica”, de infertilidade, se afastando completamente daquele sentido usado no âmbito dos estudos culturais, como em Canclini (1997) ou Hannerz (1997), onde há uma certa exaltação das formas híbridas. No contexto da crítica musical da época, era comum usar o termo para caracterizar negativamente uma fusão entre duas formas musicais distintas. Por exemplo, Lúcio Rangel, em artigo escrito para a revista *Senhor*, atacou frontalmente a *sambalada* e o *sambolero*, dois “produtos híbridos” ameaçadores do “verdadeiro ritmo”. (Lúcio Rangel in *Senhor*, nº36, fevereiro de 1962, p.48).

contínua interação. Esta interação, ao contrário daquela noção de assimilação, fusão ou síntese, é caracterizada como um diálogo tenso, conflituoso, e ao mesmo tempo flexível²³. Deste ponto de vista, a constatação e afirmação da natureza conflitiva da relação entre musicalidades distintas pode operar como um parâmetro para desconstrução daquele mito da mestiçagem e da idéia de síntese ideal como anuladora de conflitos. As musicalidades – no caso analisado por ele, o jazz e a música brasileira – “dialogam mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças. Este diálogo fricativo de musicalidades, característico da música instrumental, espelha uma contradição mais geral do pensamento: uma vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística e uma necessidade de brechar este fluxo e buscar raízes musicais no Brasil profundo.”(Piedade: 2005; 200). Esta relação expressa uma “dialética congênita” ao mesmo tempo de tensão e síntese, de aproximação e distanciamento, numa espécie de jogo que “promove um encontro que se finge mas que nunca se realiza plenamente” (Piedade: 2005; 200)

Esta maneira de abordar a questão pode ser bastante pertinente no caso do *sambajazz*. Aquilo que é justamente apontado como característica negadora do “gênero” – o seu hibridismo não resolvido, o elemento externo não totalmente diluído, mantendo-se como um fator descaracterizador, a contradição não anulada numa fusão ideal - se torna fator constituinte e definidor do mesmo.

Portanto, a partir desta proposta de análise, voltarei aos “discursos nativos” com a intenção de construir uma certa genealogia da incorporação da música de *jazz*, desde a gravação de um “standart” ou de um disco inteiro exclusivamente de *jazz* (como os discos em homenagem a Cole Porter e George Gershwin), da incorporação ao samba de alguns elementos considerados jazzísticos (os arranjos do maestro Astor, por exemplo) ou da “jazzificação” mesmo do samba (como no caso de músicas brasileiras tocadas como se fossem *jazz* como parte do repertório apropriado a concertos e festivais de *jazz*). Sem dúvida, existe uma fluidez nesta fricção de musicalidades, fazendo-se mais forte um dos extremos, desde se tocar jazzisticamente o samba, ou sambisticamente o *jazz*.

²³ O autor desenvolve este conceito a partir da noção de *fricção interétnica* (Cardoso de Oliveira, 1964, 1972)

3. 3. Das categorias de classificação

Partindo do ponto de vista da *fricção de musicalidades* como constitutiva da relação entre o samba e o jazz naquele período estudado, irei através dos diferentes nomes utilizados para classificar determinado produto musical – disco ou música – discutir como estava sendo representado aquele diálogo entre o *jazz* e o *samba*.

Em primeiro lugar, apresento quatro “tipos ideais” do encontro entre as duas musicalidades naquele cenário, desde as primeiras tentativas de se tocar jazz mesmo (é claro que talvez para um *jazzmen* a execução de “Lady is a Tramp” pelo trio de Dick Farney, por exemplo, poderia não ser considerada jazz, mas para os ouvidos dos críticos cariocas era jazz sim, ainda que “diferente”); de tocar jazz como se fosse samba, isto é, em ritmo de samba; ou de tocar samba como se fosse jazz; e finalmente de tocar samba com características consideradas, jazzísticas, isto é, mantendo-se o ritmo de samba e incorporando desde uma base instrumental considerada característica (piano-baixo-bateria), ou uma maneira de se fazer arranjos com instrumentos de sopros (vide o “uníssono bop” no disco Jamelão usado pelo maestro Astor) ou uma maneira de se improvisar, ou até a incorporação de “dissonâncias” à harmonia (unanimidade quando se fala da *bossa nova*). Em segundo lugar, focalizarei neste último tipo, descrevendo as diversas maneiras de se expressar este samba “jazzístico”.

Este caminho – do jazz “moderno” ao samba “moderno” - foi experimentado de diferentes formas naquela cena musical de Copacabana e apropriado de diversas maneiras pelos discursos de críticos e jornalistas, dependendo de que lado do debate eles estavam. Como argumentei, a versão da “modernização do samba via influência do jazz” não só saiu vitoriosa do embate entre “saudosistas” e “modernos” como se fortaleceu diante da repercussão internacional da chamada *bossa nova*. Tal feito a colocou como ponto de chegada de todo aquele processo experimentado ao longo daqueles últimos anos da década de 50, como a realização ideal de um tipo de relação entre o *samba* e o *jazz*. Seguindo este caminho, pretendo argumentar que considerar o “ponto de chegada” como sendo o *samba moderno* não significa restringir a realização desta “modernização” do samba no tipo de mistura feita via *bossa nova*. O uso de outras categorias - *samba moderno*, *samba novo*, *samba de avant-garde*, *música popular moderna*, *moderna música popular brasileira* – indica formas diferentes de expressar aquele argumento da influência do jazz na modernização do samba, podendo corresponder ou não a diferentes maneiras musicais de realização deste encontro.

Algumas destas expressões são às vezes empregadas como sinônimo de *bossa nova*, outras vezes como um “gênero” distinto dela, em ambos os casos, no entanto, o critério de diferenciação ou aproximação se baseava na ênfase de aspectos ou vinculados ao *samba* ou ao *jazz*.

O primeiro tipo de encontro entre as duas musicalidades é aquele em que o *jazz* predomina, como no caso da interpretação do quarteto de Dick Farney no auditório de *O Globo*, com a música “Lady is a tramp”. Tanto o disco como um todo, como esta música específica, recebem a classificação de *jazz*. Não existe aqui nenhuma menção ao universo do *samba* ou àquele encontro entre duas musicalidades distintas. Se não fosse pelos temas brasileiros “jazzificados” incluídos no repertório, será que daria para desconfiar que eram músicos brasileiros que estavam executando este “concerto de jazz moderno”? Para o ouvido de Sylvio Túlio, fã incondicional do chamado “jazz moderno”, não havia dúvida. Era uma “imitação” do estilo de Dave Brubeck. Mas esta tentativa de se imitar o estilo de Dave Brubeck não só tinha sido bem sucedida como ultrapassada. Porque além de recriar a “atmosfera brubeckiana”, os músicos conseguiam “swingar” intensamente, se diferenciando, dessa maneira, da “versão original”. Recuperando aquele argumento de Sérgio Porto sobre a impossibilidade de um músico ultrapassar o “populário” que lhe determina e constitui, podemos vincular a diferença atribuída por Sylvio Túlio à relação daqueles músicos – Dick Farney (piano), Ed Lincoln (contrabaixo), Paulinho (bateria) – com o universo musical brasileiro. Entretanto, esta diferença, apesar de valorizada por Sylvio Túlio, não é identificada diretamente com o *samba* ou com um “sotaque brasileiro” que seria intransponível. Mas o que importa, neste caso, é sua exemplaridade na realização daquele tipo de encontro entre as duas musicalidades em que valoriza-se apenas uma das expressões - o *jazz* – enquanto que a outra se mantém subrepticamente alterando a realização da primeira.

O segundo tipo é aquele em que o *jazz* é tocado explicitamente como se fosse *samba* nas chamadas “variações em ritmo de samba” de determinado tema. Aqui há a crença de que o ritmo do *samba* guardaria em si a própria essência do *samba*, capaz de transformar qualquer música que fosse. Aqui também podemos retomar a idéia de Sergio Porto de que, por mais que fossem feitas experimentações no âmbito da música popular, não se podia escapar do *samba* - metonimizado no seu ritmo - como forma de expressão necessária e

intransponível. No disco *Feito para dançar* de Waldir Calmon, temos a música “In the mood”, e no disco *Palhetas espetaculares* de Zacarias temos a “Holiday for strings”, por exemplo. Se no primeiro caso, o crítico deu um parecer positivo em 1957, no segundo caso, cinco anos depois, este tipo de prática foi por ele enfaticamente reprovada. “Excluindo-se “Holiday for strings” (David Roses), que positivamente não se presta de forma alguma para adaptação em samba podemos dizer que o nosso maestro realizou neste lp uma interessantíssima experiência com palhetas”²⁴. Será que esta prática havia se tornado fora de moda para ele naqueles cinco anos que separam uma experiência da outra? Ou será que ele estava agora concordando com a opinião de Pongetti a respeito da relação do *samba* com o *jazz* – “coexistência sim mas amigação jamais”? Na primeira situação, a predominância do *samba* aparece na apropriação sem concessões de uma outra musicalidade. O conflito é dissolvido na descaracterização do outro, o qual, embora “devorado”, não perde por completo suas características que o distingue: a manutenção da melodia e harmonias originais é o que permite a identificação desta música com seu universo de origem. Na segunda situação, quando a adaptação é descartada, a coexistência tensa das duas musicalidades vem à tona.

O próximo tipo seria o equivalente invertido deste último, isto é, ao invés de um tema originalmente classificado como *jazz* ser tocado como se fosse *samba*, temos a apropriação pelo lado contrário, de um *samba*, como “Risque” (Ary Barroso), tocado como se fosse *jazz*. Este exemplo, marca a primeira iniciativa do que poderíamos classificar como a incorporação da linguagem jazzística pelo *samba*. Mas neste caso a incorporação foi de tal maneira que quase anulou aquilo o que há de mais característico – o ritmo. Sintomático desta anulação do *samba* é a classificação desta música, nesta execução, como sendo *jazz*, apesar de ser um “clássico” do repertório de *samba*. Este ponto de vista é bastante comum; “*jazz* não é um gênero mas uma maneira de se tocar”, como dizia repetidamente Paulo Santos no seu programa “Em tempo de Jazz”.

Finalmente, o último “tipo ideal” é aquele representado pela preponderância do *samba* como definidor de um tipo de música que incorporou alguns aspectos do *jazz*. Estes “alguns aspectos” podem estar vinculados à

²⁴ Sylvio Túlio in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 03/05/62.

harmonia pelas “dissonâncias”; ou se referem à maneira de arranjar determinados instrumentos de sopro; ou com destaque acentuado para a improvisação; ou ainda uma simples vinculação com o “moderno” enquanto valor, sem a especificidade de nenhum elemento musical propriamente dito.

Neste quesito, a preponderância do samba pode estar no nome mesmo usado para classificação da música que se está caracterizando como no caso do *samba moderno*, *samba avant-garde*, *samba novo*; nas denominações *música popular moderna*, *música brasileira moderna*, *moderna música popular brasileira*, apesar de não termos o uso do nome samba, este vai aparecer como critério de validação do movimento de “modernização”.

Como ponto de partida, utilizarei as críticas de Sylvio Túlio Cardoso na coluna “O Globo nos discos populares” ao longo de um espaço largo de tempo (de 1954 a 1964). Esta periodização pretende abarcar as variações no emprego de determinadas categorias, apontando para uma transformação não só no cenário musical, com a eclosão da chamada *bossa nova* e sua repercussão internacional, como também nos critérios de avaliação e legitimação das práticas musicais. Em seguida, ampliarei o quadro de análise com os discursos de diferentes críticos, como Sérgio Porto, José Domingos Raffaelli, Arino de Mattos, o próprio Sylvio Túlio e outros, quando escreveram em contracapas de discos.

Samba Moderno

Esta expressão aparece pela primeira vez na coluna “O Globo nos discos populares” para classificar a música “Tereza da praia” na gravação de Lucio Alves e Dick Farney (1954). Cinco anos depois é usada em comentário sobre o disco *Chega de Saudade* (Odeon 1959). A opção pelo uso da palavra *samba*, ao invés de *bossa nova*, poderia ser útil para reforçar e enfatizar a filiação rítmica àquele. No primeiro caso, em comentário sobre a música “Tereza da praia”, Sylvio Túlio estava se referindo ao fato do baterista não “esfregar as escovinhas” e bater com estas na caixa da bateria. Isto era capaz de fazer com que fosse o “ritmo marcado mais secamente”, sem ser “arrastado, quadrado, monótono”. Tal feito musical era, no entanto, muito mais uma negação da maneira pela qual tinha se tornado hábito tocar samba, principalmente os samba-canções de ritmo mais lento e “abolerado”²⁵, do que uma vinculação à maneira “tradicional” de se tocar samba. Daí também a sua característica de *moderno*. “Discos como este dão verdadeiras lufadas de ‘ar puro’ no ambiente mórbido, pesado e pouco higiênico em que alguns estão procurando fixar a música brasileira.”

Na segunda ocasião, em comentário sobre o disco de João Gilberto, ele afirma com entusiasmo: “Lp realmente novo e diferente em música brasileira”²⁶. A questão do ritmo não foi mencionada, nenhum comentário sobre a execução do baterista, por exemplo; em compensação, há a valorização da parte harmônica com suas “curiosas dissonâncias” como fator representativo do *moderno*. No entanto, o uso da palavra *samba moderno* não está se referindo a um tipo de execução, nem um tipo de sonoridade que seria característica do disco, mas a um tipo de composição nova. O termo *samba moderno* aparece quando ele escreve sobre as músicas que compõem o disco: “Além dos clássicos ‘Rosa morena’, ‘Morena boca de ouro’, ‘Aos pés da cruz’, o micro contém alguns excelentes sambas modernos como

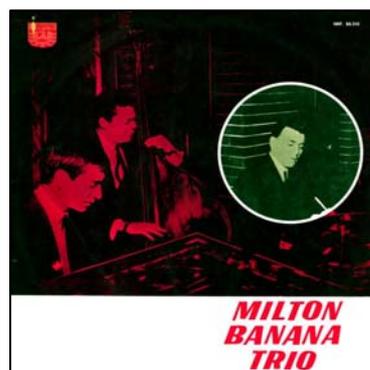


²⁵ Sylvio Túlio costumava reclamar bastante da maneira “abolerada” de se tocar samba, e reprovava veementemente o *sambolero*, na sua definição, “gênero que combina os ritmos do samba-canção e do bolero”, “hibridismo que contribui fortemente para desfigurar ainda mais a nossa música popular” (“O Globo nos discos populares” in *O Globo*, 17/08/63)

²⁶ Sylvio Túlio in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 28/03/59.

‘Maria ninguém’, ‘Saudade fez um samba’ de Carlos Lira e Ronaldo Bôscoli, ‘Chega de saudade’ e ‘Brigas nunca mais’ de Tom”. Curioso que nesta classificação entre *sambas clássicos* de um lado e *samba moderno* de outro, duas músicas ficaram excluídas – “Ho-ba-la-la” e “Bim-bom” - ambas composições de João Gilberto “bastante ousadas harmônica e melodicamente” porém não classificadas pelo comentarista. Este termo – *samba moderno* – irá aparecer anos mais tarde nos discursos de outros críticos sobre outros produtos musicais e usados para classificar não só algumas composições, como um disco, ou uma maneira de tocar de determinado artista ou grupo.

Por exemplo, sobre o disco *Milton Banana Trio* (Imperial 1963), escreveu Sergio Lobo, no texto de contracapa, que além de “estupendo entretenimento, pode [o disco] perfeitamente ser aceito como uma obra eminentemente didática, em se tratando de samba moderno”. O uso do termo *samba moderno* aparece aqui para acentuar a



vinculação do disco com o *samba* em contraste com o *jazz*. “Milton Banana é hoje em dia a verdadeira personificação da batida do samba. (...) ao contrário de inúmeros outros bateristas [ele] só toca música brasileira. Enquanto vários colegas seus tem incursionado – com resultados brilhantes, diga-se de passagem – no ‘jazz’ e na música ‘afrocubana’, Milton prefere desenvolver-se, aprimorar-se tocando apenas música brasileira, ou, mais precisamente samba moderno. Talvez seja por isso que ele é o mais puro, o mais autêntico e o mais brilhante baterista de samba moderno.” Aqui a expressão aparece como nomeando um gênero, reconhecido naquele cenário como “autenticamente” brasileiro; o uso da qualificação “moderno” não aparece como estando relacionado ao jazz. E ainda, o uso do baterista como a personificação do *samba moderno* acentua o caráter rítmico deste gênero, isto é a possibilidade de ser metonimizado apenas no aspecto rítmico, e na modernização não estar vinculada diretamente aos aspectos harmônicos, por exemplo. Para quem tinha começado a vida profissional acompanhando Waldir Calmon (em 1955 na boate Arpège), Djalma Ferreira (no mesmo ano na boate Drink) e juntando-se em seguida ao Trio Plaza de Luiz Eça na boate Plaza (a partir de 56), a exaltação de uma certa ‘pureza’ como critério de autenticidade parecia pouco pertinente. Estranho também a não vinculação com o

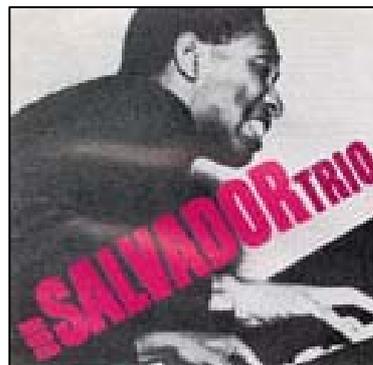
universo da *bossa nova*, uma vez que ele é reconhecido como o baterista que teria transposto para o instrumento aquela batida do violão de João Gilberto, sobretudo por ter participado da gravação do disco *Chega de Saudade* (Odeon, 1959). É bem verdade que aqui neste disco a maneira que ele está tocando a bateria está um pouco diferente daquela orientada por João Gilberto. Milton Banana dispensou as *vassourinhas* tocadas levemente na caixa pelas *baquetas*. Se na primeira gravação (1959) a maneira de tocar a bateria pode ser vista como um exemplo do que é considerada uma levada típica da *bossa nova*²⁷, na segunda gravação (1963), temos algumas características que a afastariam deste modelo padrão. A “levada” é executada com as baquetas no *prato de condução* e com toques alternados no aro da caixa ou no centro dela; os *tambores* também são usados, principalmente nas “viradas” (entre uma passagem melódica e outra, ou entre a parte destinada ao improviso e a melodia inicial) e nas convenções com a “cozinha” a fim de reforçar o desenho rítmico da linha melódica; o *bumbo* parece não estar sendo tocado ou se é, não está audível²⁸. (Esta maneira de tocar bateria será repetida por ele, por exemplo, no disco *O LP* do grupo *Os Cobras* -1964). Essa maneira de tocar a bateria era de tal maneira exemplar, segundo Sergio Lobo, que poderia funcionar como uma verdadeira “aula” de *samba moderno*.

Aqui talvez seja um tipo de utilização da expressão *samba moderno* como sinônimo não evidente do termo *bossa nova*. Como Ruy Castro argumenta, estas duas expressões seriam substituíveis num primeiro momento quando a expressão *bossa nova* ainda não havia entrado definitivamente na “moda” (Castro: 1990). Como exemplo, cita o show na Faculdade de Arquitetura na praia Vermelha, em setembro de 1959, mas que foi batizado como “1º Festival de Samba Session”. A expressão *samba session* era comumente usada para nomear as reuniões musicais da “nova tendência”, as quais eram chamadas também de “Jam Session Samba” (Depoimento de Menescal citado em Tinhorão: 1997; 68). Esta confusão de terminologia teria se resolvido no final de 1959, segundo Castro, com a consolidação da expressão *bossa nova* “imposta com grande senso de *marketing* por Ronaldo Bôscoli, em *Manchete*, auxiliado por seus discípulos Moysés Fuks, em *Última Hora*, e João Luiz de Albuquerque, em *Radiolândia*” (Castro: 1990;

²⁷ “A bateria, tão importante na BN, quase não faz uso das baquetas (os pauzinhos), ficando sempre com as vassourinhas, que tiram sons mais leves. A BN tornou o bumbo e o tambor praticamente dispensáveis, ficando apenas com a pequena caixa e os pratos” (Neto: 1964;74)

228). Esta cronologia dos termos adotada por Ruy Castro parece valorizar em demasia um efeito imediato do trabalho de marketing feito por Bôscoli e cia. A expressão *bossa nova* era ainda pouco utilizada pós 59, pelo menos enquanto classificação de uma determinada música. A revista *A Voz do Samba*, durante o ano de 1960, por exemplo, prefere a classificação de *samba* para as composições de Tom Jobim, João Gilberto e Carlos Lyra.²⁹ Sylvio Túlio também classificou como *samba* a música “Desafinado” (Tom Jobim e Newton Mendonça) no tópico “Sucesso de Hoje” (11 de março de 1960). Estes dois exemplos, embora pudessem ainda ser explicados como resultados de uma “confusão” herdada dos primeiros anos da chamada *bossa nova*, o mesmo não pode ser dito sobre a utilização da expressão *samba* e *samba moderno*, na crítica do disco *Milton Banana Trio* (1963). A ausência da expressão *bossa nova* neste momento pode estar indicando um movimento de afastamento dela pela aproximação com o *samba*, através da identificação de uma maneira diferente de se tocar a bateria.

Em outro disco - *Salvador Trio* (Mocambo 1965) – o uso da expressão *samba moderno* aparece com um sentido parecido. José Domingos Raffaelli, no texto de contracapa, se refere ao *samba moderno* como “revolução musical comandada por rapazes talentosos e idealistas, para liberar artisticamente a nossa música”. Do seu ponto de vista, as características musicais deste estilo poderiam ser sintetizadas em três aspectos: improvisação - “[Salvador] apresenta solos bem organizados, improvisando com desenvoltura, idéias, continuidade e balanço. (...) sua técnica possibilita improvisos fluentes e audaciosos, explorando com inteiro sucesso o conteúdo melódico e harmônico dos temas”; harmonia - “construção harmônica estruturada em acordes que permitem uma improvisação desprovida de clichês vulgares”; ritmo - “nosso ritmo moderno” que surgiu com o “novo movimento da música popular brasileira”. Aqui o *jazz*, ou melhor, o domínio da linguagem jazzística pelo baterista Victor Manga (que começou a tocar bateria nas ‘jam



²⁹ Cito algumas destas composições classificadas como *samba* na referida revista: “Este seu olhar” (*samba* de Tom Jobim na gravação de Dick Farney), “Demais” e “Ciúme” (*sambas* de Tom Jobim e Aloísio de Oliveira gravados por Silvia Teles), “Ciúme” (*samba* de Carlos Lyra, por Alaíde Costa), “Hô-bá-lá-lá” (*samba* de João Gilberto, na gravação dele e de Norma Benguel), Ano III, nº28, 1960, p. 13, e “Brigas nunca mais” (*samba* de Tom Jobim na gravação de João Gilberto), Ano III, nº29, 1960, p.08.

sessions' no Sinatra-Farney Fã Club e estreou profissionalmente no Beco das Garrafas) é mencionado como um fator que atrapalhou, que dificultou a “adaptação” do Victor ao “nosso ritmo moderno”. Ele só teria conseguido aprender a tocar *samba moderno* com a orientação de Edison Machado, que “instruiu-lhe nos mínimos detalhes da marcação, divisão e distribuição, desvendando minuciosamente todos os segredos inerentes à função da bateria no samba moderno”. Rubens Bassini, também teria sido outro responsável pela “assimilação [do Victor] à marcação de nossa música”

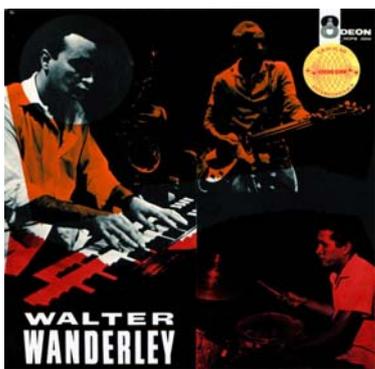
Importante ressaltar este último aspecto como um forte argumento na tentativa de afastar o *samba moderno* da influência do jazz, pelo menos em seu aspecto rítmico. Apesar do crítico não utilizar esta vinculação do “novo movimento da música popular brasileira” com o jazz, e até mesmo apontá-lo como um fator negativo na formação do baterista, em outras passagens este elemento aparece como fator diferencial inquestionável. Como por exemplo, no comentário sobre o baixista Edson Lobo, o qual teria aprendido a tocar através dos discos de jazz e inclusive tendo como professor particular o baixista Cecil Mc Bee, integrante do sexteto de Paul Winter. Quer dizer, se no caso da execução do baterista esta influência era descartada, no caso do baixista e do pianista, era benéfica.

Outro disco classificado como *samba moderno* foi o *Zimbo Trio* (RGE 1964) pelos críticos Fausto Canova e Armênio Graça. A vinculação com o jazz é explícita: “há – e é perfeitamente justo que tenha sido assim, algumas incursões jazzísticas, pois os rapazes se formaram no ritmo de Nova Orleans”. Mas aqui ele já teria sido totalmente absorvido e assimilado, sem prejuízos ao “toque brasileiro”. (Fausto Canova). A filiação com o *samba* também é reforçada: “você, que jamais tinha ouvido falar do Zimbo Trio (...) irá receber um dos mais agradáveis impactos musicais de sua vida. Irá esbaldar-se em samba durante trinta e tantos minutos” (Armênio Graça) Este mesmo crítico utiliza a expressão *samba avant-garde* para diferenciar este tipo de samba do *samba tradicional* ou da *velha guarda*. Apesar da expressão *bossa nova* não aparecer em nenhum momento, há uma vinculação explícita com



o trabalho de “desenvolvimento do samba” cujo “pioneirismo e mérito incomensurável [são] de João Gilberto e Antonio Carlos Jobim”

Em uma outra ocasião o termo *samba moderno* é usado com a intenção contrária, justamente numa estratégia de diferenciação e afastamento da *bossa nova*. É o caso do texto de Franco Paulino escrito na contracapa do disco *Samba no esquema de Walter Wanderley* (Odeon 1963). O argumento principal usado pelo



crítico é que enquanto a *bossa nova* estaria prejudicialmente jazzificada se preocupando em “imitar músico americano”, o *samba moderno* estaria afirmando uma certa “brasilidade” porque é *samba* e não “esconde” esta filiação. E o critério para essa classificação é a utilização de instrumentos “típicos” do samba, como o pandeiro e o tamborim. “Diz-se que

os arranjadores refinados, sobretudo os bossanovistas, prescindem do pandeiro do samba. Walter Wanderley não vai nessa não. Por uma simples razão: ele toca samba. Seja antigo ou novo.” Junto desta afirmação do *samba*, o crítico reforça também a recusa da influência do *jazz*; apesar de vista como benéfica quando do surgimento da *bossa nova*, deixa de ser neste momento, uma vez que o que está sendo valorizado é a busca por padrões “mais brasileiros, mais caboclos, mais nossos”.

Sobre este mesmo disco escreveu Sylvio Túlio, reafirmando, entretanto, a categoria *samba moderno* como sinônimo de *bossa nova*³⁰. E justamente por ser um disco de *bossa nova*, a presença de outros instrumentos de percussão junto à bateria é categoricamente recusada por ele: “pandeiro e guiro (ou reco reco) em gravações de bossa nova não fica bom, não dá pé”. Se não fosse por isso, e também pela presença da guitarra elétrica – “que insiste em ser a grande intrusa em gravações de bossa nova” - o disco seria, para ele, o mais perfeito de todos “em matéria de samba moderno”. A utilização de outros instrumentos de percussão junto à bateria, teria transformado a batida do *samba moderno* num ritmo “chacoalhante, cheio de arestas”. A seu ver, a seção rítmica ideal para acompanhar Walter Wanderley (não só ele, mas todos os solistas do chamado *samba moderno*) tinha que se restringir a “apenas um bom baixista, um bom guitarrista [guitarra não elétrica ou violão] e um

³⁰ Sylvio Túlio in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 13/07/64.

bom baterista, e nos responsabilizamos pelo resto. (...) garantimos que em matéria de samba moderno, com piano e órgão elétrico dificilmente se ouvirá algo melhor.”

Este mesmo argumento, a respeito da inadequação de instrumentos de percussão junto à bateria, se repetirá nos comentários de diversos outros discos – como, por exemplo, nos discos *Cinco no Balanço* (RCA Victor 1964), *Nelsinho e seus trombones* (Magison 1964), *É bossa nova mesmo - Conjunto Sambossa* (RCA Victor – Pawall 1963)³¹ - com a reiteração da mesma reclamação: o ritmo ficaria “confuso”, “chocoalhativo”, “sem unidade”. E num apelo aos produtores de discos, Sylvio Túlio pedia que a utilização do pandeiro, do guiro e da frigideira, entre outros instrumentos de percussão, ficasse restrita às “gravações de músicas carnavalescas exclusivamente”.³²

Ele mesmo, todavia, tratou de não restringir a utilização de instrumentos de percussão às gravações de músicas carnavalescas. Em uma série de LPs de *samba moderno “estilo Drink”* ou de *sambalanço*, ele chegou mesmo a elogiar o uso de instrumentos como pandeiro, ganzá e reco reco, exaltando o “intenso balanço rítmico” alcançado. Talvez a pertinência aqui estivesse diretamente correlacionada à identificação destes discos – como *Isto é Drink* de Luis Bandeira (Remon 1962), *Samba na madrugada* de Fats Elpidio (Masterpley 1963), *Tudo Azul* de Zé Maria (Continental 1963), *Celso Murilo e seu conjunto* (Pawal 1962) *Ed Lincoln e conjunto vol.II* (Musidisc 1962) – com uma tradição diferente da *bossa nova*, que era vinculada à “escola de Djalma Ferreira”, pianista e organista dono da boate *Drink*. Como Sylvio Túlio define, esta “escola” iniciada por Djalma e desenvolvida por Lincoln, Miltoninho, e Celso Murilo, se caracterizaria pelo “samba de execução desvolta, plena de animação e *joie de vivre* e intenso balanço rítmico”³³. A caracterização deste estilo era feita também via instrumentação que tinha por base o piano, o órgão elétrico e uma seção rítmica. Sobre o disco *Ed Lincoln* (1962), por exemplo, ele não economizou elogios: “É esta sem dúvida a batida certa do samba, sem arestas, sem desencontros, sem contradições, sem hesitações e com um balanço absolutamente irresistível. A bateria, o agogô e o reco reco constituem realmente a melhor cozinha existente no momento em matéria de pequeno conjunto.”³⁴

³¹ Os comentários sobre estes discos foram publicados respectivamente nos seguintes dias: 20 de fevereiro de 1964, 12 de março de 1964 e 12 de março de 1963.

³² Sylvio Túlio in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 13/07/64.

³³ Sylvio Túlio in “O Globo nos dias populares”, jornal *O Globo*, 16/05/62.

³⁴ Idem, 16/04/62.

Apesar de, nestes exemplos, Sylvio Túlio usar a pertinência ou não de instrumentos de percussão junto à seção rítmica como um fator de distinção de estilos – se *bossa nova* ou *sambalanço* – em outros casos, será usado como sintoma de um processo de descaracterização do *samba moderno*, pelas tentativas de “afrocubanização”. Em discos como *Samba Nova Conceção* (Equipe 1964) do Neco, *Impulso* (Equipe 1964) de Eumir Deodato e os Catedráticos, ou *A nova dimensão do samba* (Odeon 1964) de Wilson Simonal, o problema estaria no uso de atabaque, tumbadora, guiro e bongô. Esses instrumentos estariam ameaçando a “autenticidade rítmica do samba” e produzindo ritmicamente uma forma híbrida: o *afro-samba*. Em comentário sobre o disco do Neco, ele faz um outro apelo: “que tal se deixássemos este negócio de afro-samba de lado e voltássemos – rapidamente – ao samba-samba?”³⁵

A partir destes exemplos descritos acima, podemos ver que o uso da expressão *samba moderno* estava longe de nomear uma situação homogênea. Como sinônimo direto de *bossa nova* ou como uma forma mais “abrasileirada” dela, o uso da expressão deixou de se referir a uma relação polarizada apenas entre o *samba* e o *jazz*, tornando-se mais complexa. Por ora, quero ressaltar que a aproximação ou afastamento com a *bossa nova*, dependendo de que maneira ela estava sendo evocada, podia significar uma valorização de aspectos relativos ao *samba* ou ao *jazz*. A delimitação das fronteiras entre estes três elementos estava obedecendo a um movimento simultaneamente contrastante e inclusivo, num tipo de diálogo em que o outro elemento evocado não era dissolvido.

Este mesmo tipo de situação se repetirá no uso dos termos *música popular moderna* e *música brasileira moderna*. Ainda que o *samba* deixe de ser usado no nome, ele vai aparecer como critério de validação do movimento de “modernização”, e às vezes, em relação à *bossa nova*, como uma espécie de “abrasileiramento” do processo de modernização a ela atribuído. Mas, em alguns destes casos, o equilíbrio momentâneo entre o *samba* e o *jazz* vai ser visto como contraditório e tenso.

³⁵ Idem, 01/08/64.

Música Popular Moderna ou Moderna Música Popular Brasileira

Em comentário sobre o disco *Avanço* (Philips 1963) do Tamba Trio, Don Rossé Cavaca chama a atenção para a “nova dimensão da moderna música popular brasileira”. Resultante, sobretudo, da aproximação do trio com o *samba* numa busca pelas “origens no sabor rítmico do morro”. Tal busca expressava, a seu ver, uma tentativa de “confraternização transbordante de autenticidade” entre a *música popular moderna* e a tradição do *samba*. Tárík de Souza também aponta esta busca de autenticidade na “preocupação nacionalista” (Souza: 2003; 226) do Hélcio Milito, baterista do trio, em construir o seu próprio instrumento – o kit de percussão integrado de três tambores batizado de “tamba” - recusando assim a bateria, que estaria “muito presa ao mundo industrializado americano e europeu” (depoimento de Hélcio citado em Souza: 2003; 226). Esta aproximação com o *samba*, podia não ser vista como um movimento de afastamento da *bossa nova* mas justamente como um *desenvolvimento* necessário dela. Por exemplo, sob a ótica de Ramalho Neto, isto representaria a “segunda fase de desenvolvimento da bossa nova”, como um “meio termo” entre ela e o “samba tradicional”, ou o “‘sambão’, como é chamado por alguns” (Neto: 1965; 122). Bebeto Castilho, baixista e flautista do trio, também defendeu esta “nova” tomada de posição. Para ele, no início do ano de 63, a *bossa nova* já tinha se tornado *bossa velha*, sendo “superada por um movimento mais atual”³⁶. Já Sylvio Túlio não identificava nada que pudesse significar tal “superação”; este disco do Trio Tamba era, para ele, o “mais representativo em bossa nova de pequeno conjunto”³⁷

Um outro disco também classificado como representante da *música popular moderna* foi o *Inimitável Juarez* (Masterplay, 1962). A qualidade mais exaltada por Sylvio Túlio Cardoso, no texto de contracapa, seria a capacidade de Juarez Araújo dominar a linguagem jazzística. Considerado o “maior tenorista de jazz não apenas do Brasil como de toda América do Sul”, o saxofonista é reconhecido pela sua qualidade de solista improvisador. Tal qualidade não se restringia todavia à execução de “standards” americanos; também



³⁶ Entrevista publicada no Jornal *O Globo*, caderno feminino *Ella*, 18/01/63, p. 64.

³⁷ Sylvio Túlio in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 03/08/63.

nos sambas ele demonstrava sua “sonoridade imponente, timbre robusto e um fraseado que subjuga completamente o ouvinte pela sua fluidez, a lógica do seu desenvolvimento e a sucessão das idéias mais curiosas e originais”. A separação entre as duas musicalidades estava demarcada pela divisão do repertório escolhido – só sambas no lado a e “standards” no lado b. Acompanhado por um trio - José Marinho no piano, Jorge Marinho no contrabaixo e Juquinha na bateria – e ainda contando com a participação de dois percussionistas - Mario e Sebastião - na execução das músicas brasileiras, a fim de reforçar a “levada” do samba. Das seis músicas brasileiras escolhidas, apenas uma pode ser considerada típica do repertório bossa novista – “Samba de uma nota só” - mas ainda assim sua execução em nada difere do samba “O menino desce o morro”, por exemplo, inclusive pelo uso de pandeiro e do tamborim junto à bateria. A valorização do *samba* neste disco aponta para uma outra proposta, não via *bossa nova*, de se misturar o *samba* com o *jazz*, numa tentativa de se tocar “jazzisticamente” o *samba*, isto é, trazer para o samba a improvisação. Esta mistura diferente é sugerida também pela própria crítica do Sylvio Túlio que não reclamou aqui dos instrumentos de percussão junto à bateria. E termina referindo-se, por tudo isso, à *música popular moderna*. “Com a supervisão musical entregue à competência do maestro Astor o lp não poderia deixar de resultar num dos melhores discos instrumentais já gravados entre nós. A música popular moderna, tipicamente 1962, é a música deste microsulco – a música de Juarez e seu sax inconfundível”.

Outro disco que recebeu a classificação de *música popular moderna* foi *Dance moderno*, disco de estréia de Sérgio Mendes, também de 1962. Quem escreve o texto de contracapa é Arino de Matos, no qual pondera que embora seja Sergio Mendes um pianista “fundamentalmente dedicado à música de ‘jazz’, isto não o tornou menos sensível à tradição rítmica brasileira”, fatos que o colocam como um sólido exemplo do desenvolvimento da *música popular moderna*. Mostrando um “verdadeiro respeito à tradição legada”, e “motivos autenticamente brasileiros”, este disco é uma prova de que “a música é um processo em constante evolução”. Esta evolução é medida aqui também pela receptividade internacional, quer dizer, o sucesso que poderia ter ou não principalmente entre os norte-americanos, e competir em termos de igualdade



com o jazz no cenário internacional. “A música popular do Brasil ocupará no mundo um lugar semelhante ao que atualmente ocupa a música de ‘jazz’. Em Sergio Mendes é possível reconhecer esta tendência”. Vale ainda notar que o termo *bossa nova* só é usado aqui para negar qualquer tipo de filiação e marcar diferenças: [sobre Durval Ferreira e sua geração] “Mais recente, mais agreste, suas composições acusam uma agressividade rítmica que supera o lirismo compacto da ‘bossa nova’, sendo inegável a influência do jazz na sua formação”. E completa: “característica do disco: atualíssimo” (...) “A dança é livre”.

Sobre este disco escreveu também Sylvio Túlio ressaltando a “improvisação” como aspecto libertador, como uma emancipação do “quadradismo” reinante nos discos instrumentais até então classificados como “lp dançante”. Escreveu ele:

“Este lp pode ser considerado um importante passo à frente na emancipação do lp dançante. Pouco a pouco, vão os nossos músicos de estúdio se libertando do ‘quadradismo’, que até bem pouco tempo era imposto aos discos instrumentais de pequenos conjuntos, nos quais foi sempre proibido desviar-se da linha melódica, improvisar, criar o menor que fosse. Era a submissão absoluta e incondicional à melodia.”³⁸

Este cenário teria começado a mudar com o disco *Samba irresistível* (Hi-Fi Variety 1960), do clarinetista e saxofonista Casé, que teria contribuído para derrubar “um tabu que vinha perseguindo as gravações nacionais de pequenos conjuntos desde o começo da década de 40.” A improvisação aparece aqui não só como atestado do *moderno*, como também um fator definidor na classificação de pequenos conjuntos instrumentais a partir emancipação de uma obrigatoriedade dançante. É bem verdade que esse comentário sobre *Dance Moderno* foi o primeiro a aparecer na coluna de Sylvio Túlio em que a denominação usada para este tipo de disco não seguiu a fórmula de “pequeno conjunto dançante”, expressão comumente utilizada para designar uma pequena formação instrumental tendo como base o trio piano-baixo-bateria (ampliado neste disco para quinteto com a flauta de Bebeto Castilho e o trombone de Edson Maciel) e um repertório dividido entre a música brasileira, americana e latino-americana (“recital de sambas, standards levados em ritmos afrocubanos e jazz originais”). Mesmo no disco *Coquetel dançante* (Rca Victor 1959) elogiado por Sylvio Túlio como o “melhor pequeno conjunto instrumental brasileiro em atividade” aparece,

³⁸ Sylvio Túlio in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 03/04/62.

ao final, a designação “dançante”: “Em matéria de pequenos conjuntos dançantes ainda não ouvimos nada melhor esse ano.”³⁹

Estes dois aspectos – instrumentação e repertório – marcavam a vinculação deste disco de Sergio Mendes com aquele universo “dançante” dos discos instrumentais semelhantes anteriores. A desvinculação ficava a cargo do fator considerado modernizador e ao mesmo tempo libertador deste modelo: a improvisação. Isso não significava, qualquer improvisação, mas aquela aprendida e executada no universo jazzístico.

No entanto, além deste fator, uma outra característica apontada negativamente por Sylvio Túlio ajudava a afastar o disco da classificação “dançante”: a contradição rítmica na execução dos sambas. Nas suas palavras o ritmo estava “contraditório, um pouco pesado e confuso”. O problema estaria, sob seu ponto de vista, numa execução confusa do samba pela seção rítmica – bateria, percussão, contrabaixo e piano. Esta crítica de Sylvio Túlio era compartilhada também por Ramalho Neto, para quem “o samba tradicional, quando tentado ser modernizado, transforma-se numa confusa ‘jam-session’ polifônica, uma verdadeira salada musical brasileira-americana-africana, de onde não se obtém bom jazz e muito menos ainda bom samba. Faltam-lhe naturalidade, autenticidade, o ‘balanço’” (Neto: 1964; 28-29)

Mesma crítica se repetirá no comentário sobre o disco *Conjunto Sete de Ouros* (Odeon 1962). É também na execução dos sambas, principalmente por causa do tamborim, que Sylvio Túlio vai reclamar da tal “contradição rítmica”:

“Nossa única restrição ao micro – a qual infelizmente nos impedirá de conceder-lhe a cotação máxima – refere-se à presença do tamborim junto à bateria, à caixeta e ao reco-reco, nos sambas. Manipulado sem a mesma destreza destes três últimos instrumentos, ele produz uma contradição rítmica que é quase imperceptível, mas que acaba por irritar.”⁴⁰



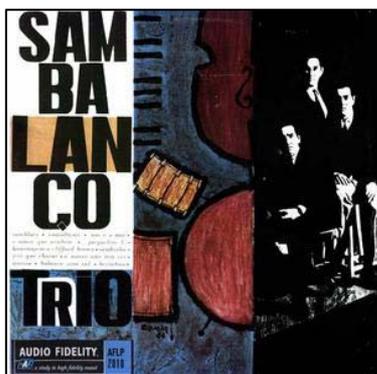
³⁹ Sylvio Túlio in “O globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 18/03/59.

⁴⁰ Sylvio Túlio, “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 30/04/62.

Talvez ele estivesse se referindo às músicas “Menina feia” e “Penúltimo”, quando a bateria deixa de fazer a condução do ritmo em semicolcheias, no caso da “convenção” com a melodia (antecipando-se a última semicolcheia e deixando em suspenso o tempo seguinte) no primeiro exemplo, ou quando executa ela algumas “viradas”, no segundo, e em ambos os casos o tamborim segue sempre da mesma maneira sem mudar as acentuações rítmicas para coincidir ou com a bateria ou com o resto do conjunto.

Aqui neste disco, vale ressaltar que a designação usada não foi a de “pequeno conjunto dançante”, mas a de “pequeno conjunto de estúdio”. Depois deste ano de 1962 apareceriam diversos outros discos instrumentais de “pequenos conjuntos de estúdio”, como *O LP* (RCA Victor 1964), *Os Gatos* (Philips 1964), e *Os Catedráticos* (Equipe 1965).

A expressão *música popular moderna* vai ser utilizada também como título de alguns discos - *A hora e a vez da M.P.M.*, do Rio 65 Trio e *Flora é M.P.M.*, disco de estréia da cantora Flora Purim. No ano de 1964 a expressão se consolidaria também através dos festivais de *Música Popular Moderna*, como o promovido no Auditório do jornal O Globo no dia 06 de agosto, e no Clube Caiçaras no dia 24 de setembro⁴¹. Há também os discos que não utilizam a expressão no título mas a reivindicam para reforçar uma forma “mais nova”, “mais moderna”, um “avanço” em relação à *bossa nova* como, por exemplo, o disco do *Sambalanco trio* (Som



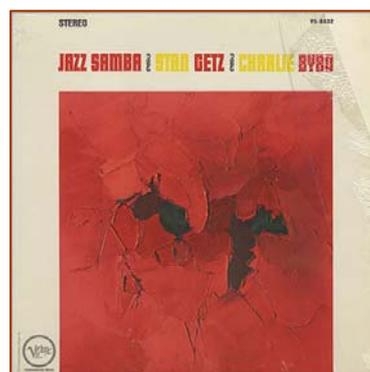
Maior 1965). Quem escreve é Moracy do Val “Em apenas dois anos de vida o ‘Sambalanco Trio’ se colocou na linha de frente da *Moderna Música Popular Brasileira*, impondo-se com um estilo e som novos, puros, inteiramente pessoais. (...) E este elepê confirma a posição do ‘Sambalanco Trio’ na vanguarda da bossa nova”. E de novo aparece aqui

também a idéia de atestar o avanço e a modernidade da música brasileira pela influência que ela está exercendo internacionalmente, principalmente no jazz. E nesse contexto, a questão da influência começa a ser discutida de maneira bastante distinta dos “saudosistas” da década de 50; a influência deixou de ser uma ameaça aos nossos valores justamente porque agora ela é uma via de mão dupla: “Naturalmente aparecerá gente para condenar a influência do jazz. Esta existe mesmo em nossa música moderna, assim como no ‘jazz’ dos nossos dias é marcante a presença da bossa nova. As culturas se intercomunicam e se influenciam mutuamente. Bobagem querer ilhar nossa música e fechar os portos para as experiências alheias bem sucedidas” (texto contracapa)

⁴¹ Estes festivais contaram com a participação do Tamba Trio, Os Cariocas, Jorge Bem e Luis Henrique, na primeira edição, e Rosana Tapajós, Nara Leão, Doris Monteiro, Silvinha Teles, Rosana Toledo, Jorge Bem, Os Cariocas, Tamba Trio, Rosinha de Valença, Marcos Valle, Meirelles e Copa 5, Dom Um e Copa Trio.

Sobre este aspecto vale a pena irmos aos textos das contracapas de alguns discos lançados nos EuaS ou gravados por músicos americanos aqui que justamente se classificam como fazendo parte do estilo *jazzsamba*⁴². De todos estes lps, sem dúvida o mais relevante, porque apontado como o grande precursor da onda de música brasileira na música popular americana, é o *Jazz Samba*⁴³, de Stan Getz e Charles Byrd. Vamos ao texto:

“A jazz samba can be characterized as a version of the music utilizing samba rhythm but featuring jazz improvisation on the melody and the harmonic structure of the composition(...) ‘When we were in Brazil’, Byrd noted, ‘I played on occasion with some of the local musicians. We did this song, and I found it easy to improvise jazz to them. The people seemed to like it. Musicians there do not do so much improvising.’”



Aqui o que é identificado com o *samba* é justamente o ritmo, e o *jazz* com a estrutura harmônica e a improvisação. Esta maneira de interpretar a relação entre estas duas musicalidades é comumente resumida como um “marriage of modern brazilian music and american jazz”. E esse “casamento” é aqui também exaltado por críticos e jornalistas brasileiros. Por exemplo, o radialista Paulo Santos, em uma série de programas dedicado ao “jazz e a bossa nova” ou ao “clube de jazz e bossa”, definia a bossa nova “como uma *união quente fria* do jazz norte-americano, caracterizada pelas síncopes sofisticadas e improvisação sutil com o esquentamento do samba brasileiro, notadamente pelo seu intrincado ritmo”⁴⁴. Em outro programa, Paulo Santos argumenta que a “influência do jazz” foi decisiva para o surgimento da *bossa nova*, mas que “em contrapartida a própria bossa nova passou a influenciar o jazz. Ou seja, uma *fusão perfeita!*”⁴⁵

Com o sucesso da *bossa nova* nos Estados Unidos e principalmente com as iniciativas de vários músicos americanos em incorporá-la ao repertório jazzístico,

⁴² Cito alguns: *Jazz Samba – Stan Getz e Charlie Byrd* (Verve 1962), *Jazz Samba encore! – Stan Getz e Luis Bonfá* (1963), *Jazz meets the bossa nova - Paul Winter Sextet* (Columbia 1962), *Bossa Nova Jazz Samba – Bud Shank e Clare Fischer* (Pacific Jazz 1962), *Trombone Jazz Samba – Bob Brookmeyer* (1962), *Big Band Bossa Nova – Quincy Jones* (Mercury 1962), *Big Band Bossa Nova – Stan Getz and Gary McFarland* (Verve 1962), *Do the Bossa Nova with Herbie Mann* (Atlantic 1962), *Cannonball Adderley e Sexteto Bossa Rio* (Philips 1963)

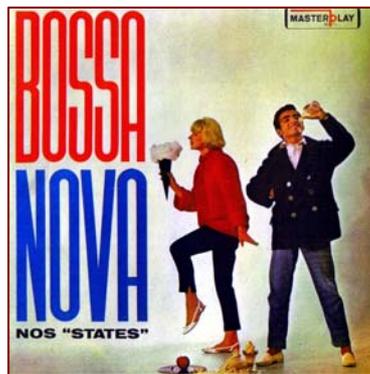
⁴³ Disco lançado em 1962 pela Verve. Além de Stan Getz e Charles Byrd, participaram do disco os músicos americanos Ketter Betts (bass), Gene Byrd (bass and guitar), Berddy Deppenschmidt and Bill Reichenbach (drums).

⁴⁴ Programa *Em tempo de jazz*, nº 55, acervo Radio Mec.

⁴⁵ Programa 80, grifo meu.

aquela relação entre *samba*, *bossa nova* e *jazz*, passou a ser vista com outros olhos e nomeada com outras palavras. Aproveitando a repercussão do disco *Jazzsamba*, esta expressão acabou sendo usada para classificar este tipo de repertório executado pelos “mais famosos grupos jazzísticos”, e por extensão, os “conjuntos de jazzsamba do Brasil”(contracapa do disco *Bossa Três*).

Sérgio Porto, no texto que escreveu para a contracapa do disco *Bossa Nova nos “States”* (Masterplay 1962), se refere a este mesmo processo e usa esta mesma expressão, só que ao contrário: *sambajazz*. “Na combinação sambajazz (como querem os críticos americanos) ou bossa nova, como é chamada aqui, os brasileiros sempre vão levar vantagem porque, se melodicamente os estrangeiros sabem apresentar a música, ritmicamente são um arremedo débil das execuções do mesmo estilo feitas por músicos patricios”. É aquele mesmo argumento exposto na *Pequena História do Jazz*. E, numa valorização dos músicos patricios, completa: “hão de ser os músicos brasileiros sempre melhores que os americanos, numa execução do que eles querem que seja sambajazz”. E exaltando a qualidade de Juarez Araújo para a “improvisação [e] gosto para uma apurada técnica instrumental” parece querer responder àquela provocação de Charles Byrd na contracapa do disco *JazzSamba* de que aqui no Brasil os músicos não faziam muitos improvisos. A expressão *sambajazz*, ainda que usada por Sergio Porto um pouco a contragosto pela sua vinculação com a maneira que os americanos querem chamar a *bossa nova*, serve aqui para nomear um tipo de “bossa nova instrumental”, em que o improviso tem lugar de destaque na ênfase do *jazz*, e o “balanço” e a “acentuação rítmica” são características definidoras deste estilo que é “filho dileto do samba”.



Sobre este mesmo disco escreveu Sylvio Túlio, também reforçando a vinculação com a *bossa nova*. A classificação usada por ele foi “bossa nova instrumental com improvisação”. E nessa categoria entravam tanto os discos de *jazzsamba*, de Stan Getz, Charlie Byrd, Lalo Schiffrin, Coleman Hawkins, Paul Winter e outros, quanto os de *bossa nova instrumental*, de Juarez Araújo e Trio

Tamba, todos estes discos selecionados por ele para representar a “discografia da bossa nova” naquele começo de ano de 1963⁴⁶.

A expressão *jazzsamba* é usada também na classificação do conjunto *Bossa Três*: “um dos mais refinados, mais excitantes conjuntos de ‘jazzsamba’ do Brasil, desde que a Bossa Nova difundiu-se pelo mundo.” (texto de contracapa *Os Bossa Três*).



Aqui esta expressão aparece totalmente vinculada à *bossa nova*, entendida como “fusão” do *samba* – “ultra rítmica, altamente articulada e vivaz música da América Latina” – e o *jazz* – “a ‘sincopação sofisticada’ de nuance improvisadora”. A aceitação internacional da *bossa nova* é exaltada mais uma vez e transformada em critério de qualidade deste trio

formado por Luis Carlos Vinhas (piano), Tião Neto (baixo) e Edison Machado (bateria). A trajetória “triumfante” do grupo ia do Rio de Janeiro, com as apresentações em diversas “boites” no “Beco das Garrafas”, aos Estados Unidos, com o convite de Ed Sullivan para participarem do seu “Ed Sullivan Show”, programa famoso da rede de televisão americana CBS e que “inclui[a] os maiores talentos do espetáculo internacional”. Este deslocamento temporário do grupo para lá provocou a substituição do nome *Sambatrês* para *Bossa Três*, assim como a vinculação de sua prática musical aos “mais famosos e sofisticados grupos jazzísticos” que estavam transformando em ‘standards’ determinadas músicas da *bossa nova*. O baixista Tião Neto escreveu uma carta para o crítico Sylvio Túlio animado com o sucesso que a *bossa nova* estava alcançando lá nos Estados Unidos.

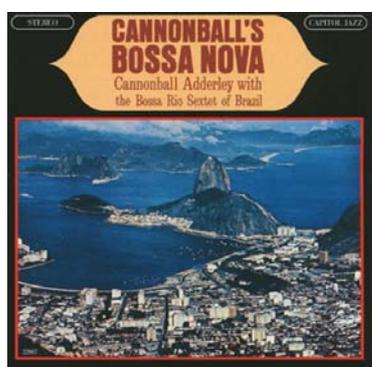
“O Sambatrês mudou o nome para Bossatrês por motivos óbvios. (...) Todo mundo perguntando pelo João Gilberto. O baiano aqui é celebridade mesmo. (...) A bossa nova continua na ordem do dia. Não toca outra coisa. (...) Estreamos domingo no *Ed Sullivan Show*. Foi só o tempo de tocar um número e de anunciar ‘The Bossatrês from Copacabana, Rio’”⁴⁷

Este disco também suscitou a primeira menção de Sylvio Túlio, quase um ano depois da sua gravação em Nova York, à expressão *sambajazz*. Identificando um aspecto negativo, de “choque” entre as duas musicalidades, ele afirma ser o disco “um recital do que conhecemos por *samba jazz*”. A escolha do trio por um repertório

⁴⁶ Sylvio Túlio in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 01/02/63.

⁴⁷ Carta publicada por Sylvio Túlio, na sua coluna “O Globo nos discos populares”, sob o título “Bilhetes de Nova York”, em 28 de fevereiro de 1963.

“híbrido” - fato associado à “exigência dos produtores” [americanos] – teria sido o principal fator desestabilizador da “unidade temática e [d]as características de música brasileira autêntica”. A isso somava-se o “choque ocasional” entre a “formação nitidamente jazzística de Luis Carlos da Vinha e Tião Neto” com a “formação totalmente sambista do baterista Edison Machado”. No entanto, mesmo que este “choque ocasional” fosse por ele apontado como um fator capaz de abalar as características da música brasileira autêntica, isto não o impedia de acreditar no fortalecimento desta mesma autenticidade. Porque a contradição entre o *samba* e o *jazz* só se tornava evidente devido ao “*jeu* efusante do jovem baterista, cuja intensidade rítmica chega em alguns momentos bem próximo do paroxismo”, isto é, pelo fortalecimento daquilo que é associado ao samba, e que é capaz de diferenciar este trio brasileiro de outros grupos de *jazzsamba* (como o grupo “Three Sounds” segundo acusação do crítico John S. Wilson, do New York Times). E justamente por isso, ele termina o comentário do disco otimisticamente: “os resultados obtidos [pelo trio] nos levam inclusive a aguardar com muita expectativa os dois micros gravados posteriormente”⁴⁸.



Este mesmo “choque”, este mesmo “conflito entre dois idiomas diferentes”, é identificado por ele no disco *Cannonball Adderley & Sexteto Bossa Rio* (Philips 1963). Aqui o embate estava representado pelo saxofonista americano – “que procura tocar samba-jazz” – e o sexteto brasileiro (formado por Paulo Moura, Pedro Paulo, Dom Um, Durval Ferreira, Otávio Bailly e Sergio Mendes) que “toca bossa nova”. Mesmo reconhecendo as qualidades do músico americano enquanto exímio improvisador e elogiando sua “musicalidade, bom gosto e inspiração”, a sua performance foi classificada de *sambajazz* de maneira negativa. Isto se referia ao fato de Cannonball nos seus solos se manter sempre “um pouquinho fora da batida do samba”. E em contraste, a performance do sexteto foi elogiada por ele como “verdadeiramente primorosa, superando naturalmente a Cannonball no que se refere a ‘balanço’ e ‘feeling’ autêntico da bossa nova”⁴⁹.

⁴⁸ Refere-se aos discos *Bossa Três & Jô Basile* (1963), *Bossa Três e seus amigos* (1965), ambos gravados em Nova York em 1963.

⁴⁹ Sylvio Túlio in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 02/02/64.

A oposição entre *bossa nova* e *sambajazz* foi empregada por ele de novo em comentário sobre o disco *Você ainda não ouviu nada* (Philips 1964) também de Sérgio Mendes e Bossa Rio. Apresentando uma formação diferente daquela que acompanhou Cannonball Adderley – Raul de Souza, Edison Maciel, Aurino, Hector Costita, Tião Neto, Edison Machado e Sergio Mendes – o “novo” Bossa Rio se diferenciava do anterior porque teria trocado a *bossa nova* pelo *sambajazz*. Esta classificação era decorrente da constatação de que “o ‘approach’ do Bossa Rio em praticamente todos os números é indisfarçavelmente jazzístico, não apenas harmônica e melodicamente, mas até ritmicamente, como podemos observar no ‘fast’ ‘Primitivo’, um autêntico ‘afro-bop’”. Também aqui, a utilização da expressão *sambajazz* se referia a uma descaracterização do ritmo; se na execução de Cannonball este problema era visto com naturalidade pelo crítico, na de Sérgio Mendes e grupo será classificada como uma escolha por caminhos não “autenticamente brasileiros”.



Estes comentários de Sylvio Túlio ilustram a mudança na utilização da expressão *sambajazz* de uma vinculação direta e indiferenciada com a *bossa nova instrumental* (como nos textos de contracapa dos discos *Bossa Nova nos States* e *The Bossa Três*) para a representação de um tipo de música “mais pesada”, mais “hard”, mais “jazzística” ou mais “sambística” que ela⁵⁰. Esta diferença residiria numa acentuação descaracterizadora e conflituosa dos aspectos relacionados ao *jazz* – pela valorização do “improvisado” e pela ausência do “balanço” e “feeling autêntico” da *bossa nova* a partir da jazzificação não só dos aspectos harmônicos e melódicos como do próprio ritmo. Essa descaracterização do ritmo, no entanto, não era só atribuída ao *jazz*; naquele exemplo do disco do Bossa Três a descaracterização era relacionada à formação sambística do Edison Machado.

No entanto, o uso da expressão *sambajazz* para nomear um tipo de música diferente da *bossa nova* não era comum naquela época. Mesmo Sylvio Túlio só utilizou esta expressão no comentário dos três discos acima citados para indicar uma relação tensa e quase desestabilizadora daquela “fusão ideal” entre o *samba* e o *jazz*

⁵⁰ Ruy Castro atribui ao jornalista Robert Celerier, do *Correio da manhã*, a invenção da expressão *hard bossa nova* para falar sobre os diversos grupos que tocavam no Beco das Garrafas (Castro: 1990; 287)

alcançada pela *bossa nova*. Em outras situações - como nos comentários sobre os discos *Bossa Nova nos States*, do Juarez Araújo e *Avanço* do Tamba Trio, *O Lp* do grupo Os Cobras, *Embaló* de Tenório Júnior, *Samba no esquema de Walter Wanderley*, e os discos de Raul de Souza e Flora Purim⁵¹, ainda em fase de gravação – as expressões utilizadas foram *bossa nova instrumental*, *samba moderno*, *música brasileira moderna*, *samba moderno instrumental*. Entre estas categorias, a mais frequentemente usada, era *bossa nova instrumental*. Funcionando como um termo “guarda-chuva” ela englobava tanto aqueles músicos e grupos anteriormente classificados como *samba moderno*, *sambalanço*, ou *sambajazz*, tanto aqueles classificados como *bossa nova*, anulando assim possíveis diferenças distintivas⁵².

No entanto, mesmo preferindo a categoria *bossa nova instrumental* ou *samba moderno instrumental* no lugar de *sambajazz*, algumas características musicais apontadas como “diferentes” não passaram despercebidas, como a valorização do *samba* em seu aspecto rítmico e a valorização do *jazz* em seu aspecto improvisatório. A identificação de uma música “diferente” da *bossa nova* – seja porque era mais “hard” e mais “barulhenta”, ou porque tinha muito improvisado, ou apresentava uma instrumentação baseada no trio piano-baixo-bateria prescindindo do violão, ou a bateria era tocada à la Edison Machado, ou todos estes aspectos juntos – vai ser reenfaticada contemporaneamente para a caracterização do *sambajazz* enquanto “gênero” distinto. Embora aquelas expressões apresentassem um sentido de filiação

⁵¹ Tais comentários foram publicados respectivamente nos dias 12 de março de 1963, 01 de julho de 1964, 21 de julho de 1964, 13 de julho de 1964 e 15 de julho de 1964, no jornal *O Globo*.

⁵² A lista completa foi publicada no dia 25 de março de 1964 com o objetivo de realizar uma pesquisa ampla entre os “discófilos brasileiros” para eleger “Os Melhores da Bossa Nova Instrumental”. [piano] Sérgio Mendes, Luis Carlos Vinhas, Tom Jobim Luisinho Eça, Zé Maria, Moacyr Peixoto, Johnny Alf, Oscar Castro Neves, Eumir Deodato, Sérgio Ricardo, Tenório Júnior, João Roberto Kelly, Severino Filho, Ed Lincoln, Donato, Luis Melo, Zé Marinho, Manfredo Fest, Walter Wanderley, Tonnho, Pedrinho Mattar; [flauta] Jorginho, Bebeto, Copinha, Case, Bill Horne, Meirelles, Boneca; [guitarra] Baden Powell, João Gilberto, Carlinhos Lyra, Durval Ferreira, Henri, Neco, Waltel Branco, Badeco, Roberto Menescal, Bola Sete, Laurindo de Almeida, Luis Bonfá, Heraldo, Paulinho Nogueira, Geraldo, Paulo Nunes; [piston] Pedro Paulo, Bill Horne, Julinho Barbosa, Clelio, Wagner, Araken Peixoto, Dorimar, Paulinho; [sax tenor] Juarez Araújo, Meirelles, Aurino, Hélio Marinho, Bolão, Luisinho, De Paula; [sax alto] Paulo Moura, Jorginho, Bebeto, Costita, Marcos, Casé; [clarinete] Copinha, Casé, Paulo Moura, Kaximbinho, Carlo Adolfo; [baixo] Bebeto, Tião Neto, Tião Marinho, Gusmão, Gabriel, Otávio Bailly, Luis Chaves, Chou Viana, Iko Castro Neves, Kachio, Luis Roberto, Luis Marinho, Azeitona; [bateria] Dom Um, Edison Machado, Milton Banana, Mauricinho, Rubinho, João Palma, Pituca, Hélcio, Juquinha, Plínio Araújo, Chiquinho; [trombone] Astor, Carequinha, Raulzinho, Edison Maciel, Donato, Nelsinho; [arranjadores] Tom Jobim, Moacyr Santos, Walter Branco, Astor, Oscar Castro Neves, Lyrio Panicelli, Meirelles, Copinha, Monteiro de Souza, Nelsinho; [conjunto] Sexteto Bossa Rio, Bossa Três, Roberto Menescal, Meirelles e Os Copa Cinco, Oscar Castro Neves, Bossa Modern Quartet, Juarez Araújo, Sabiá, Manfredo Fast, Trio Moacyr Peixoto, Trio Tenório Júnior, Trio Tamba, Copa Trio.

com a *bossa nova*, a diferença em relação a ela será agora enfatizada num outro tipo de apropriação tanto do *samba* quanto do *jazz*: ao invés de samba-canção, samba de andamento mais rápido ou “sambop”⁵³; em lugar do cool jazz, be bop.

Acontece que nestes tipos de “mistura” diferente, mesmo que assim identificados na época, nem todos irão receber o rótulo de *sambajazz* nestes relançamentos da Dubas⁵⁴. Por exemplo, o disco *O inimitável Juarez* (Masterplay 1962), do saxofonista Juarez Araújo, *Samba Irresistível* (Hi-Fi Variety 1960), do saxofonista e clarinetista Casé, *Dance moderno* (Philips 1962), de Sérgio Mendes, ou os discos de Jamelão e Moreira da Silva (1954), com arranjos do trombonista Astor. Estas ausências podem indicar o limite para a apropriação “adequada” do *samba*, o qual deve permanecer vinculado à modernização via *bossa nova*, e não ao *samba tradicional*. O comentário do Sylvio Túlio sobre aquele disco do Bossa Três indica este limite, porque mesmo ressaltando a formação sambística do baterista Edison Machado, ele estava se referindo ao fato do baterista “pensar em termos de bossa nova” e não propriamente em *samba tradicional*. Também sobre o disco do flautista Herbie Mann (*Do the Bossa Nova with Herbie Mann* - Atlantic 1962) ele desaprovou por completo e classificou como uma experiência híbrida a tentativa dele improvisar sobre uma execução de *samba tradicional* na faixa “Bossa Velha” onde é acompanhado por uma bateria de escola de samba.

Não deixa de ser sintomático que justamente aqueles discos que procuravam misturar o *jazz* com o *samba* por uma outra via que não fosse a partir da *bossa nova* terem ficados de fora deste movimento de “revival”. E em contraste todos aqueles classificados como *bossa nova instrumental com improviso* serem transformados em “marcos fundadores do estilo”. A utilização contemporânea da expressão *sambajazz* sugere também uma maneira diferente de significar aquela relação entre o *samba* e o *jazz*. O que era justamente contraditório, ameaçador e desestabilizador é transformado positivamente no fator característico e definidor do gênero.

⁵³ Título de música composta por Durval Ferreira e Mauricio Einhorn e lançada por Claudette Soares no disco *Nova geração em ritmo de samba* (Copacabana 1960)

⁵⁴ Conferir Quadro I exposto na introdução.