

Conclusão

A música é, no entanto, uma metáfora plausível do real. Não é nem uma atividade autônoma, nem um indicador automático da infra-estrutura econômica (...). Sem dúvida, a música é um jogo de espelhos em que cada atividade é refletida, definida, registrada e distorcida. Se olharmos para um espelho, vemos apenas uma imagem do outro. Mas às vezes um jogo de espelho complexo produz uma visão rica, porque inesperada e profética. Às vezes ele não produz nada além do redemoinho do vazio. Mozart e Bach refletem o sonho de harmonia da burguesia antes e melhor do que toda a teoria política do século XIX. Há nas óperas de Cherubini um zelo revolucionário raramente alcançado no debate político. Janis Joplin, Bob Dylan e Jimi Hendrix dizem mais sobre o sonho libertário da década de 1960 que qualquer teoria da crise. (Jacques Attali, 2009, p. 5 e 6).

Observou-se nesta pesquisa, através da análise dos depoimentos e das atividades profissionais dos músicos de sambajazz, que sua *prática* está musicalmente integrada à *teoria*. Em sua música (e não apenas nas letras de música) está presente seu *pensamento social*. Se o pensamento ocidental cindiu também as práticas musicais a partir do dualismo entre corpo e alma, que se desdobra nas oposições correlatas entre trabalho manual e trabalho intelectual, o sambajazz descreve um percurso integrado, que não se guia por estes dualismos.

Ele parte dos salões de dança das tradicionais gafieiras rumo ao *Beco das Garrafas*, na “noite” de Copacabana, RJ, onde se experimentavam as novas ideias musicais e sociais que caracterizavam o samba moderno de então. Ele descreve, portanto, um movimento que tem por base a corporalidade e a dança, utilizando-se da performance para chegar à criação intelectual em música. Nesta trajetória o sambajazz se valeu da improvisação e do “balanço” da “cozinha” como tática musical de sobrevivência frente às grandes estratégias nacionalistas ou comerciais (DE CERTAU, 1994).

Uma conclusão que se fortalece ao longo deste percurso entre os músicos do sambajazz é a ideia que, neste movimento, não há divórcio entre música e sociedade, antes pelo contrário, os sons musicais são indissociáveis do seu “contexto”. Para dar conta de um mundo da música assim concebido, faz-se necessária uma “antropologia musical”, mais do que uma musicologia por um lado, como suporte analítico para uma antropologia por outro (SEEGGER, 2015).

O livro *O Artífice* (2009), de Sennett, foi resumido pelo autor em uma afirmação: “fazer é saber”. Esta também pode ser considerada uma conclusão central a esta tese, abordada aqui por outro ângulo. Segundo Sennett: “A

civilização ocidental caracteriza-se por uma arraigada dificuldade de estabelecer ligações entre a cabeça e a mão, de reconhecer e estimular o impulso da perícia artesanal” (2009, p.20). E, no entanto, ao pesquisar, praticar música ou conviver com músicos percebe-se como as soluções “técnicas” do tocar são também soluções “intelectuais”; e como as organizações dos sons refletem e modificam as organizações humanas, sendo parte delas²⁵⁵.

Portanto, um conceito caro a esta tese é a ideia de que “pensar profundamente” a música é algo que ocorre em consonância com o fazer musical. Como a música jamais se descola do “social”, podemos ver o *pensamento social* dos músicos em sua prática. Os músicos imprimem ideias e pensamentos em seus sons que são, ao mesmo tempo, causa e consequência de sua técnica. Esta não é jamais “maquinal” mas, pelo contrário, é o resultado da prática continuada, pensada e repensada no ato musical.

Em seus patamares mais elevados a técnica deixa de ser uma atividade mecânica; as pessoas são capazes de sentir plenamente e pensar profundamente o que estão fazendo quando o fazem bem. (SENNETT, 2009, p.30)

Entenda-se sob esta perspectiva as inovações em técnicas instrumentais realizadas por músicos que fizeram o sambajazz, como a invenção do “samba do prato”, atribuída ao baterista Édison Machado. Este músico central para o movimento estudado criou um jeito “moderno” de tocar samba na bateria que se tornou um padrão de execução. Esta inovação, no entanto, foi mais do que somente uma nova técnica: ela significou uma solução prática/teórica que viabilizou no instrumento sua afirmação pessoal de liberdade criativa contida na sua forma desenvolta de tocar, com grande volume sonoro. Orgulhoso de sua expressão enquanto solista de um instrumento tradicionalmente relegado ao acompanhamento ou à “cozinha”, como a bateria, Machado tocava com postura notável: a cabeça erguida, afirmando sua independência não sem alguma agressividade. Sua técnica resume e alavanca seu discurso de inversão: a base toma a frente, o ritmo domina a melodia e a impulsiona. O fundo se transforma

²⁵⁵ Sennett escreve sobre a importância da música em seu livro, a despeito de que seu tema não esteja circunscrito a ela: “Muitos dos estudos de caso de habilidade artesanal dizem respeito à práticas musicais. Para eles, pude valer-me de minha antiga experiência no trabalho com a música (...)” (2009, p.9)

em figura e o *musical* tem implicação *social*: o baterista, que tradicionalmente só “acompanha”, se torna um vigoroso líder de banda.

O “samba no prato” significou ainda, no caso de Machado, a possibilidade de tocar a tradição brasileira contida nas formulas rítmicas de samba conjugada à modernização na condução do prato, característica do jazz moderno. A técnica é então mais do que a coordenação corporal contida no ato de tocar um instrumento. Ela se apresenta como uma série de procedimentos físicos, é certo, mas que resultam e reforçam a busca intelectual de coordenar o orgulho de exercer a atividade musical e o desejo de ser brasileiro e tocar o ritmo do samba, sem prescindir da música mais “moderna”, o jazz, contido no *jeito* de tocar samba. Quer-se ressaltar aqui que coordenar o samba e o jazz inventando uma prática moderna de tocar bateria significava para este músico manter a identidade e tradição brasileiras do samba mas, ao mesmo tempo, exercer a liberdade de tocar “moderno”, improvisando sobre a canção de rádio e televisão de forma a *profanar* suas imposições comerciais. (AGAMBEN, 2007).

Édison Machado é citado nesta conclusão porque ele resume o sambajazz sob os aspectos elencados acima. A falta de reconhecimento e de homenagens a ele, somados ao seu fim descendente nos 1980, só reforçam a importância de destacá-lo aqui enquanto um grande artista criador que foi. Rebelde, maldito, talvez “irreverente” demais, a personalidade de Machado não foi pródiga em promover - de forma “política” - a sua música. No entanto, ele foi muitas vezes descrito como “o mais importante baterista da história do samba moderno” (VELOSO, 2002, p.79), e suas *levadas* à bateria estão na base tanto da bossa nova quanto do sambajazz²⁵⁶.

A grande importância da bateria na música popular urbana também é mais um motivo para se lançar luz sobre Machado. Sabe-se que este instrumento é presença fundamental em quase todas as gravações importantes de música brasileira da segunda metade do século XX, e Machado foi talvez o mais destacado formulador do jeito moderno de se tocar samba à bateria no Brasil,

²⁵⁶ Esta afirmação se refere, especialmente no caso da bossa nova, às suas *levadas* de bateria presentes no primeiro álbum de Tom Jobim, *The composer of Desafinado plays* (1963). No caso do sambajazz muitas gravações suas trazem o típico “samba no prato” de Machado, que se tornou o padrão de *levada* de bateria no movimento.

renovando não apenas este instrumento, mas todo o papel da seção rítmica no samba moderno.

O sambajazz implica, portanto, em uma valorização da seção rítmica (ou “cozinha”) e dos instrumentos graves, ou seja, do que está “em baixo” (BAKHTIN, 1999), como um ponto de partida a fim de “balançar” as “altas” melodias e harmonias, nesta sociologia dos instrumentos (LEHMANN, 2003) aplicada ao samba moderno. Este movimento se funda sobre a dança da gafeira, sobre a elaboração intelectual das atividades rítmicas da “cozinha” e da “música negra” (GILROY, 2001) com foco nos instrumentos de percussão. A tática de “começar por baixo” impulsionando os ritmos e fazendo dançar as melodias é o que possibilita a este movimento - fortemente ligado à construção da música negra das Américas ao longo do século XX - “avançar mais”, nas palavras de Moacir Santos (FRANÇA, 2007).

A oposição *música e palavra* - que é também um desdobramento de outras como entre *corpo e alma*, *razão e emoção* - está no centro desta reflexão justamente por ter sido naturalizada por certa concepção de MPB que contrasta com a configuração verificada no sambajazz. Este descreve um movimento que não opõe a palavra ao som musical, mas a incorpora enquanto música. O sambajazz descarta, portanto, esta formulação bipartida da *canção* que Vinícius de Moraes instaura (BAHIANA, 1980, p.184) onde a palavra, pensada enquanto voo literário, se descola da música entendida como “forma popular” passiva intelectualmente, um veículo para se atingir a “o povo” ou a “massa”. Se o sambajazz foi muitas vezes cantado por “canários” como Leny Andrade, Elis Regina ou mesmo Jorge Ben, neste movimento as palavras e as vozes sempre estiveram atuando em polifonia integrada aos instrumentos e à base rítmica, e nunca enquanto “consciência” política ou literária privilegiada sobre a música.

A relação dos músicos de sambajazz com a palavra é, portanto, diversa da dos letristas da MPB, uma vez que esta não se isola dos sons musicais enquanto texto, mas é parte destes, e evita-se o seu descolamento. Trabalha-se com a palavra enquanto música, negando-lhe a purificação como “letra”. Assim, observou-se a questão da nomeação das músicas e das letras em músicos como João Donato e Moacir Santos, onde a palavra, longe de ser ignorada ou desprezada, mereceu um cuidado extremo, a fim de que não se tornasse anti-

musical, ou seja, que instrumentalizasse a música para fins literários ou políticos considerados mais “altos”.

Na relação com a palavra tem-se um ponto de contato forte da atividade do sambajazz com a dos músicos e cantores profissionais de hoje: a bipartição entre letra e música, ou entre cantores e instrumentistas tem entrado em decadência a partir dos anos 1990, deixando entrever, neste sentido, o isolamento de certa canção de MPB no panorama histórico da música brasileira. Nesta tradição, músicos e letristas se confundiam na prática do samba (BAHIANA, 1980), e não era necessário ser menos músico e mais letrista para se atingir o patamar de um respeitado intelectual da canção, a exemplo deste percurso comum na geração de Caetano Veloso e Chico Buarque.

O “fim da canção tal como a conhecemos” acusado por este último em entrevista à *Folha de São Paulo* em 26/12/2004, deve ser entendido sob este prisma: o pensamento que separava inequivocamente a idealizada “canção” intelectual de uma impopular “música instrumental” teve seu auge nos anos 1970, mas perdeu sua hegemonia. A nova geração de músicos e cantores, da qual faço parte junto a colegas como Yamandu Costa, Hamilton de Holanda, Monica Salmaso, Paulinho Moska e tantos outros não procura separar a “canção” da “música instrumental”, mas faz música sem opor os sons às palavras. Assim, observa-se hoje como nos tempos áureos do sambajazz, diversos shows conjuntos entre músicos e cantores, em que estes últimos dividem com seus colegas a criação do espetáculo, além dos nomes nos cartazes de divulgação e a atenção da mídia.

Ao apreender a paisagem sonora do sambajazz a partir de hoje, no entanto, destaca-se seu caráter de exceção e de liminaridade. Este foi um movimento de músicos (categoria na qual se incluem os cantores) que elaborou o “samba novo” da seção rítmica de forma intelectual e ativa, se diferenciando do senso comum nacionalista que vê no trabalho do percussionista um batuque “natural” “brasileiro” que “não se aprende no colégio”²⁵⁷, e que, portanto, não mereceria atenção “intelectual” criadora como a que recebeu por parte de músicos como Moacir Santos e Édison Machado. A exemplo de Raul de Souza e Tenório Jr., este foi um movimento que valorizou a improvisação e a criação no momento em

²⁵⁷ Conforme a canção de Noel Rosa e Vadico, *Feitio de Oração*.

detrimento às convenções e automatismos da canção comercial da indústria cultural. Espanta, portanto, que um gênero com tantas características ditas “anti-comerciais”, segundo a ideologia da canção comercial de MPB, tenha emergido enquanto música de sucesso internacional, como no caso de músicos como Sérgio Mendes e Raul de Souza, entre outros.

Somente o caráter liminar do movimento explica esta particularidade, surgido em uma fase intermediária desta indústria cultural em que pôde, por um lado, se basear em toda uma rica cultura que se desenvolveu durante a declinante *era do rádio* para renová-la, e por outro lado pôde construir musicalmente o “samba novo” antes do predomínio de uma fase mais pesada que esta indústria cultural atingiria a partir de fins dos anos 1960 (MORELLI, 1991). Neste período, aqui denominado a *era da televisão*, a concentração do mercado em um número muito reduzido emissoras de TV e gravadoras *majors* criaria um ambiente congruente à “posição hegemônica”²⁵⁸ (NAVES, 2010) que a canção adquiriu então na indústria cultural brasileira, onde qualquer outro gênero de música foi considerada fora dos seus padrões “comerciais”. O sambajazz seria então alocado à uma guetificada categoria de “música instrumental”, naturalizada como “impopular”, a despeito do grande sucesso de instrumentistas na tradição da indústria cultural brasileira como o de Waldir Azevedo²⁵⁹ e de Dilermando Reis na *era do rádio* (CAZES, 1999). Os canais desta indústria estariam fechados a ele. Esta situação provocou, conforme se viu, a “diáspora” dos músicos rumo ao exterior (CASTRO, 1990) que caracteriza o fim deste movimento do samba moderno, a partir da segunda metade dos anos 1960.

Neste período inicia-se então a construção das categorias *sambajazz* e *bossa nova* que haviam sido vividas como um genérico “samba moderno”, no período em que floresceram estes movimentos. Assim, o próprio uso do termo “sambajazz” no título desta tese já remete não apenas ao movimento musical em seu período de florescimento, mas também a esta construção intelectual das categorias musicais, realizada a posteriori. Como uma brecha no muro de

²⁵⁸ “A escolha da canção se deve a vários motivos. Um deles - e talvez o principal - é a posição hegemônica que essa forma musical adquiriu no cenário musical brasileiro em alguns momentos do século XX (...).” (NAVES, 2010, p.7)

²⁵⁹ Cujo o sucesso estrondoso de suas composições, como por exemplo “Brasileirinho”, que mesmo hoje é extremamente conhecida, é narrado por CAZES, Henrique, em: *Choro - Do quintal ao Municipal*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

contenção de uma represa que vai se abrindo gradativamente até deixar a água entrar, os desdobramentos do sambajazz, do qual a sua própria denominação é parte, o penetram e são parte constituinte dele. A prática profissional destes músicos atuais aqui abordados no capítulo 7 é, portanto, algo que tem na comparação com a atividade dos sambajazzistas um ponto de vista privilegiado.

Observa-se na atitude destes músicos, orgulhosa de sua produção e negadora de “comercialismos” musicais, que esta difere em muito do *ethos* “político” do músico profissional de hoje abordado. Por outro lado, se esses músicos realizaram melhor do que nenhum outro o ideal da “música de exportação” do modernista Oswald de Andrade, construindo sólidas carreiras no exterior, a exemplo de Sérgio Mendes e Raul de Souza, eles deixaram este caminho aberto aos músicos brasileiros que os seguiram na profissão. Esta rota do jazz internacional aberta por eles continua sendo trilhada por uma geração mais jovem de instrumentistas e cantores.

Apesar de seus serviços prestados à divulgação de uma imagem positiva e competente do Brasil no exterior – campo em que a música, por sinal, é certamente mais efetiva do que qualquer outra expressão artística do país, o sambajazz não foi jamais convertido em grande arte nacional, incapaz de atrair nem o patrocínio constante do Estado e nem as atenções nacionalistas, como por sorte o conseguiu o choro e mesmo a bossa nova mais recentemente.

O sambajazz foi, conforme constatamos nesta pesquisa, pouco dado a formações “comerciais”, que foram entendidas por seus músicos como concessões artísticas, a exemplo de Édison Machado. É música direta, comunicativa, baseada na performance musical exuberante mais do que na composição intelectual prévia, a despeito da sofisticação de seus arranjadores e compositores. Se seus álbuns originais são alvo do fetiche de colecionadores, chegando a atingir altos preços no mercado de LPs raros, estes por outro lado são apenas um registro de mais uma das muitas performances destes músicos, que em muitos casos tiveram longa carreira posterior.

Hoje o sambajazz é regularmente praticado e lembrado, no Brasil e no mundo, ainda que de forma discreta. O movimento é minoritário com relação à bossa nova, que parece englobá-lo em certas concepções desta categoria. Assim,

João Donato foi homenageado com um show no Teatro Municipal do Rio de Janeiro por ocasião dos 50 anos da bossa nova, a despeito dele sempre ter negado sua participação no movimento e nem ter participado do famoso *Concerto de Bossa Nova* do *Carnegie Hall*, em *Nova York, EUA*, em 1962.

Moacir Santos também mereceu um festival dedicado a ele em 2014 no *Centro Cultural do Banco do Brasil*²⁶⁰ do Rio de Janeiro, com diversos shows, que coroa as muitas regravações e publicações dedicadas a ele que se seguiram a sua “redescoberta” no início dos anos 2000, por Mario Adnet e Zé Nogueira.

Raul de Souza, após uma longa temporada vivendo em Paris, hoje mora em São Paulo e continua em plena atividade profissional como trombonista, sendo homenageado em diversos shows e eventos²⁶¹.

Édison Machado, que sintetiza a rebeldia e a liberdade do músico de sambajazz, tem sido pouco lembrado, mas algumas homenagens pontuais são feitas, como as regravações e shows do contrabaixista Marcos Paiva sobre o repertório do LP *É samba novo* (1965).

Sérgio Mendes, o mais bem sucedido músico de sambajazz em termos “comerciais”, e que possivelmente angariou mais prêmios internacionais e vendeu mais álbuns no mercado internacional que qualquer outro músico brasileiro de sua geração, continua em atividade nos EUA, como produtor e músico.

Hoje, basta abrirmos o jornal para nos depararmos, nos anúncios de shows em “tijolinhos” com o termo, em grupos como *Sambajazz Trio*, ou em lançamento de CDs que trazem o nome no título, como o *speed samba jazz* (2001), do pianista Hamleto Stamato. Ou mesmo andando pelos bares e restaurantes da “noite” do Rio, onde pude ver certa vez em um quiosque popular do Aterro do Flamengo, RJ, uma faixa que dizia: “hoje, show de sambajazz”, ao som do pagode que saía das caixas acústicas para animar os clientes. Mas também se encontra a prática do gênero em eventos sofisticados, como no lançamento do CD *Afrosambajazz* no Parque Tom Jobim, produzido por Mario Adnet e Phillipe Baden Powell. Ou ainda, no material didático formulado por músicos que dão aulas particulares em

²⁶⁰ O *CCBB* é um dos mais importantes centros culturais da cidade do Rio de Janeiro, onde ocorrem shows, exposições, mostras de cinema, muitas vezes internacionais, entre outras atividades ligadas à cultura.

²⁶¹ Ele e João Donato participaram da gravação de um CD que promovi durante esta pesquisa e que será lançado ainda em 2015.

casa ou em escolas de música, se pode por vezes flagrar o termo *sambajazz* usado para nomear certas levadas de samba moderno, especialmente à bateria²⁶².

Uma pesquisa como esta, se por um lado tem foco em um específico período de tempo que circunscreve o florescimento do *sambajazz* do final dos anos 1950 ao início dos 1960, por outro lado provém de um músico que é, de certa forma, um herdeiro do movimento. Pois o *sambajazz* foi também muito importante para a constituição da profissão de músico no Rio de Janeiro, que tem sido a minha nas últimas duas décadas. Como é ser músico nesta cidade hoje? Esta tese não pretende responder plenamente a esta pergunta, por certo, mas fornece dados para uma futura pesquisa neste sentido. Pois a resposta para esta questão deve começar com uma retrospectiva da carreira no Brasil, que deve muito a estes músicos trabalhadores pioneiros na construção do “samba moderno”.

Qual a importância da música brasileira no mundo hoje? Da mesma forma seria impossível responder a esta outra pergunta sem recorrer aos músicos do *sambajazz*, como Sérgio Mendes, Moacir Santos, Raul de Souza e Airto Moreira, que levaram o samba moderno a colonizar os colonizadores, inverter o fluxo *centro – periferia*, e se tornar a cultura brasileira “de exportação”, por sua excelência artística e nunca por seus “folclorismos”. O *sambajazz* está, portanto, na base tanto da profissão de músico no Brasil quanto da grande circulação de músicos brasileiros ao redor do mundo, graças ao interesse que eles despertaram internacionalmente pelo *samba moderno*.

²⁶² Ver, por exemplo, o material didático editado pela escola de música Souza Lima, em São Paulo: RIBEIRO, Guilherme & D’ALCÂNTARA, Daniel. *Samba-jazz*. São Paulo: Editora Souza Lima, 2008.