

3. Os locais do sambajazz

3.1. O sambajazz com um pé na gafieira

Ruy Castro escreveu sobre os músicos do sambajazz que “quase todos tinham um pé na gafieira.”⁸⁸ Para se entender como foi o processo de gênese do sambajazz e da profissionalização de seus músicos, um excelente início é o artigo “Pequena história do samba-jazz” do crítico francês do jornal *Correio da Manhã*, Robert Celerier:

O primeiro disco de samba-jazz foi um modesto ‘10 polegadas’ chamado ‘A Turma da Gafieira’. (...) Mas, para nós, ávidos de tudo que se aproximasse do espírito do jazz, era uma revelação. Nesta mesma época, o pianista Donato, os irmãos Castro Neves faziam, de vez em quando, umas brincadeiras ‘jazzo-brasileiras’. Ainda não se sabia, ao certo, se o caminho a seguir consistia em tocar samba em ritmo de jazz ou jazz em ritmo de samba! Era a fase ‘tonta’ da moderna música brasileira. Lembrem-se! Não existia esta falange de jovens músicos que trouxeram, um sopro novo à nossa música popular. Estas ‘brincadeiras’ não encontravam nenhuma receptividade e eram confinadas ao campo do estrito amadorismo. Os músicos profissionais viviam, muito mal, de bailes ‘quadrados’ ou de fundo musical em discos ou rádio. Exigia-se ler a partitura e não dar trabalho ao maestro. Solo? Improviso? Nunca! Quem tinha mais musicalidade só podia desabafar num dos poucos concertos de jazz (se se podia chamar assim as desorganizadas jam session da pré-história!) ou numa ‘canja’ de **gafieira** evoluída. Mas os músicos amadores e alguns profissionais cansados do trabalho de estante, se reuniam, de vez em quando, para tocar realmente ‘à vontade’. Em casas particulares, Aurino, Cipó, Bauru, Baden Powell, enfrentavam o entusiasmo e a falta de técnica de seções rítmicas amadoras.⁸⁹

O artigo remonta a um passado anterior ao sambajazz, quando os instrumentistas do movimento, esta “falange de jovens músicos que trouxeram um novo sopro à música popular”, puderam exercer sua “musicalidade”, fazer “brincadeiras” sonoras, solos, improvisos, onde antes só era possível em uma “canja de gafieira evoluída”. A expressão “dar uma canja” significa fazer uma participação espontânea, improvisada, em uma apresentação de outros músicos,

⁸⁸ Ruy Castro em *Tempestade de ritmos*, sobre Moacir Santos, p.366/367.

⁸⁹ Publicado em *O Correio da Manhã*, em 25/10/1964. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=robert%20celierier Acesso em 06/10/2013. Ver no Anexo III.

algo que acontecia eventualmente nas tradicionais gafieiras e nos *dancings* modernos, onde trabalhavam muitos dos músicos de sambajazz.

Celerier refere-se a “pré-história” dos “concertos de jazz” em contraposição a uma era “moderna” que surge com o sambajazz nos anos 1950. No entanto, a continuidade com as práticas do passado também é importante. A começar pela referência ao álbum *Turma da Gafieira* (1956) como o “primeiro disco de samba-jazz”. As gafieiras são, portanto, locais de baile que estão na base deste movimento.

Foram gravados dois álbuns da *Turma da Gafieira*, respectivamente de 1956 e 1957, e ainda não relançados em CD. O primeiro, um “10 polegadas” a que Celerier se refere acima, trazia o subtítulo *músicas de Altamiro Carrilho* (1956) e foi dirigido por este destacado flautista de choro. O crítico francês se recorda apenas de dois músicos, que são personagens principais desta tese: o baterista Édison Machado e o trombonista Raul de Souza. O álbum trazia ainda, além de Altamiro Carrilho, o “maestro” Cipó, saxofonista e arranjador de grande prestígio, o excepcional acordeonista e cantor Sivuca, de fama internacional, e um dos mais importantes músicos brasileiros; e Zé Bodega (saxofone), Nestor Campos (guitarra), Luiz Marinho (baixo), Zequinha Marinho (baixo), e Maurílio Santos (Trompete), Paulinho e Britinho (piano)⁹⁰.

No texto da contracapa deste primeiro álbum tem-se uma valorização do improviso jazzístico à brasileira, do sambajazz e da gafieira:

Eis aqui um disco da genuína música brasileira. Da autêntica, da legítima, da típica ou que outros adjetivos existam para qualificá-la. (...) Natural, simples, sem se escravizar à partitura, que como o nosso futebol, é cheia de improvisações e de imprevistos. Subitamente, todos os instrumentos recolhem-se à insignificância de um modesto background, enquanto um deles, como um demônio que saltasse para o centro da roda, pede a palavra e executa um solo endiabrado dentro de um tema melódico – bordando-o de variações inesperadas, retorcendo-o em espirais alucinantes, colorindo-o de matizes novos, imprimindo-lhe enfim uma outra vida e um gostoso sabor de ineditismo. E tudo ali, feito na hora, nascendo no momento, brotando de repente, chiando na frigideira do improviso. (TURMA DA GAFIEIRA, 1956)

⁹⁰ Ver DREYFUSS, Dominique (1999).

A improvisação aqui é descrita não como uma prática importada, estrangeira, mas como própria da nossa “verdadeira música”, espontânea como o futebol, com os seus “dribles” entendidos como típicos do brasileiro.

A Turma da gafeira – samba em hi-fi, de 1957⁹¹, assim como o álbum anterior de 1956, também deixa ver como o sambajazz traz muito da prática de gafeira. Diferentemente do álbum anterior, este tem apenas uma música de Altamiro Carrilho, *Por hoje é só*. Mas traz sucessos populares como *Rosa Morena*, de Dorival Caymmi, faixa que tem um solo de saxofone sobre o tema de Caymmi que lembra em muito a gravação posterior da mesma música no famoso LP *Getz/Gilberto* (1964). *Foi a noite*, de Jobim, relaxada nesta interpretação, também antecipa o clima contido da bossa nova, com os sopros em uníssono sobre a bateria com escovinha.

As gafeiras são bailes populares que remontam a meados do século XIX no Rio de Janeiro. Diz-se que a origem do nome se deve às “gafes”, ou aos deslizes na etiqueta que seus freqüentadores, normalmente pessoas de classes sociais mais baixas, cometeriam em um baile⁹². A partir dos anos 1920 a gafeira se modernizou ao se aproximar das orquestras de jazz do tipo *swing*, de sucesso internacional, que surgiram no Rio de Janeiro a partir da década de 1920. Nos anos 1950 algumas gafeiras mais conhecidas do Rio de Janeiro se encontravam na Praça Tiradentes, como a *Gafeira Estudantina*⁹³.

Tradicionalmente plástica e de tendência híbrida, nas gafeiras da primeira metade do século XX se executava diversos estilos de música popular

⁹¹ O álbum contém doze faixas, pois já se tratava de um LP (*long playing*) convencional. O repertório traz, no lado A: *Vai com jeito* (João de Barro); *Não diga não* (Tito Madi/Georges Henry); *Jarro da saudade* (Daniel Barbosa/Mirabeau/Geraldo Blota); *Por hoje é só* (Altamiro Carrilho); *Vagabundo* (Wilson Baptista/Jorge Castro); *Rosa morena* (Caymmi). E no lado B: *Saudades da Bahia* (Caymmi); *Conceição* (Dunga/Jair Amorim); *Tumba le le* (Francisco Netto/Nilton Neves/Jarbas Reis); *Foi a noite* (Jobim/Mendonça); *Intenção* (Alcides Mendonça/Tufic Laur/Nelson de Moraes) e *Maracangalha* (Caymmi).

⁹² Ver SPIELMAN, 2008.

⁹³ Sobre o baile de gafeira a partir dos anos 50, quando surge o sambajazz, escreve Felipe Berocan Veiga, em *O Ambiente Exige Respeito: Etnografia Urbana e Memória Social da Gafeira Estudantina* (2011): “em meio ao sucesso do teatro de revista, firmou-se sua relação cultural com o movimento negro incipiente dos anos de 1950 e, na década seguinte, com a militância política de esquerda. Em pouco tempo, a gafeira viveu seu esplendor, com o sucesso contagiante do famoso Bar Zicartola, e o posterior abandono, levando ao fechamento dessa e de outras tantas gafeiras do passado.” (2011, p.14).

internacional, como *foxes*⁹⁴, boleros, ou sambas. As músicas costumavam ser agrupadas por andamentos e tocadas sem interrupção, de forma a não interromper a dança. Executava-se um grande número de músicas, por muitas horas seguidas, o que conduz a um ecletismo nas escolhas dos gêneros musicais executados. Preencher horas de música mantendo o interesse do público certamente exige grande variação no repertório.

Em algumas gafieiras, quando o baterista se cansa fisicamente do trabalho extenso, existe um músico reserva para substituí-lo. Isto por vezes se dá em uma manobra corporal curiosa, em que um músico deixa o instrumento ao mesmo tempo em que o outro o assume, sem que se interrompa a atividade da bateria⁹⁵. Muitas vezes a gafieira também comporta dois ou mais cantores, a fim de que se revezem evitando o desgaste da voz.

A orquestra de gafieira é formada normalmente por seção rítmica (baixo, bateria, piano, guitarra, percussões) mais sopros (trompetes, trombones, saxofones e clarinetes e flautas, eventualmente) e vozes solistas. Por conta desta formação orquestral, a gafieira é um gênero que cultiva o arranjo escrito em partitura e que, portanto, traz também uma continuidade com a prática da composição erudita européia, que se une à dança. Nela, como na dançante valsa vienense de J. Strauss, não há oposição entre orquestração, harmonia e dança, que formam uma unidade musical. Se os arranjadores de gafieira querem, sobretudo, “fazer a pista dançar”, eles freqüentemente cultivam também o estudo da harmonia e da orquestração. Apesar da proeminência da atividade dos arranjadores, a gafieira também comporta, a exemplo das bandas de *swing*, improvisos de músicos solistas, mais ou menos jazzísticos, que tanto pode se dar sobre um *fox* como sobre um *choro* por exemplo, este estilo musical por vezes entendido como estratégico para a defesa da nacionalidade em música.

A importância do baile de gafieira foi determinante para a formação dos músicos de sambajazz. Segundo o contrabaixista Edson Lobo, de 62 anos, em entrevista para esta tese:

⁹⁴ Do inglês, *fox-trot*, significando o passo da raposa.

⁹⁵ Presenciei esta curiosa coreografia da troca de bateristas em bailes da Orquestra Tabajara no Circo Voador, RJ, no início da década de 1990.

A experiência do baile, também, eu acho que deu muita 'canha' pra esses músicos da geração dos anos 50, que pegaram esse movimento, da bossa nova e do sambajazz. Então eles tinham muito essa 'canha'. Quando eles ouviram o jazz, né, essa música boa, eles já tinham mostrado. Alguns continuaram até um pouco, talvez, de uma maneira um pouco 'quadrada', com uma certa 'canha', mas não se aprimoraram muito. Mas os que começaram a ouvir o jazz, aí foi aquela coisa que a música brasileira recebeu, né Gabriel? Realmente esse aperfeiçoamento que chegou ao ponto que a gente até ouve hoje.

Percebe-se na fala do músico a valorização tanto do *baile* quanto do *jazz* enquanto formação para o músico. Este adquire experiência, ou “canha”, ao passar pela música de dança profissionalmente. O trombonista Raul de Souza também destaca sua filiação enquanto músico às gafieiras, em entrevista⁹⁶:

Raul - **É, gafieira é a mãe, né?** A primeira vez que eu conheci a gafieira foi no Largo do Machado, substituindo um amigo meu do Exército, sei lá, da polícia.

Tacioli – Você lembra o nome dele?

Raul - Manoel. E eu, rapazinho, 18 anos. Gafieira com dois andares. Quando eu entrava, ele sempre fazia assim. [risos] Balançava tudo, porque aqueles prédios super antigos, de mil e setecentos, sei lá de quando... Aí fiquei nessa coisa. Havia outra lá na Praça Onze. Como era o nome? Cheira Vinagre! Isso porque havia uma fábrica de vinagre embaixo. [risos]

Os músicos do sambajazz, de maneira geral, atribuem ao “baile” uma importância muito grande na sua formação. Diz-se que um músico “não tem baile” pejorativamente, quando se quer apontar sua in experiência. Pois a prática de tocar muitas horas seguidas nas gafieiras e *dancings*, frequentemente tendo que improvisar ou ler as partituras dos arranjos “a primeira vista” confere ao músico a “canha”, ou a experiência necessária para se tornar um bom músico. O baile de gafieira acontece muitas vezes sem ensaios musicais, pois se trata de uma “gig”⁹⁷ não muito bem paga e que torna-se principalmente um local de estudo prático, uma “escola” para o músico.

Fiz parte de um grupo de gafieira chamado *Garrafieira*, que durante mais de uma década, a partir de 1997, se apresentou regularmente nas noites do bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, em bares e locais de dança, como o *Semente* ou o *Rioscenarium*. O grupo foi pesquisado por José Alberto Salgado e Silva, em sua

96 Entrevista concedida ao site *Gafieiras*, em São Paulo/SP a 16/09/2005. Disponível em <http://gafieiras.com.br/entrevistas/raul-de-souza/1>, acesso em 14/07/2014.

⁹⁷ “Fazer uma gig” significa trabalhar em um evento musical, no jargão de músicos cariocas.

tese de doutorado *Construindo a profissão musical – uma etnografia entre estudantes universitários de música* (2005). O autor, referindo-se ao estudo de improvisação por parte de alguns membros do grupo, chama a atenção para esta tendência cosmopolita que é comum à prática do baile de gafieira, de diversos períodos.

Ora, esse traço cosmopolita do trânsito e incorporação de técnicas e valores estéticos não é, como vimos, novidade na gafieira – e tampouco no âmbito mais geral de músicas feitas em metrópoles brasileiras. Mas é interessante notar como as influências são sintetizadas e refluem para o reforço de uma identidade local, unificadora de tempos – a 'antropofagia' artística produzindo, afinal, um samba refinado e de certa forma revigorado, à maneira de um guerreiro engrandecido pela incorporação das virtudes do adversário que deglutiui (SILVA, 2005, p.21).

Portanto, na gafieira como no sambajazz, o cosmopolitismo (também entendido pejorativamente como *americanização* às vezes, dada a forte presença do jazz no estilo) não está oposto à constituição de uma identidade local, mas a reforça. Isto porque comunica a música nacional com práticas que circulam globalmente, ligando-a a uma comunidade transnacional que a fortalece por contraste ou referência. Esse “contágio” recria a identidade local, dando-lhe força e atualizando-a.

Paulo Moura foi um saxofonista de destaque no sambajazz, mas posteriormente se tornou também um grande “chorão” (músico de choro). Ele relata que se formou tocando nas orquestras de baile e de gafieira. Moura conta que presenciou uma “canja”⁹⁸ do ícone do choro Pixinguinha, saxofonista que pode ser visto aqui como um precursor do sambajazz:

Eu tocava nestas orquestras, em bailes, sábado e domingo. Assim, você chegava, sentava lá na cadeira, o primeiro ou terceiro saxofone alto, e lia o que tinha ali. Na verdade era um repertório que, com o tempo, era parecido, então você chegava e acabava lendo. Fox, mambo, arranjos de samba, um músico ou outro tocava choro, mas não era muito comum não. Às vezes tocavam choro na hora que a orquestra ia fazer um lanche. Alguns músicos que queriam fazer solos ficavam ali. Numa destas toquei choro com o Pixinguinha, foi no baile, foi a única vez que nós tocamos juntos. Porque nesta orquestra o diretor era amigo do Pixinguinha e então o convidou pra tocar” (SPIELMANN, 2008, p.10).

Segundo Spielmann, que escreveu uma dissertação de mestrado sobre o músico, “Moura começou com seu ecletismo no início de sua carreira, pois

⁹⁸ “Canja” significa uma participação pontual e improvisada no espetáculo, no jargão de músicos cariocas.

estudava música clássica, tocava nos bailes e gafieiras, e participava de grupos de jazz.” (2008, p.10). Este ecletismo de Moura e de outros músicos cria uma ligação nem tão inesperada do jazz com o choro - combinação audível também em certas músicas do sambajazz e da bossa nova.

O baterista Édison Machado também teve sua formação ligada aos bailes e a gafieira. Barsalini se baseia no relato do baterista Chauim:

A profissionalização do baterista deve ter ocorrido no ambiente de gafieiras suburbanas, como nos confirmou o baterista Chuim. Segundo seu relato, por volta de 1955, Edison atuava em dancings de Copacabana, os “inferninhos” em que mulheres (as “taxi dancers”) recebiam pelo tempo em que se disponibilizavam a dançar com parceiros pagantes. Nesses ambientes, segundo Chuim “tocava-se como num baile de gafieira da época, muita música brasileira, samba, sambacção, boleros e fox, por muito tempo sem parar”. (BARSALINI, 2009, p.79)

Em entrevista para esta tese, Machado relata o início de sua vida profissional quando, aos quatorze anos de idade, começou a tocar em gafieiras. Machado faz referência às brigas constantes que aconteciam nestes bailes. Como na música *Piston de Gafieira*⁹⁹, de Billy Blanco, onde a orquestra tocava “alto pra polícia não manjar”. Machado, da mesma forma, relata em entrevista à *Rádio Fluminense* (1990) que tinha que de tocar em forte volume “porque a delegacia era do lado”, disfarçando o som das brigas “pros caras não ouvir”.

Édison Machado: No meu caso eu queria era tocar (risos). Aí comecei a fazer. E eu tocava numa gafieira no Engenho Novo. (...) E começava às 11 da manhã e terminava uma da madrugada! E o palanque era no alto. (...)

Eduardo Troia: Você tinha quantos anos aí, Édison?

Édison: Eu tinha quatorze... Quatorze, é. Até aí então o suor, né, curava. Mas se você parasse, porque quando havia um cabra Bruce Lee, (inaudível), esse pessoal num baile...! (rindo) (inaudível) **Porque a delegacia era do lado. Então pros cara não ouvir, bateria tinha que tocar, tudo rápido tududunduntududan** (reproduz o som da bateria com a boca), no prato (tscscs), aí mais alto ficou.

A marginalidade familiar ao mundo do samba carioca, onde uma roda ou gafieira pode a qualquer momento se transformar em “caso de polícia”, foi assinalada por Rivron (2007):

⁹⁹ Diz a letra de *Piston de gafieira* (Billy Blanco): “Mas a orquestra/Sempre toma providência/Tocando alto/Pra polícia não manjar/E nessa altura/Como parte da rotina/O Piston tira surdina/E põe as coisas no lugar”.

As letras dos sambas do início do século XX e os bem conhecidos depoimentos da ‘velha guarda’ do samba carioca mostram como os encontros musicais chamados de ‘roda de samba’ poderiam se transformar, a qualquer momento, em “caso de polícia” (cf. série ‘Depoimentos’ Museu da Imagem e do Som)¹⁰⁰. (2007, p.3)

Raul de Souza, em entrevista ao *SESC SP*¹⁰¹, expõe a tensão entre tocar pra dançar, típico da gafieira, e “improvisar”, prática característica do sambajazz, mas que não era muito apreciada pelos “donos da casa” noturna que o contratavam. Ele fala ainda sobre origem deste álbum que foi considerado por críticos, como Celerier, como o primeiro álbum de sambajazz, *Turma da Gafieira*.

Havia muitas delas espalhadas no Rio de Janeiro e em São Paulo. Era nas boatezinhas que os músicos e cantores tinham a chance de mostrar algo. Por isso, toda noite tentava um espaço nos palcos para tocar. Quando eu improvisava, os donos da casa interrompiam meu show. O som precisava ser linear. As pessoas tocavam e misturavam música com apresentações de comédia.

Mas, numa noite dessas, o Altamiro Carrilho [flautista e compositor] me chamou. Disse que eu sempre falava de improvisações, do Miles Davis [trompetista norte-americano, 1926-1991], do J. J. Johnson [trombonista norte-americano, 1924-2001]. Ele queria me convidar a gravar algumas músicas improvisadas. Assim, fizemos dois discos em 1955 com a Turma da Gafieira, na qual tocavam o Edson Machado [baterista], o Baden Powell [violonista], o Zé Bodega [sax tenor].

3.2.

Raul de Souza desce aos graves: o baile e a improvisação

Ainda na infância Raul de Souza começou a tocar na *Igreja Assembleia de Deus* que os pais frequentavam e que abandonou aos 14 anos, quando integrou a banda da fábrica de Tecidos Bangu, onde também trabalhava. Raul de Souza, criado em Campo Grande – RJ - relata em entrevista¹⁰², o seu processo inicial de musicalização. A escolha do trombone – um instrumento tenor, na região grave – foi precedida pela preferência mais geral por “instrumentos mais graves” – uma opção que tem implicações não apenas musicais, mas sociológicas, conforme se viu. Trombonistas como Raul de Souza são solistas que escolhem a região grave, “escura” dos sons - representadas graficamente na parte inferior das partituras,

¹⁰⁰ “Les paroles de sambas du début du XXe siècle et les témoignages bien connus de la “vieille garde” de la samba carioca montrent comment les réunions musicales dites “rodas de samba” pouvaient se transformer, à chaque instant, en “affaire de police” (cf. série “depoimentos” du Museu da Imagem e do Som).”

¹⁰¹ Entrevista disponível em:

http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?edicao_id=375&Artigo_ID=5754&IDCat_egoria=6622&reftype=2. Acesso em 4/8/2013.

¹⁰² Idem.

normalmente reservada ao “acompanhamento” e à seção rítmica. Existe aí uma inversão da prática musical, pois a *melodia* está na região grave reservada ao *acompanhamento*.¹⁰³

Raul, cuja mãe foi cartomante, e o pai fazia formação para ser pastor, assinala ainda a presença de um músico mais velho, iniciador, uma figura constante nos relatos de músicos sobre sua iniciação:

Passou um senhor, o Farias, a primeira flauta da Sinfônica Brasileira, no Teatro Municipal. Ia lá (à Igreja), levava uns arranjos, composição, não-sei-o-quê. Ele ensaiava a banda e eu ficava ouvindo; queria sempre ir para a igreja, mas a minha mãe não podia me levar todo dia. Então eu ia sozinho. Era perto, morava perto. **Aí ele passou e falou assim: “Põe o menino pra estudar música!”. Eu me lembro dessa voz, passando. Ele sacou que eu tinha o dom musical, talento, sei lá. E aí começou essa coisa. E aí começou essa coisa.** Mais um ano, doze anos, eu comecei a tocar pandeiro. Não tinha outro instrumento pra eu poder tocar, não havia vaga. **Eu sempre me ligava nos instrumentos mais graves. Saxofone-barítono, tuba, trombone. Um instrumento médio, mas é grave.** Não é como, por exemplo, um contrabaixo-saxofone. Toca na estante. É um som terrível [ri], eu gosto mais da tuba. **Cheguei a tocar tuba. Isso na banda da Fábrica Bangu. Com 14 anos eu me expulsei da igreja, eu mesmo.** Eu não queria mais ser membro, havia acabado. Era muita proibição; “não pode fazer isso, não pode fazer aquilo”. Não podia nada¹⁰⁴.

“Tocar pra dançar” regularmente em um período da carreira, às vezes ainda na adolescência, é uma espécie de rito de passagem entre músicos, que atesta que o indivíduo ganhou a experiência necessária para se tornar um músico profissional.

Caso contrário, se diz que “falta baile” ao músico, ou seja, capacidade de improvisação frente aos imprevistos que podem surgir durante uma apresentação ao vivo - como um erro musical ou um esquecimento de um trecho, exigindo uma saída honrosa improvisada sem que a música cesse ou o público perceba o engano.

¹⁰³ Em minha dissertação de mestrado (2007) sobre o músico de sambajazz Moacir Santos, tive a oportunidade de demonstrar através de análises musicais que o compositor opera uma inversão de práticas musicais que não estão isoladas na música, mas que revelam um *ethos* específico ligado à “música negra”, sempre afirmada nestes termos por Santos.

¹⁰⁴ Entrevista disponível em: http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?edicao_id=375&Artigo_ID=5754&IDCategorias=6622&reftype=2. Acesso em 4/8/2013.

O baixista Sergio Barrozo relata sua experiência em bailes, lembrando o curioso “ponto dos músicos”, um lugar de arregimentação de profissionais para bailes na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro:

Eu comecei a tocar baixo com 17, 18 anos mais ou menos. Fiz muito baile, naquela época tinha bastante. **Existia até o ponto dos músicos, na praça Tiradentes, que era um negócio muito engraçado.** Uma vez o Wilson das Neves, baterista, foi lá que ele tinha que falar com um cara e eu fui junto. E era uma sexta-feira, justamente **os caras já vinham com o terno azul marinho e ficavam com o instrumento ali na calçada esperando passar um pra chamar.** Era assim o ponto dos músicos, ali naquela esquina do lado do Teatro Carlos Gomes. Era muito engraçado porque tinha trabalho assim, desse tipo. O cara juntava sax, trompete, trombone, e vamos lá. Pra fazer baile. **Dizia: samba, lá maior. E saía tocando. Era um ear training bom, né. Você ia fazer baile e não sabia o que ia rolar.** Isso te dava um treinamento errado mas era um treinamento, né. **Tinha que tocar, ficar antenado: não tinha part, não tinha nada**¹⁰⁵.

Paulo Moura também relatou ter vivido desde cedo a experiência de tocar em bailes associados ao *ponto dos músicos*:

Comecei tocando em bailes do subúrbio... Com 17 anos, eu tocava com uma categoria de músicos do segundo time. Frequentava o ponto dos músicos na Praça Tiradentes, em frente ao João Caetano. Todos em pé por ali. Eu estava começando a tocar nos bailes com diretores de orquestras. Esses diretores passavam lá, arregimentavam por ali também, e, quando tinha baile em algum lugar, por exemplo, no Automóvel Clube, chegava um e perguntava ao saxofonista: “Você tem baile no sábado? (...) (GRYNBERG, 2011, p. 33)

O músico aprende no baile, portanto, a “ficar antenado”, isto é, atento, para que consiga executar “de ouvido” um repertório extenso capaz de cobrir no mínimo 4 ou 5 horas de baile – sem o auxílio partituras para os instrumentos da seção rítmica, como contrabaixo e bateria. Melodias, harmonias, formas, tudo tem que ser tocado com o auxílio unicamente da memória e da improvisação, necessárias frente a um esquecimento ou um erro. Tal capacidade de improvisação do músico profissional frente a um imprevisto é o que o distingue do amador, e não a execução desprovida de erros, pois estes enganos ocorrem frequentemente entre músicos experientes.

Portanto, o *baile* converge ao sambajazz em muitos aspectos, inclusive no de promover a *improvisação*, o que explica o fato da prática em orquestras de gafieira ser uma constante na biografia de músicos desse movimento. Pode-se

¹⁰⁵ Sérgio Barrozo, em entrevista para esta tese.

mesmo afirmar que no jazz e no sambajazz, dada sua característica central de música para a improvisação, esta capacidade talvez seja ainda mais importante que em outros gêneros, uma vez que os músicos arriscam-se mais ao improvisar não apenas como um recurso contra o engano, mas como o motor da expressão musical. De fato, jazzistas improvisadores experientes podem se aproveitar de um erro que cometeram enfatizando-o, desdobrando-o em motivos musicais afins, e valendo-se dele para prosseguir no desenvolvimento de seu solo.

3.3.

Beco das garrafas: o local da experimentação

De acordo com o compositor canadense Murray Schafer, devemos expandir nossa percepção do que é a música, uma vez que “qualquer coisa que se mova vibra o ar.” Schaefer faz um apelo: “O mundo está cheio de sons. Ouça” (1991, p.124) A música se expandiu a ponto de absorver os sons do mundo - que a penetraram primeiro via percussões, e depois o invadiram por completo através das técnicas de gravação. Faz-se, portanto, necessária uma nova musicologia que dê conta desta “paisagem sonora” (1991), um conceito central deste compositor. Para Schafer, todos os sons estão interligados – sejam eles ruídos ou notas “temperadas” – e constituem uma *ecologia musical*, seja na cidade grande, entre sons de carros e TVs, seja em uma floresta, entre sons da natureza. Os sons não existiriam descolados do mundo como sistema musical, mas estariam sempre ligados ao lugar onde soam, formando, junto a outros sons ao redor, esta *paisagem sonora*, que é também política e social.

O etnomusicólogo Steven Feld se baseou neste conceito de “paisagem sonora”, de Schafer, para entender os Kaluli, da Nova Zelândia (1982). Para ele, as relações entre as alturas sonoras e as questões formais, que são o foco da musicologia europeia, não dão conta do fazer musical Kaluli, que vivem em uma floresta tropical. Como Schafer, Feld entende que os sons estão ligados aos lugares onde eles se dão e, por isso, não seria possível entender sua música sem recorrer à sua “paisagem sonora”:

Eu aprendi como a ecologia dos sons naturais é central para uma ecologia musical local, e como esta ecologia musical mapeia o meio ambiente da floresta tropical. Porque o canto e o choro não apenas trazem de volta e anunciam os espíritos, seus textos, cantados numa poesia chamada “palavras dos sons dos pássaros”,

mas também nomeiam sequencialmente os lugares e as figuras que acontecem conjuntamente na vegetação, na luz e nos sons. Os cantos são o que os Kaluli chamam de “caminhos”, isto é, series de lugares-nomes que unem a cartografia da floresta ao movimento de seus habitantes passados e presentes. Estes caminhos cantados também estão ligados ao mundo de espíritos dos pássaros, cujos padrões de vôo tecem-se pelos caminhos e pelos canais das águas, conectando a cosmologia dos espíritos de cima às histórias locais acontecidas na terra¹⁰⁶.

O sambajazz também teve seus lugares e percursos. O “caminho” para o sambajazz conduz necessariamente ao *Beco das Garrafas* na Copacabana de fins dos anos 1950 ou início dos 1960. Quem estrasse no *beco* passaria, inicialmente, pela boate *Ma Griffe*, depois pelo *Bottle's bar*, em seguida pelo *Baccara* e por fim, pela casa menor, mais escondida, porém a mais prolífica musicalmente, o *Little Club*.

O jornalista e produtor musical Nelson Motta percorreu este caminho aos 16 anos, ou antes, segundo o seu relato. O *Beco das Garrafas* era um lugar frequentado por jovens, público e músicos, às vezes menores de idade e preocupados com o juizado de menores. Exceto aos domingos, quando havia *jam-sessions* no *Little Club*, no fim da tarde, e não havia a restrição de idade:

Com dezesseis anos, me aventurei pela primeira vez no *Beco do Joga-a-chave-meu amor*, uma ruazinha cheia de bares e inferninhos que ia da Rua Rodolfo Dantas à Rua Duvivier, assim chamada porque, diz a lenda, alguém uma noite gritou “Joga a chave meu amor!” - e morreu soterrado por toneladas de chaves. Era o lugar certo para ouvir a melhor música da cidade em 1960, se o porteiro e o Juizado de Menores deixassem.

Antes, já era habituê das *jam-sessions* dos fins-de-tarde de domingo, no *Little Club*, no *Beco das Garrafas*, onde podiam entrar menores, que bebiam à vontade, para ouvir os maiores talentos do jovem jazz carioca, como os pianistas Tenório Junior e Sérgio Mendes, o trumpetista Claudio Roditi, o trombonista Raul de Souza, o baixista Otávio Bailly e o baterista Victor Manga.

Mas à noite era diferente. Graças à boa vontade do garçon Alberico, um italiano simpático que ficou meu amigo, entrei pela primeira vez no “Manhattan”, um barzinho escuro com um pequeno balcão, alguns tamboretas, meia-dúzia de mesas, muita fumaça e um espetacular jazz trio com uma cantora sensacional fazendo scats vertiginosos em “Old Devil Moon”, “But Not For Me” e outros

¹⁰⁶ “I learned how the ecology of natural sounds is central to a local musical ecology, and how this musical ecology maps onto the rainforest environment. For songs and weeping not only recall and announce spirits, their texts, sung in a poetry called “bird sound words”, sequentially name places and co-occurring environmental features of vegetation, light and sound. Songs become what Kaluli call a “path”, namely a series of place-names that link the cartography of the rainforest to the movement of its past and present inhabitants. These song paths are also linked to the spirit world of birds, whose flight patterns weave through trails and water courses, connecting a spirit cosmology above to local histories on the ground.” Disponível em <http://www.acousticecology.org/writings/echomuseecology.html>. Acesso em 01/05/2015.

standards americanos. Encolhido num canto, extasiado, vi pela primeira vez Leny Andrade cantando, acompanhada por Luiz Eça, Otávio Bailly e Helcio Milito, a base do futuro Tamba Trio. (MOTTA, 2000 p.10)

O contrabaixista Edson Lobo, nascido em 1947, também frequentou estas *jam sessions* permitida a menores como ele aos domingos, no *Little Club*. Ele relata que teve de ser “emancipado” por seu pai junto ao juizado de menores para que pudesse trabalhar com a cantora Leny Andrade, na boate Drink, uma das pioneiras da cena noturna de Copacabana:

Comecei acompanhando a Leny (Andrade), eu tinha 17 anos e tive que ser 'emancipado' para tocar no *Drink*, a boate que o Caubi Peixoto tocava, na Princesa Isabel. (...) O show era o *Estamos aí*, com o (contrabaixista) Manuel Gusmão, aquele que gravou o primeiro disco do Jorge Ben, muito bom, com arranjos do J.T. Meireles (...) ¹⁰⁷.

Os músicos e frequentadores do Beco das Garrafas eram frequentemente muito jovens, conforme se observa no relato de Nelson Mota e Edson Lobo. Na matéria “Rio quatrocentão sem música” publicada no jornal *Correio da Manhã* de 01/11/1964, o crítico Robert Celerier se volta contra o Juizado de Menores que havia realizado uma “batida” no Beco das Garrafas em busca de menores de 21 anos que deixou a boate *Little Club* sem músicos. O jornalista, em defesa dos jovens músicos, descreve esta casa como um ambiente “seleto e bem educado”, diferenciando-a de outras boates próximas onde se dava a prostituição, os chamados “inferninhos”. São dois tipos diversos de “casas noturnas”, ele alega. E em seu ativismo em favor do samba moderno, escreve algo que provavelmente estava na cabeça de muitos daquele mundo da arte: ele entende a Bossa Nova destes jovens músicos como algo mais importante para a boa imagem do país no exterior que “os monumentos de Brasília” ou que as “notícias contraditórias da Revolução” (este último termo era uma expressão usual à época para referir-se ao golpe militar de 1964 no Brasil).

Nos seus seis anos de atividade o 'Little Club, pelas suas 'sessions' dominicais, foi, sem dúvida o ponto de partida, o terreno de prova para a maioria dos **músicos que deram fama internacional à nova música brasileira. A 'bossa-nova', certamente, trouxe mais simpatia para o país do que os monumentos de Brasília ou as notícias contraditórias da Revolução.** Porém a música, arte evolutiva por excelência, precisa sempre de sangue novo. (...) Mas a música corrompe a juventude! É o que se deve deduzir da 'batida' do Juizado de Menores que resolveu interditar o local para menores de 21 anos. Resultado: pianista,

¹⁰⁷ Depoimento dado por Edson Lobo, em entrevista para esta tese.

baixista, baterista, sax-tenor e pistonista, alguns dos nossos mais promissores jovens talentos, faziam parte desta idade crítica, dos 18 aos 21 anos. Tiveram que deixar o local. **A sessão acabou por falta de músicos.** (...)

Como já dissemos os 'ensaios', os treinos do 'Little Club' tiveram parte preponderante na formação da nossa música popular moderna. Além disso, estas sessões dominicais ainda são a única possibilidade que temos de ouvir Jazz tocado por músicos brasileiros. O lugar já é tão conhecido no estrangeiro que qualquer músico de passagem vem automaticamente dar suas visitinhas, as vezes de instrumento na mão”

Neste ambiente, com músicos tão jovens, se estabelece uma rede em torno do estudo de música no Beco das Garrafas, evidenciada pela ligação de Lobo com o contrabaixista mais velho, Manoel Gusmão. O contato, apesar de feito em um ambiente de “música da noite”, permitiu a Edson Lobo ter contato com um material didático voltado para o estudo do contrabaixo que lhe foi útil, mas que datava “quase do tempo de Beethoven”, segundo o seu relato:

Eu e o Manuel Gusmão, baixista, fizemos uma amizade. Ele me deu um método de baixo quase do tempo de Beethoven, mas que até hoje ainda é válido, se fizer uma atualização é a mesma coisa, porque o instrumento não mudou na verdade, né? Então ele me deu aquele método e um arco e assim eu comecei estudando (...) Aí tinha aqueles músicos que já eram expoentes, eram os nossos ídolos. Então eu comecei a ouvir a música instrumental brasileira e ficava encantado: ouvia o pessoal do Copa 5 e essa turma toda, o Meireles, o Edison Machado. Eu ficava doido, porque eu ia no 'Beco', ali no Little Club, que de noite eu não entrava, ia na domingueira, os bateristas eram uns dez pra tocar e todo mundo queria tocar jazz, mas quando ele (Édison) sentava eu sabia que ele ia tocar um samba e aí era uma festa.

Trata-se de um método para o estudo de contrabaixo erudito, com o arco do instrumento, uma vez que o contrabaixo “popular” é tocado comumente sem arco, em *pizzicato*. Portanto, o *Beco das Garrafas*, longe de representar uma rua sem saída, fechada no ambiente noturno e “alienada” de outras realidades, abriu um novo *caminho* para Edson Lobo que, futuramente, lhe proveria o sustento financeiro. Quando a crise do samba moderno deixou os músicos cariocas sem trabalho, na segunda dos anos 1960, Edson Lobo se tornaria contrabaixista da *Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB)*:

Quando eu comecei, vamos dizer 66, eu ainda via muita coisa de música instrumental, de gravação. Mas quando eu viajei para passar um ano lá em Paris, trabalhando e voltei em 68, quando voltei era como se a música instrumental tivesse acabado. Tamba trio, não tinha ninguém. Todo mundo viajando em algum lugar, fazendo alguma coisa fora porque aqui não tinha. Foi assim, e eu fiquei aos trancos e barrancos, né, nos casamos (com Tita Lobo) e não tinha quase nada, era sustentado pela família, até que uma hora, em 72, fui pra sinfônica (OSB) e fiquei

treze anos. E nesse tempo, de música popular eu fazia muito pouca coisa, porque era outro horário, né, com a sinfônica, e me acomodei um pouco.

Note-se aqui a questão do horário, ou do tempo, sempre mencionada pelos músicos. Enquanto no Beco das Garrafas o ambiente era noturno, na orquestra sinfônica era diurno. Esse “outro horário” diurno impediu Lobo de fazer “música popular”, noturna. Assim cada música tem o seu lugar, conforme Feld (1982), mas também o seu horário.

Joana Saraiva escreveu a dissertação de mestrado *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos de 1960* (2007). No trecho abaixo ela analisa alguns relançamentos em CD dos álbuns de sambajazz que caracterizaram o movimento como o “som de Copacabana”. Ela também chama a atenção para os termos usados para se referir ao sambajazz, como “música da noite”, que se dá em uma “cena noturna”. Temos então o sambajazz situado no tempo e no espaço como a *música noturna de Copacabana*, e que se caracteriza pela “experimentação”.

A ênfase no sambajazz como “som de copacabana” e não de um ou outro compositor ou grupo de músicos, chama a atenção para uma certa propriedade atribuída de “criação musical” a determinada configuração da “cena noturna” do bairro naquela época, a um circuito de produção e consumo da chamada “música da noite” ou “música de boite”. E em específico, no caso do Beco das Garrafas, a vinculação é feita principalmente a partir das “jam sessions” que ocorriam na boate “Little Club”, e nas regulares apresentações de diferentes conjuntos que contavam com a participação de vários daqueles instrumentistas como participantes. Este espaço, apesar de fazer parte do circuito de entretenimento noturno, é evocado como lugar de experimentação, onde os músicos estariam livres para tocar o que queriam – no caso sambajazz - sem precisar se restringir aos samba-canções, mambos, boleros, sambas, tangos e afins, o repertório eclético que caracterizava os “pequenos conjuntos de boite. (SARAIVA, 2007, p.16)

Retendo este conceito do sambajazz como *experimentação*, utilizado por Saraiva, pode-se ainda expandi-lo para além dos músicos, compreendendo o Beco das Garrafas, e mesmo a cena noturna de Copacabana como um *mundo da arte* (BECKER, 1977) onde o público, donos de restaurantes, produtores musicais e outros inventavam uma *experiência* noturna nova na cidade. Conforme Becker:

Defina-se um mundo como a totalidade de pessoas e organizações cuja ação é necessária à produção do tipo de acontecimento e objetos caracteristicamente produzidos por aquele mundo. Assim, um mundo artístico será constituído do conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos

definidos por esse mesmo mundo como arte¹⁰⁸. (BECKER, 1977, p.9)

Copacabana era então uma nova frente de expansão urbana no Rio de Janeiro. Desde o início do século XX que esforços de urbanização do bairro vinham sendo feitos, com a abertura do Túnel Novo (ou Túnel do Leme) e da Avenida Atlântica, pelo prefeito Pereira Passos, seguido da criação das linhas de bonde e de empreendimentos como o Hotel *Copacabana Palace*, fundado em 1923 (WAGNER, 2014). Mas nos anos 1940 a vida “moderna” e saudável a beira-mar tornou-se moda, ocasionando uma explosão imobiliária:

A população foi se adensando rapidamente. As pessoas se acomodavam em pequenos apartamentos, chegando aos famosos JK (janela e *kitchenette*), também conhecidos como ‘já vi tudo’, levando à saturação já na década de 1950(...). A vida noturna do Rio foi se transferindo definitivamente para Copacabana, dividida entre seus dois cassinos, o Copacabana, no hotel Copacabana Palace, e o Atlântico, na Avenida Atlântica, esquina com a rua Francisco Otaviano. (KAZ, 2014, p.33)

A noite então se deslocou gradativamente do bairro da Lapa, onde se dava mais fortemente até então e transferiu-se em parte para a nova Copacabana. O fechamento dos Cassinos em 1946 representaria um golpe para a classe musical e para os empregados da cena noturna de maneira geral, mas ocasionaria também um aumento no número de casas com música ao vivo no bairro e a necessidade de experimentar para renovar. Donos de casas noturnas experimentam então novos modelos de negócio, sem o subsídio do jogo:

Com a proibição do jogo, milhares de empregados ligados à diversão ficaram ociosos. De uma hora pra outra, cantores, bailarinas, crupiês, técnicos, leões de chácara perderam seus locais de trabalho. A era dos cassinos deixou um vácuo na vida noturna da cidade. O império do jogo havia abafado o surgimento de outros gêneros de casas noturnas. O sistema criado por Rolla, de ingresso barato com jantar e cacife inicial de cortesia, era todo subsidiado pelo jogo. Esse modelo financeiro aniquilava qualquer forma de concorrência e tornava insustentável a cobrança de consumação mínima como na época do café-concerto. Com o fim do jogo as grandes casas foram sendo substituídas por clubes fechados com uma clientela mais selecionada, que absorveriam parte da mão de obra deixada ociosa. A noite carioca sofreria uma mutação comportamental, estética e geográfica (WAGNER, 2014, p.56)

¹⁰⁸ O conceito de Mundos artísticos (BECKER, 1977) é útil para definir conceitualmente os grupos como o que estou estudando. Um álbum ou apresentação de sambajazz, por exemplo, é portanto o “resultado de ação coordenada” (idem, p.10), envolvendo não apenas músicos, mas também técnicos de som, programadores de casas noturnas ou executivos de gravadoras, letristas, compositores, público e assim por diante.

Surtem então estas casas noturnas com música ao vivo, dentre elas a *Vogue*, *Sacha's*, *Au Bon Gourmet*, *Drink*, *Plaza*, *Arpège*, *Jirau*, *Farolito* e *Posto 5*, além das quatro referidas no Beco das Garrafas. O “samba moderno” de então, hoje chamado de bossa nova ou de sambajazz, é algo que se *experimentava*, em parte, junto a esta invenção da noite de Copacabana, com seus novos modelos de negócio. Este “samba moderno” estava para o samba tradicional assim como o bairro de Copacabana estava para a Lapa. Surgia também uma nova boemia literária, com a consolidação de um novo estilo intimamente ligado ao bairro: a crônica de jornal, frequentemente assinada por moradores do bairro como Antonio Maria e Rubem Braga e depois, Sérgio Porto, Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos, entre outros (WAGNER, 2014).

A noite de Copacabana era então um “mundo da arte”, conforme Becker (1977), com diversos profissionais envolvidos nesta experimentação coletiva. Dois proprietários de casas noturnas no *Beco da Garrafas*, dentre outros, desempenharam um papel importante nesta reinvenção: os irmãos italianos Alberico e Giovanni Campana, que após investirem no *Little Club*, transformaram um boteco do tipo “pé-sujo”, chamado *Escondidinho*, no *Bottle's Bar*, inaugurado em 1961. Eles foram inicialmente garçons de casas noturnas em Copacabana, tornando-se empresários posteriormente.

A questão do pagamento dos profissionais que trabalhavam nestas casas era uma fonte de conflitos entre estes e os donos. Tom Jobim, em 1952, era pianista da boate *Michel*, na rua Fernando Mendes, cuja a proprietária era a “madame Fifi”. Ruy Castro relata em tom humorístico um caso desta tensão real entre músicos e empregadores:

“Ivon, você acha que sou bom?”, ele perguntou ao então estrelíssimo Ivon Curi na boate Michel, onde tocava.

“Ora, mas é claro, Tom. Acho você ótimo”, respondeu Ivon.

“Mas acha mesmo, no duro?”

“Claro, qual é a dúvida?”

“Então diga isto à madame Fifi, pra ver se ela me dá um aumento” (1990, p.94)

As boates do Beco das Garrafas eram muito pequenas, e podiam suportar no máximo 60 pessoas, gerando pouca renda, portanto. Por isso a dupla Luis Carlos Miele e Ronaldo Boscoli, encarregados da programação musical do *Little Club*, criaram os *pocket-shows* (shows de bolso) que eram adequados ao tamanho diminuto das casas. A música que veio do Beco das Garrafas estava relacionada à arquitetura de Copacabana, com suas boates em tamanho reduzido, e consequente baixos cachês, mas grande ambição em termos de espetáculo.

Muitos artistas importantes surgiram nestes shows comandados pela dupla, como Elis Regina, Sérgio Mendes, Pery Ribeiro, Leny Andrade, Taiguara, Claudete Soares, Tamba Trio, Antonio Adolfo e Luis Carlos Vinhas. Até mesmo a cantora norte-americana, Sarah Vaughan se apresentou sob a direção da dupla, ao lado de Wilson Simonal. Ela teria dito a Boscoli, nesta ocasião: “Mulher preta, feia e pobre só tem dois caminhos. O segundo foi o que eu segui: ser cantora.” (BOSCOLI, 1994, p.120 a 122).

Ronaldo Boscoli e Luis Carlos Miéli inicialmente não eram pagos para produzir os *Pocket Shows* no *Little Club* dos irmãos Campana, mas trabalhavam “por amor a arte e ao álcool” (BOSCOLI, 1994, p.119).

Boscoli relata ainda, em sua autobiografia, um episódio em que fica patente o conflito com o proprietário em torno do cachê pago aos profissionais - um problema recorrente nesta relação: quando as casas estão começando, pede-se aos profissionais do entretenimento que trabalhem por baixos valores, ou mesmo gratuitamente, a título de “investimento”, como fizeram Boscoli e Miéle no *Little Club*. Muitas vezes estes são remunerados com uma percentagem do “couvert artístico”, pago pelo público ainda pequeno.

Mas quando os empreendimentos obtêm sucesso e atraem um público maior após este “investimento” inicial por partes de todos, o *couvert artístico* passa a gerar um valor que é considerado excessivo pelos donos das casas enquanto cachê pago aos profissionais do entretenimento. Os proprietários então modificam unilateralmente o sistema de pagamento, a fim de reduzi-lo aos baixos padrões do mercado de música noturna. Segundo Boscoli:

Alberico Campana abriu um restaurante chiquérrimo para concorrer com o *Le Bec Fin* e ser o mais sofisticado do Rio. Colocou-nos ao Miéle e a mim, como diretores artísticos da casa. Alberico era meio pão-duro. No final, achou que estávamos ganhando muito – estávamos mesmo, mas não era essa a idéia? -, a sociedade acabou e a casa fechou um tempo depois. Chamava-se *Monsieur Pujol* e ficava em Ipanema. (BOSCOLI, 1994, p.139)

O trompetista Pedro Paulo, quando perguntado sobre o sistema de cachês nos shows do *Sexteto Bossa Rio*, com Sérgio Mendes, se referiu à prática do *couvert artístico*, que a casa cobra do público a fim de remunerar os artistas.

Quem produziu o nosso show foi o Boscoli e o Miéli. Eles foram os reis do Pocket show. Pra esse tipo de coisa eles eram brilhantes. **E nós ganhávamos no couvert. Tinha sempre uma lista de convidados que não paga couvert. Então no fim o dinheiro era pouco. (...) Vai ver o couvert, quanto deu? Merreca.**¹⁰⁹

As referidas *jam sessions* de domingo no *Little Club* foram muito importantes para a consolidação do Beco das Garrafas enquanto local principal de experimentação do nascente samba moderno de então. Havia um clima semi-amador, onde as “canjas” de músicos eram fartas, e onde frequentemente não se recebia cachê, ou se recebia muito pouco. Quase tudo era “de graça”, exceto o consumo de bebidas.

O pianista Sérgio Mendes desempenhou um importante papel nestas jam sessions, que comandava, segundo Ruy Castro:

Por volta de 1960, ele (Sérgio Mendes) começou a comandar as canjas de jazz e bossa nova nas tardes de domingo no *Little Club*, que serviram de iniciação para centenas de adolescentes cariocas e muitos músicos amadores. As *canjas* eram um bom negócio para todo mundo. Os garotos entravam de graça e apinhavam o lugar, **mas pagavam pelos cuba-libres que consumiam. Os músicos profissionais também tocavam de graça, mas a bebida, nesse caso, era mais ou menos liberada** e eles podiam tocar o que realmente gostavam (...) (CASTRO, 1990, p.286)

O *Little Club* era, portanto, um espaço de liberdade criativa para os músicos de sambajazz, onde eles podiam estar à vontade e “tocar o que realmente gostavam”. Podemos ter um índice da importância do Beco das Garrafas para os jovens músicos de então a partir das “Crônicas” (s.d.) de Ion Muniz, nascido em 1948, que estudava música clássica e praticava sambajazz: “Fui, aos poucos me dando conta de que não queria ser um músico clássico, mas sim um músico como

¹⁰⁹ Pedro Paulo de Siqueira, em entrevista para esta tese.

o pessoal do Beco das Garrafas.” Ser “um músico do Beco das garrafas” se tornou uma opção de vida, mesmo para jovens de classe média como Muniz, a partir de então, algo novo no Brasil. O sambajazz podia oferecer a eles esta liberdade do músico de improvisar e de tocar a vida musical com independência tanto do maestro, na música erudita, quanto dos esquemas comerciais da canção de rádio. O músico popular de classe média surgia então mais fortemente no país, motivado pela liberdade criativa do músico de sambajazz, que conseguia canalizar sua expressão no Beco das Garrafas.

O *Sexteto Bossa Rio*, que depois veio a celebrar Sérgio Mendes internacionalmente, surgiu a partir do Beco das Garrafas. Sua formação inicial era diversa do grupo que depois veio a gravar o importante álbum *Você ainda não ouviu nada!* (1964), então liderado por Mendes, com arranjo de Tom Jobim e Moacir Santos. Paulo Moura fez parte da formação original do *Bossa Rio*, esta que não chegou a gravar o álbum referido, mas que se apresentou no importante concerto de Bossa Nova em 1962, no *Carnegie Hall*, em Nova York, EUA. Este concerto promoveu o início da carreira internacional de diversos músicos, entre eles a de Sérgio Mendes e de João Gilberto. No trecho abaixo Paulo Moura fala desta formação inicial do Bossa Rio:

Apesar de gostar tanto de estar nas grandes orquestras, envolvido por aquela energia toda, pela força daquela massa sonora, eu também frequentava o Beco das Garrafas à noite. Era minha vertente ‘combo’ do jazz, digamos. Ali me tornei muito amigo de Sérgio Mendes e Otávio Bailly (baixista), que estavam com a ideia de formar um grupo instrumental. Aí, resolvi entrar nessa também, e começamos a ensaiar. E me lembro do seguinte: pediram que eu fizesse alguns arranjos para o grupo, já que eu tinha experiência com orquestra. Era eu no sax-alto, Pedro Paulo no trompete, Doum na bateria, Bailly no baixo e Sérgio Mendes no piano. Uma formação jazzística, um combo. Depois, em 1962, quando fomos convidados para fazer um show de bossa nova no Carnegie Hall, em Nova York, entrou Durval Ferreira também. (GRYNBERG, 2011, p.106).

No trecho a seguir, Paulo Moura relata o choque de estilos entre os arranjos que fez inicialmente para o grupo, que estariam próximos demais do que ele chamou de “era das big bands” e sua adaptação como arranjador a esta “nova concepção”, representada pelo estilo do jazzista Horace Silver, que lhe foi indicado como modelo:

Engraçado.... Os primeiros arranjos que fiz para nosso grupo foram muito bem aceitos, tudo direitinho, caprichadinho. Mas, um dia, chego lá, passamos os arranjos e não vejo nenhum entusiasmo no Sérgio nem no Otavio Bailly. Então, perguntei: ‘Mas o que houve? Qual é o problema?’ Aí, o Otávio disse: ‘Você está meio Severino Araújo.’ Ou seja, vinha eu com o outro estilo, essa outra coisa, da era das big bands. Tive de me superar, mergulhar em uma nova concepção. Então o que aconteceu? Chegaram-me às mãos alguns discos de Horace Silver, que fiquei ouvindo, e transcrevi algumas músicas de um dos LPs para a gente tocar. Depois fiz uns arranjos para... Acho que foi para ‘Passarinho’, do Chico Feitosa. E aí, acertei a mão. Só tive de me readaptar um pouquinho, deu trabalho.” (GRYNBERG, 2011, p.107)

Pedro Paulo, trompetista, também participou da formação inicial do *Bossa Rio*. Sérgio Mendes, segundo ele, ainda não era o líder do grupo nesta época. O conjunto, que chegou a participar de um álbum do saxofonista norte-americano Cannonball Adderley, registrado em Nova York, se desfez por ocasião da gravação do que seria o primeiro álbum do grupo, já de volta ao Rio de Janeiro. Quando perguntado sobre se o *Bossa Rio* já existia anteriormente à sua entrada no grupo, ele me respondeu, em entrevista para esta tese:

Não, foi criado conosco. Ele era, *Samba Rio*, se não me engano. Aí disseram, mano, com o movimento da Bossa Nova muda pra *Bossa Rio*. Aí mudou, pra nossa viagem (aos EUA, em 1962). Ensaiamos quinze dias no apartamento do Dom Um (Romão, baterista), ele era casado com a Flora Purim, em Copacabana. (...) A primeira formação do Bossa Rio não se entendeu bem. O Durval Ferreira lá em Nova Iorque quis sair do grupo, só gravou o disco com o Cannonball Adderley e de lá mesmo ele saiu. Então o grupo chegou aqui sem o Durval. Fomos pra estúdio. Não houve clima para a gravação. Tentamos, tentamos e desistimos. Aí foi saindo um, Paulo Moura saiu eu saí... Detalhe: o grupo não era do Sérgio. Era nosso. Todos éramos donos. Como o Sérgio é que melhor falava inglês nas entrevistas, dos Estados Unidos, *my comb, my comb*, meu conjunto. Aí saía no jornal no outro dia: conjunto do Sérgio Mendes. Aí todo mundo: que conjunto do Sergio Mendes é esse, cara? O conjunto é nosso. Mas ele ficou sendo o mais conhecido, digamos assim. Quando todos nós praticamente, saímos ele montou um outro grupo, foi o segundo, com Hector Costita, Aurino e os dois trombonistas, Raulzinho Maciel, e não sei quem tava de batera. Gravaram aquele (e cantarola o refrão de Ela é Carioca no arranjo característico do álbum do Sergio Mendes). Aí não tinha trompete. Dois trombones e dois saxes (Pedro Paulo).

3.4.

O jazz no Brasil e a impossibilidade de se “ensacar o som”

Em *Elogio da profanação*, Agamben (2007) pensa a modernidade a partir de um texto póstumo de Walter Benjamin intitulado *O capitalismo como religião*. O capitalismo seria não uma secularização do protestantismo, como em Max Weber (1967), mas um desenvolvimento “parasitário” a partir do cristianismo. Se

a religião sacraliza, ou seja, retira “coisas, lugares, pessoas ou animais” do convívio humano e remete a uma esfera separada dos homens, o capitalismo operaria uma extremação deste processo. Pois a modernidade capitalista subdividiu as vivências humanas por campos: da arte, da religião, da política, e assim por diante; e dividiu as pessoas e suas práticas culturais por nacionalidades.

Hoje vivemos uma fase “extrema” do sistema capitalista, em que tudo é incessantemente separado, dividido, rotulado e distribuído por estantes para o consumo, como em uma loja virtual de *mp3*, em que se disponibilizam diversos tipos de rock (*indie*, *grunge*, *glam*, *psychadelic* e etc.) para diversos tipos de pessoas divididas por idade, classe e hábitos, rastreadas pelo seu uso da internet.

Esta incessante separação, que pode ser lida como o processo de *racionalização* em Weber (1967), corresponde a uma sacralização da “religião capitalista”. Agamben apresenta como saída para este impasse a *profanação*. Profanar, para ele, é restituir o uso aos homens do que lhes foi suprimido pela sacralização. Abolir divisões, mas não apenas: para o filósofo, “profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um novo uso, a brincar com elas.” (Agamben, 2007, p.75). Assim a prática do jazz no Brasil, ou da música instrumental de linguagem jazzística, tenderia a ser profanatória, porque constantemente transcriada nas mais diversas formas, como no sambajazz Ou como no jazz “universal” de Hermeto Paschoal, que toca piano mas também usa chaleira de cozinha e balde como instrumentos musicais.

O jazz foi também uma prática *profanatória*, pois frequentemente utilizou-se de canções comerciais famosas difundidas largamente pelo rádio, repetidas incansavelmente pelas emissoras para seus ouvintes. No jazz, no entanto, estas canções são transformadas pelos músicos que a executam de forma ativa. Estas são apresentadas como um “tema” sobre o qual se improvisa, sem demasiado respeito ao autor e à melodia “original”. Esta improvisação, que preferencialmente ocorre em um ambiente de grande liberdade criativa, pode *profanar*, com sua expressão inequivocamente negra, na música de Miles Davis,

por exemplo, uma doce canção comercial como *Someday my prince will come*, popularizada em uma animação infantil de *Walt Disney*¹¹⁰.

Michel De Certeau (1994) diferencia a *tática* da *estratégia*. Ele conceitua a *tática*, de tendências profanatórias, como uma agência improvisada sobre o que foi pré-concebido pela *estratégia*. Nesta última funda-se o nacionalismo em música, que “postula um lugar capaz de ser circunscrito como um próprio e portanto capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta. **A nacionalidade política, econômica ou científica foi construída segundo esse modelo estratégico.**” (DE CERTEAU, 1994, p.46). A *tática* dos músicos de jazz, que se apropriam das canções comerciais da indústria cultural com suas estratégias de venda, se desenvolve nos interstícios, minando sua função original, improvisando livremente sobre o que foi pré-concebido pelo autor e pelo produtor. Segundo De Certeau:

Denomino, ao contrário, ‘tática’ um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O ‘próprio’ é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo fato de seu não-lugar, a tática depende do tempo, vigiando para ‘captar no vôo’ possibilidades de ganho. O que ela ganha, não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em ‘ocasiões’. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas. Ele o consegue em momentos oportunos onde combina elementos heterogêneos (assim, no supermercado, a dona-de-casa, em face de dados heterogêneos e móveis, como as provisões no freezer, os gostos, apetites e disposições de ânimo de seus familiares, os produtos mais baratos e suas possíveis combinações com o que ela já tem em sua casa etc.), mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a ‘ocasião’. (DE CERTEAU, 1994, ps.46 e 47)

Os músicos estão no front desta batalha que se dá no interior da indústria cultural, e se utilizam de *táticas* improvisatórias contra esta engrenagem *estratégica*, que segmenta o mercado a fim de maximizar as vendas, limita o tempo das músicas aos três minutos da canção radiofônica, e submete os músicos a tantos clichês comerciais que estes sentem que não lhes é possível fazer música livremente neste ambiente. Os músicos brasileiros amantes do jazz internacional

¹¹⁰ A referência aqui é a gravação de Miles Davis sobre o tema, presente no LP *Someday my prince will come* (Columbia Records, 1961).

são coagidos por estratégias nacionalistas – vigiados e punidos na esfera pública por desobedecer a restrição moral nacionalista e tocar jazz. Como reação, estes músicos lançam mão da tática do sambajazz, fazendo novo uso dos velhos *samba e jazz*, fazendo nova música artística a partir das estratégias nacionalistas e comerciais. Uma profanação, nos termos de Agamben.

Édison Machado faz uso da força da bateria jazzística que lhe chega pelos álbuns e pelo cinema norte-americanos para tocar samba novo do seu jeito, percutindo as células rítmicas típicas do tamborim de samba nos pratos de condução da bateria de jazz. Nisto consiste a profanação do “samba do prato” de Machado, um espetáculo impressionante, de tom político evidente. Pixinguinha, apesar das críticas nacionalistas de jornalistas como Cruz Cordeiro, não hesitou em criar sua jazz-band e usar de toda a “influência do jazz” que desejou em sua música.

Neste sentido, praticar o jazz no Brasil, longe de representar alienação ou americanização, era uma declaração *tática* de independência, da liberdade contida no ato de improvisar sem se prender aos formatos comerciais da canção de rádio ou às restrições nacionalistas.

Paulo Moura descreve seu gosto pelo *jazz*, quando ainda na juventude excursionava pelo México na orquestra de Ary Barroso. Ele havia sido indagado por outro músico a respeito do seu estilo *jazzístico*, em tom de censura. Segundo o relato de Moura: “Que que há com você Paulo, qual é o seu problema? Eu nem sabia o que eu queria, na verdade eu disse assim: Olha, quer saber? **Eu gosto é de jazz** (risos)”¹¹¹ (ALVIM, 2011). O “jazz” representava a liberdade musical para Moura, contida em uma busca pelo que se deseja musicalmente, ainda que não se saiba aonde esta busca que se dá pela via do jazz vai levar. João Donato, em entrevista de 07 de julho de 2008, escolhe o mesmo tema: “Pergunta - Neste ano

¹¹¹ ALVIM, Lia Machado. Paulo Moura: a liberdade de tocar. Disponível em: <http://www.culturabrasil.com.br/generos/choro/paulo-moura-a-liberdade-de-tocar-7>. Acesso em 5/12/2011. Acesso em: 01/12/2011.

só se fala em bossa nova, não? João Donato - Só se fala nisso. Eu não agüento mais falar de bossa nova. **Eu gosto é de jazz!**”¹¹² (JUNIOR, 2011).

O fato que realmente se mostra mais significativo sobre o pensamento destes músicos é que a opção pelo *jazz* é entendida por eles como a afirmação da diferença, do que foge a regra do *nacional*. Pois se o *sambajazz* traz no seu próprio nome o *jazz* estrangeiro em um dos campos mais sensíveis para o nacionalismo brasileiro que é o do samba, então a opção pelo *jazz no samba* é a opção pelo internacional, pelo moderno, que destoa e recria o nacional. Quando Paulo Moura deu esta declaração sobre o seu gosto pelo *jazz*, ele excursionava com a orquestra de Ary Barroso, o compositor da *Aquarela do Brasil*, um samba de exaltação da pátria.

Também Donato quis fugir à regra *bossa nova*, naquela ocasião, pois lhe pareceu excessiva a ênfase no movimento quando da comemoração dos seus 50 anos, em 2008¹¹³. Pontualmente foi isto que ocorreu a Donato, embora em outros momentos ele possa também eventualmente afirmar a bossa nova, não importa tanto aqui. O que interessa é o fato de que nestes casos o *jazz* significa a **liberdade** de escolher outro estilo, de optar por um fazer musical diverso da hegemonia nacional que a *bossa nova* hoje representa para estes músicos.

O gaitista Mauricio Einhorn, que participou do movimento do *sambajazz*, fala sobre Paulo Moura, quando da ocasião de seu falecimento: “o que nos uniu foi esta linguagem mais pertencente a todos, **mais ao negro, chamada jazz que tem sua tradução própria da idéia de liberdade**, dentro da qualidade e da

¹¹² JUNIOR, José Flávio: *Entrevista com João Donato*. Disponível em: <http://www.sojazz.org.br/2008/07/joo-donato-entrevista-eu-gosto-de-jazz.html>. Acesso em: 01/12/2011.

¹¹³ Na mesma entrevista podemos ler ainda: “DONATO: Com esse advento do cinquentenário da bossa nova, não param de me ligar. Fico sem saber para onde ir. Venho para São Paulo, falo um pouquinho sobre o assunto e volto para o Rio no mesmo dia. Como se eu fosse o Ministro da Cultura, o embaixador da bossa nova, acompanhado de uma comitiva. É desagradável. *Pergunta* - Se tivessem dado valor, talvez você tivesse ficado mais preso à bossa nova? DONATO - O quê? Eu tive uma liberdade total de escolher o rumo. Em vez de dizer que faço parte dessa equipe, tem horas que me nego a dizer que sou da bossa nova. Me tira desse movimento aí, rapaz! É pouco, eu quero é mais” (JUNIOR, 2011).

disciplina a que a gente se submete durante décadas” (ALVIM, 2011, grifo meu)¹¹⁴.

O texto abaixo do crítico e produtor Nelson Motta, ligado ao sambajazz, é revelador sobre como se entende o *jazz* no meio musical estudado:

O *jazz* nasceu e cresceu como **a música da liberdade**. De arte e de vida. Valorizou a improvisação, **o individualismo criativo, a intuição** e o momento, **os ritmos e pulsações**. Aberto por definição ao experimentalismo e à miscigenação musical, o *jazz* tocou Ravel e Satie e serviu de inspiração e estímulo às melhores cabeças de diversas artes, há várias gerações, e assim segue fino, chic, elegante. (...) O *jazz* é meio como a existência de Deus: é mais difícil provar o que não é do que o que é. Como uma mão negra dos deuses, dádiva de orixás, a sensualidade espiritual do *jazz*, sua emocionada lógica criativa, derramaram-se como um rio no mar de racionalismo do ocidente pré-moderno. (...) Quando vejo os bailões *black* de sábado à noite na periferia do Rio, quando Jorge Ben toca e canta, quando existe Tim Maia, quando o couro come nos morros e James Brown explode nas rádios dos conjuntos habitacionais, penso nos preto véio de New Orleans, na generosa fonte africana geradora de tudo isso. **Então acho que se equivocam os que localizam indistintamente na “música estrangeira” o eterno opressor e dominador cultural e econômico, o grande inimigo da música brasileira em geral e do samba em particular.** (1990, ps.62 a 64, grifos meus).

Por fim, relacionando as categorias mencionadas de *jazz*, *liberdade* e *modernidade*, é interessante citar Hermeto Paschoal, alagoano, líder entre os músicos e criador de atividade intensa, e que também participou do movimento do *sambajazz*. Hermeto Paschoal fala através de citação do pesquisador Luis Costalima Neto:

Quando eu dava um acorde bem moderno, as pessoas falavam criticando: acorde de *jazz* não pode. **Mas não era acorde de *jazz*, era a minha cabeça que estava querendo. A música é do mundo. Querer que a música do Brasil seja só do Brasil é como ensacar o vento e ninguém consegue ensacar o som.** (2008, p.13, grifo meu).

Para Hermeto Paschoal o acorde “bem moderno”, dito “de *jazz*”, representa antes a liberdade artística de escolha do músico: “minha cabeça é que estava querendo”, diz ele. E prossegue, sobre as intenções nacionalistas de pureza: “ninguém consegue ensacar o som”.

¹¹⁴ ALVIM, Lia Machado. *Paulo Moura: a liberdade de tocar*. Disponível em: <http://www.culturabrasil.com.br/generos/choro/paulo-moura-a-liberdade-de-tocar-7>. Acesso em 5/12/2011. Acesso em: 01/12/2011.