

AS RE-INVENÇÕES E RE-SIGNIFICAÇÕES DO SAMBA NO PERÍODO QUE CERCA A INAUGURAÇÃO DA BOSSA NOVA: 1952-1967

*Marcelo Silva Gomes**

RESUMO: O conjunto de possíveis *bricolagens* sonoras que envolvem aquilo que é considerado o samba no Brasil a partir dos anos 1930, sofre modificações a partir da intensificação de seus diálogos com o jazz norte americano, em especial após a segunda grande guerra. O presente trabalho pretende mostrar, através de uma mudança significativa na concepção do ritmo do acompanhamento harmônico, que as re-invenções e re-significações do samba em seus diálogos com o jazz vão além da Bossa Nova, no período de 1952 a 1967.

PALAVRAS-CHAVE: samba; jazz; ritmo; Bossa Nova; Samba-Jazz.

ABSTRACT: The joint of possible sonorous *bricolagens* that involves what is considered *samba* in Brazil since 1930s, was modified for the intensification of “conversations” with American jazz, mostly after the Second World War. The purpose of this work is to show - mostly because the representative change in the conception of the accompaniment of the harmonic rhythm – that the re-invention and re-significance of *samba* and its dialogs with jazz overcome the *bossa nova* it self, between 1952 until 1967.

KEY WORDS: samba; jazz; rhythm; Bossa Nova; Samba-Jazz.

BOSSA NOVA OU SAMBA-JAZZ

Na bibliografia e nos discursos em geral, grande parte do conteúdo sonoro ligado ao samba e seus diálogos com o jazz é tratado como sendo a Bossa Nova (BN) ou seu entorno (CASTRO, 1990, GARCIA, 1999, LYRA, 1971, MEDAGLIA, 1988). Este artigo aponta uma diferença da concepção rítmica do acompanhamento, que proporciona uma possível delimitação entre a BN e o samba que emprega explicitamente *procedimentos* jazzísticos, mas difere dessa em significativos elementos musicais, tais como caráter, dinâmica, forma, arranjos, etc. Para fins de clareza, este conteúdo sonoro será doravante denominado Samba-Jazz (SJ).

As dificuldades em se delimitar a BN de qualquer outro conteúdo sonoro ligado ao samba com influências jazzísticas são muitas. Nas páginas 5 e 9 do programa do histórico concerto do Carnegie Hall, de 21 de novembro de 1962, pode-se ler Bossa Nova, e, entre parênteses, logo abaixo, *New Brazilian Jazz*. Agora um exemplo discográfico: o LP “*Bossa Session*”¹, produzido por Aloysio de Oliveira² para o selo Elenco em 1964. Na faixa dois pode-se ouvir “Ela é Carioca”, de Jobim e Vinícius de Moraes, interpretada por Lúcio Alves³, uma canção considerada tipicamente bossa-novista. Já na faixa seis, consta “Cinco por Oito”,

* Marcelo Silva Gomes é Doutorando em Música pela UNICAMP. Endereço eletrônico: redani@uol.com.br

¹ O próprio nome parece sugerir a soma das expressões Bossa Nova com *Jam Session*.

² Cantor e produtor significativo, que funda a gravadora Elenco em 1963.

³ Mesmo sendo considerado precursor de uma maneira *bossa nova* de cantar, segundo Ruy Castro, Lúcio Alves nunca se sentiu à vontade na “turma” do movimento.

tema instrumental em compasso 5/8, como sugere o título, de Freire e Menescal, executado por esse último e seu conjunto. Tal faixa tem características notadamente instrumentais.

Assim, num mesmo LP, pode-se encontrar, juntas, peças que representam aqui exatamente o que se quer delimitar mais claramente. Uma das áreas mais nubladas está na confusão entre a BN com o repertório que a consagra. “A expressão passou a designar tudo o que fosse diferente e, mesmo que não fosse, que comportasse uma interpretação nova” (CASTRO, 1990, p. 280). O termo, portanto, tinha papel de adjetivo, utilizado inclusive por Jobim no texto do encarte do primeiro⁴ LP de João Gilberto (1959), no qual foi responsável pelos arranjos: “João Gilberto é um baiano bossa nova de 27 anos”.

Em seu emprego como adjetivo, pode designar um procedimento musical que antecede ao que veio ser entendido e aceito como BN enquanto repertório. Veja a declaração de Claudete Soares: “Nós não tínhamos músicas modernas em nosso repertório porque estava no começo. Então a gente pegava aqueles sambinhas (sic) e passava para esse ritmo⁵ (1968, p. 83)”. Neste ponto, o que se nota é que havia uma forma diferenciada de se fazer música.

De outro lado, Rubens Barsoti (2005) afirma que o processo de improvisar sobre o samba em São Paulo acontece antes do estabelecimento da BN. Rubinho menciona uma mudança na concepção técnica da bateria que parece fundamental para uma melhor visão do que estava acontecendo: a mudança do samba cruzado para o samba de prato. A relevância da declaração é que com tal advento abre-se a possibilidade de tocar o ritmo de forma que a condução não seja necessariamente de células repetidas, fato central para este trabalho.

O que se quer entender então é o que separa a BN do que é denominado aqui SJ, muito embora, aparentemente, isso se dê por linhas tênues. E mais, a própria dinâmica desses conteúdos se mostra avessa a delimitações estanques, não só porque suas re-invenções podem se dar de inúmeras maneiras, mas também porque os termos são re-significados ao longo do tempo.

A MUDANÇA DE CONCEPÇÃO

O primeiro elemento que a BN e as diversas formas de SJ comungam é o samba enquanto ritmo⁶, ainda que de forma subjacente. Aquilo que Sandroni (2001, p. 34) considera a *time-line* denominada “paradigma da Estácio” torna-se, por uma série de fatores, inclusive o uso que o governo Vargas faz disso (VIANNA, 1995), uma espécie de unanimidade, de denominador comum nacional do que se vai entender por samba. Trata-se, em geral, da linha executada pelos tamborins na Escola de Samba Estácio de Sá (conforme figura 1, pág. 3).

No presente trabalho busca-se o conceito de *matriz*. Sua função é de uma espécie de molde rítmico, que, de certa forma, está subjacente a todas as inserções feitas. Não precisa aparecer explícita ou em sua íntegra, para que os ataques dos instrumentos envolvidos a utilizem como fonte primeira, como arquétipo rítmico, enfim, como *matriz*.

⁴ O famoso 78 rotações com *Chega de Saudade* e *Bim-bom*, data de 1958, portanto do ano anterior.

⁵ O LP “Chá Dançante”, de Donato e seu conjunto que data de 1956 é um ótimo exemplo disso, onde João Donato grava até mesmo “No Rancho Fundo”, em versão instrumental. De Ary Barroso e Lamartine Babo, o samba-canção é lançado pela primeira vez por Araci Cortes em 1930.

⁶ Em trabalho anterior inclusive afirmo que os ritmos - o termo é aqui utilizado aqui em sua acepção técnica dentro da música popular - podem ser abordados como uma manifestação musical em si mesma.

O ritmo da BN, colocado de forma sucinta, incluso aquilo que se denominou a “batida inovadora” de João Gilberto, é tecnicamente uma diluição⁷ no emprego dessa *matriz*, desse molde que corre por detrás das colocações rítmicas do samba. O termo é aqui utilizado de forma técnica, não com intenção valorativa. Por diluição entende-se que, ao invés de se tocar todos os ataques da figuração, executam-se alguns e omitem-se outros.

Veja como Gilberto Mendes descreve a figuração, que ele chama de “a mais usada atualmente” na Bossa Nova (1968, p. 140, figura 2, pág. 3). Foram também transcritas por este autor algumas das figuras que João Gilberto emprega no álbum Getz/Gilberto⁸, tais como as da figura 3, pag. 3. Na figura 4, pág. 4, pode-se ler a versão de Julio Medaglia para a Bossa Nova, que inclusive afirma que com esta célula se inaugura a presença de uma célula quaternária, pois considera que a batida tradicional é binária. De fato, a maneira tradicionalmente empregada para grafar o gênero é 2/4. Porém, o paradigma da Estácio, identificado a partir dos anos 30, já conta uma frase que dura ao menos quatro tempos.

Fig. 1: O paradigma da Estácio, a *time-line* do samba a partir dos anos 1930.



Fig. 2: Figura que Gilberto Mendes considera “a mais usada” em 1968.

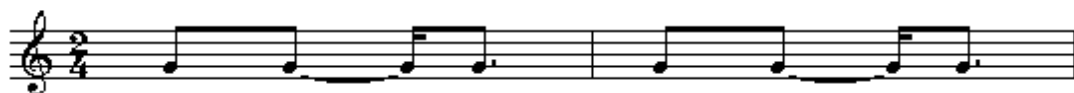


Fig. 3: Algumas figuras extraídas pelo autor do álbum Getz/Gilberto.



⁷ Poderia-se denominar tal processo como síntese, uso conciso, etc.

⁸ Gravado nos dias 18 e 19 de Março de 1963 em Nova Iorque e distribuído pela MGM Records, Los Angeles, em 1964.

Fig. 4: versão de Medaglia para a Bossa Nova , também em 1968.



A BN surge então como um natural processo de diálogos e re-invenções, usual em uma arte que se fundamenta em *bricolagens*⁹ como a música. Entretanto, constrói-se um ideário em torno disso, e o procedimento passa a ser *glamourizado* por uns e repudiado por outros. Como exemplo da segunda posição, note o parágrafo de José Ramos Tinhorão:

Esse divórcio, iniciado com a fase do samba tipo *be-bop* e abolerado, fabricado pelos compositores profissionais da década de 1940¹⁰, iria atingir seu auge em 1958, quando um grupo desses moços da zona sul¹¹, quase todos entre dezessete e vinte e dois anos, resolveu romper definitivamente com a herança do samba popular, para modificar o que lhe restava de original, ou seja, o próprio ritmo (1999, p. 310).

Note-se que, se a explicação técnica em relação a diluição for considerada pertinente, a conhecida argumentação xenófoba de Tinhorão é equivocada, pois esta redução ou diluição, essa filtragem, é um processo musical usual, e não uma modificação que “avilta” a originalidade do gênero. Para Baden Powell, João Gilberto “fica só com os tamborins da escola de samba” (1966, p. 139). Portanto Powell entende que a BN tem relações estreitas com o samba.

Na execução de música popular, em especial sua seção rítmica, o papel dos instrumentos harmônicos, em geral, é o de fazer acordes dentro de um dado *ostinato* ritmo. Portanto, participam, em última instância, como instrumentos de percussão, realizando figuras dentro daquela determinada grade rítmica, adicionando acordes a tais colocações. Assim, pode-se afirmar genericamente que os ritmos oriundos daquilo que Gilroy (1993) denomina “Atlântico Negro”, são caracterizados pela presença de células rítmicas que se repetem de forma “obstinada”¹².

Para se tratar de diálogos com o jazz, é importante ressaltar certos aspectos desse gênero, em especial um de seus *procedimentos*. Estes podem ser entendidos como estratégias de ação musical que, até certo ponto, independem de quais gêneros são emprestados. Assim, uma diferença marcante entre o Jazz a partir dos anos 1940 e a maioria dos ritmos populares-

⁹ O *bricoleur* está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas, porém, ao contrário de engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os “meios limite”, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação direta com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções ou destruições anteriores (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.33).

¹⁰ Referindo-se a, por exemplo, Braguinha e Alberto Ribeiro, compositores de Copacabana, considerada uma das canções que antecedem a Bossa Nova (nota do autor).

¹¹ Tinhorão não explicita, mas deixa nas entrelinhas uma noção de *branqueamento* do samba, o que é no mínimo inusitado, já que o Jazz tem também nítidas origens negras.

¹² Exatamente a tradução de *ostinato*.

acontecem a partir do *bebop*: a presença de tal *ostinato* se reduz, de maneira geral, quase que somente às semínimas do contrabaixo e à figuração do prato e do chimbau da bateria.

Note como Alf coloca isso: “No jazz [...] não há uma marcação certa, regular, mas uma espontaneidade rítmica do pianista em função da harmonia. A batida da BN tem justamente um pouco disso” (1968, p. 80). De fato, ao se referir a BN, Alf menciona um *procedimento* tipicamente jazzístico, exatamente a mudança de concepção aqui tratada. A música de jazz vinha passando de uma esfera ligada a dança, para o universo de uma música para se ouvir. E, tecnicamente falando, um dos fatores que contribui para tal mudança é justamente o fato de que o bumbo da bateria não marca mais a semínima dos compassos.

O que parece equivocado, no entanto, é aceitar que a BN resume todas as possibilidades de se fazer uma música onde elementos do Jazz se encontram com conteúdos sonoros ligados a música brasileira. Basta dizer, por hora, que ambos vão, ora se superpor, ora se *friccionar*¹³ (PIEIDADE, 2005), portanto podem se dar de inúmeras formas. Aqui está se enfatizando exatamente este *procedimento*: o rompimento com padrões celulares constantes¹⁴.

Este ponto característico, que surge no Jazz dos anos 1940, é significativo. Como dito, a celularidade, ainda que com variações, agora fica a cargo apenas do baixo, e do prato e chimbau da bateria. Os instrumentos harmônicos, de forma diferente do que se nota nos outros gêneros, não mais repetem suas figuras rítmicas *ad infinitum*, e sim interagem com a melodia. Quer dizer, sempre com a característica do estilo (o *swing feel*)¹⁵ como *matriz*, mas fazendo colocações com um grau de liberdade muito maior, interagindo com a melodia ou com o improviso¹⁶, e se colocando a partir disso. Em geral as intervenções funcionam com o critério de responder ou apoiar o discurso melódico.

De certa forma, essa mudança inclui um elemento na música popular que a coloca em outro patamar em relação a folclore em geral. A tendência dos folguedos populares é de que se cante, inadvertidamente, o repertório de canções daquele gênero sobre o ritmo a ele vinculado. Assim, desde o *bebop*, abre-se uma nova possibilidade: um certo aprimoramento da função dos instrumentos harmônicos, deixando sua função de percussão com alturas definidas para se tornar um elemento de importância estrutural individualizada em relação a estrutura de cada peça, se comparado com a função de apenas reiterar a condução rítmica.

Colocado de outra maneira, essa nova abordagem agora abstém os instrumentos harmônicos, bem como o bumbo e caixa da bateria, de um papel apenas figurativo de sustentação do “balanço”, de pano de fundo: cada situação passa a ser mais ela mesma, cada tema ou solo tem o acompanhamento interativo, personalizado, ainda que circulando no escopo de possibilidades fornecido pela *matriz* do gênero.

No estilo *swing*, o bombo bate regularmente os quatro tempos do compasso e, com as baquetas, o baterista acentua o segundo e o quarto tempo. No *bebop* o prato é constantemente tocado, com ou sem acento (...). Nos outros acessórios da bateria, sobretudo no bombo, o executante realiza figuras rítmicas não-simétricas – “cruzadas” – como as chamam os músicos (BERENDT, 1975, p. 143).

¹³ Piedade entende o contato do jazz com a música instrumental brasileira atual como uma *fricção de musicalidades* onde “as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças” (2005, p. 116).

¹⁴ Não que todos esses procedimentos aconteçam em todos os estilos de Jazz.

¹⁵ The most noticeable contrast in jazz is the way in which eight notes are played. Instead of being equally divided, they are played as if they were the first and third notes of a triplet” (SPERA, 1977).

¹⁶ No sentido dessa interação do acompanhamento, o papel do improviso é análogo ao da melodia.

A partir de meados da década de cinquenta no Brasil, nota-se uma intensificação dos diálogos estilísticos e transformações técnicas entre essas linguagens e procedimentos musicais diversos - um período de sínteses e de fricções, de bricolagens, em que diversas características de um estilo emergente começam a se estabelecer. Nas composições ocorrem inovações estruturais e nos procedimentos, performances tipicamente jazzísticos, sobre um repertório cuja concepção rítmica se fundamenta no samba.

O procedimento específico das colocações “cruzadas” sobre a música brasileira se intensifica na medida em que, a partir do pós-guerra, “a música americana passou a ocupar grande parte das programações das nossas emissoras de rádio e aqui chegava em quantidades imensas, tanto em disco quanto através do cinema” (CABRAL, 1996, p. 92). Pelos depoimentos dados ao autor, no período anterior ao movimento BN e SJ, a classe musical urbana que trabalhava em bares, boates e *táxi-dancings*, “tocava quase que exclusivamente música norte americana” (SABÁ, 2005, RUBINHO, 2005).

O interessante é que, se no nível dos elementos de estilo essas diferenças não são atravessadas (PIEIDADE), na esfera dos *procedimentos* o tráfego é mais livre, dado que, como se verá adiante, ainda que sejam mais ou menos recorrentes, em um dado contexto sonoro, enquanto *procedimentos* musicais, trafegam, por assim dizer, de maneira paralela. Basta notar que o mesmo procedimento¹⁷ pode aparecer em diversos gêneros e/ou estilos.

Tais processos e diálogos são também influenciados pelos discursos mais marcantes de cada período. Passam por vários momentos, ora sucumbindo a um ideário mais nacionalista e assim cerceando uma dada produção, ora absorvendo mais intensamente influências externas, em geral quando as falas mais proeminentes têm caráter mais internacionalizante.

A primeira gravação de “Rapaz de bem”, por exemplo, data de 1956, num momento onde discursos nacionalistas não se encontravam tão acentuados. De fato, outras influências como o cinema de Hollywood, por exemplo, fomentavam a admiração pelos elementos da cultura norte americana, enquanto outros de nossos formadores de opinião execravam tal influência sobre o que chamavam apaixonadamente de “nossa música”.

Mas voltando as especificidades do conteúdo sonoro propriamente dito, como explicar melhor as colocações “soltas” de Johnny Alf¹⁸? Nota-se que os ataques do acompanhamento de caixa e/ou beira de caixa, bem como as inserções harmônicas trabalham de forma “cruzada”, para empregar o termo que Berendt atribui aos *boppers*. No entanto, de forma diferente do *bebop*, em poucos casos ou apenas em alguns momentos no SJ, os bateristas chegam a abrir mão de uma condução contínua de bumbo.

Em relação ao samba de prato, se o baterista ouve e toca jazz conduzindo no prato, ele simplesmente começa a fazer isso no samba. Há uma transposição, até certo ponto mecânica, da maneira de distribuir o ritmo pelas peças do instrumento. E isso acaba por se tornar traço marcante do novo estilo, na medida em que existem conseqüências musicais imediatas dessa nova abordagem.

Isso porque, quando o baterista não mais toca o “samba cruzado¹⁹”, execução onde se empregam os tons para simular o surdo e contra-surdo de uma escola de samba, retorna-se a

¹⁷ Analogamente, o contraponto, por exemplo, pode ser entendido como um procedimento técnico que aparece em contextos variados, de Bach a Brahms.

¹⁸ Essas podem ser notadas desde sua primeira gravação, em 1952, no 78 rpm que grava pela Sinter com as músicas “De Cigarro em Cigarro” (Luis Bonfá) e “Falseta”, do próprio Johnny. O disco contava ainda com Vidal no Contrabaixo e Garoto no Violão.

¹⁹ Há aqui um cuidado entre termos homônimos: “samba cruzado” é uma forma de tocar o samba na bateria onde o músico “cruza” um braço por cima do outro, para usar o surdo e o tomtom da bateria de forma a simular o efeito de surdo e contra surdo da escola de samba, o que não tem nada a ver com o termo empregado pelos *boppers* de colocações “cruzadas”, como citado por Berendt.

mesma idéia central: conduzir no prato proporciona mais liberdade na maneira de fazer as colocações rítmicas das outras peças da bateria e dos instrumentos harmônicos, possibilitando maior interação com a melodia e, por sua vez, com a improvisação.

E ainda que Bôscoli (1967, p. 141) afirme que João Gilberto instruiu Milton Banana nesta direção em 1958, pode-se ouvir Edison Machado tocando dessa forma em gravação de 1957. Na contracapa do LP do grupo Rio 65 Trio (Philips, 1965), coloca-se²⁰ que Edison Machado foi o “precursor da chamada ‘batida moderna’ do nosso samba, utilizando, pela primeira vez, pratos em uma gravação de samba”.

Por outro lado, Ruy Castro, no texto que acompanha o relançamento de tal álbum em CD (2003), refere-se ao movimento como “samba-jazz, um musculoso braço instrumental da Bossa Nova”. Ao que tudo indica, o motivo de Castro subordinar o SJ a BN é o mesmo que leva Johnny a atribuir as colocações “cruzadas” a ela: o vulto que a BN toma no decorrer dos anos, sua penetração de mercado e sua alçada a marco de uma produção tipicamente brasileira²¹ no mundo.

Em suma, ritmicamente falando, o que o SJ empresta de mais significativo do próprio jazz não são as figuras rítmicas. O que toma emprestado do jazz é um *procedimento*, a saber: utilizar alguns instrumentos, de altura definida ou não, que antes trabalhavam quase que exclusivamente em *ostinato* no seu papel de acompanhantes, como elementos que interagem com a melodia ou com o solo improvisado.

Note-se então que fazer colocações cruzadas, cuja concepção é creditada ao *bebop* é um *procedimento* utilizado pelo SJ. E isso não limita nem define, de forma alguma, qual *matriz* rítmica esta sendo empregada, e sim a forma de abordá-la. A BN, por outro lado, tem a presença do *ostinato* em sua batida, ainda que com variações, sendo também construída com os elementos da própria *matriz* do samba.

Estranho que Garcia entenda as “colocações cruzadas” como um “processo de simplificação, aprendido como *jazz*” (1999, p. 71). Parece que discorda de toda a bibliografia que admite a sofisticação do gênero estadunidense - “O jazz é o gênero de música popular mais refinado do mundo” (MEDAGLIA, 1966) – já que ao invés dos instrumentos harmônicos seguirem tocando seus padrões rítmicos inadvertidamente, passam a interagir com a melodia. O autor parece afirmar que a execução de João Gilberto se antepõe a uma forma jazzística de lidar com os sons, na medida em que entende a abordagem musical de Gilberto como cada vez mais precisa, definida e avessa a variações.

O rigor é tamanho que *não há um só desvio nesse tecido rítmico, trançado com muito balanço*, e passa-se pelo refrão duas vezes, ambas com repetição, e ainda uma última, quando apenas a primeira frase é executada por duas vezes – sempre da mesmíssima maneira (GARCIA, 1999, p.138-139).

De qualquer maneira, pelo que se pode verificar, fazer música brasileira com *procedimentos* do jazz, empregando seus elementos e até mesmo seus “maneirismos”, é uma prática que antecede a BN. Sabe-se que ao menos em São Paulo e no Rio de Janeiro músicos já praticavam tal *bricolagem*. O que não havia era um repertório que permitisse o emprego deste procedimento de forma mais sistemática e adequada. Por alguns motivos específicos, alguns mencionados aqui, os boleros, samba-canções e outros gêneros que ocupavam de

²⁰ O encarte não foi assinado, mas, ao que tudo indica, quem escreve é o próprio Armando Pittigliani, diretor de produção do disco.

²¹ Entretanto, ainda hoje, grande parte da BN fora do Brasil é tida como música americana. Como ilustração, a frase de Dionne Warwick: “Everybody knows it was Burt Bacharach who invented bossa nova”, numa visita em 1966 ao Rio de Janeiro (CASTRO, 2000).

forma intensa o panorama da música popular desde o início da década de 1950, não se prestavam de maneira tão adequada a tais práticas.

Com o advento da Bossa Nova, os músicos dispõem então de estruturas mais complexas para suas releituras, um material de trabalho sofisticado que os motiva a incluí-la em seus repertórios. A possibilidade de aplicar os *procedimentos* oriundos do jazz sobre um repertório com características como inclusão sistemática de dissonâncias não resolvidas, modulações para tonalidades mais distantes²², melodias construídas sobre as dissonâncias da harmonia e ainda, a nova concepção de acompanhamento aqui tratada, disponibiliza os elementos para que esta *prática*²³ se intensifique no período pós BN.

Garcia (1999, p. 87) acerta ao perceber que Alf antecipa os trios²⁴ instrumentais da segunda fase da Bossa Nova. Pena que resvale, em seguida, em uma colocação quase purista, nos moldes de Tinhorão, que ele tanto refuta, ao colocar o que pensa do samba-jazz.

Tanto quanto se ouviria depois com o Zimbo Trio ou Tamba trio, “Falsete” permanece *ostensivamente híbrido*²⁵, compondo-se de dois referenciais que, se propriamente não lutam entre si, ao menos convivem sem uma real integração. Em outras palavras, “Falsete” pode ser visto como um samba-jazz ou como um choro-jazz e, em qualquer um desses casos, o hífen assinala bem a relação entre os termos (1999, p. 87).

Ora, a música é de conteúdo polissêmico e antinomias permeiam toda a sua história. Além disso, o autor faz uma confusão entre *elementos estilísticos* e *procedimentos*. Não parece também ser possível afirmar quais são os elementos “legítimos”²⁶ de um dado gênero. E ainda, o que seria uma “real integração”? O autor chega a ponto de afirmar que o resultado do trabalho de João Gilberto “é um daqueles verdadeiros *milagres*²⁷ que ocorrem na experiência brasileira apenas umas poucas vezes” (Idem. Ibid. p. 114).

Numa visualização geral deste quadro, o que se percebe é que, embora empregando como *matriz* as figuras rítmicas oriundas do samba, o SJ e a BN utilizam *procedimentos* bastante distintos. Para Garcia, João Gilberto personifica o ícone máximo da BN e o *procedimento* que emprega é o típico da música popular em geral: trabalhar com figuras rítmicas definidas e constantes que possam valorizar o “balanço” das canções.

De outro lado, o presente trabalho procura mostrar que o SJ utiliza o procedimento jazzístico de incrementar a maneira como os instrumentos de acompanhamento participam do discurso sonoro: eles agora interagem com a melodia, uma vez que seus objetivos saem da esfera chamada por Mario de Andrade de música *funcional*. O SJ, bem como o Jazz pós *bebop*, almejam ser uma forma de expressão artística, música para se ouvir.

²² Existem alguns temas emblemáticos da BN, como, por exemplo “Desafinado”, onde acontecem algumas modulações. Mas, ao se pensar no escopo geral da produção de BN, o que ocorre de forma mais freqüente são tonicizações. Nestas, certos graus do campo harmônico aparecem momentaneamente com função de tônica, o que não quer dizer que tenha havido uma modulação. Como exemplos, o 13º- compasso de “Triste” (Tom Jobim), o 15º- compasso de “Retrato em branco e preto” (Tom Jobim e Newton Mendonça), entre outros.

²³ Há, nas práticas, um estatuto análogo àquele que se atribui às fábulas e mitos, como os dizeres de conhecimentos que não conhecem a si mesmos. Tanto num caso como no outro, trata-se de um saber sobre o qual os sujeitos não refletem. Dele dão testemunho sem apropriar-se dele. São afinal os locatários e não os proprietários do seu próprio saber fazer (DE CERTEAU, 1994, p.143).

²⁴ Mas não só os trios. Pode-se citar também os quartetos de João Donato, Raul de Souza e Sambacana, o quinteto “Os Cobras”, o sexteto de Hector Costita e ainda outras formações maiores. Alf antecede uma estética, não uma formação instrumental.

²⁵ Grifo meu.

²⁶ Jobim costumava dizer: “Autêntico é o Jequitibá”

²⁷ Grifo meu.

UMA POSSÍVEL PERIODIZAÇÃO

Uma das conseqüências naturais do decorrer desta pesquisa foi o surgimento de uma periodização do SJ. Elegeu-se aqui então 1952 como o início do primeiro período denominado SJ pré BN, data em que Johnny Alf grava seu primeiro 78 RPM e começa a tocar no bar do Hotel Plaza, no Rio de Janeiro.

A *bricolagem* “samba-jazz” deste período estimula, influencia, possibilita e principalmente cria condições para a o surgimento da Bossa Nova. O próprio Johnny relata que muitos daqueles que seriam atores fundamentais para consolidação dessa, como Luizinho Eça, Mauricio Einhorn e o próprio João Gilberto, entre outros, costumavam freqüentar o local para ouvi-lo (ALF, 1991, p. 22).

Segundo Menescal, o conteúdo da programação da rádio, na época, era quase que exclusivamente de sambas-canção. E a grande maioria dos discos a que tinha acesso era de jazz. Certa noite, por indicação de um amigo, vai até o Plaza. Ainda menor de idade²⁸, suborna o *mâitre* e assiste apresentação de Johnny. Sua euforia ao ouvir algo que parecia ser jazz, mas com ritmo de samba deixou, segundo ele, marcas indelévels em sua vida musical (2007).

O 78 RPM que João grava²⁹ em 1958, serve como divisor das duas fases aqui propostas, pois é considerado exatamente o marco inaugural da Bossa Nova. Deve-se considerar que o contexto que vai se criando desde 1952 até 1958 possibilita o surgimento da BN como um dos elementos do conjunto de possíveis *bricolagens do SJ*. Basta que se imagine uma atmosfera de *cool jazz* nas execuções deste samba sintético e que inclui elementos estruturais comuns com o jazz, como, por exemplo, as inclusões de dissonâncias não resolvidas na harmonia.

Ao lado de Johnny, deve-se mencionar ao menos Dick Farney, que além da carreira como cantor era um exímio pianista de jazz e ainda o pianista e compositor João Donato. Este, mesmo gravando um disco, em 1956³⁰, com repertório que incluía o clássico “Carinhoso”, era visto como alguém que tocava jazz e, sentindo-se sem espaço no Rio, vai para a Califórnia em 1959 tocar música latina. Sua projeção se deu tão rápido neste novo *metier* que chegaria a verbete na *Encyclopedia of Jazz in the Sixties*, de Leonard Feather.

A partir da consolidação da Bossa Nova, estilo tão híbrido quanto o próprio SJ, um novo ânimo se acende nos músicos instrumentistas. Veja como Castro retrata o panorama em 1960, referindo-se aqui a Sergio Mendes e seus amigos, que, segundo ele, comandavam as *canjas* de Jazz e BN nas tardes do domingo no Little Club, uma das boates do famoso Beco das Garrafas em Copacabana.

E o que eles gostavam era de jazz – até que a BN os presenteou com uma série de temas modernos e sacudidos, sobre os quais era uma delícia improvisar: coisas como “Menina feia”, “Não faz assim”, “Desafinado”, “Batida diferente” e “Minha saudade”, que se tornaram os primeiros *standards* jazzísticos da BN (CASTRO, 1999, p. 287).

²⁸ Portanto antes de 1955, já que nasceu em 1937.

²⁹ Gravado pela Odeon, com “Chega de Saudade” (Tom Jobim/Vinicius de Moraes) e Bim Bom (João Gilberto), torna-se um marco na historiografia da música popular brasileira, pois, segundo inúmeros autores, sintetiza pela primeira vez muitos dos aspectos musicais atribuídos a BN.

³⁰ “Chá Dançante”, de Donato e Seu Conjunto, lançado em 1956 pela Odeon.

Mas quais são as razões mais proeminentes pelas quais a BN injeta esse novo ânimo nos instrumentistas? Para começar, como já indica Castro, a inteligência *composicional* do movimento, que conta com a produção de Tom, Newton Mendonça, Menescal, Lyra, os irmãos Valle, entre outros. Essas figuras da BN, em seu papel de compositores, disponibilizam um material mais interessante para que se faça SJ do que os gêneros que a precedem. Some-se a isso outros fatores que a tornam atraente, como o vulto comercial, mercadológico e as proporções inclusive internacionais que alcança, lado a lado com seu apelo de música jovem, com “bossa” e moderna.

Restaria então delimitar o término da segunda fase do SJ, o que é tarefa complicada dado que, em suas muitas formas, o estilo existe até hoje. Alguns autores consideram 1963 a data da “morte” da BN. A pressão que os discursos nacionalistas exercem sobre sua estética do “amor, do sorriso e da flor”, execrada pelos ditos engajados, atinge em cheio não só a idéia que se fazia da BN até então, mas também sua projeção no Brasil. Entretanto, num primeiro momento, esse ideário não chega a interferir na produção de SJ.

Pelo contrário, muitos dos mais significativos discos de SJ são gravados a partir de 1963, como dos grupos Bossa Três (1966), Jongo Trio (1965), Os Gatos (1966), Milton Banana Trio (1965), Os Cobras (1963), Eumir Deodato (1964), Meirelles e os Copa 5 (1964), Hector Costita Sexteto (1964), Dom Um (1964), Quarteto Sambacana (1965), Sergio Mendes e Bossa Rio (1964), Tenório Jr. (1964), Moacir Santos (1965), Raulzinho (1965) e Trio 3D (1965).

A solução seria apontar uma data onde a expressão samba-jazz não suportasse mais a sua produção musical. Como não é possível delimitar um ponto onde não exista mais influência do jazz, no sentido de que, virtualmente, tal influência existe até hoje, deve-se achar um ponto onde o rótulo *samba* não suporte mais o conteúdo sonoro produzido, pois outros ritmos começam a fazer parte do tabuleiro do qual partem as bricolagens.

Mais um critério deve ser adicionado: a percepção de um ponto no qual os discursos nacionalistas chegam a interferir nesta produção. Será que isso acontece? É possível que discursos ideológicos afetem as escolhas estéticas dessa produção instrumental?

Esses dois pontos poderiam indicar o disco de 1967 do Quarteto Novo. Iniciado em 1966 como Trio Novo, seu objetivo inicial era acompanhar Geraldo Vandré durante alguns shows. Com a classificação³¹ de Disparada, no Festival da TV Record daquele ano, muda de formação. Finalmente, com a adesão de Hermeto Pascoal, o grupo passa a se chamar Quarteto Novo e participa de diversos programas de TV comandados por Vandré.

O Quarteto, de uma forma ou de outra, estava inserido neste panorama do SJ, entretanto, o ritmo samba já não comporta mais o conteúdo sonoro do grupo, na medida em que o universo rítmico se amplia consideravelmente. O estilo introduzido por eles emprega basicamente os mesmos *procedimentos* jazzísticos, porém sobre uma gama de gêneros que vai além do samba, portanto o termo *samba-jazz* não mais suporta a produção do grupo, que improvisa sobre uma série de ritmos aceitos como de origem nordestina como o baião, forró, xote, entre outros.

E, fazendo jus ao segundo critério proposto, os discursos nacionalistas e engajados da época atingem tais músicos e sua produção. Os motivos? Possivelmente o fato de estarem tocando em Festivais onde este ideário era destaque, somado à convivência com Vandré, um dos porta-vozes da canção de protesto. Seus membros chegam até mesmo a atitude de “quebrar” todos os discos de jazz que possuem, como um repúdio às heranças musicais norte

³¹ A canção vence o Festival.

americanas (Visconti, 2004). Por isso também, o disco de 1967 do Quarteto Novo é sugerido como marco, por ser talvez o primeiro momento em que se note, de maneira mais frontal, o discurso Cepecista³² do nacional popular alterando conteúdos sonoros³³ dentro do universo da música popular instrumental.

Ainda sobre a questão do patrulhamento ideológico³⁴, a partir então de 1962, a discussão em torno do conteúdo *alienante* da Bossa e as críticas a estética do “amor, do sorriso e da flor” influenciam a criação e divulgação não só do SJ, mas da música popular no período em geral.

E, assim, o conceito *totalizante* de cultura defendido pelo CPC interferiu na criação e divulgação da música que circulou nos mais diversos *espaços* de São Paulo e Rio de Janeiro. (...) A construção e sacralização desse imaginário musical num discurso marcadamente ideológico implicou o afloramento de práticas consideradas pelos defensores da *brasilidade* como *alienantes*, tais como: os temas da Bossa Nova sobre a mulher, o sorriso, o violão, a flor, o mar de Copacabana; o iê-iê-iê, o rock, defendido pelos artistas da Jovem Guarda ou como os antropófagos do movimento tropicalista. (CONTIER, 1998, p. 20).

Na literalidade das canções, até certo ponto pode-se distinguir o que seria música supostamente alienada ou engajada. De um lado, o “amor, o sorriso e a flor” e de outro, a canção de protesto. Dentro desse quadro acontecem discussões específicas sobre o conteúdo musical, onde existem divergências em relação ao tratamento sonoro propriamente dito. Para ser verdadeiramente *brasileira* e *revolucionária*, teria a música de ter conteúdo harmônico/melódico ingênuo, ligado a supostas escutas do *povo*³⁵?

Algumas correntes entendem que não só o conteúdo poético da BN é “alienado”,³⁶ mas também seus procedimentos técnico-musicais. Outras acreditam que para engajá-la, basta que se alterem suas letras. Até onde tais premissas ideológicas alteram ou são alteradas pelo próprio fazer musical? Nota-se então um hiato entre 1963, ano considerado o da “morte” da BN e 1967, momento em que o discurso nacional popular atinge a produção instrumental. Vale lembrar que nesse intervalo de tempo, como já visto, a produção de SJ é intensa.

Por isso o ano de 1967 tem o papel de marco, pois é provavelmente o primeiro momento em que se observa a pressão dos discursos engajados da época surtindo efeitos num conteúdo sonoro instrumental, o disco de estréia do Quarteto Novo.

De certa forma, a discussão que se acentua com os CPCs e a Canção de Protesto, ao eleger as letras como alvo da discussão nacionalista na música popular, a um só tempo começa a influenciar conteúdos sonoros, enquanto relega a produção instrumental a um segundo plano. Todavia, enquanto obra instrumental, ela consegue se isentar de certas pressões dos discursos nacionalistas e assim seguir em frente com sua produção.

³² O Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes lança, em 1962, um Manifesto cujo objetivo é construir um imaginário político onde o artista *popular revolucionário*, em oposição ao *alienado*, é o único que pode conscientizar o “povo”, através de sua arte *engajada*. Para um aprofundamento do assunto, vide Chauí (1984) e, notadamente sobre música, Giani (1985).

³³ Para maior aprofundamento vide Visconti (2004). Embora empregando *procedimentos* jazzísticos, Heraldo e Hermeto se propõem a negar os elementos de estilo. Não se permitem mais improvisar nem compor frases melódicas que contenham uma referência ao *bebop*.

³⁴ Menescal relatou em depoimento ao autor que o próprio Vandré lhe telefonou, cobrando uma postura mais *engajada* de sua produção musical (2007).

³⁵ O envolvimento de Carlos Lyra é bastante significativo. Um dos fundadores do CPC, ele personifica aquilo que Chauí vê como um problema que o *Manifesto do CPC* “não consegue desembaraçar-se: o da superioridade da arte “alienada” (Chauí, 1983).

³⁶ “Alienados e subjugados pelo imperialismo americano”, com quer Tinhorão (1998: p. 307 e seguintes).

A proposta de periodização resulta no seguinte: uma primeira fase iniciada em 1952, a partir do disco de estréia de Alf, até 1958, data inaugural da BN, intitulado período do SJ pré-bossa nova. E a segunda fase, do SJ pós-bossa nova, começaria no mesmo ano de 1958 e iria até 1967, com a gravação do primeiro disco do Quarteto Novo.

- 1952-1958: Samba-Jazz pré-Bossa Nova
- 1958-1967: Samba-Jazz pós-Bossa Nova

CONCLUSÕES

O SJ surge num primeiro momento como uma *bricolagem* dentro do universo das *práticas* e das escutas de músicos urbanos. Contribui para a criação do ambiente musical que torna possível a BN. Em sua segunda fase, promove sua sedimentação através de músicos que a utilizam em seu repertório e ainda participam desta como acompanhantes de certos ícones do movimento. Fazem uso desse novo repertório, mas não necessariamente adotam sua natureza *cool*, econômica ou concisa. Pelo contrário, em termos de caráter, o SJ é, em linhas gerais, extrovertido, brilhante e nada econômico ou conciso.

O *procedimento* jazzístico específico, tratado no presente trabalho, pode ser sintetizado como uma mudança no papel de instrumentos que a princípio faziam o acompanhamento harmônico em *ostinato*, e agora interagem musicalmente com o espectro melódico das peças. Como já visto, não existe necessariamente uma relação direta entre o gênero que propõe ou faz emprego de um novo procedimento e as *matrizes* sobre as quais ele pode ser empregado.

Esta mudança na concepção do ritmo é uma das principais características deste universo sonoro, aqui reunido sob o nome de Samba-Jazz. Sua contribuição musical tem sido a de abrir um novo campo de possibilidades de acompanhamento, seja realizando-o de forma mais assimétrica, mais aberta e mais interativa, empregando “colocações cruzadas”, seja contribuindo para a criação de novos estilos, como, por exemplo, a Bossa Nova. Esta, se aproveitando das novas possibilidades de acompanhamento rítmico, elege alguns para cristalizar, o que aparentemente deságua então num novo *estilo*.

E, neste trabalho, tal mudança de concepção no acompanhamento serve como ferramenta de diferenciação entre conteúdos musicais que, tendo em seu âmago a *matriz* do samba, empregam *procedimentos* distintos a ponto de utilizarem concepções do ritmo do acompanhamento harmônico inteiramente diversas. Isso promove a lembrança, não obstante a dimensão histórica alcançada, de que havia muito mais do que Bossa Nova no período que cerca sua inauguração.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALF, J. *Entrevista a José Eduardo Homem de Mello*. 21 de novembro de 1968.

ALF, J. *Entrevista a Almir Chediack*. SongBook Bossa Nova, Editora Lumiar, Vol 5, 1991.

ANDRADE, M. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1962.

- MENDES, G. In *Balanço da Bossa*. São Paulo: Coleção Debates, Editora Perspectiva, 1968.
- BARSOTI, R. (Rubinho). *Entrevista concedida ao autor*. São Paulo, 14 de julho de 2005.
- BERENDT, J. *O Jazz do Rag ao Rock*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- CABRAL, S. *A MPB na Era do Rádio*. São Paulo: Editora Moderna, 1996.
- CASTRO, R. *Chega de Saudade*. São Paulo: Cia da Letras, 1990.
- CHAUÍ, M. *O Nacional e o Popular*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- COLEÇÃO REVISTA DA MÚSICA POPULAR. Edição completa em fac-símile – Setembro de 1954 – Setembro de 1956. Funarte e Bem-Te-Vi Produções Literárias. Rio de Janeiro: 2006.
- CONTIER, A. D. *O nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60)*. Rev. bras. Hist. V.18 n. 35. São Paulo, 1998.
- DE CERTEAU, M. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.
- Enciclopédia da Música Brasileira*. Zuza Homem de Mello (seleção de verbetes). São Paulo: Art Editora, 2000.
- GARCIA, W. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1999.
- GIANI, Luiz Antônio Afonso. *A Música de Protesto (1962-1966)*. Depto de Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. 1985. Dissertação (Mestrado) – UNICAMP, Campinas.
- GILROY, P. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GOMES, M. S. *O Samba na Música Instrumental Brasileira: 1978 a 1998*. 2003. Dissertação (Mestrado) - Universidade Mackenzie, São Paulo.
- GRIDLEY, M. C. *Jazz Styles: History and Analysis*. New Jersey: Prentice Hall, 2003.
- HOBBSAWM, E. *História Social do Jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1989.
- HOMEM DE MELLO, J. E. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos e EDUSP, 1976.
- JOBIM, T. *Entrevista a José Eduardo Homem de Mello*. 27 de outubro de 1968.
- LÉVI-STRAUSS, C. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus Editora, 1962.
- LYRA, C. *Entrevista a José Eduardo Homem de Mello*. 22 de maio de 1971.

- MEDAGLIA, J. *in Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1966.
- MEDAGLIA, J. *Musica Impopular*. São Paulo: Global Editora, 1988.
- MEDAGLIA, J. *Entrevista concedida ao autor*. São Paulo: 2007.
- MENESCAL, R. *Entrevista a José Eduardo Homem de Mello*. Primeiro de agosto de 1967.
- MENESCAL, R. *Entrevista concedida ao autor*. 22 de maio de 2007.
- MUKUNA, K. W. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.
- PAZ, S. O. (SABÁ). *Entrevista concedida ao autor*. São Paulo, quatro de julho de 2005.
- PIEIDADE, A.T.C. *Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades*. Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, ANPPOM/Ed da Unicamp, v. 11, n. 1, p. 113-123, 2005.
- POWELL, B. *Entrevista a José Eduardo Homem de Mello*. 12 de março de 1968.
- RAMALHO NETO, A. *Historinha do desafinado*. Rio de Janeiro: Editora Vechi, 1966.
- SANDRONI, C. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001
- SEVERIANO, J. e HOMEM DE MELLO, Z. *A canção no tempo*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- SOARES, C. *Entrevista a José Eduardo Homem de Mello*. 23 de setembro de 1968.
- SPERA, D. *Making the Changes*. Minnessota, USA: Hall Leonard Publishing, 1977.
- TINHORÃO, J. R. *Historia Social da Música Popular*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- VANDRÉ, G. *Entrevista a José Eduardo Homem de Mello*. 17 de setembro de 1968.
- VIANNA, H. *O mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1995.