



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS - UNICAMP

INSTITUTO DE ARTES

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Tese de Doutorado

SAMBA-JAZZ AQUÉM E ALÉM DA BOSSA NOVA:

TRÊS ARRANJOS PARA *CÉU E MAR* DE JOHNNY ALF

Marcelo Silva Gomes

Campinas – SP

2010

Marcelo Silva Gomes

**SAMBA-JAZZ AQUÉM E ALÉM DA BOSSA NOVA:
TRÊS ARRANJOS PARA *CÉU E MAR* DE JOHNNY ALF**

Tese apresentada à Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, como parte das exigências para obtenção do título de Doutor em Música.

Área de Concentração: Processos Criativos

Orientador: **Prof. Dr. Rafael Antonio dos Santos**

Co-orientador: **Prof. Dr. José Roberto Zan**

Campinas, SP, 2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Gomes, Marcelo Silva.

G585s Samba-Jazz aquém e além da Bossa Nova: três arranjos para *Céu e Mar* de Johnny Alf. / Marcelo Silva Gomes. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos.

Coorientador: Prof. Dr. José Roberto Zan.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Samba. 2. Bossa Nova. 3. Música popular. 4. Arranjo
(Música). 5. Samba-Jazz. I. Santos, Antonio Rafael Carvalho dos.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Samba-Jazz beneath and beyond Bossa Nova: three arrangements for *Céu e Mar* by Johnny Alf.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Samba ; Bossa Nova; Popular music ; Arrangement (Music) ; Samba-Jazz.

Titulação: Doutor em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos.

Prof. Dr. Sidney José Molina Junior.

Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa.

Prof. Dr. Paulo José de Siqueira Tiné.

Prof. Dr. Fernando Augusto de Almeida Hashimoto.

Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco.

Prof^a. Dr^a. Maria José Dias Carrasqueira de Moraes

Data da Defesa: 03-09-2010

Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando Marcelo Silva Gomes - RA 56559 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos
Presidente



Prof. Dr. Sidney Jose Molina Junior
Titular



Prof. Dr. Rogerio Luiz Moraes Costa
Titular



Prof. Dr. Fernando Augusto de Almeida Hashimoto
Titular



Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco
Titular

Dedicatória

Dedico este trabalho a Alfredo José da Silva, o Johnny Alf, *in memoriam*.

Agradecimentos

Agradeço aos meus orientadores Rafael dos Santos e Jose Roberto Zan pela atenção e rigor com que trataram meu trabalho.

Agradeço aos músicos Alexandre Damasceno, Zé Alexandre Carvalho, Zéli Silva, Vitor Alcântara e Wlad Mattos por suas participações musicais.

Ao Wlad, quero agradecer ainda as inúmeras discussões sobre o assunto.

Agradeço a Sidney Molina e Esdras Rodrigues pelas sugestões e críticas.

Agradeço a Guilherme Cirati pelas correções de português e o apoio de informática.

Agradeço a Gilberto Rosa e Ricardo Pacheco pelas gravações e mixagens.

Agradeço a Sergio Gomes pelas sugestões e traduções.

Agradeço a meus filhos e enteado pela paciência.

Agradeço a minha mulher, Márcia Garcia, pelos melhores sete anos de minha vida.

RESUMO

Este trabalho consiste da criação, realização, análise e reflexão de três arranjos para a peça “Céu e Mar”, de Johnny Alf (1929-2010). Inicialmente, faz-se uma revisão do Samba-Jazz e de suas relações com a Bossa Nova, por meio de critérios harmônicos, melódicos, rítmicos e outras características particulares desses conteúdos sonoros. Em seguida, verifica-se de que maneira certo grupo de músicos brasileiros, no período de 1952 a 1967, reinventa o samba instrumental, na medida em que se encontra exposto à presença marcante do jazz e da produção cultural norte-americana da época. A partir daí, o autor inicia um diálogo criativo com os resultados obtidos até então, e assim são concebidos três arranjos para “Céu e Mar”, distintos nas técnicas empregadas e em seu grau de intervenção nos modos de execução. Finalmente, as gravações são analisadas, considerando suas inserções num plano cartesiano especificamente criado para tal, e cuja proposta é matizar, em cada um dos arranjos e nas relações que estabelecem entre si, articulações entre concepção e performance.

ABSTRACT

This work consists of the creation, implementation, analysis and discussion about three arrangements of the song “Céu e Mar”, Johnny Alf (1929-2010). Initially, it is a review of Samba-Jazz and its relations with bossa nova, using harmonic, melodic, rhythmic as criteria, besides other particular characteristics of these sound contents. Just following that, this work shows how certain group of Brazilian musicians, from 1952 to 1967, reinvents instrumental samba, as it is exposed to the strong presence of jazz and American cultural production of the time. From there, the author starts a creative dialogue with the results obtained so far, and then he conceives three arrangements for “Céu e Mar”, using different techniques and intervention in the ways of musical playing. Finally, the recordings are analyzed, considering their insertions in a Cartesian plane specifically created for that, and whose purpose is to measure how intense are the articulations between concepts and performances in each of the arrangements, and in the relations established among theirselves.

Sumário

	<i>PÁGINA</i>
RESUMO	xiii
ABSTRACT	xvii
SUMÁRIO	xix
LISTA DE FIGURAS	xxiii
INTRODUÇÃO	27
PRIMEIRA PARTE	
SAMBA-JAZZ: AQUÉM E ALÉM DA BOSSA NOVA	
1- CAPÍTULO I – AQUÉM E ALÉM	
1.1. SAMBA JAZZ E BOSSA NOVA	37
1.2. O RITMO	
1.2.1. COLOCAÇÕES “CRUZADAS”	41
1.2.2. A FIGURAÇÃO RÍTMICA DA MELODIA	52
1.3. O CARÁTER	56
1.4. A IMPROVISACÃO	60
1.5. ENCONTROS E DESENCONTROS	
1.5.1. JAZZ E BOSSA NOVA	69
1.5.2. A MUDANÇA DE JOBIM	72
2. CAPÍTULO II – UMA REVISÃO HISTÓRICA	
2.1. JOHNNY E JOÃO	79
2.2. UMA POSSÍVEL PERIODIZAÇÃO	82

2.3. O SAMBA-JAZZ PÓS 1967	89
2.4. O SAMBA-JAZZ E O CHORO	95
2.5. ATRAVESSANDO GÊNEROS	97
2.6. UMA IMPROVISACÃO “BRASILEIRA”	99
2.7. SENTIDOS SOCIAIS DO SAMBA-JAZZ	107

SEGUNDA PARTE

SAMBA-JAZZ: TRÊS ARRANJOS PARA *CÉU E MAR*

3. CAPÍTULO III – CONCEPÇÃO E PERFORMANCE

3.1. O ARRANJO COMO CRIAÇÃO	115
3.2. “CÉU E MAR”: PORQUE E COMO	117
3.3. ANÁLISE DA PEÇA	119
3.4. TRÊS CONCEPÇÕES DE ARRANJO	123
3.4.1. O ARRANJO SEM ARRANJO	124
3.4.2. O ARRANJO DETALHADO	128
3.4.3. O ARRANJO SAMBA-FREE-JAZZ	134
3.5. DA GRAVAÇÃO E SEUS RESULTADOS	137

4. CAPÍTULO IV – ANÁLISE DOS RESULTADOS

4.1. O GRÁFICO E SEUS MATIZES	145
4.1.1. CASUAL: ESPONTÂNEO OU PROTOCOLAR	147
4.1.2. PLANEJADO: CRIATIVO OU ESPERADO	150
4.1.3. PADRONIZADO: ADEQUADO OU REDUNDANTE	152
4.1.4. INUSITADO: INTELIGÍVEL OU CACOFÔNICO	154

4.2. ANÁLISE DOS ARRANJOS	157
4.2.1. ANÁLISE DO ARRANJO SEM ARRANJO	158
4.2.2. ANÁLISE DO ARRANJO DETALHADO	161
4.2.3. ANÁLISE DO ARRANJO SAMBA-FREE-JAZZ	168
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	175
6. BIBLIOGRAFIA	187
7. ANEXO I – GRAVAÇÕES	195
8. ANEXO II - PARTITURAS	197

Lista de figuras

Figura 1	Gráfico analítico geral	Página 31
Figura 2	O paradigma da Estácio, a <i>time-line</i> do samba a partir dos anos 1930	Página 42
Figura 3	Figura que Gilberto Mendes considera “a mais usada” em 1968	Página 42
Figura 4	Algumas figuras extraídas do álbum Getz/Gilberto	Página 43
Figura 5	Versão de Júlio Medaglia para a Bossa Nova, também em 1968	Página 43
Figura 6	Duas <i>brasileirinhas</i>	Página 53
Figura 7	Tendência a tercina em andamentos muito rápidos	Página 53
Figura 8	Duas <i>brasileirinhas</i> (repetição)	Página 54
Figura 9	A mesma figuração rítmica, agora em compasso quaternário	Página 54
Figura 10	Tendência a tercina em de semínima em andamentos lentos	Página 54
Figura 11	Trecho da partitura do tema “Quintessência” de J.T. Meirelles	Página 63
Figura 12	Figura melódica denominada <i>bebop lick</i>	Página 64
Figura 13	3º compasso da parte “B” de “Chorinho pra Ele”	Página 65
Figura 14	Primeira parte do samba “Vou deitar e rolar”	Página 65
Figura 15	<i>Clichê</i> do fraseado <i>bebop</i> utilizado por Sergio Mendes	Página 66
Figura 16	Linha do tempo que apresenta eventos ligados ao Samba-Jazz.	Página 89
Figura 17	Compassos iniciais da peça “Batida Diferente”	Página 102
Figura 18	Tabela indicando a forma da peça “Céu de Mar”, de Johnny Alf	Página 120
Figura 19	Partitura da peça “Céu e Mar”, de Johnny Alf	Página 121
Figura 20	Gráfico analítico geral	Página 147
Figura 21	Gráfico com análise do arranjo sem arranjo	Página 158
Figura 22	Gráfico com análise do arranjo detalhado – primeira visão	Página 163
Figura 23	Gráfico com análise do arranjo detalhado – segunda visão	Página 164
Figura 24	Gráfico com análise final do arranjo detalhado	Página 168

INTRODUÇÃO

Ao realizar um trabalho dentro da linha de pesquisa “Processos Criativos”, deve-se saber que o produto final abarcará resultados em duas instâncias: numa, oferecer um produto acadêmico baseado nas investigações do autor e em outra, produzir um conteúdo “artístico”, embora uma definição mais precisa disso seja bastante fugidia. E não basta que se o produza: há que analisar, refletir, questionar e discutir o resultado dessa produção.

Para que isso acontecesse, o objeto de estudo teria de fazer parte do universo do autor, e realmente faz. Uma das vantagens disso é que, ao transitar por este entorno, aquele que o produz tem certa “experiência” para dissertar sobre aspectos sutis, afinal, vive nesse universo. Por outro lado, no que se refere especificamente a processos criativos, há um perigo: o informante e o informado são a mesma pessoa. Ora, como evitar subjetivismos? Como pode um criador analisar sua criatura?

Peter Burke, ao escrever acerca desse tema, explica: “Na análise que se segue tentarei ser o mais imparcial possível. Imparcial, e não objetivo, já que é impossível fugirmos de nossa posição social e de nosso condicionamento histórico” (2003, p. 17). Pois se registre aqui que a busca será pela imparcialidade, mesmo que no nível criativo isso seja um tanto mais complicado.

O tema aqui tratado é o Samba-Jazz (SJ), entre 1952 e 1967. Tendo em vista aquilo que já foi colocado, dividiu-se o trabalho em duas partes, sendo cada uma dessas composta por dois capítulos. A primeira privilegia o aspecto investigador, ao tratar das origens e sentidos possíveis do estilo. Na segunda parte, um processo criativo foi realizado em diálogo com essa pesquisa e, logo após, analisado.

No primeiro capítulo o problema enfrentado foi matizar suas imbricações com a Bossa Nova (BN). O momento próximo em que acontecem, os inúmeros intérpretes em comum, as apropriações do jazz realizadas pelos dois e, em especial, o vulto comercial e icônico que a BN alcança, praticamente obriga críticos, jornalistas e historiadores a entender o SJ como uma vertente do estilo carioca. Era preciso verificar se tal colocação correspondia à realidade.

Ao mesmo tempo, havia outra pergunta ainda não respondida, agora de caráter mais social: o que gerencia as escolhas desses mesmos músicos? Por que o jazz e não outro gênero? Tudo indica que naquele momento histórico o sentido de modernidade estava atado

a aquilo que era produzido pelos norte-americanos. O cinema e a música, em especial, eram os expoentes exportáveis de um mundo de sonhos intangíveis que sintetizavam a ideia de moderno, de um *glamour* possível ao músico. Isso se deu de forma intensa na década de 1950, “como a que abriria todas as portas para a felicidade, plena de romantismo e possibilidades de enriquecimento e de ascensão social, constituindo o clichê dos ‘anos dourados’” (MENEGUELLO, 1996, p. 53).

Tal capítulo busca traçar então um pequeno quadro da situação desses músicos e seu contexto desde meados do século passado até 1967. Agentes de processos de “hibridação”, praticavam alguns gêneros distintos entre si, muito embora com grau de parentesco acentuado. Num âmbito particular, intercambiavam e recombinaavam os gêneros que compunham seu repertório e, no campo mais geral, buscavam o reconhecimento tentando alcançar uma modernidade possível na forma de talhar seus conteúdos. Canclini é a referência teórica quando se emprega o termo “hibridação”. Ele mesmo o define como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2008, p. XIX).

No segundo capítulo, procurou-se verificar alguns dos sentidos atribuídos ao SJ hoje. Elegeu-se como recorte tratar Johnny Alf como figura emblemática do SJ. A pesquisa revelou que este artista foi, em inúmeros aspectos, um precursor da hibridação do samba com o jazz. Tentou-se desvendar alguns de seus antecedentes, aspectos emblemáticos de sua obra e performances para entender um pouco mais como esse carioca de Vila Isabel, filho de uma empregada doméstica, educado com os parâmetros socioculturais dos filhos da “patroa”, pôde desempenhar papel tão interessante na cultura brasileira. Alf é mais um “mediador”, para empregar a expressão de Hermano Vianna (1995), mais um daqueles poucos que atravessa barreiras com seu talento, musicalidade e, claro, através das oportunidades que surgiram em seu percurso inusitado.

De outro lado, escolheu-se João Gilberto como símbolo da BN. Talvez não o João ele mesmo, mas a leitura que uma parte da sociedade faz dele, não resistindo à tentação de *glamourizá-lo* como artista. Existem razões artísticas e técnicas que justifiquem isso? Por que ao tratar de sua “batida”, de sua forma de cantar e até seu comportamento excêntrico, existe marcadamente uma tendência em singularizá-lo? Não que aqui exista a pretensão de

responder a essas perguntas, mas é factível explicar inúmeros aspectos musicais que mostram que talvez isso seja um tanto exagerado.

Essa discussão se acentua quando se traça um paralelo entre João Gilberto e Johnny Alf, tratando-os como paradigmas, respectivamente, da Bossa Nova e do Samba-Jazz. De origens e atuações bastante diversas, o que se nota é que seus processos se dão de maneiras distintas. Se em Alf, tudo parece movido por um viés mais ligado as “práticas”, numa recombinação quase intuitiva e imediata dos elementos do Jazz com o Samba, em Gilberto havia um projeto estético bastante claro, como se poderá notar por vários argumentos colocados mais adiante.

Além disso, se discute ainda algumas questões relacionadas ao choro, à improvisação e as transformações que o SJ vive, até que o termo não pode mais abarcar os conteúdos sonoros que se produzem a partir de 1967. Surge assim aquilo que hoje se denomina, com todas as qualidades e problemas que os rótulos subentendem, música instrumental brasileira.

A pesquisa adota a estratégia de confrontar a bibliografia que trata o assunto com depoimentos de músicos que vivenciaram o período. O recorte de tempo investigado, de 1952 a 1967, traz consigo duas vantagens: o distanciamento temporal de aproximadamente 40 anos e, ao mesmo tempo, o fato de que vários dos que participam daquela época estão aptos a conceder entrevistas. Tais fatores vêm se mostrando consistentes para uma reconstrução dos fatos e de suas leituras.

Foram realizadas quatro entrevistas. Uma com Rubens Barsotti, o Rubinho, baterista do Zimbo Trio, outra com Sebastião da Paz, o Sabá, que além do Jongu Trio e do Som Três, ao lado de Cezar Camargo Mariano, tocou também no primeiro endereço da Boate Baiúca por três anos com Johnny Alf. A terceira foi com o maestro Julio Medaglia, cuja importância não é a de participante, mas de observador neófito que publicou artigos relevantes sobre o assunto e a quarta com Roberto Menezes, considerado um ícone da BN.

Na segunda parte do trabalho, terceiro capítulo, de certa forma o movimento se dá em direção contrária, embora exatamente sobre o mesmo tema. Segue permeado por referências, mas no lugar de uma pesquisa, trata-se agora de um “processo criativo”. O problema enfrentado era o de consolidar um conteúdo ligado, em seu âmago, ao SJ. Por

isso optou-se não por compor, mas sim por arranjar uma peça ligada a Johnny Alf. Para incrementar a discussão e gerar mais elementos que corroborassem com o grau de precisão geral, optou-se por realizar três arranjos para a peça, “Céu e Mar”, que consta do 78 RPM de 1958¹, distintos tanto nas técnicas empregadas quanto no grau de intervenção em suas execuções. O fruto disso são as três faixas de áudio em anexo. A audição dessas faixas é imprescindível para que as discussões façam sentido. Dir-se-ia até que o capítulo três é constituído pela soma dos resultados sonoros ali encontrados e o texto que explica, explicita, justifica e exemplifica-as.

O último capítulo analisa tais resultados. Esse processo é um importante diferencial entre a criação artística como um fim em si mesmo e um processo criativo realizado dentro da universidade. A questão não passa apenas pelo controle dos resultados, nem tampouco pela qualidade intrínseca desses, mas sim pela pretensão de se exercitar a autorreflexão, a discussão dos conteúdos e ainda a verificação do que se alcançou.

Nesta seção, em especial, nota-se uma redução de referências bibliográficas. Espera-se que isso não diminua o nível de acuidade do texto. Mas foi uma licença “científica” necessária. Não era possível uma autoanálise plena de autores e teorias num processo particular. De novo recorre-se à citação de Burke: o que se buscou todo o tempo foi trabalhar com imparcialidade. Espera-se que isso tenha sido atingido.

Para enfrentar esse conjunto de dificuldades, a opção foi propor uma ferramenta de apreciação musical diferenciada. Uma forma de abordar a ideia de arranjo com a pretensão de “matizar” de um lado o grau de premeditação e, de outro, o grau de singularidade das execuções atingidas. Isso é feito através de um gráfico cartesiano, cujo eixo horizontal se inicia numa noção de casual e segue até a de planejado, e um eixo vertical onde se vê, abaixo, a noção de padronizado até a de inusitado, no extremo superior, conforme figura abaixo.

¹ Até o presente momento, não tive acesso a essa gravação. Para discussões posteriores, me vali de uma gravação ao vivo realizada em 1974, que consta do anexo um, faixa quatro.

Figura 1: gráfico analítico geral



Tal gráfico embora indique, num primeiro momento, uma abordagem eminentemente quantitativa, é empregado de forma que permite matizar os arranjos individualmente e ainda nas relações que estabelecem entre si. Ou seja, embora oriundo de um olhar cartesiano, auxilia na apreciação qualitativa dessas inter-relações entre planejamentos específicos e controle de resultados.

O que parece interessante, ao escrever essas linhas *a posteriori*, é que a análise não se dá apenas sobre os arranjos, nem acerca dos resultados sonoros alcançados, mas sobre a articulação entre esses dois níveis. Verifica-se, por exemplo, a eficácia das soluções planejadas em face à sua realização. Em outros casos, discute-se o inverso: o quanto não intervir nos parâmetros de uma performance, ou em trechos desta, afeta seus resultados.

Talvez nisso resida o aspecto mais “Samba-Jazz” de todo o trabalho: uma tentativa de mensurar a distância entre concepção e performance, entre composição e execução, entre a melodia original e solo improvisado e tudo o mais que se concentra nesse hiato entre criação e realização. Afinal, essas esferas se imbricam todo o tempo, numa música que acontece em parte de forma preconcebida, em parte no ato de sua performance.

PRIMEIRA PARTE

AQUÉM E ALÉM DA BOSSA NOVA

1. CAPÍTULO I – AQUÉM E ALÉM

1.1. Samba-Jazz e Bossa Nova

O período de tempo aqui abordado, de 1952 a 1967, é aquele que cerca a data eleita pelos estudiosos como a da inauguração da Bossa Nova (BN): 1958. Na bibliografia em geral, grande parte do conteúdo sonoro ligado ao samba que dialoga com o jazz neste período é visto como sendo parte da BN. (CASTRO, 1990; GARCIA, 1999; LYRA, 1971; MEDAGLIA, 1988).

De início é importante investigar elementos musicais separadamente, como a concepção do acompanhamento rítmico, o caráter, a improvisação, a harmonia e os arranjos, entre outros, para ver se é factível apontar diferenças que proporcionem uma possível delimitação entre a BN e o samba que emprega explicitamente *procedimentos* jazzísticos. Neste trabalho, são considerados *procedimentos* aquelas estratégias de ação musical que, embora possam ser recorrentes em um dado estilo ou gênero, a princípio poderiam ser adotadas por qualquer estilo ou gênero. O exemplo mais paradigmático é a improvisação: ainda que seja típica do Jazz, pode ser emprestada a virtualmente qualquer outra manifestação sonora dentro do universo aqui tratado.

As dificuldades de delimitação entre o SJ e a BN 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*. Existem também exemplos discográficos: tome-se o LP *Bossa Session*², produzido por Aloysio de Oliveira³ para o selo Elenco em 1964. Na faixa dois pode-se ouvir “Ela é Carioca”, de Jobim e Vinícius de Moraes, interpretada por Lúcio Alves⁴, uma canção considerada tipicamente bossa-novista. Já na faixa seis aparece “Cinco por Oito”, tema instrumental em compasso sugerido pelo próprio título, de Freire e Menescal, executado por este último e seu conjunto, que não parece se remeter ao universo da canção.

Assim, num mesmo LP, podem-se encontrar peças que representam exatamente o que se quer delimitar mais claramente. Essa confusão se deve inclusive ao fato de que “a

² O próprio nome parece sugerir a soma das expressões Bossa Nova com *Jam Session*.

³ Cantor e produtor significativo que funda a gravadora Elenco em 1963.

⁴ 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.

expressão BN 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 por Tom Jobim no texto do encarte do primeiro⁵ 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 o que veio ser entendido e aceito como BN. 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 ritmo⁶ (SOARES, 1968, p. 83)”. Neste ponto, o que se nota é que estava surgindo uma forma diferenciada de se fazer música.

Some-se a isso que Rubens Barsoti (2005), em entrevista concedida ao autor, afirma que o processo de improvisar a partir do samba em São Paulo acontece antes do estabelecimento da Bossa Nova. 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 prato⁷, ou seja, troca-se uma condução rítmica nesse instrumento carregada de tambores, por formas de acompanhar mais “abertas”, conduzidas no prato. A relevância da declaração é que, com isso, abre-se a possibilidade de tocar o samba de forma que a condução não seja necessariamente de células repetidas, o que será um elemento significativo para que se tracem certas distinções entre os conteúdos aqui estudados.

Com o passar dos anos, “Bossa Nova” se torna um rótulo mercadológico. Por isso pode se encontrar tipologias sonoras que não parecem pertencer ao estilo, ainda que sejam incluídas nele. A pretensão é entender o que a separa do SJ, ainda que em certos casos, isso se dê por linhas tênues. Toda separação categórica está sujeita a problemas, e o intuito aqui

⁵ O famoso 78 rotações com *Chega de Saudade* e *Bim-bom*, data de 1958, portanto do ano anterior.

⁶ 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 Ari Barroso e Lamartine Babo, o samba-canção foi lançado pela primeira vez por Araci Cortes em 1930.

⁷ As expressões, num primeiro momento aparentemente um tanto circunscritas ao universo dos bateristas, vão desempenhar papel bastante importante nessa discussão. Serão tecnicamente explicadas mais adiante. Por hora é importante assinalar que, de qualquer forma, esta mudança ocorre, ao que tudo indica, antes de 1958, considerado o ano do marco inaugural da BN.

é matizar, afinal, sabe-se que em alguns níveis os estilos se encontram imbricados. Um exemplo é a tipologia de acordes, sempre acrescida de tensões, que aparece tanto em uma quanto no outro.

Santuza Cambraia Naves utiliza como ilustração, em seu “O Violão Azul”, os modelos do *bricoleur*⁸ em oposição ao do engenheiro. Coloca que o segundo, por exemplo, subordina suas tarefas à obtenção de matérias primas e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto. Já o *bricoleur* trabalha com um universo fechado, fruto das desconstruções anteriores de seus próprios projetos anteriores. Em alguns pontos deste trabalho, esses “tipos ideais” serão empregados com a pretensão de ilustrar diferentes processos de criação dentro da linhagem histórica da música brasileira, ainda que dentro, é claro, do período e universos de construções sonoras aqui abordados.

Nas quatro entrevistas - Rubens Barsotti, o Rubinho, Sebastião da Paz, o Sabá, Julio Medaglia e Roberto Menescal – notam-se similitudes e diferenças. Segundo os três primeiros depoimentos, por exemplo, o uso do termo SJ é recente. Este também não foi encontrado até então, ao menos nos encartes consultados da discografia da época, onde aparecem expressões como *moderna música brasileira*⁹, *música popular moderna*¹⁰ ou *moderna música popular*¹¹, entre outras.

Entretanto, Ramalho Neto, jornalista e diretor de gravadoras, refere-se de forma crítica ao emprego de títulos “pouco brasileiros”, como, por exemplo, “Samba-Jazz” (1966, p. 29), por músicos ou produtores. Isso sugere que ao menos um *show* ou disco da época levava este nome. Some-se a isso que Menescal afirma que no Rio de Janeiro, mesmo antes de 1958¹² o emprego do termo já ocorria.

De qualquer forma, parece relevante para os particularmente interessados nos processos de sedimentação dos gêneros, a forma como J. T. Meirelles, representante significativo do SJ, denominou os três CDs que lançou. O primeiro (1964) se chamava *O Som*, o segundo (1965) *O Novo Som* e o terceiro, que data de 2002, foi intitulado *Samba*

⁸ O modelo original é de Lévi-Strauss (1962).

⁹ Como se lê no encarte escrito por Jotagê, do Disco “VÊ”, Milton Banana Trio, 1965.

¹⁰ Encarte escrito por Cilene Peres, do LP “Jongo Trio”, 1965.

¹¹ Encarte escrito por Armando Pittigliani, do LP Dom Um, de 1964.

¹² Como se verá mais adiante, a data adquire um sentido próprio e marcante, já que é tida como o início da Bossa Nova.

Jazz, o que parece uma utilização ligada a estratégias de mercado, na medida em que hoje a expressão desfruta de um pouco mais de legitimidade.

Sobre a utilização da expressão hoje, Saraiva vai colocar que o olhar sobre ela se alterou: “O que era justamente contraditório, ameaçador e desestabilizador (a mistura do samba com o jazz) é transformado positivamente no fator característico e definidor do gênero” (2007, p. 101).

O trabalho passa por questões acerca dos *elementos de estilo e procedimentos* musicais, para que se perceba se o SJ pode ser ou não considerado um conteúdo sonoro autônomo em relação BN. E isso deve ser feito tendo em mente dois fatores: o grande escopo de possibilidades que o samba-jazz pode abarcar e os vários sentidos que a expressão toma ao longo do tempo ou no olhar de diferentes interlocutores.

Estruturalmente, o elemento primordial que a Bossa Nova e o Samba-Jazz comungam é o samba enquanto *matriz* de células rítmicas. Trata-se do conjunto de células rítmicas “típicas” de um dado gênero, no caso o samba, que aparecem em geral executados em *ostinato*, embora inclua suas variações usuais.

Isso não quer dizer que tenham o mesmo *caráter* ou empreguem os mesmos *procedimentos*, abordagens *rítmicas* e estratégias de *improvisação* ou *arranjos*, exatamente os aspectos que são tratados em separado, no decorrer do texto. Na segunda parte do trabalho, onde se encontram três arranjos da peça “Céu e Mar” de Johnny Alf, esses aspectos musicais aparecem num nível criativo, com a possibilidade de serem empregados e discutidos em performances musicais propriamente ditas.

Mas o fato é que, o vulto mercadológico que a Bossa Nova alcança, faz com que sejam incluídas em seu rótulo inúmeras composições e interpretações que, se analisadas de forma mais minuciosa, não parecem pertencer a ela. Como exemplos é possível examinar a obra de Jorge Benjor, os Afro-sambas de Baden Powell e Vinícius de Moraes ou as composições de Edu Lobo. Nos três casos, por motivos técnico-musicais bastante particulares a cada um, alguns aspectos relevantes podem ser pontuados no sentido de diferenciá-los da BN.

Há também o caso das performances de Elis Regina cantando temas típicos da BN, como “Águas de Março” ou “Só tinha de ser com você”. Sobre isso, Carlos Lyra parece

concordar que há um distanciamento, pois se referindo ao *Fino da Bossa*¹³, afirma que suas músicas começam a ser interpretadas de outra maneira. “E a música *cool*, que é típica da BN, não existia mais (1971, p. 120)”.

A seguir então, como proposto, pretende-se compreender melhor quais são os parâmetros comuns, bem como as diferenças em relação à abordagem do ritmo, o caráter, a improvisação e certos aspectos da harmonia e dos arranjos que marcam os rumos desse universo sonoro. Pretende-se ainda propor e justificar uma periodização e, com isso, verificar se o conteúdo sonoro do Samba-Jazz tem características singulares o suficiente para ser entendido como autônomo.

1.2. O ritmo

1.2.1. Colocações “cruzadas”

O primeiro elemento que a BN e o SJ comungam é o samba enquanto ritmo¹⁴, ainda que de forma subjacente. Aquilo que Sandroni (2001, p. 34) considera a *time-line* denominada o “paradigma da Estácio” torna-se, por uma série de fatores, inclusive o uso que o governo Vargas¹⁵ faz disso (Vianna, 1995), uma espécie de unanimidade, de denominador comum nacional do que se vai entender por samba. Trata-se da linha executada pelos tamborins na Escola de Samba Estácio de Sá, conforme figura abaixo.

¹³ Inicialmente um *show* realizado em maio de 1964, torna-se em 1965 um programa de televisão transmitido pela Rede Record. Segundo Medaglia (1966), a maneira que os apresentadores do programa, Elis Regina e Jair Rodrigues, interpretam se distancia cada vez mais de uma estética intimista ligada a BN.

¹⁴ Em trabalho anterior inclusive afirmo que os ritmos - o termo é aqui utilizado em sua acepção técnica dentro da música popular, como o baião, o samba, o frevo, a marcha, o maxixe, a valsa, etc - podem ser abordados como uma manifestação musical em si mesma (Gomes, 2003).

¹⁵ Hermano Vianna trata disso com muito mais cuidado e levando em conta as devidas mediações mas, *grosso modo*, o que se percebe de “O Mistério do Samba”, é que o gênero foi, até certo ponto, manipulado no intuito de servir como símbolo de identidade nacional.

Fig. 2: O paradigma da Estácio, a *time-line* do samba a partir dos anos 1930.

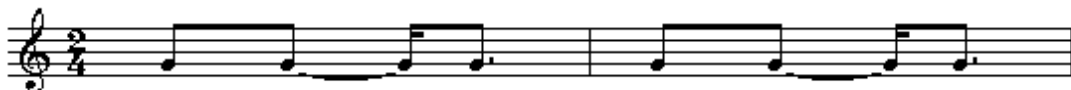


No presente trabalho, como já dito, propõe-se a ideia de *matriz*. Mas se remeter a matriz, a *time-line* daquele ritmo, não quer dizer que ela precise aparecer explícita ou em sua íntegra, para que as colocações rítmicas dos instrumentos envolvidos a utilizem como manancial, como fonte primeira, como arquétipo rítmico, enfim, como *matriz*. A linha da figura um é considerada então a *matriz* do samba, sua linha mais característica.

Colocado de forma bastante sucinta, o ritmo da BN, incluso aquilo que se denominou a “batida inovadora” de João Gilberto é, tecnicamente, uma síntese dos elementos dessa *matriz*, desse molde que corre por detrás das colocações rítmicas do samba. Poder-se-ia denominar tal processo como uma diluição ou como uso conciso. O fato é 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).

Fig. 3: Figuração que Gilberto Mendes considera “a mais usada” em 1968.



Foram também transcritas por este autor algumas das células rítmicas que João Gilberto emprega no álbum *Getz/Gilberto*¹⁶, tais como as da figura 3, logo abaixo.

Fig. 4: Algumas células rítmicas extraídas pelo autor do álbum *Getz/Gilberto*.



Na figura 4, pode-se ler a versão de Julio Medaglia para a Bossa Nova, que afirma que esta célula inaugura a presença de uma figuração quaternária, pois considera que a batida tradicional é binária. De fato, trata-se da maneira tradicionalmente empregada para grafar o gênero, o compasso 2/4. Porém, o paradigma da Estácio, identificado a partir dos anos 30, já envolve uma frase que dura ao menos quatro tempos, portanto no mínimo dois compassos.

Fig. 5: versão de Medaglia para a Bossa Nova , também em 1968.



Ao se comparar o “paradigma da Estácio” com as figuras seguintes, o que se percebe é que, ao invés de realizar todos os acentos da primeira, se aceita como a batida típica da BN o emprego de apenas algumas destas colocações rítmicas. Portanto pode-se compreender que, nesse nível, a BN é uma espécie de samba sintético, no que se refere especificamente a esta linha.

O que se vislumbra é um natural processo de diálogos e reinvenções, usual em uma arte que se fundamenta em trocas como a música, exatamente porque essas hibridações podem resultar também em diluição, na medida em que parte de um universo já delimitado

¹⁶ Gravado nos dias 18 e 19 de Março de 1963 em Nova Iorque e distribuído pela MGM Records, Los Angeles, em 1964.

(nesse aspecto rítmico, exatamente a matriz) e, dentro disso, escolhe-se para cada caso o que será ou não empregado.

Entretanto, tais manipulações não estão livres do envolvimento em questões mais ideológicas. Por isso, alguns resultados passam a ser *glamourizados* por uns e visto com reservas 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 1940¹⁷, iria atingir seu auge em 1958, quando um grupo desses moços da zona sul¹⁸, quase todos entre dezessete e vinte e dois anos, resolveu romper definitivamente com a herança do samba popular, para modificando que lhe restava ainda de original, ou seja, o próprio ritmo (1999, p.310)

Note-se que se a explicação técnica em relação à diluição for considerada pertinente, a argumentação de Tinhorão parece equivocada, pois esta redução ou diluição, essa filtragem, é um processo musical usual, e não uma modificação que “avilta” a originalidade do gênero. Músicos como Baden Powell parecem concordar, ao afirmar que João Gilberto “fica só com os tamborins da escola de samba” (1966, p. 139). O próprio João afirma que toca “samba”. Assim, a ideia de que o ritmo da BN rompe com a herança do samba popular não parece correta.

Garcia parece também ver assim, ao compreender que a *base* é uma só, mas acredita que as inserções rítmicas de João revelam um *modelo secundário* da batida “como se a síntese realizada pelo baiano não superasse exatamente o padrão anterior, substituindo-o definitivamente, e sim o incluísse, mantendo-o ativo, em sua *modernização*” (1999, pág. 71).

Nas seções rítmicas dos gêneros populares, o papel dos instrumentos harmônicos, em geral, é o de executar acordes dentro de um universo de figuras mais ou menos variado, porém com um grau significativo de repetição de seus ciclos rítmicos. Portanto participam, em última instância, quase como instrumentos de percussão, realizando figuras dentro daquela determinada grade, adicionando acordes as suas “levadas” típicas.

¹⁷ Referindo-se a, por exemplo, Braguinha e Alberto Ribeiro, compositores de Copacabana, considerada uma das canções que antecedem a Bossa Nova.

¹⁸ 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.

Caso se utilizasse como referência o Jazz, vale dizer que além de um gênero propriamente dito, alguns de seus *procedimentos* acabam por ser adotados por muitas outras formas de expressão musical. Um exemplo disso é como o *bebop*, estilo típico da década de 1940, inaugura um procedimento impar: a ciclicidade mais intensa se reduz, de maneira geral, quase que somente às semínimas do contrabaixo e a figuração de prato e chimbau da bateria. Se a tendência do estilo *swing*, da década anterior, era fundada em conduções mais regulares e repetitivas, a mudança na década seguinte é sensível. Os instrumentos harmônicos, em especial, tocam de maneira mais “solta”.

Note como Johnny 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, ele menciona uma forma de acompanhar usual do jazz e o atribui à BN. Ao que tudo indica, isso se alinharia mais ao SJ, já que na BN há mais constância na condução.

Talvez o equívoco seja atribuir o rótulo “BN” sempre que algum procedimento jazzístico se dê sobre o conteúdo rítmico do samba. De fato, diálogos entre o samba e o jazz acontecem diversas vezes, em diferentes épocas e contextos, e podem se dar de inúmeras maneiras. É possível listar alguns dos elementos que participam destes diálogos e muitas vezes são empregados pelos dois: a utilização de acordes acrescidos de tensões, substituições harmônicas, uso e sistematização da improvisação, instrumentação, técnicas de performance, manutenção de um dado ciclo harmônico e métrico (*chorus*) como sustentáculo à realização de frases melódicas e ainda o que se está enfatizando neste momento, ou seja, a possibilidade de rompimento com padrões celulares constantes¹⁹.

Este último ponto, que aparece no Jazz dos anos quarenta, é significativo nesse foro. O gênero vem passando de uma esfera ligada à dança, aquilo que Mario de Andrade vai chamar de “música interessada”, para o universo de uma música voltada simplesmente para a apreciação contemplativa. E tecnicamente falando, um dos fatores que contribui para tal mudança é justamente o fato de que o bumbo da bateria, bem como os instrumentos da seção rítmica, não marcam mais apenas as semínimas dos compassos.

¹⁹ Não que todos esses procedimentos aconteçam em todos os estilos de Jazz ou do samba a ele relacionados.

Como dito, a celularidade, ainda que com variações, agora fica a cargo apenas do baixo, 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 mantendo a característica rítmica do estilo (o *swing feel*, no caso do jazz)²⁰ como *matriz*, mas fazendo colocações com um grau de liberdade maior, interagindo com a melodia ou com o improviso, e reagindo a partir disso. Em geral, as intervenções funcionam com o critério de responder ou apoiar o discurso melódico.

A música popular adota formas mais determinadas, e a condução, mais uma vez, tende à constância. Com o surgimento do *bebop*, abre-se uma nova possibilidade: um certo aprimoramento da função dos instrumentos harmônicos, deixando seu papel de percussão com alturas definidas para se tornar um elemento de importância estrutural individualizada, se comparado com apenas o reiterar da condução rítmica da peça²¹.

Colocado de outra maneira, essa nova abordagem agora libera 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 seu acompanhamento mais interativo, personalizado, ainda que circulando no escopo de possibilidades fornecido pela *matriz* do gênero.

No estilo *swing*, o bumbo 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 bumbo, o executante realiza figuras rítmicas não-simétricas – “cruzadas” – como as chamam os músicos (BERENDT, 1975, p. 143)

²⁰ “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” O contraste mais visível no Jazz é a forma como as colcheias são executadas. Ao invés de divididas igualmente, elas são tocadas com se fossem a primeira e a terceira notas de uma tercina (Spera, 1977).

²¹ Garcia (1999, p. 61) vê esse processo de mudança na abordagem da condução harmônica, onde ao invés de se repetir esta vai interagir com a melodia, como uma simplificação do samba influenciado pelo jazz, o que não parece claro. Basta lembrar que nos outros gêneros em geral, a constância é premissa. E não parece ser por acaso a unanimidade em torno do Jazz, em especial a partir do *bebop*, como forma musical bastante evoluída. Essa é inclusive a visão dos mesmos autores que Garcia consulta, como Hobsbawm (1989), Medaglia (1988) e Calado (1990), entre outros.

A influência deste tipo de abordagem jazzística sobre o samba 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 surgimento da BN e SJ, a classe musical urbana que trabalhava em bares, boates e *táxi-dancings*, de maneira geral tocava quase que exclusivamente música norte americana (SABÁ, 2005; RUBINHO, 2005).

Então, a partir de meados da década de cinquenta, em São Paulo e no Rio de Janeiro, os diálogos estilísticos e transformações técnicas entre linguagens e procedimentos musicais diversos se intensificam. Um período de constituição de conteúdos sonoros híbridos (CANCLINI, 2008) em que diversas características de um estilo emergente, o SJ, começam a se estabelecer. Notam-se nas composições, inovações estruturais e nos procedimentos, performances tipicamente jazzísticas sobre um repertório cuja concepção rítmica se fundamenta no samba.

E sabe-se que esses *procedimentos* podem interagir com outros universos rítmicos além do próprio *Jazz*. Hobsbawn (1989: p. 82) é um dos que tratam com tranquilidade a existência de um jazz cubano ou sul-americano. Isso quer dizer que, dentro do Brasil, também existem outros universos rítmicos sobre os quais se vai improvisar ou empregar *procedimentos* oriundos do jazz. Entretanto, no momento em que isso ocorre em situações musicais além do samba, como se verá a seguir, o rótulo SJ terá de ser questionado.

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).

O conceito de Piedade está, no contexto desta frase, buscando compreender o que acontece hoje na música instrumental brasileira. O que se pode dizer da música no período aqui abordado é que, por ser um processo muito menos maduro à época, o grau de fricção é mais intenso. Ao incorporar *procedimentos*, os músicos acabam por introduzir *elementos do estilo*. Isso será aprofundado e exemplificado mais adiante. Por hora, o que se nota é que essa fricção parece ser mais intensa no Samba-Jazz do que na Bossa Nova. Um sintoma

disso é como a improvisação, cara ao primeiro, é vista de forma inadequada por Jobim ou João Gilberto, quando realizada sobre a segunda.

O interessante é que se, no nível dos elementos de estilo, essas diferenças podem gerar fricção, na esfera dos *procedimentos* o tráfego é mais livre. Isso se dá porque, *procedimentos* musicais podem transitar de forma menos comprometida entre diferentes tipos de música, independente do fato de que sejam mais ou menos recorrentes em um dado gênero ou estilo. Entretanto, quando o grau de concisão exigido é marcante, improvisar parece dotar de excessos aquilo que deveria soar mais contido.

É bom lembrar que sempre houve críticas acerca das influências da música americana sobre a “pureza” da música nacional. Em 1929, por exemplo, a revista *Phonoarte* se refere a *Carinhoso*, de Pixinguinha, como sendo muito influenciada pelos ritmos e melodias da música de jazz, pois “apresenta pura música popular ianque” (apud CAZES, 1998, p.72).

Os próprios diálogos passam por diferentes momentos, ora sucumbindo a um ideário nacionalista e assim cerceando uma dada produção, ora absorvendo mais intensamente influências externas. Uma personagem central nessas discussões é Johnny Alf. Considerado precursor da BN por uma vasta parcela da bibliografia sobre o assunto, é um dos primeiros músicos que instaura a possibilidade de se empregar *procedimentos* jazzísticos sobre a *matriz* rítmica do samba. A primeira gravação de “Rapaz de bem”, música de sua autoria, data de 1955, momento onde o cinema, por exemplo, fomentava a admiração da sociedade brasileira pelos elementos da cultura norte americana, ainda que outros formadores de opinião repudiassem tal influência sobre o que chamavam de “nossa música”.

Segundo Meneguello, se nos anos dourados “há uma atenção voltada para o ‘estrangeiro’ e uma internacionalização marcante (...) já os anos 60 delineiam-se como reativos aos 50 (1996, p. 61). Essas forças variam em relação à época ou ao *metier* analisado, mas no que se refere à produção de música popular, no início dos anos sessenta, o discurso do nacional popular se intensifica. E mais, as “vozes” desses artistas ocupam papel de destaque no panorama social.

Segundo Ridenti “parece que, para além da incontestável influência dos meios de comunicação de massa a partir dos anos 60 – e da tradicional postura crítica ao capitalismo entre artistas e intelectuais -, a resposta a essas questões passa pelas dificuldades de identidade e de representação de classe, especialmente as subalternas” (2000, p. 52). Como se vê, não se trata apenas da posição dos artistas, mas do relevo desses discursos nesse período.

Esses aspectos ideológicos são tratados neste trabalho na medida em que influenciem os diálogos entre o jazz e o samba, alterando assim os resultados musicais ou a leitura que se faz deles, como se verá, por exemplo, na ascendência que músicos como Geraldo Vandré exercem sobre Hermeto Pascoal e Heraldo Do Monte. Segundo Visconti “alguns artistas e intelectuais influenciados pelo projeto da esquerda, incorporariam consciente ou inconscientemente em suas obras ideais como: anti-imperialismo, resgate das raízes regionais, conscientização do povo brasileiro em prol da revolução, entre outros” (2004, p. 4).

Voltando especificamente à música, ao se observar o primeiro registro fonográfico de Alf, realizado em 1952²², seis anos antes do marco eleito como aquele que inaugura a Bossa Nova²³, nota-se que insere suas colocações rítmicas de acordes de acompanhamento de forma bastante solta. Talvez lhe pareça mais fácil, em depoimentos dez anos depois, atribuir tais procedimentos a então já famosa BN. Mas, de fato, o que ele vinha fazendo anos antes disso era empregar *procedimentos* jazzísticos utilizando a *matriz* rítmica do samba.

Mas é importante compreender melhor essas colocações “soltas” do jazz e, por conseguinte, de Johnny. 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*, poucas vezes os bateristas brasileiros chegam a abrir mão de uma condução contínua no que se refere ao bumbo. Como exemplo, veja os discos *Balançando* (1966) com Milton Banana Trio e o

²² Sua primeira gravação é o 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 ao Violão.

²³ Ou seja, a gravação de João Gilberto da música *Chega de saudade*, de Tom Jobim, em 1958.

rio65trio (1965) com Edison Machado na bateria, só para citar dois instrumentistas considerados marcantes à época, quiçá os dois mais significativos nesse entorno.

Uma maneira de interpretar tais processos é ver que os “usos” feitos pelos músicos se dão sobre um universo já explorado, pois aqueles elementos estão postos diante deles como um conjunto de possibilidades que já foram incorporadas anteriormente. Isto parece se aplicar também à questão do samba de prato. Se o baterista ouve e toca jazz conduzindo no prato, existe uma tendência de que ele, como músico influenciado pelo jazz e pela improvisação, ao menos experimente 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, pois, ao invés de tocar de forma contínua células rítmicas com todas as peças do instrumento, o músico passa a interagir com a melodia, seja original ou improvisada.

Como exemplo, pode-se ouvir Edison Machado tocando desta forma já em 1957, no disco *A Turma da Gafieira*²⁴. Na contracapa do LP já citado de 1965, do *rio65trio*, coloca-se que o baterista foi o “precursor da chamada ‘batida moderna’ do nosso samba, utilizando, pela primeira vez, pratos em uma gravação de samba”.²⁵

Sim, quando o baterista não mais toca o “samba cruzado”,²⁶ execução onde se empregam os tons para simular o surdo e contra-surdo de uma escola de samba, retorna-se a mesma ideia central: conduzir no prato proporciona mais liberdade na maneira de fazer as colocações rítmicas das outras peças da bateria. Isso acaba influenciando os instrumentos harmônicos, possibilitando maior interação com a melodia, e, por sua vez, com a improvisação.

Por outro lado, Ruy Castro, no texto que acompanha o relançamento de tal álbum em CD (*rio65trio*, 2003, Universal), refere-se ao movimento como “samba-jazz, um musculoso braço instrumental da Bossa Nova”. Ao que tudo indica, o motivo de Castro

²⁴ A referência à gafieira tem outros desdobramentos, inclusive sócio-culturais, como se verá mais adiante.

²⁵ O encarte não foi assinado, mas, ao que tudo indica, quem escreve é o próprio Armando Pittigliani, diretor de produção do disco.

²⁶ 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 nenhuma relação com o termo empregado pelos *boppers* de colocações “cruzadas”, como citado por Berendt.

subordinar o SJ à BN é o mesmo que leva Johnny a atribuir as colocações “cruzadas” a essa: o vulto que toma no decorrer dos anos, sua penetração de mercado e sua alçada a marco de uma produção tipicamente brasileira²⁷ no mundo.

É bom lembrar porque eram elementos e procedimentos do jazz, e não de outras músicas do mundo, que surgem na chamada música brasileira. Existem escolhas, e estas parecem regidas pelos elementos de um lado disponíveis, e de outro, admirados pelos próprios músicos. A noção de modernidade, enfatizada pelo governo JK, é incorporada pela classe artística, como se pode notar inclusive pelos rótulos como “moderna música popular brasileira”. E tudo isso estava ligado ao projeto internacionalizante da década de 50.

Por isso o entorno auxilia na explicação de porque o jazz vai ser mais bem aceito nos anos 1950 e, até certo ponto, visto com ressalvas na década seguinte. *Grosso modo*, se nos ‘anos dourados’ a tendência era à internacionalização, nos anos rebeldes o viés é, no geral, mais nacionalista. E nesse último olhar, ser revolucionário significava estar engajado na luta anti-imperialista, trabalhar pela construção de uma aliança nacional popular.

Um bom exemplo é o conteúdo do *Manifesto do CPC*, que data de 1962, aqui analisado por Chauí: “Todo o empenho do *Manifesto* segue no sentido de inverter a situação supostamente defendida pelo ‘artista alienado’, mostrando a superioridade da arte revolucionária” (1983: p. 87). Como essa arte tinha de trabalhar com parâmetros “populares brasileiros”, não podia aceitar nem o jazz, nem uma música cuja temática se baseava no “O amor, o sorriso e a flor”²⁸, tida como alienada.

Mas tratando de questões especificamente sonoras, da rítmica dos instrumentos acompanhantes, o que o samba-jazz empresta do próprio jazz não é nenhuma figura rítmica. Diferente da BN e de outros gêneros, o que o SJ toma emprestado do jazz é um *procedimento*, a saber: utilizar alguns instrumentos, de altura definida ou não, que antes trabalhavam quase que exclusivamente em ciclos que se repetem, ainda que com variações, como elementos que interagem com a melodia ou com o solo improvisado.

²⁷ Entretanto, ainda hoje, muito da Bossa Nova fora do Brasil é aceita como de origem norte americana. Note, como ilustração dessa mentalidade, a frase de Dionne Warwicke numa visita, em 1966, ao Rio de Janeiro: “Todo mundo sabe que foi Burt Bacharach quem inventou a Bossa Nova” (CASTRO, 1991, p. 409).

²⁸ Nome do LP de 1960 de João Gilberto e que, como se viu, é tomado como símbolo de alienação.

É claro que, como já visto, no período em que o SJ está dando seus primeiros passos, havia também *elementos de estilo* que emprestava mais diretamente do jazz. Tipos de fraseado, as colcheias com o *swing feel*, as convenções rítmicas, entre outras. O próprio Johnny Alf tem um discurso melódico pleno de “maneirismos” jazzísticos. Mas com o amadurecimento do Samba-Jazz, a tendência é que cada vez mais se construa uma música onde se empreguem, lado a lado, elementos de estilo do samba e procedimentos do jazz.

Em suma, de forma bastante sintética, ao se traçar um paralelo entre Bossa Nova, Samba-Jazz e Jazz, o que se nota é que os dois primeiros têm em comum o samba enquanto matriz, embora seus “usos” sejam distintos. E o que os diferencia de forma mais marcada é exatamente aquilo que o SJ tem de jazz, em especial, a improvisação.

1.2.2. A figuração rítmica da melodia

Em geral, nas composições do período bossa-novista, nota-se uma mudança em relação ao samba tradicional, que destacava a presença da própria *time-line* no esqueleto rítmico da melodia, para um tipo de melodia onde não há ênfase rítmica, construída com notas mais longas e calcadas sobre as tensões dos acordes, estética reincidente no repertório da BN²⁹.

A síncopa considerada típica³⁰ tende a tercina em andamentos extremos. No caso das escolas de samba, o trabalho de Ikeda (1992) mostra que os andamentos vêm se acelerando a cada carnaval e com isso, a tendência é que se percam as sutilezas da *ginga*³¹ que diferenciam as divisões. A figuração semicolcheia/colcheia/semicolcheia (figura 5) tende a tercina (figura 6).

²⁹ Pode-se mencionar como exemplo disso “Meditação”, “O Amor em Paz” e “Inútil Paisagem”, todas de Jobim.

³⁰ Se aceita para tal figura rítmica a alcunha *brasileirinha*, criada por Mario de Andrade para a célula semicolcheia/colcheia/semicolcheia. Vide figura 6.

³¹ Em trabalho anterior (2003), trabalho o conceito de *ginga*, aceito pelo senso comum nacional, porém tão pouco definido de forma mais acurada.

Fig. 6: duas *brasileirinhas*.



Fig. 7: em andamentos muito rápidos tendem a tercinas.



O outro caso em que isso acontece é exatamente na BN, que em geral tende de maneira bastante recorrente a andamentos lentos. De fato, muitas características como o canto sussurrado, a melodia de notas longas sobre os graus altos da harmonia, o ritmo enxuto, entre outras, se tornam de difícil execução ou correm o risco de perder suas sutilezas, caso executadas em pulsos mais rápidos.

Sobre isso ainda, é bom lembrar que a forma de cantar, devido aos fatores acima mencionados, tende a privilegiar a sonoridade das vogais, portanto a ênfase rítmica não é exatamente a primeira preocupação. Segundo Mammi, isso não se deve a uma escolha estilística, e sim a uma prosódia natural da língua “em que as vogais mais amplas e os ditongos assumem uma parte da função articuladora das consoantes, enquanto estas, principalmente as nasais e as líquidas, tendem a fundir-se com a vogal que as precede” (1992, p. 66). Independente de ser uma escolha ou não, o importante é verificar que a língua ao menos permite essa abordagem interpretativa onde há bastante diluição (de novo o termo) rítmica.

Some-se a isso os diálogos da BN com os músicos do universo jazzístico norte americano, onde a escrita se dá em 4/4. Assim, o que se escreve no samba (figura 8) nos livros de canção norte americanos resulta na figura 9, o que de certa forma, em especial nos andamentos lentos, promove ainda mais esta diluição, tendendo a figura 10.

Fig. 8: mais uma vez, duas *brasileirinhas*.



Fig. 9: a mesma figuração rítmica, agora escrita em compasso quaternário.



Fig. 10: em andamentos lentos, a tendência a tercina de semínima.



Dito isso, vale lembrar que o emprego das colocações cruzadas, cuja concepção é creditada ao *bebop*, é um *procedimento* utilizado pelo SJ. E isso não se refere, de forma alguma, a qual *matriz* rítmica está sendo empregada, e sim a forma de abordá-la. Já a BN tende a preservar a condução rítmica de sua batida, ainda que com variações, também construído com os elementos da própria *matriz* do samba.

Assim, tanto um quanto outra, têm como *matriz* o samba, sendo que a BN dilui elegendendo algumas figurações, que num momento subsequente acabam por sedimentar o estilo, enquanto o samba-jazz emprega um *procedimento* considerado jazzístico: tocar o acompanhamento não em forma de uma “levada” fixa, mas sim em constante diálogo com a melodia, original ou improvisada, utilizando como base todo o escopo de possibilidades rítmicas presentes no universo rítmico do samba.

Relacionando esse dois pontos – colocações cruzadas e certa dissipação melódica – nota-se que nos andamentos extremos, em especial nos pulsos lentos aos quais a BN tende, há diluição também em relação à figuração rítmica da melodia. No lugar de estar calcada sobre matriz do samba, ela se torna mais *derramada*³². Tal processo não acontece no SJ, onde há a presença marcante do peso rítmico do samba nas melodias e solos.

É verdade que, dependendo do músico ou da época visitada, percebem-se as figurações de samba mais explícitas e recorrentes como, por exemplo, no caso de Raul de Souza. O discurso como solista de seu primeiro disco solo, *À Vontade Mesmo*, lançado pela RCA em 1965, é marcado por ataques rítmicos com ares de gafeira.

Em outros casos, nota-se um certo descompasso entre a matriz rítmica do samba no acompanhamento e a abordagem rítmica da melodia com viés mais jazzístico, como por exemplo, o caso dos solos de J. T. Meirelles. Pode-se notar tal *fricção* claramente no disco *O SOM* de Meirelles e os Copa 5, lançado pela Phillips em 1964. Esse caso específico será tratado com mais pormenores logo adiante, mas notam-se até mesmo figurações típicas do jazz, ligadas ao *swing feel*, no discurso melódico do saxofonista.

Pode-se citar ainda o disco *Bossa Nova York*, gravado em Nova York com o trio de Sergio Mendes e convidados, de 1966. Neste caso, a abordagem rítmica dos solistas convidados, que são norte-americanos, parece não levar em conta a matriz rítmica sobre a qual estão improvisando. Ou seja, embora a seção rítmica empregue as figurações típicas do ritmo brasileiro, os músicos se fixam em questões harmônico-melódicas, não utilizando elementos da “cozinha” na construção rítmica de seus solos. Este disco é um exemplo interessante da *fricção de musicalidades*, de um processo de hibridação ainda não sedimentado. O que se pode perceber é que no escopo de possibilidades desses músicos americanos, não havia elementos da linguagem rítmica do samba pelos quais transitassem, sendo assim, não é possível que esses apareçam em suas performances. Esse disco voltará à discussão na página 66.

³² Empresto aqui o conceito de Martha Ulhoa de “métrica derramada”, que em síntese é a melodia/texto que se canta quase independentemente da base rítmica, abordagem fortemente presente na canção popular brasileira (1999).

1.3. O Caráter

Na bibliografia sobre o jazz em geral acorda-se sobre o fato de que tanto o *cool* quanto o *hard-bop* são estilos localizados na década de 1950. Como figuras emblemáticas aparecem, de um lado Miles Davis, com um conceito de jazz “composto e construído, capaz de concorrer com os clássicos” (Hobsbawn, 1989, p. 128) e de outro, Horace Silver, Art Blakey e Sonny Rollins, entre outros, com um estilo muito mais “intenso e agressivo” (Berendt, 1975, p. 34).

Pode-se vislumbrar um paralelo desses movimentos concomitantes com a BN e o SJ. Gridley (2003) atribui ao jazz estilo *cool*³³ adjetivos como leve (*light*) e suave (*soft*), e ainda uma “relaxada atmosfera geral”, o que parece designar muito bem certos atributos da BN. Qualifica então o *hard bop* como pesado (*heavy*), escuro (*dark*), e cru (*raw*), com um ambiente geral “ardente e vivo”.

O único adjetivo atribuído ao *hard bop* que talvez soe inadequado, se aplicado ao SJ, é o de escuro. A sonoridade deste é em geral bastante clara, vibrante e com certa estridência³⁴. É digno de nota que o jornalista de jazz Robert Celerier, no jornal *Correio da Manhã*, refira-se ao samba-jazz como *Hard Bossa Nova* (Castro, 1990, p. 287), o que parece, além de contraditório, novamente uma certa tendência de incluí-lo no espectro da BN.

Uma justificativa usual sobre o caráter típico da BN é que os músicos tocavam nos apartamentos da zona sul, muitas vezes tarde da noite, e assim cada vez mais sussurram ao invés de cantar. O fato é que este traço se tornou um componente do estilo. Bossa Nova e *Bel Canto* não parecem coexistir, sob o risco inclusive de uma execução nos moldes do segundo não ser reconhecida como pertinente à primeira.

Entretanto, explicar que uma forma tão definida de execução se deva a algo casual, a um aspecto circunstancial, parece inconsistente. O estilo guarda correspondência com

³³Lyra utiliza o termo designando a atmosfera da própria BN (1971, p.119).

³⁴Neste aspecto, existe uma digressão que parece bastante plausível: é possível que a aura *blues*, que está entre as raízes constituintes do jazz, tenda a deixar mais escuro o gênero como um todo. Já o samba sempre esteve ligado, desde suas origens, a festejos. Aliás, Samba era o nome da festa, como nos lembra Noel Rosa ao perguntar: “Com que roupa eu vou para o samba que você me convidou?”. Dito isso, é de se esperar que o gênero, com as devidas exceções, soe mais claro e brilhante.

valores da classe média carioca, que cultivava certa postura aristocrática, manifestas nesse tipo de expressividade intimista e de espaços reservados. Vale considerar a colocação de Mammi (1992), mencionando o esforço dos participantes em construir uma ideia de “naturalidade” em relação à concepção da BN.

É bom lembrar que a gravação de João Gilberto data de 1959, e o disco tido como aquele que inaugura este estilo no jazz, *The Birth of the Cool*, data de 1949. E mais, antes de adotar essa postura, João foi, em 1950, o cantor principal no grupo “Bando da Lua”, substituindo Jonas Silva, porque este tinha uma voz “curtinha” (CASTRO, 1990). Isso parece denotar que adotar uma postura *cool* foi uma decisão estética, e não uma mera contingência. Sabe-se também que Chet Baker, que cantava de forma intimista por mais de um motivo, era muito ouvido pelos ditos criadores da BN. Mais uma vez, faz sentido a ideia de Naves de aproximar Gilberto do arquétipo do engenheiro:

Associei o procedimento excludente de João Gilberto, ao inaugurar um estilo conciso e racional que rompia com formas musicais anteriores, ao registro do engenheiro, retirado de uma mitologia que pressupõe um marco zero, a partir do qual tudo se cria por vontade — e projeto — de um demiurgo (2000, p. 37).

Castro relata um reencontro de Tom e João em 1957, mostrando o que o primeiro estava pensando do segundo. João “deixara de ser o discípulo de Orlando Silva, com toques de Lúcio Alves, que ele se lembrava de ter ouvido. Cantava agora mais baixo, dando a nota exata, sem *vibrato*, estilo Chet Baker, que era a coqueluche da época” (1990, p. 167).

O mesmo autor inclusive descreve uma suposta criação do estilo em Diamantina, entre setembro de 1955 e maio de 1956. Ainda afirma que João concluiu que “se cantasse mais baixo, sem *vibrato*, poderia adiantar-se ou atrasar-se à vontade, criando seu próprio tempo (idem. Ibid, p. 147)”. Este tipo de *glamourização* pode ser aceito no texto de um jornalista mas, tecnicamente falando, sabe-se que não existe relação direta entre intensidade, dinâmica ou *vibrato* e a possibilidade de se interpretar de forma adiantada ou atrasada em relação à pulsação

De fato, existe certo empenho por parte da “turma” em se mostrar sofisticada sem esforço. Ronaldo Bôscoli, que além de letrista era jornalista, desempenhava, de certa forma, o papel de homem de *marketing* do período com frases de efeito do tipo “a Bossa Nova é

um estado de espírito”. O mesmo ocorre com o próprio Lyra, que afirma que a “bossa nova não é um movimento por que é espontâneo”³⁵. Esse tipo de aura com a qual se quer revestir a BN é que leva Lorenzo Mammi a fazer a seguinte colocação:

A intimidade tão exibida nos shows de bossa nova, o excesso de apelidos carinhosos (Tonzinho, Joãozinho, Poetinha) (...) talvez seja a forma com que a geração criadora do novo estilo resista em se reconhecer produtiva, apresentando o seu mais rigoroso trabalho como um lazer, como o resultado ocasional de uma conversa de fim de noite (1992, p. 64).

De qualquer forma, a BN é nitidamente marcada pelo canto não afetado. Albim entende que “de início, o termo *Bossa Nova* referia-se a um certo jeito de tocar e cantar o samba, com certos trejeitos *jazzísticos* e uma pronunciada suavidade tanto no tratamento musical quanto no poético” (2003, P. 214). No que se refere ao samba-jazz, a primeira coisa que se deve considerar é que tocar todo o tempo de forma contida e econômica não deixa muito espaço para que os músicos de maior desenvoltura em seu instrumento se expressem.

Castro, como já dito, entende o SJ como “um musculoso braço instrumental da Bossa Nova³⁶”. Pelo que se viu até agora, neste aspecto musical específico não se pode incluir o samba-jazz dentro da BN, vê-lo apenas como um “braço” dessa. Tocado de maneira vigorosa, de forma bastante intensa, com dinâmicas fortes e andamentos mais rápidos do que a média da BN, o samba-jazz tem um componente de “estridência” importante em sua caracterização³⁷.

Um paralelo pode ser traçado com os diferentes estilos do jazz, relacionando o SJ com o *hardbop*. Gridley aponta, como características deste último, escuro, pesado, forte, agressivo, denso e complexo (2003, p. 187). Comparações, entretanto, devem ser feitas com bastante parcimônia. Separar estilos dentro do próprio jazz já é difícil, mesmo que,

³⁵ As duas colocações aparecem no filme “Coisa mais Linda”, que têm em Menescal e Lyra seus principais apresentadores.

³⁶ Naquele mesmo encarte, Castro adiciona um parêntese ao comentar a foto de Edison Machado: “vendo-se um prato levando uma surra” (2003).

³⁷ Um aspecto bastante relevante, mas talvez abrangente demais para ser incluído neste trabalho está no “espaço” físico onde essas performances se dão. Da *bocca chiusa* dos apartamentos da bossa, até as boates e *night clubs* do samba-jazz.

neste caso, exista ainda a marca do distanciamento geográfico, pois o *cool* acontece na costa oeste, enquanto o *hardbop* é tido como um fenômeno um tanto mais nova-iorquino.

No presente caso, embora provavelmente houvesse mais SJ do que BN em São Paulo, com o Zimbo Trio, Hector Costita e o próprio Alf tocando agora no primeiro endereço da Baiúca com Sabá, no Rio os estilos são, num dado momento, concomitantes. E mais, após 1958, muitos músicos gravam BN como acompanhantes e tocam SJ como solistas.

No samba-jazz pós 1958³⁸, com algumas exceções importantes como o Tamba Trio, muitas das gravações são instrumentais, o que corrobora com alguns pontos aqui colocados. Por mais importante que a BN estivesse se tornando, a palavra cantada se coloca em primeiro plano. Em oposição, o saxofonista e compositor J.T. Meirelles coloca que, em sua “moderna música popular”, não há “a diversidade da letra bonita ou do cantor inspirado, mas sim o músico que emerge do anonimato para situar-se em primeiro plano”³⁹(1964).

Robert Celerier, na contracapa do Lp original de *Os Cobras*, escreve um texto que também resvala por este tipo de apologia à música instrumental: “- a revolução veio! Bossa Nova foi música antes de ser canção! Através do Jazz norte americano, alguns dos nossos melhores músicos tinham absorvido um novo conceito musical”. No mesmo texto, mais adiante, chama o setor da gravadora responsável por aquele tipo de lançamento de “Bossa-Samba- Jazz”.

De fato, em determinadas tradições musicais, por exemplo, a música europeia de concerto, numa mesma peça, seja em trechos distintos ou ainda em diferentes movimentos, é possível que haja mudanças intensas de caráter. Já em determinados gêneros de música popular, ou ainda, em estilos dentro de um gênero, é até certo ponto comum que haja uma relação direta entre um certo estilo e um dado caráter. Isso pode chegar até mesmo a ser um aspecto bastante relevante para defini-lo. Assim, a BN tem um caráter suave, intimista, econômico e conciso, enquanto o SJ em geral tem atmosfera ardente, vibrante, com dinâmicas fortes e performances intensas de seus executantes.

³⁸ Como se verá mais adiante, há uma proposta de periodização do SJ.

³⁹ Texto da contracapa original do LP “O Som”, de Meirelles e os Copa 5.

Este traço geral do SJ pode ser notado na discografia da época, como, por exemplo, os discos dos Grupos *Bossa Três* (1966), *Os Gatos* (1966), *Milton Banana Trio* (1965), *Os Cobras* (1963), *Meirelles e os Copa 5* (1964), *Bola 7* (1959), *Hector Costita Sexteto* (1964), *Dom Um* (1964), *Tenório Jr.* (1964) e *Raulzinho* (1965). Nestes, o caráter da execução é vigoroso, franco e brilhante. Não há sinal de economia, pelo contrário, de certa forma busca-se, nos moldes dos *hard bop*, os limites possíveis de execução, com solos extensos e virtuosísticos.

Roberto Menescal na época fazia uma música instrumental, em termos gerais, mais ligada a BN. Como exemplo, é possível mencionar os discos de seu conjunto “A Bossa Nova de Roberto Menescal”, de 1963 e “Surfboard”, de 1966. Em entrevista ao autor, relata um momento em que se nota um conflito estético bastante exacerbado. Quando a BN passa dos apartamentos para as boates, e os músicos do SJ vão acompanhar todos aqueles cantores que almejam ser *cool*, no momento da exposição do tema, havia uma contensão geral para que se caracterizasse a BN, mas assim que se iniciavam os solos, o que se ouvia era uma “mudança total na forma de tocar”, agora muito mais intensa e vigorosa (MENESCAL, 2007).

1.4. A Improvisação nesse período

Como visto, pode haver uma relação bastante próxima entre um estilo e um caráter. No que tange à improvisação, as implicações vão mais além. Um contexto sonoro pode ter como um dos elementos que o caracterize, a ausência ou a presença mais ou menos intensa do discurso improvisado. Entretanto, o fato de haver improvisação não define *como* ou *o que* se está improvisando, ou seja, não define quais são os traços estilísticos do próprio conteúdo gerado pela improvisação.

Como já dito, isso se dá porque a improvisação é mais um *procedimento musical* do que um elemento do estilo embora, muitas vezes, a presença marcante de um dado procedimento possa ser tomada como um traço proeminente de um dado estilo ou gênero. *Procedimentos*, como definido na página 37, podem ser aplicáveis a inúmeros estilos ou

gêneros, sendo a improvisação um destes possíveis *procedimentos*. Vale dizer que, embora no jazz ou no Samba-Jazz a presença da improvisação seja marcante, pode-se improvisar, por exemplo, num reggae, numa salsa ou num tango.

Ainda no início das gravações instrumentais que, neste trabalho, são consideradas inaugurais do SJ, uma série de elementos é importada do universo jazzístico e aplicada ao que se fazia no Rio e em São Paulo. Talvez seja esta a razão do emprego da expressão quase pejorativa “maneirismo”, atribuída a músicos como Johnny Alf ou Dick Farney. Sobre isso, vale registrar o olhar de Mammi.

Maneirismo significa apenas que cada obra carrega nas costas todas as obras que foram criadas antes dela: é, querendo ou não, uma interpretação de todas elas; portanto nunca é plenamente uma delas (2007, p. 218).

Pelo que se tem publicado, Alf e Farneys são os pioneiros⁴⁰, que possibilitam o advento da Bossa Nova, no sentido de que foram virtualmente os primeiros a intensificar a importação de *procedimentos* do jazz, em especial o caso de Johnny Alf. E, de fato, ao importá-los, trazem também elementos de estilo. Entretanto, o cerne da questão parece ser o que vai se considerar o traço mais proeminente de uma dada manifestação sonora.

Ao se entender que o elemento principal é o ritmo, pode-se dizer que quando tocam sob o signo da *matriz* samba, fazem música “tipicamente brasileira”, se é que se pode afirmar isso. No caso do samba, o ritmo talvez seja o único elemento que pode dar alguma unidade geral, pois são tantos diferentes tipos que a Enciclopédia da Música Brasileira, no volume dedicada ao Samba e Choro, lista ao menos 15 modalidades⁴¹ (2000, p. 215-217). Ou seja, seria muito difícil eleger outros elementos de estilo, melódicos ou harmônicos para defini-lo, já que “a elasticidade do gênero era notória” (TATIT, 2008, p. 148).

O olhar aqui distingue elementos de estilo dos *procedimentos* propriamente ditos. Assim, por exemplo, Hermeto Paschoal utiliza procedimentos jazzísticos, muito embora os

⁴⁰ É claro que existem muitos outros nomes que a história não cita, como, por exemplo, Bola 7, exímio guitarrista e improvisador que também antecede a Bossa, entre tantos outros.

⁴¹ Zuzi Homem de Mello não incluiu o verbete Samba-Jazz em sua listagem, mas aceitou o termo “Sambalanço”. Localiza-o na década de 1950 e como característica do estilo, define como “música de dança produzida por orquestras e conjuntos de boates cariocas e paulistas, influenciados pelos gêneros musicais norte americanos, sobretudo o jazz (2000: p. 217). E “Sambalanço” foi o nome de um trio, liderado por Cesar Camargo Mariano, que tocava Samba-Jazz.

gêneros ou elementos de estilo sejam, até certo ponto, fundamentados nas matrizes rítmicas e melódicas consideradas “brasileiras”. Entretanto, o fato de empregar outras *matrizes* rítmicas que não o samba, vai colocar o trabalho deste músico, como se verá mais adiante, num possível papel de divisor de águas na história do SJ.

Ainda assim, o que se denomina hoje jazz brasileiro⁴², se refere à utilização de certos procedimentos, como a improvisação sobre uma dada harmonia e sua respectiva métrica, o emprego sistemático de tensões (conforme o estilo), o formato exposição/improvisação/reexposição e certos tipos de instrumentação e sonoridades (como, por exemplo, os trios de piano, baixo e bateria), entre outras coisas, sobre o escopo rítmico e melódico considerado “brasileiro”.

Mas, naquele período, era natural que o emprego de *procedimentos* como a improvisação, trouxesse em seu bojo elementos do estilo jazzístico. Assim, no já citado disco *O SOM*, de J.T.Meirelles e os Copa 5 na primeira faixa, a partir do início de seu solo (2’30’’ e seguintes), verifica-se com certa clareza que sobre a divisão natural do samba em semicolcheias⁴³, Meirelles toca com o *swing feel* de tercinas, típico do jazz.

No nível rítmico, isso soa como uma fricção de musicalidades (Piedade, 2005), um desencontro da construção da divisão melódica no improviso com a *matriz* rítmica daquele momento. No mesmo disco, há também um exemplo composicional: na faixa que abre o disco, “Quintessência”, aparecem, num samba, figurações rítmicas e melódicas típicas do universo jazzístico como, por exemplo, a tercina com a presença da quarta aumentada na melodia, que lhe dá um caráter tipicamente *blues*. Veja um trecho de sua partitura.

⁴² No mercado fonográfico norte-americano é essa a terminologia: *brazilian jazz*.

⁴³ Além, como já visto, da típica célula de síncopa (semicolcheia-colcheia-semicolcheia) e da matriz rítmica supracitada, o Paradigma da Estácio, considerada a *time line* do samba.

Figura 11: trecho da partitura do tema “Quintessência”, de J.T. Meirelles.

QUINTESSÊNCIA

J.T. Meirelles

The musical score for "Quintessência" is presented in three staves. The first staff shows the initial melodic phrase with chords Dm7, G7, and C7sus4. The second staff continues the melody with chords Bm7(b5), Bb7, Eb13, Dm7, Ab9, and G9. The third staff concludes the phrase with chords G9, Cm7, and F7. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings throughout.

Pode-se inverter a colocação: é difícil notar alguma figuração mais usual do universo do Samba, como, por exemplo, a *brasileirinha*, nessa peça. Ainda que se considerasse a escrita em 2/2, não se encontram também figurações colcheia/semínima/colcheia⁴⁴, equivalentes nessa fórmula de compasso.

A presença desses elementos ligados ao jazz poderia talvez ser atribuída ao fato do próprio Meirelles ser um saxofonista, portanto com referências mais atadas ainda ao gênero norte americano, dada a história de seu instrumento. Os bocais em geral têm outras bagagens como, por exemplo, as gafeiras. Assim, o já citado disco do trombonista de Raul de Souza, na época utilizando o nome artístico “Raulzinho”, lançado em janeiro de 1965, demonstra um discurso no qual a construção dos solos se dá sobre a égide do que é considerado aqui como a *matriz* rítmica do samba.

⁴⁴ Este paralelismo entre figurações em 2/4 ou 4/4 pode ser visto nas figuras 7 e 8, página 54.

De fato, Menescal (2007) relata que muitos dos envolvidos com o SJ, como o próprio Raul de Souza, Dom Um, Edison Machado, entre outros, moravam na Zona Norte do Rio e tocavam em orquestras e gafieiras. Boates como as do Beco das Garrafas, onde se fazia SJ, abrem-se como novos espaços de trabalho, inclusive com a possibilidade de ali desempenharem o papel de solistas⁴⁵, acarretando maior reconhecimento e remuneração.

Se apontar certos detalhes no universo rítmico é tarefa delicada, quando se trata de melodias o cuidado deve ser maior ainda. Mas, em linhas gerais, existem padrões melódicos passíveis de serem considerados típicos de um estilo ou gênero. Como exemplo, no jazz, o padrão melódico notado a seguir (fig. 11) é denominado *bebop lick* por educadores norte-americanos como Jerry Coker (1987), dada a frequente incidência de tal seqüência de alturas no estilo:

Figura 12: seqüência melódica denominada *bebop lick*.



Entretanto, no terceiro compasso da parte B⁴⁶ da composição “Chorinho pra Ele”, do mesmo Hermeto Paschoal⁴⁷, tal padrão melódico aparece em outro tom e em semicolcheias.

⁴⁵ Este tipo de processo guarda certa analogia com a sedimentação do *bebop* nos EUA. Não podendo executar o que queriam nas orquestras de *swing*, cujo objetivo era claramente a dança, os músicos se reuniam em bares onde podiam tocar de forma mais livre e intensa.

⁴⁶ Para dados da partitura consultada, vide bibliografia.

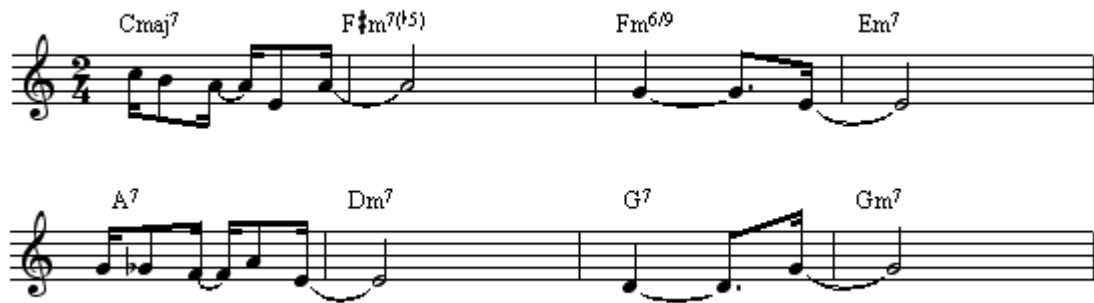
⁴⁷ Agradeço a Rafael dos Santos por me apontar o fato de que o sentido de “Ele”, do título da peça, seria o de uma homenagem de Hermeto a John Coltrane, dado que a progressão melódica inicial do tema seria uma citação das primeiras frases do famoso solo do saxofonista americano sobre o clássico “Giant Steps”, no LP homônimo de 1960. Ainda que tal fato seja verídico, não creio que invalide o exemplo, mesmo por que a linguagem do tenor neste período não empregava, ao menos de forma ostensiva, elementos do estilo *bebop*. Entretanto, para evitar dúvidas, acrescento mais um exemplo a seguir.

Figura 13: 3º- compasso da parte “B” de “Chorinho pra Ele”: (2001, p. 22, comp. 28).



Tal padrão melódico aparece também no samba “Vou deitar e rolar” (fig. 13), de Paulo César Pinheiro e Baden Powell, exatamente no início da segunda frase do refrão.

Figura 14: primeira parte do refrão do samba “Vou deitar e rolar”. Vide primeiro compasso da segunda linha.



Os exemplos acima apenas ilustram a dificuldade de se atribuir uma marcante característica de gênero/estilo a um dado desenho melódico. Mas, ainda assim, através da comparação de transcrições de solos, é possível perceber que músicos considerados intérpretes de samba-jazz, utilizam padrões típicos do fraseado jazzístico. Nesse caso pode-se dizer que há mais do que o diálogo no nível dos procedimentos. Elementos de estilo são também incorporados, ainda que sejam difíceis determinações categóricas sobre suas origens.

Seria interessante, como dito na página 55, voltar ao exemplo já citado do Lp *Bossa Nova York*. O trio de Sergio Mendes⁴⁸ conta com Jobim ao violão e com os americanos Art Farmer (trompete), Phil Woods (saxofone alto) e Hubert Laws (flauta). O repertório é fundamentado nos temas da BN. O caráter é a abordagem são de SJ.

De novo, o encarte original⁴⁹ de 1964, retrata o trabalho como um “encontro de Jazz e Bossa Nova”. E, no texto do relançamento, em 2003, Ruy Castro classifica o som como samba-jazz. Mas o que se quer chamar atenção aqui é exatamente à presença de elementos de estilo do fraseado jazzístico da forma de improvisar de Sergio Mendes. Note, em especial, na faixa três, na marca dos 2’21’’, um *clichê* usual no fraseado *bebop*, com o emprego da escala alterada (superlócrica) sobre o acorde dominante da peça, exatamente no fim da parte B para o retorno ao A (figura 14). A frase acontece sobre o acorde Ré maior com sétima menor (D7), portanto dominante da peça escrita em Sol maior.

Figura 15: *clichê* do fraseado *bebop* utilizado por Sergio Mendes no solo do tema “Batida Diferente”, de Durval Ferreira e Maurício Einhorn.



Depois desses exemplos, nota-se o seguinte quadro: composições todas elas fundamentadas, em seu nível rítmico, nas células usuais do samba, entretanto com certa tendência à superposição de elementos do jazz sobre tal condução. Músicos americanos tocando células rítmicas típicas do jazz e músicos brasileiros tocando figurações melódicas bastante empregadas no próprio jazz. Nesse panorama, o que é que se pode dizer sobre a improvisação, inserindo-a nas questões sobre o Samba-jazz e a Bossa Nova?

⁴⁸ O próprio ao piano, Tião Neto ao contrabaixo e Chiquinho à bateria.

⁴⁹ O texto não está assinado, mas ao que tudo indica, foi escrito pelo próprio Aloysio de Oliveira, diretor do selo Elenco, que lança o disco no Brasil.

Em seu *Bim Bom*, Garcia defende que João Gilberto chega, com a já citada gravação de 1958, a uma síntese. O disco passa a ser considerado um marco divisor de águas da canção no Brasil. Depois de uma análise bastante acurada, mostra que através de um processo de preparação pessoal exaustiva, João chega a um grau de precisão em suas performances, onde cada variação do acompanhamento, combinada com cada emissão de sua voz, “soa como uma *polirritmia* perfeitamente integrada”.

Veja como Garcia descreve a suposta exatidão na interpretação de João Gilberto, que não deixaria margens a nenhuma improvisação.

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 (1999, p.138-139).

O que Garcia está dizendo, em outras palavras, é que a abordagem de João se antepõe a uma forma jazzística de lidar com os sons. Isso porque, no universo do Jazz, sempre deveria haver margem a diferentes interpretações. Veja como Hobsbawn define, neste aspecto, o Jazz.

A composição tradicional de *jazz* é simplesmente um tema para orquestração e variação. Uma peça de jazz não é reproduzida, ou mesmo recriada, porém – idealmente, ao menos – criada e usufruída por seus executantes cada vez que é tocada. Dessa forma – mais uma vez idealmente -, não há duas execuções exatamente iguais de uma mesma música por uma mesma banda (1989, p. 45).

Como ilustração desta forma aberta de execução, note o depoimento de Miles Davis sobre o quinteto que gravou seis trabalhos de estúdio entre 1964 e 1968, e que muitos críticos consideram obras-primas do gênero.

A música que fazíamos juntos mudava toda noite, caralho; quem a ouvia na noite anterior, na seguinte a ouvia diferente. Cara, era um barato como a coisa mudava de noite pra noite, depois de algum tempo. Nem nós mesmos sabíamos onde aquilo ia parar. Mas sabíamos que iria pra outra parte, e provavelmente seria incrementada, e isso era o bastante pra deixar todo mundo excitado, enquanto durava (1991, p. 243).

Como se pode notar, é bastante usual no jazz a presença do procedimento da improvisação. Entretanto, pode-se escrever música com todos os elementos estilísticos do

jazz e não incluir tal procedimento. O resultado é música de jazz. No que se refere à Bossa Nova, se aceita que até certo ponto João Gilberto inaugura o estilo, e que este seja calcado, segundo Garcia, numa precisão pré-concebida. Nesse sentido, a Bossa Nova tende a se distanciar do jazz. Essa ideia como um todo fortalece a noção de que o projeto de João seria realmente mais racional, mantendo sob controle os elementos com os quais deseja alcançar seu projeto estético, aliando precisão e premeditação.

E no samba-jazz, como fica essa questão? Pode se dizer que o procedimento da improvisação está ligado a ele, em linhas gerais, da mesma maneira que no jazz. Seja em seu período inicial, seja em sua fase⁵⁰ pós-bossa nova, seja de forma sutil ou ostensiva, há sempre um elemento de recriação. Nesse sentido, a própria improvisação no jazz é uma grande recombinação, que vive de reaproveitamentos dos materiais anteriores. Frases musicais que geram outras, que se re combinam possibilitando mais uma vez novas ideias, sempre construídas com o que resta das “destruições” ou “desmontagens” de solos anteriores. Isso será tratado, no nível da performance, no primeiro arranjo da segunda parte do trabalho.

Mas há improvisação na Bossa Nova? Sim, dentro do estilo também pode ser empregado o procedimento. Um exemplo singular é o caso do Lp Getz/Gilberto de 1963. Um álbum onde se notam certas *fricções* estéticas. De um lado, a Bossa concisa e econômica de João e de outro, Getz com seu “afã virtuosístico que lhe tira a capacidade de ser *cool*” (Medaglia, 1966, p. 103)⁵¹. No meio disso, Jobim, que além de autor de seis das oito composições do disco, fica conhecido nos EUA como “one finger man”, personificando o que seria um improvisador Bossa Nova, ou seja, construindo seus solos e intervenções com todos os elementos já vistos como aqueles que caracterizam uma abordagem BN, como economia, leveza e concisão.

⁵⁰ Tal periodização, como já dito, é explicitada e justificada mais adiante.

⁵¹ Essa é a posição de Medaglia. Ao ouvir o disco, a impressão que se tem é que Getz está tentando ser *cool*, o que não quer dizer que consiga.

1.5. Encontros e desencontros

1.5.1 Jazz e Bossa Nova

No que se refere à tipologia de acordes deste universo sonoro, nota-se, mais marcadamente no Brasil desde meados da década de 1950, um tipo de sonoridade específica no que se refere às estruturas verticais: a presença bastante frequente de tensões não resolvidas, não como recurso ocasional, mas sim como característica desse tipo de música. Muitos consideram isso uma influência direta do jazz, mas é bom lembrar que estas estruturas já estavam presentes há mais tempo na música europeia e em certos compositores da música brasileira como, por exemplo, Garoto e Custódio Mesquita. Pianistas cantores como Dick Farney e o próprio Johnny Alf empregavam sistematicamente este tipo de estrutura musical.

Músicos como Luiz Eça e Luiz Carlos Vinhas, entre tantos outros, eram, na opinião de Medaglia, virtuosos do instrumento, e tocavam jazz que emprega, a partir em especial do *swing*⁵², tais acordes com muita frequência e bastante naturalidade. Não se trata de um recurso pontual, mas sim de uma característica do gênero. O que não havia ainda, antes da BN de forma consistente, eram composições que em suas estruturas ousassem mais em termos harmônicos.

Havia, é claro, o choro e a importância de compositores como Pixinguinha e Jacob do Bandolin, só para citar uns poucos exemplos, mas no momento que antecede a BN havia uma certa proeminência de boleros, sambas-canção, tangos e outros gêneros que, a princípio, não se adequavam tão bem aos voos jazzísticos.

Isso se dava por várias razões. A primeira é a estrutural já citada, ou seja, se há menos tensões nos acordes e um vocabulário mais estreito de cadências e funções harmônicas, o espaço para improvisação se reduz. A segunda é por que tais gêneros talvez não parecessem ter “bossa”, para se empregar uma gíria da época, a ponto de serem

⁵² “Os músicos do swing começaram a acrescentar ao acorde de três sons a sexta, a sétima, a nona e a décima-primeira” (BERENDT, 1975, p. 135).

trazidos para o repertório dos músicos ligados ao jazz ou para que esses se interessassem em transitar por eles. De certa forma os músicos, ao se espelharem na noção de uma suposta “modernidade” do jazz, buscavam um contexto que fosse mais similar, também em termos de seu significado social, de música com uma certa aura de inovação.

Aí entra a BN, mudando esse contexto. “Essa harmonia dilatada motivava também sequências bastante ousadas, assim como modulações⁵³ para tonalidades distantes da do ponto de partida” (Medaglia, 1988: p. 174). Por essa declaração, é possível imaginar por que, no momento em que a Bossa explode no cenário, grande parte dos músicos migra em sua direção. Dentro do movimento, encontram um caminho para se fazer música brasileira e jazz a um só tempo. Este talvez seja mais um motivo responsável pela dificuldade em se pontuar diferenças entre o SJ e a BN, afinal muitos de seus mais representativos artistas aparecem nas gravações desta última. E por isso Ruy Castro escreve:

E o que eles⁵⁴ gostavam era de jazz - até que a Bossa Nova 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 Bossa Nova (1990, p. 287)

Entretanto, se a BN e o SJ fazem uso desse tipo de acorde, a maneira de se utilizá-los é distinta. De forma análoga à improvisação, a forma de lidar com os acordes no SJ está muito mais ligada ao Jazz do que a BN. Nessa última, a escolha de quais notas de tensão e em que momento são utilizadas tende a ser mais cuidadosa e menos intercambiável. Isso está ligado, como se pode supor, a concisão e economia típica da BN, e tratadas no item “caráter”. Na BN, o grau alto do acorde é composicional.

De outro lado, em geral tanto o SJ como o Jazz têm uma relação um tanto quanto generalizada e generalizante dessas estruturas, com uma utilização intercambiável de notas de tensão. Em primeiro lugar, há a permissão, no universo jazzístico, de uma certa

⁵³ Existem alguns temas emblemáticos da BN, como, por exemplo “Desafinado”, onde acontecem algumas modulações. Mas, ao se pensar no escopo geral de sua produção, ocorrem, de forma mais frequente, tonicizações. Nestas, certos graus do campo harmônico aparecem momentaneamente com função de tônica, o que não quer dizer que tenha ocorrido 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.

⁵⁴ Castro se refere a Sergio Mendes, Raul de Souza e J.T.Meirelles, entre outros, que freqüentavam o Beco das Garrafas, em Copacabana, famoso pelas boates onde se tocava e improvisava nessa época.

casualidade⁵⁵. Como muitas vezes as sessões de improviso podem ser longas, em especial nas performances ao vivo, há espaço para experimentações.

Em segundo lugar, no raciocínio da improvisação, deve-se respeitar mais a natureza, a tipologia do acorde – dominante, dominante alterado, menor, etc – do que exatamente uma dada estrutura fixa. Isso é compreensível, na medida em que improvisar significa, nesse contexto, ter o maior vocabulário possível para uma mesma situação.

Para exemplificar essas diferentes abordagens, tome-se o caso de “Fotografia” (Jobim). O primeiro acorde é Do maior com sétima maior e nona maior (C7M9). E a melodia está exatamente na nona maior do acorde. O motivo melódico insistente, utilizando as notas Dó e Ré, reforça a presença desta tensão/melodia⁵⁶. Outro é o de “Meditação”, cuja melodia está calcada sobre a décima-terceira do acorde do tom.

Já no olhar de um improvisador, para que seja possível ser “original” a cada performance, ainda que dentro de um conjunto já estabelecido de possibilidades, não é possível restringir-se a C7M9. Ele entende o acorde como de tipologia “maior com sétima maior”, o que já subentende, no mínimo, um leque de mais de seis diferentes combinações de tensão possíveis⁵⁷, sem levar em conta substituições, retardos e/ou antecipações. Existe ainda toda uma gama de procedimentos harmônicos viáveis no processo de interação com os outros músicos, em especial o solista, supondo que, por estar tocando acordes, o músico em questão estaria acompanhando alguém.

Embora se saiba que, em linhas gerais, a relação com a partitura no âmbito aqui tratado não costuma ser literal, um recorte que ilustra essa questão pode ser notado ao se comparar as partituras usuais em um Real Book (típica compilação de *standards* de jazz) e, por exemplo, os songbooks dedicados a Bossa Nova da Editora Lumiar. No primeiro caso, há muito menos notas que podem ser acrescentadas aos acordes grafadas. Porém, ao se transcrever, nota-se que há um emprego mais intenso dessas nas performances jazzísticas.

De modo geral, o objetivo aqui não é, de forma alguma, um aprofundamento nas questões harmônicas dos estilos da época⁵⁸. A ênfase aqui é sublinhar que, no nível das

⁵⁵ Esse termo terá papel bastante relevante na segunda parte desse trabalho.

⁵⁶ Existem inúmeros exemplos deste tipo de procedimento na BN.

⁵⁷ C7M 11#, C7M 13, C7M 9/11#, C7M 9/13, C7M 9/11#/13, C7M 11#/13

⁵⁸ Para fazê-lo, vide GAVA, 2002.

tipologias verticais, das estruturas sonoras simultâneas, há semelhanças entre as utilizadas no SJ e na BN. A diferença está na maneira de empregá-las. Enquanto a BN escolhe com parcimônia qual será exatamente a tensão empregada, no SJ e no jazz, emprega-se, de forma mais ostensiva, uma gama de possibilidades intercambiáveis numa mesma execução, proporcionando um ambiente musical, neste aspecto, mais variado, ao menos no que se refere ao momento da performance.

1.5.2. A mudança de Jobim

“Chega de Saudade” foi, em muitos aspectos, a peça eleita como ícone desta “renovação” da música brasileira e, segundo o próprio Tom, não é uma peça estruturalmente típica da bossa-nova. O que se nota é o emprego dos já comentados acordes que incluem seus graus altos, ainda que sobre um tipo de cadência estruturada dentro de um escopo harmônico próximo do tom central. Morfologicamente falando, a segunda parte emprega o artifício bastante usual de ser construída sobre a tonalidade homônima, recurso largamente utilizado pelo choro muitas décadas antes, só para citar um exemplo.

No que se refere a Jobim, a característica que imprimiu a peça, onde se percebe de maneira marcada a estética da BN foi o novo arranjo. Dez anos depois, Tom declarava: “Foi o resultado de um estudo longo, com a combinação de um som de orquestra, com um som de voz, com um som de violão, na tentativa de que aparecesse o que não aparecia” (1968, p. 149). Entretanto, porque sua forma de orquestrar muda tão significativamente do disco de Elizete Cardoso, que conta com a presença do violão de João Gilberto⁵⁹, em comparação ao arranjo feito *quatro meses depois* para o disco de João? No segundo, então, pode se notar o senso de economia ao qual ele se refere.

No arranjo para Elizete percebe-se o tipo de instrumentação e estética ainda ligada à tradição da Rádio e seus grandes arranjadores, como Radamés Gnatalli, que inclusive “fora professor de Tom” (SÁNCHEZ, 1995, p. 71). Naves, comentando o período, entende que Tom se torna “discípulo de Radamés na arte de orquestrar música popular” e, embora

⁵⁹Segundo Garcia (1999), a condução rítmica ao violão de João, embora com diferenças em relação a que gravaria meses depois, é bastante próxima.

elogie sua competência em transitar entre as esferas erudita e popular, lembra que existe nele certa tendência em dar continuidade ao projeto de Villa-Lobos, “como forma de representar um Brasil exuberante, pujante de seus elementos físicos e culturais” (2001, p.19). Parece estranho que num intervalo de tempo tão curto, ele simplesmente, por vontade própria, mude de forma significativa sua concepção.

João Gilberto, do ponto de vista estilístico, contribuiu muito para a Bossa Nova. Porque ele é que com seu violão muito concentrado, com aquelas harmonias densas, aquela batida super compacta e aquela antivoz, quase que inaudível, passa uma informação de alta tensão com poucas notas. Quando foi trabalhar com o Jobim, fez com que ele orquestrasse de uma forma diferenciada daqueles arranjos que fez pro disco *Canção do Amor Demais* (Elizete) e dos arranjos que fazia para estúdio (MEDAGLIA, 2007).

Talvez aí resida o papel mais proeminente de João Gilberto. Pelo que foi visto até agora, o mistério que se criou em torno da tal “batida” não parece tão significativo na prática, dado que o que foi feito pode ser visto como um procedimento musical usual, embora interessante. Com a diluição da execução de acentos da *time-line*, ele contribui para a construção do estilo optando por uma versão com os mesmo elementos - novamente, com a mesma *matriz* - porém concebida de maneira mais sintética.

Sua maneira de cantar é influenciada de forma marcante por Chet Baker. Ao se analisar o estilo dos dois, notam-se muitas similitudes, em especial no nível da expressividade. Entretanto, como era de se esperar, no caso de Baker há muito mais variações. Vale a pena citar o que Elis Regina coloca, em entrevista concedida a Zuza Homem de Mello⁶⁰: “Tenho a impressão que eu me liguei mais no João Gilberto porque já tinha ouvido Chet Baker num disco que ele toca *piston* e canta” (1978/1979). Neste sentido, nota-se que também a cantora entende que BN é *cool Jazz*, ao menos em nível de caráter.

Como compositor, o papel de João Gilberto não chega a ser marcante, a não ser pelo fato de que alguns aspectos significativos da Bossa Nova aparecem delineados em suas poucas peças. Ao levar todos esses fatos em consideração, a pergunta mais intrigante provavelmente é: o que acontece entre Tom e João neste hiato, dentro inclusive do mesmo ano, no período compreendido entre o arranjo feito para Elizete e o escrito para o disco de João?

⁶⁰ Encarte dos LPs reeditados pela Velas intitulados “O Fino da Bossa I, II e III” em 1994.

João chefio a gravação do disco *Chega de Saudade*⁶¹. (...) a gravação durou quase um mês, porque ele era muito exigente, muito temperamental, brigou muito com Jobim, discutindo sobre acordes com a orquestra toda no estúdio e aquela coisa toda.(...) Quando falaram em LP na Odeon, João se tocou, ficou uns 15 dias trancado. Jobim ia lá toda hora fazer arranjos. (MILTON BANANA, 1968, p. 89).

Tudo indica que João foi o mentor intelectual, o esteta, que convence até mesmo um arranjador que conhecia orquestração e já tinha algum destaque, a escrever de uma forma específica para que o resultado soasse como queria. A importância de João não se restringe à batida concisa, ao canto falado, a economia de elementos ou sua influência sobre Tom na estética do arranjo, e sim a todos esses elementos juntos.

“De acordo com músicos que participaram da criação do novo estilo, João Gilberto teria exercido, no final dos anos 50, um certo tipo de ascendência sobre Tom Jobim, no sentido de iniciá-lo nos procedimentos bossa-novistas” (NAVES, 2001, p. 16). A discussão aqui não se refere à qualidade composicional de Tom, mas sim a intensidade da influência que Gilberto exerceu sobre ele, ao menos nesse período, já que sua obra não se restringe a BN.

Após esta passagem rápida por algumas das tendências predominantes na música brasileira nos anos 60, fica claro que todas elas — com exceção da bossa nova — apresentam uma característica comum: um procedimento que se pauta pela *inclusão*, muito próximo ao do *bricoleur* analisado por Lévi-Strauss (2000, p. 42)

Neste caso, Naves se refere à quase tudo feito no Brasil nesse período, como se atado a certo preceito estético “antropofágico”, exceto a BN. Nesse olhar, não só o samba-jazz estaria ligado ao conceito de Lévi-Strauss. De qualquer forma, o tipo de filtro que a BN engendra para obter seu resultado funcionaria, segundo ela, por outros parâmetros. Por isso Tatit entende que a BN empreendeu uma das importantes “triagens estéticas” no curso da música brasileira.

O que se nota é que no nível das práticas, a triagem é uma solução possível. Mas, no sentido da precisão das escolhas, do controle do resultado, em suma, do grau de racionalidade que se pode perceber no projeto de Gilberto, pode-se entender que ele, nesse sentido, seu projeto estético aparenta ser mais consciente, daí Naves (1998) aproximá-lo do

⁶¹ Neste momento, Banana se refere ao 78 rotações.

modelo do engenheiro. Vale lembrar que não há necessariamente, em nível estético, hierarquia. Ou seja, não é o tipo de processo que dimensiona, *a priori*, a qualidade do resultado.

E o próprio Tatit vai dizer que “os artistas que assimilaram a dicção norte-americana ou aqueles que aprenderam a improvisar como os jazzistas não foram os principais responsáveis pelo reencontro da força estética da canção brasileira” (2004, p, 100). Muito provavelmente não o foram diretamente, mas a incorporação dos procedimentos e elementos do jazz que estes empreenderam sem dúvida contribuiu para criar um ambiente onde foi possível a concepção da Bossa Nova. E, se essa nasce num terreno que foi arado pelo samba-jazz, sua estética incentiva o desenvolvimento de um novo estilo instrumental.

Essa redução no uso da cor orquestral promoveu, ao contrário do que se poderia pensar, uma valorização efetiva do som instrumental que redundou na formação de um sem número de pequenos conjuntos. Liderados por músicos de formação erudita, como Luiz Eça, os irmãos Godoy, Cezar C. Mariano e outros, eles trouxeram novamente para a MPB a prática da música instrumental (MEDAGLIA, 1988, p. 175).

Essa declaração, a princípio paradoxal, se esclarece através do depoimento de Medaglia ao autor. Segundo sua visão, “isso acontece também na música erudita. De repente, quando se quer fazer uma mudança de linguagem, começa-se a escrever música de câmara novamente para poder se controlar melhor os elementos” (2007).

Disso apreende-se um outro viés da relação da Bossa Nova com o Samba-jazz. De certa forma, as formações pequenas servem como laboratório criativo para novas ousadias musicais. Entretanto, volta-se ao paradoxo de que os pilares estéticos da Bossa Nova, em especial a concisão e a economia, vão de encontro à execução quase sempre intensa, eloquente e nada econômica do Samba-jazz produzido a partir de 1952.

Aliás, é marcante nesses anos de sofisticação da música brasileira a participação de um contingente de notáveis instrumentistas como Antonio Adolfo, Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Rosinha de Valença, Mauricio Einhorn, Heraldo do Monte, César Camargo Mariano, Luis Eça e Dori Caymmi, vários deles vindos da Bossa Nova (MELLO E SEVERIANO, 1998, p. 16).

Como se pode notar, mais uma publicação engloba de maneira um tanto “fácil”, aquilo que é produzido nesse período como algo que germinou a partir, ou dentro, da BN. Mas se essa promoveu o desenvolvimento de novas formações instrumentais, isso não quer dizer que tais grupos interpretassem no âmbito de uma estética Bossa Nova, contida e econômica.

Quanto aos arranjos no Samba-Jazz, exceto pelo ritmo, nas formações que vão desde os clássicos trios como, por exemplo, o *rio65trio*, o trio de Luis Carlos Vinhas, de Antonio Adolfo e o de Tenório Junior, até as formações um pouco maiores incluindo sopros, não há inovação significativa em relação ao mesmo tipo de formação no Jazz.

Os arranjadores que parecem fugir a regra são Moacyr Santos, Eumir Deodato, Sergio Mendes, Roberto Menescal e, um pouco mais tarde, César Camargo Mariano, que inserem suas visões pessoais da música através também dos arranjos. Vale citar ainda o trabalho singular do Tamba Trio. Numa análise mais acurada, mas que foge no âmbito desse trabalho, seria possível identificar aqueles em que se nota uma presença mais acentuada de elementos orquestrais jazzísticos, ou ainda os que estão mais atados à estética da Bossa Nova ou do Samba Jazz.

1. CAPÍTULO II – UMA REVISÃO HISTÓRICA

2.1. Johnny e João

Sabe o que é? É que nós somos cantores, mas somos músicos também. O músico, quando canta, aborda a melodia de outra maneira. (Alf, 1999, se referindo a ele e a João Gilberto)

“Nos anos 50 e 60, quem quisesse cantar moderno, tinha que cantar como João Gilberto – ou cantar como Johnny Alf” (CASTRO, 2001, p. 190). É significativa a quantidade de fontes que atribui a Alf os primeiros passos, por assim dizer, deste processo de incorporação de *procedimentos*, bem como *elementos do estilo*, do jazz norte americano à música brasileira. Da mesma forma, um grande número de autores credita a João Gilberto a inauguração do estilo BN, em especial no que se refere a tal “batida” e a característica interpretação despojada.

Pelo que foi colocado até agora, seria até certo ponto fácil distinguir a BN do SJ, ao menos em relação aos aspectos pontuados no capítulo um. Tomando como ícones Johnny Alf e João Gilberto, e dirigindo a discussão à esfera interpretativa da canção popular, a primeira observação é que existe um traço de caráter que os aproxima: uma maneira *cool* de interpretar.

Isso pode ser a primeira vista problemático, pois vários aspectos classificariam, pelo que se viu até então, Alf como SJ e João como BN. Mas, da mesma forma que os *procedimentos* não determinam o estilo, nem o ato de improvisar necessariamente delimita o material que será criado, o caráter também não define o conteúdo ou a maneira pela qual este é abordado.

Assim, um elemento fundamental os separa: quantidade. O trabalho de João flerta com um princípio estético bastante definido e atribuído a Miles Davis: *less is more* (menos é mais). Nos EUA, este aforisma passa a ser a bússola de uma caravana de seguidores, norteada e norteadora do próprio *cool jazz*. Embora Miles esteja envolvido com a inauguração também de outras fases do Jazz sem, de certa forma, abrir mão deste conceito,

vale lembrar que a referência aqui é a sua fase que antecede o próprio surgimento do SJ no Brasil, em especial no citado disco *The Birth of the Cool*, de 1949.

Davis, se referindo a essa fase em sua autobiografia, diz: “Minha música era um pouco mais lenta e não tão intensa quanto à de Bird⁶². Minhas conversas com Gil Evans sobre experiências com uma expressão mais sutil me deixavam excitado” (1991, p. 96) Gridley vê inclusive características de música de concerto quando se refere, por exemplo, ao noneto do álbum supracitado: “A música era leve e sofisticada, e de vez em quando lembrava música de câmara erudita” (2003, p. 172).

De outro lado, a admiração confessa de Johnny por Sarah Vaughan e Nat King Cole, somada a sua habilidade como instrumentista, reúne uma situação onde parece impossível que ele se atenha a apenas tocar e cantar de forma direta e econômica. Pelo contrário, improvisa do começo ao fim. Recria incessantemente a própria melodia, na maior parte delas fazendo uso da letra original. Através de melismas, malabarismos vocais, *scat singing*⁶³ e muitas outras figuras de retórica musical, dá uma nova versão da peça a cada execução. E, se é possível notar esse tipo de *procedimento* numa gravação de estúdio, o que acontece ao vivo é sensivelmente multiplicado⁶⁴.

Assim, ainda que Johnny e João, embora possam, em aspectos relacionados ao caráter ou expressividade, ser entendidos como próximos, fazem uso de maneira bastante diferenciada do material melódico. O segundo se atém a ele, variando a interpretação quase que exclusivamente através de deslocamentos rítmicos⁶⁵. O primeiro, como se espera de um músico de jazz, tende sempre a modificar o próprio desenho melódico da peça, desde a primeira vez em que essa é exposta.

Adicione-se a isso que os dois se acompanham ao instrumento. E, se João Gilberto torna sua execução ao mesmo tempo concisa e “milimetricamente planejada” (GARCIA, 1999), Johnny exhibe “um atraente jogo rítmico, muito diferente do padrão em voga, que dá

⁶² Como se sabe, o apelido de Charlie Parker

⁶³ Estilo de improvisação vocal em que o cantor abre mão da letra e emprega sílabas e/ou vocábulos ao acaso para se expressar melodicamente.

⁶⁴ Este autor teve a oportunidade de tocar, na qualidade de guitarrista e diretor musical, num espetáculo onde Alf figurava como convidado e homenageado, exatamente no dia em que completava 77 anos, no teatro do Sesc Ipiranga, dia 19 de maio de 2006. Infelizmente, Johnny veio a falecer dia 4 de março do ano corrente.

⁶⁵ Segundo Garcia, através de deslocamentos que se tornariam depois fixos (1999), o que suprime a própria ideia de variação.

apoio ao cantor” (MELLO E SEVERIANO, 1997, p. 324). Portanto, em Johnny, no acompanhamento também há improvisação, e sua interação será mais ativa se houver também maior liberdade na execução da melodia.

Garcia (1999, p. 87) percebe que Alf antecipa os trios⁶⁶ instrumentais da segunda fase da Bossa Nova. Em seguida, coloca o que pensa do SJ, escolhendo exatamente a peça *Falseta*⁶⁷, gravada no primeiro disco de Johnny Alf, que é também sugerido neste trabalho como marco inicial do SJ (1952).

Tanto quanto se ouviria depois com o Zimbo Trio ou Tamba trio, “Falsete” permanece *ostensivamente híbrido*⁶⁸, 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 (GARCIA, 1999, p. 87).

Segundo Saraiva, a BN é vista como um “*produto novo*, legítimo porque resultante de um tipo de ‘mistura’ onde o terceiro elemento aparece como síntese”. Essa categorização da Bossa deixa-a num patamar privilegiado. Em oposição, o samba jazz é tido como *híbrido*, como afirma Garcia. Mas o emprego do termo aqui parece não se alinhar aos autores que veem o hibridismo com bons olhos. De fato, o que se nota é o contrário: “O *hibridismo* aqui aparece como negação da brasilidade. Porque não conseguimos ‘devorar o inimigo’ suficientemente a ponto de alcançarmos uma coisa nova” (SARAIVA, 2007, p. 76).

De fato, há mais “maneirismos”, mais elementos de estilo explícitos do jazz no SJ, o que parece ser um foco de fricções mais acentuado, fortalecendo certo hibridismo em sua sonoridade. De outro lado, o jazz está, na BN, bastante camuflado, subsumido. Mas daí a supor que algum deles seja superior, como se depreende do texto de Garcia parece, nesse pormenor, um tanto mais ideológico do que científico. É sempre bom lembrar que a música tem conteúdo polissêmico e segue plena de antinomias em sua história. Além disso, esta é a primeira peça gravada por Alf, o que justificaria qualquer “fricção” mais aguda.

⁶⁶ Mas não só os trios. Podem-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.

⁶⁷ Ao que me consta, esse é o nome da peça, e não “Falsete”. Em todo caso, é a esta peça que Garcia se refere.

⁶⁸ Grifo meu

No entanto, a *mistura* de Johnny⁶⁹ criou um ambiente possível, ou disponibilizou elementos para que João, de forma planejada e consciente, chegasse a sua *triagem*⁷⁰, a sua síntese. O *bricoleur* pôs as cartas na mesa, o conjunto de possibilidades e o engenheiro, a partir disso, executou sua rigorosa e supostamente consciente seleção. Como afirma Castro (2001, p. 194): “Friamente falando, é possível que Alf tenha feito mais bem à Bossa Nova do que ela a ele”.

2.2. Uma possível periodização

Apesar de conhecer alguns dos problemas inerentes a propostas de periodização, é possível apontar aqui alguns marcos temporais que poderiam ser tomadas como referência para uma visão cronológica dos momentos musicais discutidos. Pretende-se ainda explicitar o porquê de tais escolhas.

A ideia é tratar 1952 como o início do primeiro período, que se viu por bem denominar SJ pré-BN, visto que o mesmo antecede sua inauguração (1958). Essa é a data em que Johnny Alf grava seu primeiro 78 RPM, e começa a tocar no bar do Hotel Plaza, no Rio de Janeiro.

Segundo Menescal, em depoimento ao autor, 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 idade⁷¹, suborna o *mâitre* e assiste a 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 Samba-Jazz deste período estimula, influencia, possibilita e, principalmente, cria condições para a o surgimento da Bossa Nova. Ainda que exclua inúmeras possibilidades, essas foram disponibilizadas pela coleção anterior. O próprio Johnny relata que muitos daqueles que seriam atores fundamentais para consolidação desta, como Luizinho Eça,

⁶⁹ Segundo Alf, João freqüentava a Cantina do César, onde trabalhava, para ouvi-lo (CHEDIAK, 1991, vol V, p. 24).

⁷⁰ Emprego aqui os termos de Tatit, *mistura e triagem*.

⁷¹ Portanto antes de 1955, já que nasceu em 1937.

Mauricio Einhorn além, como já dito, do próprio João Gilberto, entre outros, costumavam frequentar o local para ouvi-lo (CHEDIAK, 1991, vol. V, p. 22).

Deste período datam também outros discos importantes, onde se notam muitos dos aspectos vistos até então, e que permitiriam dizer que já havia um Samba-Jazz. Um bom exemplo é o disco *Chá dançante*, de João Donato. Na época, creditado a “Donato e seu Conjunto”, pode-se notar nesta gravação a presença de procedimentos jazzísticos, como uma improvisação melódica bastante livre em relação a melodia original, calcada sobre a estrutura harmônica da peça, porém realizada sobre músicas como “Carinhoso” e “No Rancho Fundo”. Mais um exemplo supracitado é de Bola 7 (Djalma de Andrade), guitarrista e violonista ligado ao jazz que começa a gravar já em 1948 (Gravadora Star).

Interessante que alguns dos discursos mais conservadores, que temiam mudanças que aviltassem a “autenticidade” do samba, de certa forma se flexibilizam quando se trata do jazz. Saraiva (2007, p.45), em sua dissertação de mestrado, que investiga o Samba-Jazz em Copacabana, coloca que de forma distinta de outras “amigações perigosas” do samba, essa tinha muitos defensores, porque o “universo de sentido” naquele momento é bastante forte: as ideias de “moderno”, “modernização” e “sofisticação” aparecem atadas ao jazz.

O 78 RPM que João Gilberto grava⁷² em 1958 faz o papel de divisor das duas fases aqui propostas pois, como visto, é considerado exatamente o marco inaugural da Bossa Nova. Deve-se considerar que o contexto que se cria desde 1952⁷³ até 1958, no nível das possíveis misturas, fomenta o surgimento de várias formas de SJ. Isso provavelmente contribui para a eclosão do estilo carioca. Basta que se imagine uma atmosfera *cool*, um samba sintético e a inclusão de elementos estruturais comuns ao jazz, como, por exemplo, as inclusões de tensões não resolvidas na harmonia. Adicione ainda uma concisão que torna tal estética um tanto avessa inclusive à improvisação e já se chega bem perto.

Esse é mais um argumento que favorece o alinhamento de João Gilberto a metáfora do engenheiro: o grau de racionalidade de seu projeto estético parece não dar margens à

⁷² 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.

⁷³ Provavelmente desde antes disso, mas periodizar é fazer escolhas.

improvisação, atividade aparentemente típica de um *bricoleur* que, segundo Lévi-Strauss, sempre reaproveita e recombina seu próprio universo fechado.

Ou seja, pode-se entender que, em termos de expressividade, o SJ aponta mais às relações do samba com o *bebop*, e posteriormente ao *hardbop*. Já a BN se encontra mais atada às formas expressivas ligadas ao *cool jazz*, mas é bom frisar que há, neste último, a presença marcante da improvisação, o que não é o caso da BN.

Grosso modo, a BN é *cool jazz* em termos de caráter, de expressividade, mas não se conecta ao jazz em termos de improvisação. E são vários os autores que apontam que sua estética concisa acaba sendo até mesmo refratária a esse procedimento: “mesmo o improviso, tão caro ao jazz, é considerado uma complicação inútil, incompatível com a precisão da Bossa Nova” (TATIT, 2004, p. 101) e “é por isso que as improvisações jazzísticas sobre temas⁷ da bossa nova produzem, em geral, uma incomoda sensação de inutilidade” (MAMMI, 1992, p. 65).

Mas voltando ao samba-jazz, ao lado de Johnny, deve-se mencionar ainda Dick Farney, que além da carreira como cantor era um exímio pianista de jazz, e ainda o pianista e compositor João Donato. Esse último, mesmo gravando o já citado disco de 1956, era visto como alguém que tocava jazz e, se sentindo 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 (CASTRO, 1991, P. 303).

A partir da consolidação da Bossa Nova, um novo ânimo se acende nos músicos instrumentistas. Veja como Castro retrata o panorama desde 1961, se referindo aqui a aos grupos que atuavam nas *canjas* de Jazz e BN nas tardes do domingo no Little Club, e em outras boates do famoso Beco das Garrafas em Copacabana.

A partir de 1961, essa turma se cristalizou em diversos grupos estáveis, como o Tamba Trio, de Luizinho Eça, o Bossa Três de Luís Carlos Vinhas, o Sexteto de Sergio Mendes, o Copa Cinco de Meirelles e o Quinteto Bottle's de Tenório Junior, mas seu reduto continuou sendo o beco (1990, p. 287).

Mas quais são as razões mais proeminentes pelas quais a BN injeta esse novo ânimo nos instrumentistas? Para começar, a inteligência *composicional* do movimento, que conta

com a produção de Tom, Newton Mendonça, Menescal, Lyra, os irmãos Valle, entre outros. Essas figuras ligadas à 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, as proporções internacionais que alcança e ainda seu apelo jovem de música com “bossa” e moderna.

Há uma movimentação interessante nesse ciclo de meados da década de 1950 até o meio da década seguinte. Da internacionalização à valorização do que era produzido aqui. Do culto ao *american way of life* à promoção dos valores com “bossa”, modernos, porém brasileiros. Dos nomes americanizados como Johnny Alf e Dick Farney, ao fato da musa do momento, Nara Leão, se apresentar ao lado de Zé Ketti, sambista tradicional dos morros cariocas, numa nova onda de valorização de produções “autênticas”.

Naves (1998, p. 223) alinha esse processo de inclusão ao processo antropofágico trazido à baila por Oswald de Andrade. Assim, atribui tanto ao modernismo brasileiro quanto aos procedimentos usuais da música popular, uma abordagem ligada à ideia de *bricolage*. Aponta que a fase da atitude excludente do engenheiro dura pouco e coincide com o que Tatit denomina Bossa-Nova *intensa* (1958-1963). Nesse sentido, a musa da BN, ao incluir Zé Ketti, adota uma atitude mais inclusiva, promove o início do fim da estética concisa, asséptica e racional daquele que a inaugura e que era, até então, o mentor estético da *turma*, atendendo assim o chamado dos ditos “engajados”.

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”, mal vista pelos ditos engajados, atinge em cheio não só a ideia 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). Menescal (2007), em entrevista ao autor, chega a afirmar que produzir conteúdos instrumentais era uma forma de evitar a vigilância ideológica da esquerda nacionalista. De fato, era contrário ao engajamento político. Mas esse é um caso mais específico de quem foi proeminente na BN.

Seria necessário 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. 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 sugerem o já citado Hermeto Pascoal, em especial ao disco de 1967 do Quarteto Novo. Iniciado em 1966 como Trio Novo, seu objetivo inicial era acompanhar Geraldo Vandré durante alguns shows. Com a classificação⁷⁴ de “Disparada”, no Festival da TV Record daquele ano, muda de formação. Finalmente, com a adesão de Hermeto Pascoal, passa a se chamar *Quarteto Novo* e participa de diversos programas de TV ao lado do cantor engajado.

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 sua produção. O grupo improvisa sobre uma série de ritmos aceitos como de origem nordestina como o baião, forró, xote, entre outros. No caso desses músicos, ligados culturalmente ao nordeste, há em sua *coleção* (LÉVI-STRAUSS) elementos de estilo do folclore de sua região natal, sendo assim seus universos contam com possibilidades sonoras.

E, fazendo jus ao segundo critério proposto, parece claro que os discursos nacionalistas e engajados da época atingem tais músicos e sua produção. Os motivos?

⁷⁴ A canção vence o Festival.

Possivelmente o fato de estarem tocando em Festivais, onde este ideário era destaque, somado a convivência com Vandré, um dos porta-vozes da canção de protesto. Os membros do Quarteto chegam até mesmo à atitude de “quebrar” todos os discos de jazz que possuem como forma de repúdio às heranças musicais norte 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 Cepecista⁷⁵ do nacional popular alterando conteúdos sonoros⁷⁶ dentro do universo da música popular instrumental.

Ainda sobre a questão do patrulhamento ideológico⁷⁷, a partir então de 1962, a discussão em torno do conteúdo *alienante* da Bossa, as críticas à 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 supostamente pode-se distinguir o que seria música alienada ou engajada. De um lado, o “amor, o sorriso e a flor” e de outro, a canção de protesto. Dentro desse quadro acontecem inclusive discussões específicas sobre o conteúdo musical, onde existem divergências em relação ao tratamento sonoro propriamente dito.

⁷⁵ 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 maior aprofundamento, vide Chauí (1984).

⁷⁶ Sobre o assunto 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 referências ao *bebop*.

⁷⁷ Menescal relatou em depoimento ao autor que o próprio Vandré lhe telefonou, cobrando uma postura mais *engajada* de sua produção musical (2007).

Para ser verdadeiramente *brasileira e revolucionária*, teria a música de ter conteúdo harmônico/melódico ingênuo, ligado a supostas escutas do *povo*⁷⁸?

Algumas correntes entendem que não só o conteúdo poético da BN é “alienado”⁷⁹, 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?

Vale lembrar então que entre 1963, ano considerado o da “morte” da BN, e 1967, momento em que o discurso nacional popular atinge a produção instrumental, há uma significativa produção de SJ. Um dos motivos já foi explicitado: enquanto produção instrumental, se mantém alheia às críticas que incidem sobre a BN. E chama a atenção o grande número de composições típicas da BN gravadas nesse período.

Por isso 1967 poderia ser visto como um 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 primeiro e único disco do “Quarteto Novo”. E a música de viés “nordestino” vai aparecer na obra de tantos outros compositores como, por exemplo, Edu Lobo, e um dos motivos é exatamente por que desfruta de certa aura de “autenticidade”, portanto mais ligada ao “povo”.

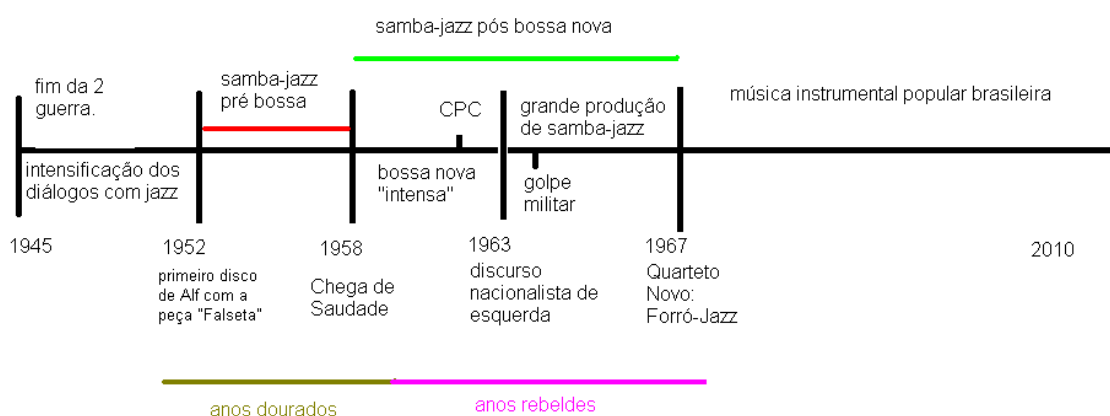
Se o fim da atitude excludente da BN dá lugar, na linhagem da canção, ao olhar bastante inclusivo da tropicália - é proibido proibir - e a canção de protesto e seus parâmetros ligados ao discurso promovido pelos CPCs, o período 1963-1967 é, ao mesmo tempo, de grande produção do SJ, mas também de um certo distanciamento desse com o que ocorria na sociedade como um todo. Nesse sentido, o LP “Quarteto Novo” rompe com tal hiato. É uma produção instrumental com preocupações sociais, que visa valorizar uma suposta “brasilidade” sonora, através de sua instrumentação, no emprego de gêneros (em especial no nível rítmico) considerados “nordestinos” e ainda, numa tentativa de distanciamento do tipo de fraseado *bebop*, que marcava de forma explícita o ideal de estilo de improvisação jazzística até então.

⁷⁸ O envolvimento de Carlos Lyra é bastante significativo. Um dos Fundadores do CPC, personifica aquilo que Chauí vê como um problema que o *Manifesto do CPC* “não consegue desembaraçar-se: o da superioridade da arte ‘alienada’” (1983, p. 97).

⁷⁹ “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 estreia 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 seguiria até 1967, com a gravação do primeiro disco do Quarteto Novo. Veja abaixo figura ilustrativa dos eventos ligados ao Samba-Jazz.

Figura 16: linha do tempo que apresenta eventos ligados ao Samba-Jazz.



2.3. O Samba-Jazz pós 1967

O disco do Quarteto Novo encerra, em 1967, o SJ. Mas o interessante é que isso não acontece porque Hermeto exclui ou se opõe⁸⁰, e sim porque acrescenta. O músico soma outros ritmos e gêneros ao arcabouço do samba-jazz. Na prática, ao acrescentar o Forró-Jazz⁸¹, o músico revê o fato de que toda mistura do jazz com a música brasileira deva passar pelo samba. A ampliação da gama de espectros rítmicos, incluindo aqueles

⁸⁰ Deve-se considerar o fato de que talvez nesse período, por estar tão próximos de Vandré, o quarteto incorpora aspectos significativos do discurso nacionalista. Sendo assim, havia uma decisão até certo ponto consciente de se fazer uma música supostamente “mais brasileira”, e para isso empregaram seu próprio universo nordestino.

⁸¹ O emprego do termo aqui é genérico, e chama de Forró a família de ritmos nordestinos que incluem o baião, o xote e o xaxado, entre outros.

considerados oriundos do nordeste do país, resulta que a denominação SJ não mais comporta o conteúdo produzido.

Pode-se dizer que com isso inaugura-se a música instrumental brasileira. Entretanto tal terminologia se vê diante de alguns conflitos. Não que o foco aqui seja discutir a sedimentação dos gêneros, mas a adequação de certas denominações pode ser tratada. Com esse rótulo, primeiro, não haveria espaço para uma abordagem jazzística que incluísse a voz e, segundo, porque incluir o choro nesse rótulo seria quase inevitável. Esta seção trata disso, no intuito de compreender alguns sentidos do SJ hoje.

Sobre o primeiro ponto, excluir a possibilidade de a voz fazer parte do gênero é, em princípio, um equívoco, na medida em que não é a presença da voz, e, por desdobramento da letra, a referência cabal, o item absoluto que define se uma dada abordagem musical se encontra impregnada de procedimentos jazzísticos ou não. Além do fato de que há jazz cantado e improvisação com voz, seja ela com ou sem letra, sabe-se também que inúmeros gêneros instrumentais não se aproximam em quase nada da concepção jazzística de tratar os sons. Vale dizer, há jazz cantado bem como música instrumental não jazzística.

Há realmente uma lógica um tanto difícil de ser assimilada quando se adentra essa seara. Uma discussão com nuances sutis. Tome-se como referência à discussão anterior sobre as relações João Gilberto/ Johnny Alf e ainda sobre hard-bop/cool jazz.

Existem três relações que devem ser articuladas de maneira mais pormenorizada: João Gilberto *versus* Johnny Alf, *Cool Jazz versus Hard Bop* e Bossa Nova *versus* Samba-Jazz. A primeira relação, que ciclicamente tem voltado ao texto, compreende os diálogos entre a BN e o *cool* e, analogicamente, o Samba-Jazz e o Hard Bop. Embora à primeira vista essas relações aproximadas pareçam coerentes, ao visitá-las pelos diferentes olhares musicais propostos no capítulo um – no nível dos *procedimentos*, dos *elementos de estilo* e no âmbito ainda do *caráter* –, uma série de nuances significativas vem à tona.

Pode-se dizer, em linhas gerais, que o pianista e o cantor Alfredo José da Silva emprega *procedimentos* típicos de um músico de jazz, tais como a improvisação ao piano, improvisação com a voz, *scat singing*, estruturas verticais sempre com tensões agregadas e não resolvidas, condução rítmica da harmonia baseada em “colocações cruzadas” e execuções bastante livres da melodia original, etc.

De fato, com exceção dos tipos de acorde, os outros elementos supracitados não costumam aparecer na BN. Lembre-se de que a argumentação de Garcia (1999) ressalta que não há margem para improvisação na abordagem bossanovista. Sabe-se até que o próprio Jobim, compositor brasileiro que mais aparece no *Real Book*⁸², não gostava que suas peças fossem utilizadas pelos músicos de jazz como premissa para a improvisação, a exemplo do que esses instrumentistas fazem com as clássicas canções de Cole Porter, Vitor Young e Gershwin, entre outros.

No nível dos *elementos de estilo*, é sempre mais difícil ser categórico. Mesmo porque, em certos aspectos, esse critério se imbrica ao anterior. E esse é um problema geral do jazz que é feito fora do seu país de origem, em geral marcado pelo universo rítmico do país que o importou. É assim com o chamado Latin Jazz, Brazilian Jazz e até mesmo com o Jazz Europeu, embora nesse último caso a ênfase, em geral, não seja rítmica.

Alf se apropria de uma série de maneirismos de cunho jazzístico, que empurra a categorização dos elementos de estilo em direção ao Jazz. Entretanto, se a condução rítmica for considerada o cerne da discussão, pode-se dizer que Alf emprega sistematicamente elementos do samba. Ainda que se enfocassem apenas os desdobramentos melódicos, a *matriz* rítmica altera de forma substancial a divisão métrica desses, dificultando determinações estanques.

O compositor, cantor e pianista Johnny Alf já a essa altura incorporava procedimentos outros, emprestados às tendências mais atualizadas do jazz. Seus sambas-canções estavam mais próximos do jazz, do bebop, do *cool jazz* do que algo definitivamente radicado em nossa música popular. Paulatinamente, porém, alguns dos procedimentos empregados por Johnny Alf foram por ele metamorfoseados em outros mais integrados no espírito do populário brasileiro. Muitos, como o próprio Antonio Carlos Jobim, reconhecem nesse músico a paternidade da Bossa Nova (BRITO, 1960, p. 20).

Entretanto Alf parece fazer ocasionalmente o trajeto inverso: a impressão que se tem é que há tal reverência ao jazz que, ao importar elementos de estilo, Alf acaba por importar procedimentos. Invertido porque, a primeira vista, seria tecnicamente o caminho

⁸² Coletânea de temas de jazz e de clássicos da canção norte americana que serve como referencial de repertório aos músicos de jazz em geral.

mais lógico se o músico tocasse samba e importasse os procedimentos do Jazz como, por exemplo, o da improvisação sobre o ciclo harmônico da peça.

Mas a busca pelo charme do cinema, pelos trejeitos musicais que remetessem ao *way of life* norte-americano, enfim, por um ideal de “modernidade”, parecem promover a intensa aproximação do músico com o jazz. E, caso não parecesse jazz, talvez o anseio pelo *glamour* se tornasse vão. Assim, é bem possível que o primeiro gesto tenha sido a tentativa de incorporar os elementos de estilo típicos.

A única maneira de apreciar essa nova canção, com os parâmetros da época, era por aproximação às soluções musicais norte-americanas que, no pós-guerra, tornaram-se modelo de qualidade em todas as culturas que as consumiam pelas rádios, pelos filmes de Hollywood ou pelos discos importados (TATIT, 2004, p. 79).

Em todo caso, a pergunta que não cala, mas também nunca é respondida de forma suficientemente precisa sobre um determinado trabalho, músico ou grupo é: o que eles estão fazendo, jazz ou sua música típica? Trazendo a questão para um de nossos protagonistas: Alf faz jazz ou samba? A resposta depende do que cada criador ou pesquisador envolvido considera o ponto chave da construção sonora no âmbito da música popular.

A própria existência de inúmeras modalidades de samba – quinze, segundo a enciclopédia da música brasileira – com estruturas melódicas e harmônicas bastante distintas, dá ao ritmo o papel de interseção em termos de gênero. Em trabalho anterior apontou-se exatamente isso. Elege-se a condução rítmica do “partido alto” e, ao acompanhá-lo desde uma execução com apenas instrumentos de percussão (não foi possível localizar a data), passando por um samba de Paulinho da Viola (1978), ainda por uma peça de Jobim (1987) e, finalmente, pousando numa execução instrumental “moderna” (1998) nota-se que as estruturas rítmicas atravessaram intactas seus diferentes matizes (Gomes, 2003, p. 105).

Como visto, é difícil separar gênero de ritmo, especialmente em gêneros maleáveis como o samba. “A elasticidade do gênero era notória” (TATIT, 2004, p. 148). Se o gênero

é o ritmo, *Brazilian Jazz*⁸³ é música brasileira empregando *procedimentos* jazzísticos. Por outro lado, se são os *procedimentos* que definem o gênero, Samba-Jazz é jazz.

E, mais uma vez, no nível dos elementos de estilo, pode-se dizer que embora utilize aqueles do jazz, Alf está sempre calcado no escopo rítmico da música brasileira, em especial do samba. Como foi visto no primeiro capítulo, o primeiro registro sonoro de J.T. Meirelles apresenta o problema estético de tocar as colcheias com *swing feel* sobre uma condução rítmica de samba. Isso já não se nota em Alf.

Porém, no nível do *caráter*, Johnny adota uma expressividade *cool*. Esse fato dá margem a certa celeuma, já que este tipo de caráter é talvez o que mais caracterize uma postura bossa nova. O próprio Lyra afirma, como dito anteriormente, que Bossa Nova é *cool Jazz*. O caso é que os procedimentos típicos do jazz não aparecem na Bossa Nova. Aliás, como já visto, segundo Tatit e Mammi eles não são nem bem-vindos. Ao adotar essa postura contida, antioperística e intimista, a concisão de João chega a tal ponto, que não se pode dizer que esteja fazendo Jazz. Daí Garcia propor a ideia de “contradição sem conflito”. Portanto, sob viés da expressividade, do caráter, João e Johnny empregam a mesma abordagem.

No entanto, é bom lembrar que existem diferentes tipos de economia. Uma se refere a essa economia de caráter. Música sem exageros, contida na sua forma de se colocar. Economia em termos da forma de expressão. Esse horror aos excessos João e Johnny comungam. Uma outra economia se dá no nível da quantidade de notas ou, dito de outra forma, na distância entre a melodia “original” e sua execução, interpretação e recriação. Ou seja, João realmente decide ser conciso, triar, não cantar nem uma nota a mais do que o previsto pela composição, ou seja, não há espaço para devaneios jazzísticos, o que obviamente não é o caso de Alf.

Por outro lado, não é possível mensurar se João Gilberto teria flexibilidade ou não para realizar uma execução que incluísse procedimentos típicos do jazz em geral como, por exemplo, um número acentuado de variações, supressão ou acréscimo de notas e ainda diálogos entre o solista e a seção rítmica. Isso deve ser considerado levando em conta que

⁸³ Aliás, o termo *Brazilian Jazz* tem vantagens interessantes. O problema é utilizar uma terminologia em inglês para denominar um gênero que quer ser, ou é, “brasileiro”. De qualquer forma, como supracitado, essa é a terminologia empregada no mercado norte americano.

eles próprios – João e Johnny - se acompanham. Interessante também que Alf improvise em seu instrumento, o que não se sabe se é o caso do baiano.

Mais uma vez, isso não quer dizer que a famosa Bossa Nova carioca⁸⁴ não utilize certos *elementos de estilo* do jazz. Entretanto, é fato que evita seus procedimentos. Daí a importância da subdivisão conceitual levantada no primeiro capítulo: procedimentos agem numa esfera sonora diferente dos elementos de estilo, que por sua vez devem ser considerados de forma independente em relação aos possíveis tipos de caráter, ou seja, das diferentes formas de expressividade. Ao mesmo tempo, isso não quer dizer que, por serem instâncias distintas não existam interseções, imbricações ou superposições nessas subdivisões.

Para tornar o assunto ainda mais multifacetado, inúmeros músicos de samba-jazz, migram, a partir de 1958, para a BN. Emprestam, tal qual acontece no universo jazzístico estadunidense em face aos *standards*, o repertório concebido por ela para seus voos instrumentais, seus solos improvisados e sua atitude *jazzy* diante desse repertório. Osvaldinho da cuíca, se referindo a São Paulo, diz que “a eclosão da bossa-nova (sic) teve consequências imediatas na vida dos músicos das boates, que foram quase unânimes em abraçá-la, reconhecendo-a como fruto direto ou indireto do seu trabalho de todas as noites” (CUÍCA, 2009, p. 149).

Parece haver nisso também uma mudança de sentido. Se o que se fazia era admirável na década de 1950, fundado no modelo norte americano, com a disseminação dos discursos engajados, o que passa a ser tido como posição elogiável era o discurso nacionalista de esquerda. Lembrando mais uma vez Meneguello (1996), ai se localiza a passagem dos anos “dourados” para os anos “rebeldes”.

Mas, nesse caso, pode-se afirmar que, em linhas gerais o SJ, diferente de Johnny, não é *cool*. Daí a analogia com o caráter intenso do *hardbop*. Tanto um quanto outro usualmente empregam os recursos instrumentais em direção aos excessos, a virtuosidade e a execuções bastante extrovertidas. É sempre bom lembrar que o “*hard bop* se desenvolveu

⁸⁴ Ao menos inicialmente, embora a bibliografia sugira que exatamente Alf representava a Bossa em São Paulo.

diretamente do *bop* durante a década de 1950⁸⁵ (GRIDLEY, 2003, p. 205). Sendo assim, em certos aspectos, leva adiante toda a vibração do estilo anterior.

Um outro aspecto que merece menção aparece exatamente na epígrafe deste capítulo. Alf se refere a ele mesmo e a Gilberto como músicos para justificar uma suposta forma “similar” de abordar suas interpretações. Mas um recorte interessante que daí se depreende é o fato dos dois se acompanharem ao instrumento. Esse ponto mais uma vez corrobora com o que vem sendo descrito aqui. A famosa “batida” de violão suprime alguns ataques do samba, como o acento da linha grave no segundo tempo mas, em termos gerais, emprega sua *time-line* (vide fig. 1, pág. 42), que se dá em geral nos tambores, para sintetizar uma condução bastante constante.

Já no caso de Alf, sabe-se que o que chama a atenção e que talvez seja um dos pontos mais relevantes para que se diga que ele faz jazz é exatamente a utilização das “colocações cruzadas”. Embora essa noção já tenha sido explicitada, é bom lembrar que ao invés de tocar de forma contínua as figurações do samba, o pianista vai aproveitar as pausas e as notas longas, ou seja, a ausência de movimento melódico para, nesses momentos, inserir os ataques de acordes. Esse procedimento, claramente oriundo do jazz, promove o papel da harmonia a um patamar que vai além da ideia de “cozinha”. Em lugar de ser um instrumento de figurações rítmicas constantes, ainda que engendrando variações, as colocações dos acordes agora interagem com a melodia.

Ou seja, ao se considerar os dois como instrumentistas, suas maneiras de se autoacompanharem como solistas vocais são distintas e Alf emprega procedimentos, no mínimo, mais ligados ao Jazz. Contraditoriamente, embora pareça naquele período à frente de seu tempo, hoje soa mais datado, talvez por demais atado a uma época.

2.4. O Samba-Jazz e o Choro

Em seu trabalho de iniciação científica, acerca do estilo de improvisação de Jacob do Bandolim, Fernando Salvador⁸⁶ (2008) transcreve integralmente três diferentes

⁸⁵ O *hardbop* evolved directly from bop during the 1950s.

gravações da peça “Noites cariocas” interpretados pelo Chorão. Uma delas inclusive acontece num sarau, onde as diferentes partes são repetidas mais vezes do que acontece na forma usual do choro. Ainda assim, toda a dita “improvisação” acontece apenas como variação da melodia original.

Isso corrobora com as conclusões de Almir Cortes Barreto (2006), em sua dissertação de mestrado, que propõe o emprego da terminologia “interpretação improvisada”, ou seja, ao invés de decidir por apenas uma interpretação em particular no que se refere à articulação, posicionamento rítmico ou acréscimo e/ou omissão de notas, o bandolinista varia lançando mão desse conjunto de possibilidades.

De outro lado, Berendt afirma que o procedimento da improvisação, que na era de ouro do *swing* (década de 1930) transcorria de maneira bastante próxima da melodia, em solos curtos, dado que o propósito do estilo era a dança, começa a se distanciar cada vez mais dessa nos ousados voos do *bebop*.

Nesse último, a importância da melodia se vê reduzida de forma acentuada, fortalecendo um olhar cada vez mais centrado nas progressões harmônicas. Isso é ratificado inclusive pelo hábito dos *boppers* de compor temas que se assemelham a solos improvisados sobre harmonias de *standards* conhecidos. Assim, por exemplo, “Ornithology” (Charlie Parker) é escrita sobre a estrutura harmônica de “How High de Moon” (Morgan Lewis) e “Donna Lee⁸⁷”, também atribuída ao famoso sax alto, sobre a harmonia de “Indiana” (James Hanley).

Ora, ao se justapor esses dois olhares distintos, é possível generalizar, ao menos enquanto tendência, que a improvisação do choro é horizontal, varia a própria melodia original. De outro lado, no jazz, desde o bebop, as ideias melódicas parte da harmonia, constroem suas frases a partir das estruturas verticais. “Para um jazzista, compor significa encontrar uma estrutura harmônica capaz de infinitas variações melódicas” (MAMMI, 1992, p.65).

E, ao adotar o *procedimento* da improvisação de viés jazzístico, tanto a música instrumental em geral quanto o SJ em particular claramente optam pela segunda estratégia,

⁸⁶ Trabalho de iniciação científica orientado pelo autor.

⁸⁷ Há certa polêmica sobre a autoria desse tema, pois embora seja atribuída a Parker, Miles Davis se diz o verdadeiro autor em sua autobiografia (vide bibliografia).

ou seja, para a recriação melódica utilizam as possibilidades intrínsecas à estrutura harmônica, sendo a citação da melodia original um recurso apenas pontual.

Cazes, em seu *Choro, do quintal ao Municipal*, se propõe a listar as diferenças entre o choro e o jazz. Lembra que “No Jazz, a partir dos anos 30, o improviso é dividido em *chorus*, de duração determinada; a improvisação no choro é mais rítmica e mais próxima do material temático do que as melodias criadas livremente em cada *chorus* no jazz” (1998, p. 121). Basta dizer que um especialista em choro aponta diferenças entre este e o jazz que servem para pontuar distinções entre o choro e o samba-jazz e, por extensão, à música instrumental brasileira.

É como se houvesse no Brasil, no sentido das práticas, duas distintas escolas por onde músicos populares pudessem se desenvolver, na medida em que nessas o instrumento é proeminente: a escola do Choro e a escola do Jazz. Não cabe aqui uma lista de semelhanças e diferenças, mas vale ressaltar que em relação à segunda, no Brasil, isso não significa necessariamente executar peças do gênero norte americano, nem mesmo empregar diretamente seus elementos de estilo, mas sim incorporar seus procedimentos para empregá-los num universo rítmico tido como “brasileiro”.

2.5. Atravessando Gêneros

Um aspecto bastante interessante sobre a música instrumental é o emprego bastante amplo dos materiais sonoros disponíveis. O fato do samba ser visto como expressão de uma suposta “brasilidade” (VIANNA, 1995) talvez seja responsável pelo número significativo de peças nessa área que empregam o conjunto de células rítmicas que o caracterizam. Também contribui para isso a flexibilidade do samba em se adaptar a contextos sonoros distintos.

Por outro lado, tal maleabilidade justifica a resistência desse trabalho em utilizar a expressão “gênero” até mesmo para o samba. Isso só seria possível, caso se considerasse apenas o ritmo como o elemento demarcador. Como já visto, em trabalho anterior (GOMES, 2003), aponta-se que um samba de partido alto pode atravessar intacto seus diferentes matizes. Ou seja, pode-se observar que esse grupo específico de células rítmicas

e suas variações típicas, atravessa intacto situações socioculturais e estilístico musicais distintas como, por exemplo, um samba de batucada - realizado apenas com instrumentos de percussão -, uma canção de Paulinho da Viola ou ainda uma peça de música instrumental.

Trata-se assim de tarefa árdua delimitar quais elementos devem ser considerados para empreender classificações de gênero. Tarik de Souza, por exemplo, referindo-se a João Gilberto, coloca: “Fiel à árdua simplicidade garimpada na exaustiva depuração, sabe que o rótulo mais aprisiona que define” (2003, p. 182). Entretanto, caso se decidisse aceitar a música instrumental abordada aqui como um gênero, notar-se-ia que essa, a partir do disco do Quarteto Novo, em 1967, incorpora em seu conjunto de possibilidades um amplo universo de elementos rítmicos, oriundos de uma série de manifestações musicais distintas.

Esse é um aspecto onde a música instrumental trafega de forma bastante livre, inclusive talvez antecedendo o emprego de certos ritmos que vigoram apenas numa instância folclórica, e que depois podem vir a se tornar usuais na música popular. Como já dito, o samba, dado seu percurso na esfera da música brasileira, provavelmente ainda é o ritmo que mais aparece, de forma geral, em composições instrumentais. Mas há, dentro da produção recente, exemplos de ritmos/gêneros que ainda acontecem atados apenas a manifestações folclóricas e, ainda sim, são utilizados em peças de compositores da área.

Como exemplo, pode-se citar o Maracatu. Tido como um ritmo pernambucano que transita num espectro folclórico, até recentemente não circulava no mercado fonográfico. E, excetuando-se alguns poucos autores como Chico Science e Lenine, que utilizam seus elementos em peças que atravessam seu âmbito local e são razoavelmente disseminadas pela indústria cultural, esse é um “gênero” que se encontra bastante distante de estar “consagrado” em composições de música popular. Diferente do samba, e até mesmo do baião, que teve sua fase áurea em meados do século passado, ainda não foi legitimado por peças ou canções que se remetam ao gênero.

Entretanto, existe um número significativo de peças instrumentais⁸⁸ que o utilizam. Não há necessariamente uma preocupação em agregar elementos de estilo. Parece que o

⁸⁸ Pode-se citar o grupo Aquilo Del Nisso, Terra Brasil, Nenê, Pau-Brasil, Hermeto Paschoal, entre outros, como compositores, instrumentistas ou grupos que empregam o maracatu em seu universo rítmico. Embora

que existe é o interesse em explorar o universo rítmico disponível no país como um todo, como o tabuleiro do *bricoleur*, onde se disponibilizam materiais sonoros para compor. “Mas o jazz brasileiro, como procurei mostrar, ao mesmo tempo em que canibaliza o paradigma *bebop*, busca incessantemente afastar-se da musicalidade norte-americana, isto através da articulação de uma musicalidade brasileira” (PIEDADE, 2005, p. 203).

Ao se considerar 1967 como a data que inaugura essa música instrumental, que tem referências explícitas ao jazz norte-americano, mas trabalha sobre o escopo rítmico “brasileiro”, percebe-se que a incorporação dos elementos do universo nordestino, por exemplo, aumenta consideravelmente seu âmbito de fontes sonoras.

Apesar do discurso nativo eventualmente afirmar que esta tensão é algo indesejável, um elemento descaracterizador que tende a desaparecer numa futura fusão ideal, penso que na verdade é precisamente aí que se encontra uma parte constituinte muito saliente deste gênero, uma forte marca de identidade que lhe dá seu caráter ao mesmo tempo nacional e global (id. *Ibid.*, p. 203).

Chama atenção, na citação acima, que Piedade considere, sem problema nenhum, a *música instrumental brasileira*, ou o *jazz brasileiro*, um gênero. Caso seja considerado assim, não poderia estar atado a um espectro rítmico singular. Sua pluralidade, presente desde seus primeiros passos, quando a um só tempo amalgamava e friccionava jazz e samba, vêm incorporando novos elementos, em especial a partir de 1967. E, como lembra Piedade, não necessariamente visando uma superação de conflitos, mas entendendo que tal tensão seja parte de suas características mais marcantes. Assim segue a música instrumental, com um gênero que atravessa gêneros, que atravessa ritmos, ou que provavelmente precisaria de critérios singulares para qualquer tentativa de determinação genérica.

2.6. Uma improvisação “brasileira”

O conceito de improvisação o qual os músicos do samba-jazz se apropriam está francamente baseado na harmonia, tal qual o modelo pré-existente no próprio jazz de meados do século passado, em especial a partir do *bebop*. Esta afirmação merece algumas

esses grupos e artistas atuem na indústria cultural, sua penetração mercadológica é bastante incipiente, entretanto desfrutam de certo reconhecimento como produtores de música instrumental de qualidade.

considerações, na medida em que a própria noção de “melodia acompanhada” prioriza a linha melódica como elemento ao qual supostamente todos os outros, inclusive a harmonia, estão submetidos.

Mesmo assim, ao improvisar, o ponto de partida é o acompanhamento, na medida em que se exclui a melodia original e se mantém o ciclo harmônico – o *chorus* – da peça. No nível estrutural, não é difícil compreender quais escalas, arpejos, modos, cromatismos e outros recursos melódicos estão disponíveis e podem ser aplicados sobre os *changes*, sobre as cadências harmônicas daquela dada peça. Requer apenas estudo e prática.

O problema se dá na esfera dos elementos de estilo. Saber o que se pode empregar não diz ainda nada sobre como combinar tais materiais. Nem tampouco há discussões estéticas significativas nesta área. Dito de maneira direta, cada um faz o que quer ou o que consegue fazer. Mas nota-se que existe “uma vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística e uma necessidade de brechar este fluxo e buscar raízes musicais no Brasil profundo” (id. *ibid.* p. 200).

Mas daí depreende-se a seguinte questão: existe um fraseado “brasileiro”? Se sim, o que pode caracterizá-lo? Como reunir um conjunto de elementos de estilo que permita ao ouvinte degustar o grau de familiaridade de um solo improvisado com aquilo que seria considerado “típico” do samba, sem que isso seja um *clichê*? O que seria “buscar raízes” em solo tupiniquim?

Embora se saiba inviável cercear o universo da improvisação hoje sem que se deixe de lado questões relevantes, o que se pretende aqui é propor uma divisão técnica das possíveis abordagens melódicas em três categorias básicas, para que se possa discutir o que é ou o que poderia ser uma improvisação pertinente ao samba-jazz ou a música instrumental hoje: *cantabile*, *jazzy* e rítmica.

A primeira das três abordagens examinadas será a *cantabile*. Sabe-se que existe a possibilidade da construção de melodias que desconsiderem, até onde isso é possível, o ritmo/gênero específico sobre o qual se está criando. Vale dizer: naquele momento impera o lirismo, às qualidades melódicas oriundas, em geral, da esfera da música vocal.

Ao se construir uma melodia sobre um dado acompanhamento, pode-se escolher qual elemento será privilegiado: as células rítmicas ou a estrutura harmônica. Ao abrir mão

de incluir elementos do ritmo, o olhar fica cada vez mais atado às possibilidades melódicas daquela situação. “O *cantabile* da música instrumental se desenvolveu como uma adaptação livre do modelo vocal” (SCHOENBERG, 1991, p.125).

Como características dessa abordagem pode-se indicar a presença de notas longas, quiçá a principal característica. Explique-se: a ausência de notas curtas subsequentes dilui a presença de estruturas mais rítmicas. Outro aspecto é a manutenção dos saltos numa esfera de tendência diatônica e respeitando o limite de tessituras possíveis à voz.

Nesse tipo de abordagem sonora, não se pode afirmar que existe relação entre qualquer elemento de estilo e aquilo que se está improvisando. Seria muito difícil afirmar que existe um conjunto de saltos ou encaminhamentos melódicos que se afiliam a um dado gênero. Trata-se de uma situação onde o acompanhamento faz o papel de “pano de fundo” aos desenhos cantáveis, ao mesmo tempo em que apenas através destes não é possível inferir que estrutura rítmica ali vigora.

Mas vale lembrar que o papel que a nota desempenha em relação à harmonia merece destaque. Ou seja, tenha certa proeminência rítmica ou não, faz toda a diferença estilística a nota ser, por exemplo, a fundamental ou a décima terceira do acorde. Sua cor varia sobremaneira dado seu papel no âmbito da harmonia.

A segunda abordagem, a *jazzy*, é naturalmente a mais jazzística, no sentido de como usualmente se constroem melodicamente os solos improvisados, tendo como referencial o fraseado paradigmático do *bebop*. Como já dito, ao se importar procedimentos, elementos de estilo vieram no mesmo pacote. Tal hipótese não abrange todos os casos. Pelo contrário, já se chegou a afirmar nesse trabalho que o principal ícone do samba-jazz, Johnny Alf, talvez tenha feito o movimento contrário: precisava dos elementos de estilo para mostrar-se sofisticado e em dia com a noção de modernidade relacionada ao jazz.

Porém, também se viu que desde então, na esfera da música instrumental, excluindo-se o choro, empregam-se até hoje procedimentos do jazz. E o seu fraseado, mais especificamente o *bebop* e a linguagem de Charlie Parker (1920-1955), marcaram de forma indelével as características da improvisação. Como exemplo, pode-se considerar aquilo que foi visto no capítulo um. A presença de *bebop lick* (figura 12, p. 64) em composições de autores brasileiros, bem como um extrato do solo de Sergio Mendes (figura 15, p. 66),

mostram elementos de estilo “típicos” do estilo de jazz dos anos 40. De fato, há momentos em que no nível composicional, nota-se o emprego explícito de várias das características aqui apontadas como típicas do *bebop*.

Durval Ferreira, por exemplo, declara: “Essas primeiras músicas que fizemos como ‘Estamos aí’, ‘Batida diferente’, ‘Tristeza de nós dois’ não tinham letra, eram como temas de jazz, instrumentais” (SOUZA, 2003, p. 240). Tendo isso em vista, Tarik de Souza chega a comentar que “logo nasceu o manifesto desse *crossover* ‘Sambop’, óbvio casamento de samba com *bebop* do jazz, em oposição à influência da ala *cool* que seguia o trompete/vocal sem vibrato de Chet Baker” (idem, p. 239).

Essas características de estilo não se encontram necessariamente ligadas aos aspectos rítmicos do jazz, e sim aos procedimentos da construção melódica propriamente dita. Como características, note-se que não há ênfase em escalas. Pelo contrário, as construções costumam se dar baseadas em arpejos seguidos de ideias cromáticas, com especial ênfase nas notas alvo⁸⁹, também entendidas como notas atingidas por aproximação cromática. Veja o exemplo a seguir, exatamente os primeiros compassos de uma das peças supracitada, “Batida diferente”, de Ferreira e Einhorn:

Fig. 17: Compassos iniciais da peça “Batida Diferente”



Tais elementos podem ser notados numa gama extensa de temas e solistas, de bagagens e instrumentos bastante distintos. Para não ampliar demais a gama de objetos a serem examinados, a peça acima pode ajudar na compreensão do que está sendo dito. No nível rítmico, a estratégia empregada foi a de, aparentemente, evitar qualquer motivo que remetesse ao próprio samba, a condução rítmica que caracteriza a peça.

⁸⁹ Em inglês, “target notes”.

E, ritmicamente falando, nesse aspecto é interessante lembrar que a figuração mínima no samba é a *brasileirinha*, a síncopa típica, e no jazz, é a colcheia com o *swing feel*. (SEVE, 1999, p. 11). Mas a subdivisão comum entre os dois é a semicolcheia. Assim, através de estratégia inversa ao *cantabile*, tal divisão também isenta de características rítmicas mais marcantes o fraseado. A presença de notas longas desconsidera e a subdivisão em semicolcheias trabalha no âmbito do máximo divisor comum. Isso justifica a opção de Ferreira e Einhorn por melodias baseadas em semicolcheias, que abre margem ainda para um tipo de improvisação, no samba, similar ao jazz.

A primeira nota da melodia, embora pudesse não ser considerada estranha ao acorde caso fosse vista como extensão de um acorde com características do modo Lídio - que possui em seu esqueleto a quarta (11^a) aumentada - devido a sua duração, deve ser interpretada como uma aproximação cromática que atinge a nota ré. Esse procedimento acontece exatamente na última das três derradeiras notas desse mesmo compasso e, até mesmo, na última nota do segundo compasso ao atingir a terça da subdominante, embora nesse caso coincida também com a possibilidade diatônica oferecida pela harmonia.

Existem também arpejos, embora retardados pelas sétimas dos dominantes secundários, que se resolvem nas terças de suas resoluções subsequentes. Assim, na segunda metade do segundo tempo do segundo compasso, intercalado pela nota fá natural, aparece o arpejo de Lá menor (ou Dó com sexta), calcado nas notas Sol, Mi e Lá.

De resto, saltos ascendentes compensados com graus conjuntos descendentes, como em geral rezam as regras da boa construção melódica. Porém, a presença constante de cadências II/V seguidas ou não de resolução, típicas do bebop, influencia diretamente a construção da melodia que inclui, de maneira tranquila, acidentes relacionados aos tons vizinhos. Enfim, o próprio Durval Ferreira não só aceita como promove o rótulo “Sambop”, aliás, título da primeira música que compõe com o parceiro e gaitista Mauricio Einhorn.

Sendo assim, se é possível demonstrar a possibilidade de uma construção melódica com forte acento jazzístico, não deve ser difícil aceitar que muitos improvisadores empreguem traços característicos desse estilo em sua forma de improvisar. Nesse sentido, pode-se compreender que o estilo *bebop* dentro do jazz tem ares de “escola”, no sentido de

que formou (forma) músicos que tem como ideal a ser atingido o panteão habitado por Parker e Gillespie, entre outros. Por isso, Piedade vai entendê-lo como paradigmático.

A terceira abordagem relevante, de predominância rítmica, traz de novo a questão de uma suposta “brasilidade” em relação à construção de solos improvisados. Hermeto e Heraldo, influenciados por Vandré e seu discurso nacional popular, se propõem a evitar “jazz licks” em seus solos improvisados (VISCONTI, 2004). Desde então, fortaleceu-se a discussão, muitas vezes informal e sem bases antropológicas claras, do que seria improvisar *à brasileira*.

Claro que uma suposta “brasilidade” no campo da música não é algo “natural”, palpável. Tal ideia implica muito em construção ideológica, em projeto. Pode ser vista como uma construção sociohistórica que orienta processos criativos. Trata-se, portanto, de tarefa ingrata determinar o grau de vínculo de um dado encaminhamento melódico com um estado, nação ou qualquer construção deste tipo.

Mas parece contraditório dizer que há uma série de atributos da construção da linha horizontal característico do jazz dos anos 40, entretanto não se pode fazer o mesmo com o samba. Por quê? Primeiro, porque a denominação “samba” abarca muito mais matizes do que um estilo localizado em uma década, dentro de um gênero: o *bebop* no jazz.

Já o samba tem tantos sentidos quanto àqueles enumerados em sua história: começa como festa, ritual ou encontro social (MOURA, 1998) - Noel Rosa não sabe com que roupa vai para o “samba” que foi convidado; passa pelos primórdios do registro fonográfico no país – Donga com “Pelo Telefone” em 1917; abraça a era do rádio (CABRAL, 1996), é eleito com símbolo de identidade nacional no período getulista (VIANNA, 1995), adota o jazz (SOUZA) para em seguida recusá-lo com a concisão da Bossa Nova (GARCIA, 1999) e é multifacetado pela Tropicália, que mistura tudo como preceito estético (TATIT, 2004). Isso sem falar nos sambas-enredo, pagodes, sambas-canção e tudo o que se possa incluir na grande família que é entendida como samba⁹⁰ e que vêm sendo manipulada por inúmeras esferas como a indústria fonográfica e a imprensa.

⁹⁰ Em trabalho anterior, pude confirmar a hipótese de que o samba atravessa intacto seus diferentes matizes, mas naquela ocasião – minha dissertação de mestrado – me referia única e exclusivamente a seu espectro rítmico.

Enfim, não se pode discernir quais seriam os elementos melódicos típicos dentro de escopo tão diverso. Mas há um elemento que pode ser considerado unificador, assim permitindo que se atribua certa filiação à sua matriz: suas características rítmicas. Segundo Sandroni, essas seriam, em primeiro lugar, de natureza contramétrica. Não de forma insuspeita, o samba e o jazz comungam este aspecto específico. Como já visto, não sobre a mesma figuração básica, mas sempre enfatizando esse último ponto, a sincopação. Há, de fato, mais uma característica proeminente: nos dois universos, o tempo forte aparece invertido em relação ao padrão da música europeia, com acentuação no segundo tempo do compasso binário, no caso do samba, e nos tempos dois e quatro, no que se refere do jazz.

Esses elementos constituintes, mais do que detalhes, talvez tenham contribuído de maneira significativa para a viabilidade da “tradução cultural” feita por Alf, Farney e outros. Antes disso, Pixinguinha bebeu dessa fonte em Paris, assim como Garoto e Laurindo de Almeida o fizeram *in loco*. “O termo ‘tradução’ também tem a grande vantagem de enfatizar o trabalho que tem de ser feito por indivíduos ou grupos para domesticar o que é estrangeiro, em outras palavras, as estratégias e as táticas empregadas” (BURKE, 2003, p. 58).

Essa afinidade contramétrica, que remonta provavelmente à África, talvez seja mais responsável por uma certa facilidade de adaptação dos procedimentos do jazz ao ritmo do samba do que se possa imaginar. Não pela importação do jazz, já que uma parte relevante do planeta nesse momento do pós-guerra compra os valores da cultura dos EUA mas, sem dúvida, por facilitar o trânsito de todos os elementos sonoros aqui tratados.

Além da natureza contramétrica no nível geral, a figuração mínima, como já dito no capítulo um, é a da *brasileirinha*. Esta figuração, que não por acaso recebeu tal denominação de Mario de Andrade, serve como mínimo múltiplo comum da grande maioria das construções melódicas no samba, na medida em que acorda com as figurações usuais da própria condução do acompanhamento, do conjunto de células rítmicas e suas variações típicas que caracterizam seu universo.

Claro, como já dito, pode-se abordar a improvisação por um viés lírico, onde a presença do samba torna-se um simples pano de fundo, e ainda empregar traços típicos do *bebop* na construção do discurso sonoro, desta feita empregando a divisão de

semicolcheias, que de fato é a subdivisão mínima comum, de tal maneira que ao menos não se contrariem pontos de apoio das figurações padrão.

Mas a questão não é o que se pode utilizar, mesmo por que a resposta para isso, se alheia a qualquer preceito estético seria ‘qualquer uma’ ou ‘todas’ as subdivisões. Afinal, se no momento da performance está previsto um solo improvisado, nada impede que se toque aquilo que se queira, desde séries dodecafônicas às insistentes estruturas minimalistas

O ponto é saber se é possível, ao se improvisar, construir solos que mostrem forte relação com a condução rítmica, ou seja, com características que possam ser consideradas e, principalmente, compreendidas e aceitas, como estando alicerçadas na estrutura rítmica do samba em particular, ou da música instrumental brasileira em geral.

Considerando que a resposta seja sim, deve-se então elencar algumas das possíveis características desse suposto fraseado. Uma delas já foi especificada: o emprego da síncope como unidade básica, de forma paralela à utilização no jazz da colcheia com *swing feel*. Outra também se começou a esmiuçar: trata-se de sempre privilegiar as soluções rítmicas que apóiem suas ideias em pontos de sincopação.

Talvez o apoio mais recorrente, portanto mais usual no samba, seja a ligadura da última semicolcheia do segundo tempo dos compassos ímpares à primeira semicolcheia dos compassos pares, com o acento acontecendo logo em seguida na segunda semicolcheia do primeiro tempo deste. Isso evidentemente corrobora com a própria linha rítmica supra ilustrada (fig. 1, p. 42), o paradigma da Estácio, a *time-line* do samba após 1930. Não cabem aqui exemplos, dada a fartura desses no cenário composicional geral. É realmente típico, basta que se consulte qualquer seleção de partituras de samba para verificar tal assertiva.

Uma outra estratégia bastante empregada, tanto composicionalmente quanto em solos improvisados, é a repetição de notas. Desde Nazaré (Brejeiro), Alf (Céu e Mar⁹¹), passando inevitavelmente pelo “Samba de uma nota só” e “Estamos aí” (mais um exemplo Ferreira/Einhorn) e chegando até mesmo à produção musical atual, este recurso permite que a ênfase da improvisação se desloque, *grosso modo*, do interesse pelo desenho melódico enquanto sequência de alturas, para características de seu desenho rítmico.

⁹¹ Essa é exatamente a peça escolhida para o exercício criativo que se fará nos capítulos seguintes.

Resumidamente, a maior garantia para que se possa distinguir um solo como portador, em algum nível, de características do samba é através de suas figurações rítmicas. Ao se optar por repetir notas empregando células típicas, enfatiza-se ainda mais esse aspecto. Dado que a maleabilidade do samba o faz navegar por âmbitos os mais diversos, é difícil redigir um corolário de movimentos melódicos que o caracterizem de forma genérica.

Na visão do maestro Lindolfo Gaya (1921 – 1987) é “pelo ritmo; um acorde é universal, uma sequência de notas – a melodia – também; mas pelo ritmo se sabe de onde uma música vem” (apud MOURA, 1998, p. 12). Esse olhar é corroborado também pelo maestro Radamés Gnattali. Preocupado em afirmar que orquestrar a música popular é um procedimento legítimo, desde que se acentuem os aspectos rítmicos, harmônicos e melódicos, sem que se altere seu ritmo característico. Neste aspecto o maestro é categórico: “o ritmo, fundamentalmente, deve-se preservá-lo a todo custo” (apud Saraiva, 2007, p. 54)⁹².

2.7. Sentidos sociais do samba-jazz

Falando da década de 50, “O predomínio do modelo americano (...) levou no plano dos costumes e do lazer urbano a um processo de americanização destinado a atribuir a tudo o que parecesse *regional* ou *nacional* o caráter de coisa ultrapassada” (TINHORÃO, 1998, p. 307). Claro que Alf estava alinhado a este momento, onde a ambição de todos, mas especialmente das artes, era de entrar na modernidade, ainda que num país de estruturas pré-modernas, quando não arcaicas (CANCLINI, 2008).

Lembra também Tinhorão que a BN já vinha sendo preparada nas *boîtes* de Copacabana pelos conjuntos “especializados num tipo de ritmo que misturava conciliadoramente o jazz e o samba” (1998, p. 311). Nesse caso, não se sabe exatamente a que o autor se refere quando diz “ritmo”.

⁹² Originalmente publicado in *Paratodos*, n°2, segunda quinzena de junho de 1956, p. 7.

Interessante ainda verificar que muitos dos músicos envolvidos com o SJ, no caso de Rio de Janeiro, eram oriundos da zona norte da cidade, tipicamente proletária, em oposição aos “moços brancos” (TINHORÃO) da BN. Músicos como Edson Machado e Raul de Souza têm seus pés fincados nas gafieiras e assistem o crescimento das *boites* como uma ampliação do mercado de trabalho onde, além de tudo, tinham mais espaço para mostrar seu talento como solistas (MENESCAL, 2007).

A grande justificativa que se costuma dar sobre a ausência de Alf na BN intensa - segundo Tatit, de 58 a 63 - bem como dos frutos em notoriedade que ela proporcionou a um número significativo de artistas, é o fato de que ele, morando em São Paulo, perdera o bonde do *Carnegie Hall* e da história. A outra é que sua timidez o impediu de dar o “salto” para o EUA.

Mas o mulato, filho de cabo de exército morto em combate, é levado pela mãe para a Tijuca, onde vai trabalhar como empregada doméstica, e ali sua chance de acesso a um universo cultural elitizado acontece. A patroa promove o encontro do garoto com a música. Uma musicalidade singular e o acesso a discos “modernos”, fez com que Alf, meio Vila Isabel, meio George Shearing, fosse um dos precursores desse hibridismo que influenciaria significativamente a música popular desde então.

A ideia de *desenvolvimento via incorporação do outro* se mantém, embora a concepção quanto à direção deste desenvolvimento seja outra. Porque o critério que estava em voga naquele momento para determinação do valor estético era associado ao *novo*, ao *moderno*, e não ao *erudito*. Altera-se o critério, mas não a função: a noção de *elevação estética* permanece na ideia de *sofisticação e modernização* (SARAIVA, 2007, p. 67).

Além disso, se é verdade que quando Alf surge, o conceito de modernidade está atado aos padrões americanos musicais e de comportamento, no momento da BN já se vive uma certa ânsia por valorizar aquilo que é supostamente “nacional”, viés que se intensifica sobremaneira com o advento do CPC e o início de certa desvalorização dos produtores de música “alienada”. Seria possível, de fato, traçar um gráfico onde se visualizasse momentos em que se abraçam valores importados da metrópole, que se alternam com aqueles onde a

ideia de nacional se exacerba, com foi o caso do início dos anos 60, com o fortalecimento do CPC e seu nacionalismo de “esquerda”⁹³.

Mas é bom lembrar que questões desse tipo nem sempre são tão marcadas. Mesmo no período pós CPC, grupos com clara influência jazzística acompanhavam intérpretes inclusive da canção de protesto, como é o caso do Zimbo Trio ou da orquestra de Carlos Piper. Há também o caso paradigmático de Carlo Lyra, que mesmo ao escrever textos “revolucionários”, mantém seu viés composicional claramente influenciado pelo jazz e pela BN. O exemplo clássico desse conflito é a música “Influencia do Jazz”.

Em 1955, escreveu *Quando chegares* e, no ano seguinte, *Menina*, canção vencedora do I Festival Internacional da Canção da TV Rio, onde Carlos Lyra internalizou escutas oriundas de boleros, do *jazz* e do *rock*-balada. Lançou *Criticando* em 1957, e em 1962, escreveu a canção síntese: *Bossa Nova + protesto, Influência do Jazz* (CONTIER, 1998, p. 17).

Dizia Lyra em 1962 “A bossa nova estava destinada a viver pouco tempo” (CASTRO, 1991, p. 344). O fim da BN intensa, bastante abrupto em função do tipo de postura por parte dessas esquerdas, em especial centrado nas posições ditadas pelo CPC, gerou um desconforto inédito da produção musical brasileira. Aquilo que anos antes era visto como *crème de la crème*, em pouquíssimo tempo passa a ser tratado como uma produção alienada. O amor, o sorriso e a flor, tão celebrados como antídoto à dor de cotovelo dos sambas-canção, passam a ser sinônimo de elitismo e anacronismo. É usual, no entanto, nesses processos musicais, uma certa confusão entre letra e música. Correntes diferentes leem com olhares distintos. Se Lyra queria fazer música engajada, não abria mão da qualidade no conteúdo sonoro. Já Vandrê entendia que até uma artesanaria mais sofisticada era sinal de alienação, distante de uma produção que deveria ser destinada ao “povo”. Imagine-se então o jazz.

“O jazz permanece difícil de ser classificado. Essa dificuldade – e com ela a maioria dos méritos do jazz – decorre do fato de, no fundo, o jazz nunca ter deixado de ser música folclórica” (HOBBSAWM, 2004, p. 93). Mas esse fato, que daria ao próprio gênero um caráter ligado ao “povo”, até mesmo no sentido Cepecista, não impediu que naquele

⁹³ O termo anda em desuso, mas vale dizer que há movimentos nacionalistas mais à esquerda, como também aqueles promovidos pelo populismo conservador de direita.

momento, qualquer voo improvisatório fosse visto como uma submissão ao imperialismo. Talvez por isso, muitos daqueles que sabiam ser a mistura de jazz com ritmos brasileiros aquilo que queriam fazer, e que desfrutavam de certa penetração, se mudam para os EUA.

O que chama a atenção é que esse período, logo após o fim da Bossa intensa, é um momento bastante profícuo na produção do samba-jazz. A ausência de letra isentava, até certo ponto e durante algum tempo, seus compositores e instrumentistas de críticas ideológicas mais ferrenhas. Até que, influenciados por Vandr , o discurso nacionalista, em pleno início da ditadura⁹⁴, atinge a música instrumental. Heraldo e Hermeto já haviam combinado de se autopolicar: “Cuidado com essa frase que está parecendo *bebop*”.⁹⁵

Nesse sentido, a contribui o do CPC foi a de deslocar o foco do samba para os gêneros considerados regionais. Esse discurso nacionalista pode ser encontrado até hoje, ao menos em parte dos produtores de música instrumental, ainda que se saiba que seus procedimentos sejam mais atados ao jazz do que, por exemplo, ao choro.

O fato de hoje as institui es culturais cada vez mais dividirem ou até mesmo substituírem o papel do estado na promo o daquilo que   considerado “legítimo” também afeta essa produ o. A tendência   de valorizar, como rezava Mario de Andrade, o que parece ser mais “autêntico”, ou seja, ainda ligado às manifesta es com certo ar rural ou urbano tradicional, como os violeiros, os sanfoneiros, os ritmos nordestinos e o choro.

Segundo Canclini, tais institui es conseguem travestir as empresas às quais são subordinadas, de uma aura desinteressada, preservacionista. E, “ao subordinar a intera o entre os agentes do campo artístico a uma única vontade empresarial, tendem a neutralizar o desenvolvimento aut nomo do campo” (2008, p. 93). De fato, o choro s    mais autêntico que o samba-jazz se considerarmos em que momento seus hibridismos se deram.

Afinal, os pesquisadores da área aceitam com tranquilidade o fato do choro ser oriundo da polca europeia. Vale lembrar as críticas que sofreu Pixinguinha, dado o grau de elementos ligados ao “jazz” que os críticos notavam em “Carinhoso” que hoje, no entanto,   considerada uma ode a brasilidade. Como costumava dizer Tom Jobim, “autêntico   o jequitibá”.

⁹⁴ Embora o golpe tenha se dado em 1964, o disco do Quarteto antecede a implementa o do AI-5, que se dá em dezembro de 1968.

⁹⁵ Revista Guitar Player. Entrevista com Heraldo do Monte, junho de 1996, p. 77-80.

SEGUNDA PARTE

TRÊS ARRANJOS PARA *CÉU E MAR*

3. CAPÍTULO III – CONCEPÇÃO E PERFORMANCE

3.1. O arranjo como criação

O foco desta tese é a produção de um conteúdo sonoro, seguido de sua respectiva análise e reflexão. Além disso, na primeira parte, há um processo investigativo articulado com tal criação, responsável ainda por aumentar o fôlego das discussões posteriores àquilo que foi concebido. Por isso, embora este autor tenha uma produção composicional, as aventuras criativas estão estritamente relacionadas ao nosso objeto de estudo, o Samba-Jazz.

Nesse contexto, a opção foi por arranjar uma peça típica daquilo que se considerou a primeira fase desse gênero, privilegiando um artista que, segundo o que se pôde verificar na fase de pesquisa, se não se pode afirmar que foi o precursor deste conteúdo sonoro híbrido, foi com certeza um de seus avatares: Johnny Alf. Na seção seguinte, vai se justificar mais pormenorizadamente porque a peça “Céu é Mar” foi escolhida. O que se pretende justificar agora é por que o ato de arranjar foi eleito como o centro do processo criativo.

Regiane Gaúna analisa o arranjo de Rogério Duprat para a música de Gilberto Gil, “Objeto semi-identificado”, em sua tese de mestrado publicada sob o título de “Rogério Duprat: sonoridades múltiplas”. Nesta afirma que

Ao compor um arranjo integrado à estrutura da obra de modo a impedir que ambos pudessem ser concebidos dissociadamente, Duprat extrapolava o âmbito da orquestração e da concepção de arranjo como mero ornamento de uma obra musical e se firmava como coautor (2001, p. 136-137).

Dessa citação pode-se depreender alguns aspectos sintomáticos em relação ao ato de arranjar. Em primeiro lugar, há que se considerar que um arranjo pode ser “um mero ornamento”. No caso do conteúdo específico tratado nesse trabalho, deve-se levar em conta que a introdução de procedimentos jazzísticos e a conseqüente possibilidade de solos improvisados fazerem parte de um “mero” arranjo, se não alteram questões significativas do arranjo em si, ao menos interferem significativamente na execução final da peça.

No mínimo, serão introduzidas novas melodias e detalhes musicais relacionados ao intercambio entre músicos, que podem resultar numa configuração final bastante distinta do

que foi previsto. Isso será tratado também mais adiante, quando se versará sobre o que é definido como “arranjo casual”. Por enquanto, é importante contrapor a ideia de “arranjo mínimo”⁹⁶ (COELHO, 2007) à concepção empregada no SJ, pois ainda que *casual*, a interferência direta do intérprete como coautor por si só ultrapassa a noção de mínimo.

Além da introdução de novas melodias, através dos solos improvisados, vale lembrar sobre os detalhes musicais introduzidos que “uma seção rítmica criativa pode inspirar um solista a projetar sua mais brilhante performance, enquanto um acompanhamento desinteressado pode atrapalhar até o mais potente artista⁹⁷” (MONSON, 1996, p.1). Portanto, mais uma vez se reafirma a necessidade de rever o adjetivo de “mero arranjo” quando se está tratando de um gênero que “importou” procedimentos do jazz, pois estes vão alterar a ideia de uma “mera” execução.

Em segundo lugar, ainda sobre a citação de Gaúna, há um aspecto de interesse significativo, a adoção do verbo “compor” para a confecção de um arranjo: o ato de arranjar pode se misturar ao ato de compor? Ou ainda, é possível separá-los? Nesse caso, Gil e Rogério Duarte decidiram incluir Duprat como coautor da peça.

Lima Junior, em sua dissertação de mestrado, reitera tal visão. “Estabelecendo um paralelo entre as duas atividades, a da composição e a do arranjo, verifica-se que a única distinção entre as duas é a concepção da ideia, ou ainda, o *insight* (2003, p.18)”.

Há que se considerar ainda a necessidade do arranjo, independente de seu grau de complexidade, como gesto que se interpola entre o compositor e uma possível execução. Por isso Aragão coloca que

Estamos considerando o original popular como virtual justamente porque ele necessita não apenas de uma execução para se potencializar, mas também de um arranjo, visto que na maior parte das vezes o compositor não determina *a priori* (e nem se espera isso dele) todos os elementos necessários para uma execução (2001, p. 18)

⁹⁶ Cf Coelho (2007, p. 68), “para que o núcleo virtual de uma canção se realize é necessário um mínimo de escolhas iniciais como timbre de voz, andamento, intensidade e tonalidade, considerando que a canção seja manifestada a *capella*, isto é, sem acompanhamento de instrumentos musicais”. A isso vai chamar “arranjo mínimo”.

⁹⁷ An imaginative rhythm section can inspire a solist to project his or her most vibrant voice, while disinterested accompaniment can thwart even the strongest artist (tradução do autor).

Se as concepções vistas até aqui justificam o arranjo como ato de criação, esta última citação o transpõe para outra categoria, a da imprescindibilidade. Para incrementar o aspecto criativo, tão significativo para a segunda parte dessa tese, optou-se por conceber três arranjos, e não apenas um. Isso viabiliza certo caráter comparativo entre as concepções sobre as quais os arranjos foram talhados.

Para ir mais além, fortalecendo tal recorte comparativo, os três arranjos são realizados sobre a mesma peça e com instrumentação idêntica. A questão crítica sobre a qualidade dos arranjos, que poderia engendrar certo subjetivismo ou juízo de valor, se dilui sobremaneira quando se opta por concebê-los sobre a mesma peça. O mínimo múltiplo comum, a interseção, é a peça: tudo o mais é procedimento, é arranjo e, sendo assim, explicita aquilo que não é a peça.

E, mais além da questão da qualidade, abre espaço para uma discussão sobre as técnicas de arranjo empregadas e seus resultados. Põe em foco o que a segunda parte deste trabalho se propõe: um processo criativo e sua reflexão.

3.2. “Céu e Mar”: porque e como

A escolha de uma peça de Johnny Alf se baseia, como já dito, no fato de que seu nome aparece de forma bastante recorrente na bibliografia sobre o tema, como um dos precursores da Bossa Nova. Neste trabalho, essa posição de Alf é rediscutida. Através de uma série de argumentos, coloca-se que o artista foi um dos pioneiros dessa articulação, desse hibridismo entre o samba e o jazz.

Na primeira seção do capítulo dois, há uma contraposição entre Johnny Alf e João Gilberto, que visa pontuar fatos relevantes no que se refere às diferenças entre os dois. Como exemplo, pode-se mencionar que o segundo nunca fez jazz, cantando e tocando “sem dar espaço à improvisação” (TATIT, 2004, p. 50), assim como o primeiro não fez nem faz exatamente bossa nova, ainda que não se deixe de levar em conta o espaço significativo que essa desfruta em seu trabalho.

Trata-se de uma canção usual no repertório desse autor. A peça, publicada pela primeira vez em 1958, se alinha a uma época (ano inaugural da BN), aponta inovações

(como se pode verificar através da análise realizada na seção seguinte) e antecede técnicas composicionais que serão reutilizadas por Jobim (pode-se notar uma delas: a manutenção de uma nota pedal na melodia enquanto a harmonia se move, tal qual em “Samba de uma nota só”).

Outro fato marcante é que, embora tenha letra, a peça tem traços claros de uma criação musical a qual se acrescentou letra, no sentido de que possui elementos de interesse suficientes para a realização sem o emprego de palavras. Em entrevista a Fernando Faro, no programa “Ensaio” apresentado pela TV Cultura em 1990, Alf comenta algumas vezes que já tinha uma dada peça, mas ainda não a letra, de onde se infere que ele construía a peça em termos sonoros antes de pensar numa possível letra. Assim, este processo se contrapõe àquele que Tatit atribui aos cancionistas: “suas melodias são inspiradas nos contornos da fala, mas acabam adquirindo um ‘sentido musical’” (idem, p. 122).

Além disso, aspectos estritamente musicais como, por exemplo, o motivo principal em quartas da melodia, tem origem marcadamente instrumental. Interessante lembrar, como Medaglia já afirmava em 1966, que Alf é um músico de formação diferenciada, o que, como já dito, não é usual em muitos dos compositores nessa área.

Elaborados com técnicas bastante distintas, os arranjos são então comentados em separado. São denominados: o arranjo sem arranjo, o arranjo detalhado e o arranjo samba-free-jazz. No quarto capítulo, esses arranjos são então analisados, propiciando a oportunidade de discussão sobre a relação entre as técnicas utilizadas e seus resultados. Abre espaço também para uma proposta de análise diferenciada, que pode, eventualmente, ser acrescentada ao escopo de ferramentas já consagradas para esse fim como, por exemplo, a análise harmônica, das aberturas dos acordes ou de sua morfologia.

A escolha da instrumentação também foi fruto de reflexão. Chegou-se a conclusão de que seria interessante caracterizar uma formação ligada aos trios típicos do SJ. Assim, baixo e bateria foram considerados imprescindíveis. Além disso, certos conceitos tratados na primeira parte deste texto vêm sendo discutidos, faz algum tempo, com os músicos com os quais se planeja levar a cabo a execução de tais arranjos.

Depois, tem-se a questão da presença da guitarra. O fato de o autor ser um guitarrista torna essa decisão discutível. Existia a hipótese de excluir tal instrumento.

Entretanto, a possibilidade de se realizar o projeto com piano traz consigo uma questão ainda mais complexa: Alf foi um exímio pianista. O excesso de inter-relações nesse caso não parece ser benéfico. Fosse a opção dizer ao pianista que adotasse o *approach* de Alf, fosse de desconsiderá-lo, qualquer opção levaria demais em conta o fato de que a obra criativa de Alfredo Jose da Silva está conectada a seu instrumento. Melhor não incluir o piano.

Estranhamente, essa relação se repete com o autor desse projeto. Sem a mínima pretensão de tecer qualquer comparação, é interessante lembrar alguns exemplos históricos das relações entre compositores e o instrumento que tocam. Seriam as peças orquestrais de Villa-Lobos diferente se ele não tocasse violoncelo? Seria a obra de Liza diferente caso não fosse o piano seu instrumento principal? E seriam as mesmas as canções de Cartola fosse ele um pandeirista? Sendo a concepção criativa deste autor está conectada a guitarra, por que negá-la? Além disso, no universo do SJ, ao se excluir o piano, o instrumento usualmente empregado para executar o acompanhamento harmônico tem sido a guitarra.

O último instrumento do quarteto: o saxofone. Nesse caso, é bom frisar não apenas o instrumento, mas o instrumentista. Vitor Alcântara é um artista inserido na tradição que remonta às origens desse tipo de música. Vindo de uma família de músicos, as gerações que o antecedem fizeram parte de gravações do estilo em São Paulo. Pode-se ouvi-los, por exemplo, nas gravações de *Projeção*, de 1963 (liderado por Luiz Chaves) e *Impacto*, de 1964 (liderado por Hector Costita).

3.3. Análise da peça

Formalmente falando, “Céu e Mar” é um “AABA”, ou seja, a forma canção por excelência. Entretanto, cada “A” é subdividido em um “a” e “b”, pois sempre conta com um trecho de 8 compassos com influências aparentemente modais⁹⁸, já que tem 6 compassos subsequentes de dó menor. Vide figura abaixo:

⁹⁸ De novo não é possível fixar influências diretas. A primeira gravação de “Céu e Mar” data de 1958 e o álbum “Kind of Blue”, de Davis, considerado aquele que inaugura procedimentos modais no jazz, é de 1959.

Figura 18: tabela indicando a forma da peça “Céu e Mar”⁹⁹

Partes	A	A	B	A
Subdivisões	ab	ab	B	ab
Compasso	1 ao 16	17 ao 32	33 ao 48	49 ao 64
Numeração software	1 ao 16	1 ao 19 (exceto casa 1)	20 ao 39	40 ao 51

Já os pequenos “b”, os 8 compassos finais de cada “A”, empregam um procedimento bastante similar ao “Samba de uma nota só”, de Jobim e Mendonça, onde se repete uma mesma nota com rítmica típica de samba (basicamente síncopas ligadas), o mesmo tempo em que a harmonia se movimenta. Mais uma vez, Alf aparentemente antecede a peça de Jobim, afinal “Samba de uma nota” data de 1960¹⁰⁰. O “B” é um tanto mais usual e retorna ao último “A” com apenas uma pequena mudança rítmica no último “b” para que a frase seja conclusiva. Veja a partitura na página seguinte.

Harmonicamente falando, a peça é construída sob o signo de certas singularidades. Para começar, o trecho relativamente longo no acorde de Dó menor acontece, de forma impar, sobre a tonalidade da peça em F maior. Na maioria das canções dentro desse universo harmônico melódico, é usual a presença do Vm, mas quase sempre de curta duração, apenas fazendo o papel de II/V do IV. Nesse caso, um grande trecho é construído sobre tal região harmônica, o que além de poder causar certos equívocos analíticos, confere certa ambiguidade interessante à peça. Inclusive a nota mi natural, sensível da tonalidade, só vai aparecer na casa dois, ou seja, trinta compassos depois do início do tema propriamente dito. Até então, a nota mi bemol aparece algumas vezes, reforçando a dubiedade harmônica de que a peça esteja em Bb, e não em Fá maior, sua real tonalidade.

⁹⁹ O número de compassos da tabela não confere com a partitura da página seguinte apenas porque está escrita empregando um *ritornello* com casa um e casa dois, enquanto a contagem do software de edição musical segue sem considerar tal estratégia de escrita.

¹⁰⁰ O que não é surpresa nenhuma, ao se considerar que Alf é referencia confessa não só de Jobim, mas de toda a “turma” da BN.

Figura 19: Partitura da peça

Céu e Mar

J. Alf

5 Cm⁹ F¹³ B⁷(⁹)

9 B^bmaj⁷ B^bm⁷ E⁹ A^bmaj¹³ A^bm⁷ D⁷

13 G^bmaj⁷ 1. Dm⁷ G¹³ C⁷sus⁴ C⁷

17 2. Gm⁷ C⁹ F⁶

20 Bm¹¹ E⁷(⁹) Am⁷ Fmaj⁷

24 Bm¹¹ E⁷(⁹) Am⁷ Am⁷

28 Am¹¹ D⁷(⁹) Gm⁷

32 A⁷(⁹) D¹³(⁹) D⁹ C⁷

36 Cm⁹ F¹³ B⁷(⁹)

40 B^b6/9 B^bm⁷ E⁷ A^bmaj¹³ A^bm⁷ D⁷

44 G^bmaj⁷ Gm⁷ C⁹ G^bmaj⁷ F⁶

Como dito, existe um fundamento motivico quartal nos trechos “a”, o que tende a demonstrar que na peça, como parece ser o caso da grande maioria dos temas do autor, a construção musical é mais relevante do que a questão da letra. Isso porque o próprio motivo constituído de duas quartas subsequentes não é o que se pode chamar exatamente de algo *cantabile*¹⁰¹ devido, entre outras coisas, à própria dificuldade de execução vocal dos saltos e ainda, porque é um tipo de estrutura que não se baseia nem numa escala, nem num arpejo, o que de certa forma dilui o viés diatônico da peça.

Não fosse isso, o toque de interesse aumenta na medida em que nas conexões da parte “B”, as quartas aparecem novamente¹⁰², demonstrando assim um gesto composicional de interessante grau de coerência, uma relação cuidadosa das partes com o todo. Pode-se arriscar a dizer até que dificilmente tal tema seria construído por um compositor “intuitivo”, o que, segundo Tatit, é o caso da maioria dos cancionistas (2004, p. 72).

Segue, no anexo I, além das faixas onde se gravaram os três arranjos da peça, uma gravação realizada pelo próprio Alf em 1974. A faixa sintetiza muito do que foi tratado até então. De início, nota-se o caráter bastante casual da abordagem, a começar da introdução, que emprega o acorde de Dó menor como *vamp*¹⁰³. Tal escolha reforça o caráter modal frisado pela própria composição e, como já dito, antecede até mesmo o disco considerado como aquele que sedimenta, no jazz, tal tipo de abordagem, o já citado *Kind of Blue*, de Miles Davis (1959).

Um dos elementos que chama atenção é o emprego ostensivo de “colocações cruzadas¹⁰⁴”. Nesse nível específico, há um distanciamento significativo dos procedimentos bossanovistas, que tendem mais a constância e a reiteração contínua das mesmas frases rítmicas na condução harmônica. Pode-se dizer que, em Alf e no jazz, o acompanhamento é próativo.

¹⁰¹ Vide capítulo anterior, quando abordo a improvisação no SJ.

¹⁰² Compassos 23/24 e 31/32 da numeração do software na figura 17, página 121.

¹⁰³ Termo empregado pelos músicos de jazz para se referir a um trecho que não está contido no *chorus* sobre o qual se improvisa. É possível, como ocorre nessa gravação, improvisar, mas este tipo de “anexo” formal se articula, dentro do arranjo, como um segmento adicional que não altera o ciclo padrão.

¹⁰⁴ Tratado de forma exaustiva nos capítulos um e dois, o termo se refere ao rompimento com células rítmicas constantes que se repetem ciclicamente, este último o procedimento típico da música popular em geral. Entretanto aqui Alf se coloca de forma intermitente, sempre levando em conta o que acontece com a melodia da peça, e, a partir daí, interage.

A pura e simples interpretação da melodia já se encontra carregada de variações subjacentes. Notas são acrescentadas, omitidas e improvisadas, ou seja, há um grau acentuado de maleabilidade típico, como já visto, dos procedimentos jazzísticos.

Mas vale lembrar que atmosfera, o caráter, aquilo que faz João Gilberto e Johnny Alf se assemelharem é a abordagem *cool* da interpretação. É esse ponto que talvez dê margem a confusão. E, nesse ponto, Mammi acerta mais uma vez ao dizer que, na bossa nova, “o horizonte ideal do processo é um ponto em que seja suficiente falar com perfeição para que a linha melódica brote espontaneamente da palavra”. Já no Jazz, “uma voz é tanto mais perfeita quanto mais se aproxima do instrumento” (1993: p. 68-69), o que retrata a situação aqui. Alf é música, a letra é pretexto.

Acrescente-se ainda o improviso do cantor, compositor e pianista. Depois de, no primeiro “a” tocar a própria melodia da peça, o Alf pianista faz um arpejo com a nota pedal do tema no soprano para, em seguida, mantendo ritmicamente tal estrutura, modificando-a e adaptando-a as exigências harmônicas do trecho “b” da peça, cujo grau de sofisticação harmônica é, no mínimo, relevante.

3.4. Três concepções de arranjo

A forma encontrada nesse trabalho para que se aliassem processos históricos e analíticos a um processo criativo, foi arranjar de três formas distintas a peça “Céu e Mar”. O que se pretende, nas próximas linhas, é não só relatar e refletir acerca das concepções de arranjo discutidas e empregadas, mas atentar para um aspecto fundante aqui: como se articulam concepção e execução?

Grosso modo, correndo certos riscos, pode-se dizer que no arranjo sem arranjo, as recombinações se dão, se forma mais marcada, no nível da improvisação solista. No arranjo detalhado, a processo criativo é individual e concretiza-se no próprio gesto solitário de conceber o arranjo em suas minúcias. E no arranjo samba-free-jazz o nível de trocas e diálogos sonoros mais acentuado se dá num foro significativamente diferenciado, nas relações de grupo em meio à própria performance.

Ainda que a diferenciação pareça sutil entre o primeiro e o terceiro, no arranjo casual a forma com que aqueles que acompanham vão agir, ainda que com modificações em seu percurso, estão pré-definidas. No outro caso, a importância da auralidade é poder modificar, dentro dos limites impostos pelo arranjo, quase que completamente as decisões sonoras, se comparado com soluções grafadas numa partitura convencional. E mais, não há nem mesmo, como é o caso do primeiro arranjo, um papel pré-determinado de solista, que protocolarmente é trocado durante a performance. Todos interagem concomitantemente.

Seguem-se então as discussões sobre a concepção de cada arranjo e seus diálogos com as noções e conceitos tratados na primeira parte do trabalho. Como se dão seus *procedimentos*, *protocolos*, sobre quais *matrizes* e, em especial, como decidir antecipadamente altera o resultado final da performance.

3.4.1. O arranjo sem arranjo

O arranjo casual acontece, ainda que em muitos casos de forma não refletida¹⁰⁵, em diversas situações profissionais por músicos ligados a prática jazzística. Nesses casos, os próprios instrumentistas trabalham com a ideia de que não há arranjo, na medida em que não há direcionamento, nem verbal nem escrito, do que se deve ou não tocar, além do repertório propriamente dito.

Mas, ao se olhar mais de perto, o que se nota é a existência de uma série de *protocolos* consagrados que são então utilizados no intuito de realizar uma peça com propriedade. A noção de *protocolo* aqui empregada envolve mais do que procedimentos. Pode-se dizer que é o conjunto de *procedimentos* padrão utilizado para permitir que, ainda que não se fale nem escreva nada, músicos ligados ao jazz toquem por horas a fio. Além da improvisação, envolve questões formais, de instrumentação, entre outras, que são tratadas a seguir.

¹⁰⁵ Há, nas práticas, um estatuto análogo àquele que se atribui as 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).

O objetivo dessa discussão é questionar se realmente existe um grau acentuado de *casualidade*, dando margem assim para o exercício da criatividade de forma abrangente ou se, de fato, a performance é guiada por uma quantidade significativa de fórmulas prontas, procedimentos padrão que salvaguardam a qualidade da execução, mantendo-a, graças a isso, num certo patamar insuspeito. Por outro lado, se performances interessantes são possíveis, tratam-se amiúde de interpretações mais usuais do que se possa supor.

A primeira questão se refere à distinção entre a forma do tema e o mapa final do arranjo. A forma dada é a estrutura da peça tal como foi concebida pelo compositor. Por exemplo, numa canção AABA sem introdução nem coda¹⁰⁶, ao se considerar o tema desde o primeiro compasso do primeiro A (incluindo a anacruse, se houver) até o último compasso do último A¹⁰⁷, essa será a forma - o *chorus*¹⁰⁸ - sobre a qual se improvisa.

Já a forma final deve ser considerada como o ‘mapa’ resultante do arranjo. Aí se incluem introduções, interlúdios e codas, *choruses* de solos ou qualquer outro procedimento que se encontre além da própria forma, somado a quantas vezes e de que maneira vai-se repetir o próprio tema. O mapa final então, quando realizado por completo, é compatível exatamente com a duração total da execução.

É bom lembrar que, com exceção da baladas, que podem eventualmente negar o que será dito em função de seu andamento lento, a maioria das peças em música popular são demasiado curtas para que sejam executadas apenas uma vez do começo ao fim, ou seja, apresentando apenas uma vez sua forma original. Isso significa que é necessário decidir quantas vezes se vai executar a peça, ou suas partes, e qual é o número de repetições, seja de sua forma inteira ou de uma de suas seções. De acordo com Aragão, “é natural supor que o arranjo esteja presente *sempre* entre os processos de composição e execução, ainda que possa se dar de maneiras muito diferentes” (2001, p. 18).

¹⁰⁶ A ressalva é necessária porque em alguns temas foram compostos elementos além da própria canção e que podem ser considerados, até certo ponto, partes integrantes da peça. Por outro lado, isso não significa que o arranjador ou os músicos que vão executá-la estejam obrigados a inseri-los em sua performance.

¹⁰⁷ Na maioria das vezes a peça se encerra um ou dois compassos antes do fim, pois esses últimos compassos em geral fazem parte do *turnaround*, cuja função é reiniciar a peça.

¹⁰⁸ *Chorus*: na terminologia jazzística, é o ciclo da forma da peça sobre a qual os músicos improvisam, seja apenas um ciclo, sejam vários subsequentes. Na definição de Berendt (1975, p.357), “unidade formal do jazz. Improvisação solista baseada num tema de 12 (blues) ou 32 compassos (song)”.

Assim, surge a necessidade imediata de inserir repetições de partes ou da peça como um todo. Algumas vezes o próprio tema é repetido. Em outras, apenas seu ciclo harmônico, como estrutura sobre a qual os músicos improvisam. A decisão em geral cabe ao instrumento melódico principal daquela dada situação. E é tomada levando em conta um conjunto de fatores, entre eles o tamanho da peça, andamento, as instruções que foram disponibilizadas antes do início do trabalho¹⁰⁹ e, até mesmo, o ambiente naquele momento, no sentido de como o público interfere na performance através de suas reações.

No arranjo que se ouve na faixa um¹¹⁰ tentou-se, de certa forma, simular uma situação profissional bastante usual para os músicos que participam dela. De acordo com as performances em situações desse tipo, evitou-se uma direção específica no intuito de preservar algum grau de casualidade. O fato de ser o autor deste o arregimentador da sessão de gravação direciona, via de regra, expectativas de instruções por parte dele. A proposta, nesse primeiro momento no estúdio, foi de evitá-las. Veja mais sobre isso na seção 3.5, intitulada “a gravação e seus resultados”, onde se reporta em detalhes, até onde for possível, o que aconteceu no estúdio.

Mas, voltando ao arranjo em questão, o ponto de partida para esse tipo de solução musical deve se restringir a uma partitura padrão, sem indicações de nenhum tipo, apenas contando com os elementos mínimos, embora superestruturais, a saber: a melodia, a harmonia e o ritmo/gênero, exatamente a partitura utilizada para a análise, na página 121.

A performance passo a passo pode ser descrita da seguinte maneira. Em primeiro lugar, os músicos ou conhecem a peça de memória ou pode-se fornecer uma partitura padrão. Como já visto, essa partitura/roteiro apresenta uma condução harmônica baseada em cifras, a melodia e, em geral, o ritmo/gênero que define não apenas sua condução rítmica, mas também elementos de estilo que vão impregnar todos os aspectos da execução. Por exemplo, o tipo de acentuação, articulação e até mesmo variação da melodia estará de

¹⁰⁹ Esporadicamente, no começo do trabalho, o produtor do evento pode dar alguma instrução mais geral com relação à contensão ou expansão na forma de tocar e/ou improvisar. O público também, em sua maneira de interagir com os músicos pode alterar certas decisões musicais. Entretanto, esse tipo de instrução ou interrelação com a audiência não contradiz os aspectos “casual”, já que são indicações genéricas e não aspectos definitivos do ato de execução de cada “arranjo”.

¹¹⁰ CD em anexo, faixa um.

acordo com aspectos gerais daquele gênero: se a peça é um samba, isso deve se refletir em todos os aspectos da interpretação.

Muitas vezes, a título de introdução, um músico ou todos, excetuando-se o instrumentista melódico, podem tocar algo como, por exemplo, os dois primeiros acordes da peça, já no andamento em vigor, geralmente proposto pelo baterista. O instrumentista melódico também pode variar, improvisar na introdução, mas, a partir do momento em que inicia a melodia, subentendesse não só que o tema se iniciou, como também o primeiro de vários “choruses”.

É padrão também que o primeiro improvisador seja quem apresentou o tema. Esse é um *procedimento* interessante, pois em geral, garante que esse não será o último solista, propiciando assim o contraste necessário, no nível da instrumentação, para que a volta ao tema seja marcada também pelo aspecto timbrístico.

A sequência de solos varia de acordo com vários fatores. O número de instrumentistas é um deles. Se há dois sopros, por exemplo, esses em geral se revezam de um tema para outro, determinando assim quem faz o primeiro solo. Mas, se há somente sopro, piano, baixo e bateria, a tendência é que os primeiros solos sejam do sopro, seguido dos solos de piano.

Sobre os solos de baixo e bateria, há de se considerar o seguinte: toda a condução da “seção rítmica” ou “cozinha”¹¹¹ está francamente baseada nesses instrumentos em especial. Sendo assim, não é usual que seus solos aconteçam em todas as peças. Entretanto, numa ocasião onde haja permissividade em relação à improvisação, esses podem acontecer com mais frequência. No caso de uma sessão de gravação, onde apenas uma música será gravada, uma possibilidade é partir do princípio de que todos devem solar, quase como uma oportunidade única de demonstração de habilidade e ainda como um incremento motivador na participação de todos, em especial quando têm destreza enquanto solistas.

O instrumentista melódico deve estar atento para a reexposição do tema. Se a deixa passar, corre-se o risco de que a execução acabe maior do que o desejável. Entretanto, ao voltar à melodia, extingue-se a possibilidade de que outros solos aconteçam, excetuando-se

¹¹¹ Segundo Menezes Bastos, o termo cozinha é um “epíteto que, se sem dúvida recorda a negritude do ‘ritmo’ no Brasil de maneira abjetamente discriminatória, não deixa de apontar a absoluta infraestruturalidade musical do parâmetro aqui em toque” (1995, p. 200).

a possibilidade de se improvisar sobre a coda. Por isso a decisão, em especial em execuções mais abertas, deve ser tomada com parcimônia.

Ainda que estes *procedimentos* deem conta de um quadro bastante geral, existem inúmeras sutilezas que ocorrem durante a execução. Mas esse panorama certamente fornece subsídios suficientes para a questão central aqui: deve-se considerar este tipo de performance como “casual” ou, de fato, o grupo apenas aplica repetidamente procedimentos protocolares pra garantir o êxito de suas realizações?

Não parece ser possível dar uma resposta direta para essa questão. É mais eficaz que se entenda o arranjo casual enquanto processo que se antepõe ao arranjo planejado, que é tratado a seguir. Entretanto, como os procedimentos se reiteram repetidamente, o aspecto onde mais se salienta a contribuição dos músicos parece ser nos solos propriamente ditos. Esses aproveitam seu próprio “repertório”, seu conjunto de possibilidades melódicas que supostamente se ampliam com o tempo, através da desmontagem do próprio vocabulário e da remontagem realizada a cada novo solo. Tanto é assim que, entre os *connaisseurs*, é possível reconhecer vários solistas do panteão de grandes nomes do jazz apenas por seus solos e fraseado.

3.4.2. O arranjo detalhado

Na seção anterior, a discussão girava em torno da apreciação de um arranjo casual. Ou seja, um arranjo enquanto conjunto de procedimentos típicos de uma execução que não é previamente concebida, não ao menos através da escrita ou de um detalhamento prévio. Agora a questão agora se dirige no sentido oposto.

A faixa número dois do CD anexo, que contém tal arranjo, partiu dos mesmos elementos superestruturais que o primeiro. Mas nessa houve um conjunto de decisões estéticas que gerou um resultado distinto. Inúmeras execuções dentro do primeiro modelo tenderiam a se aproximar umas das outras, na medida em que a ausência de pré-indicações nos deixa à mercê daqueles procedimentos estandardizados dentro do universo do SJ. No entanto, a aproximação maior ou menor entre execuções varia de acordo com o grau de criatividade dos músicos envolvidos.

No caso do segundo arranjo, deve-se considerar que é possível “compor” - para empregar o termo de Gaúna - inúmeros diferentes arranjos. Isso se contradiz com a ideia de que o melhor arranjo seria aquele que, depois de realizado, se torna parte tão integrante da peça que o próprio arranjador passa a ser considerado coautor da obra. É o caso supracitado de Rogério Duprat na canção “Semi-Identificado”, de Gilberto Gil e Rogério Duarte.

Aqui não há nenhuma pretensão de realizar um arranjo que sequer possa ser considerado definitivo. Aliás, nem é assim que este autor pensa arranjo. Fosse esse o caso, não optaria por executar três arranjos da mesma peça. O que vai se tentar, de agora em diante, é descrever o maior número possível de decisões que foram tomadas durante o processo criativo, bem como as consequências musicais dessas.

Em relação ao arranjo casual, a fórmula de compasso original¹¹² foi mantida por estar intrinsecamente atada ao conceito empregado no arranjo, ou seja, nenhum gesto intencional de arranjo, apenas a utilização de *protocolos* usuais do universo jazzístico, o que nesse caso incluiu utilizar a partitura como foi encontrada.

Nesse arranjo, a primeira decisão foi transcrever a peça para 2/4. Neste ponto pequenas decisões podem tomar um vulto significativo, dado que, ao se planejar minuciosamente um arranjo, o papel da partitura cresce muito em relevância¹¹³. Sendo assim, optou-se por empregar a fórmula de compasso tradicionalmente utilizada em samba, ou seja, 2/4.

Um outro eixo importante que permeou muitas das decisões em relação a esse arranjo foi a questão das 4^{as}, mencionada na análise melódica da peça. Quartas justas que invertidas são quintas e somadas são 7^a-s que, por sua vez, invertidas tornam-se 2^a-s. Esse foi um dos parâmetros observados para sua construção, em especial daquilo que foi planejado como ponto culminante deste, o solo dobrado em oitavas entre sax e contrabaixo.

Também foram adicionados a este solo extratos melódicos do tema “E.S.P.”, título da composição de Wayne Shorter gravada no álbum homônimo de Miles Davis em 1965.

¹¹² A discussão sobre o “original”, como se sabe, é extensa. Aqui me refiro às duas partituras editadas que pude alcançar: uma, do álbum consagrado a Johnny Alf pela Editora Irmãos Vitale e a outra, presente na coleção de SongBooks dedicada à Bossa Nova pela Editora Lumiar, volume 3 (vide bibliografia).

¹¹³ Isso já foi tratado sob o olhar de Cook e, nesse sentido, o grau de detalhamento é diretamente proporcional à necessidade de escrever tais detalhes.

Em primeiro lugar, o tema é fundamentado num motivo melódico em quartas. Em segundo, é contemporâneo da peça de Alf, com uma série de inter-relações que podem ser traçadas no âmbito do *cool jazz* da década de 50, a começar com o emprego de sequências de intervalos não usuais, ao menos no âmbito da música popular.

Mais um aspecto do solo que vale a pena mencionar foi a utilização, em alguns trechos, de colcheias com *swing feel* sobre a base de samba. Numa associação em forma de espelho, também se decidiu traduzir trechos do tema de Shorter para uma rítmica com características “típicas” do samba. Note-se do compasso 107 ao 109 (anexo 2, partitura 2) a frase da casa um de “E.S.P” .

Isso veio da observação, no capítulo um, de que nos primórdios da segunda fase do Samba-Jazz, saxofonistas como J.T. Meirelles, mesmo ao improvisar sobre o ritmo de samba, não teriam ainda “traduzido” essa característica – o *swing feel* - da linguagem jazzística. A análise feita sobre esse músico foi de que, ao adaptar procedimentos jazzísticos para o gênero brasileiro, estava importando também elementos de estilo, dada a incipiência da linguagem à época. A questão procedimentos *versus* elementos de estilo é discutida com cuidado naquele capítulo, sendo assim foi interessante, na criação do arranjo, citar propositalmente tal “fricção” de musicalidades (PIEADADE, 2005).

Na condução dos “a”, ou seja, dos trechos modais, a ideia foi a de empregar um *riff* de baixo com quantidade significativa de pausas, o mesmo sendo proposto ao bumbo da bateria. Uma das principais questões que aparecem no capítulo um é a das “colocações cruzadas” (Berendt, 1975). Na passagem do swing para o BeBop (anos 30 para os 40), há quase que literalmente (no sentido musical) uma passagem da função do jazz de música dançante em direção a uma música para se ouvir. Diria Mario de Andrade, de interessada para desinteressada.

O que se nota, em geral, nas gravações de Samba-Jazz é que o bumbo permanece contínuo. Este arranjo, nesse sentido, quebra tal cânone em dois níveis: como condução escrita, prevê muitas pausas e como instrução dada em estúdio, sugere tal procedimento aos músicos também nos momentos improvisados, nos trechos onde os acompanhantes se guiam por cifra. A opção de formato foi a de criar uma introdução seguida de um primeiro

“a” aumentado, ou seja, com o dobro da duração prevista pelo compositor. O intuito foi de reforçar a característica modal do trecho.

Daí se segue o “b” todo convencionado sobre os acentos da melodia. Depois aparecem o “a” com a duração original seguido de “b” idêntico, apenas se encerrando com a casa 2, de caráter um tanto mais conclusivo. Alf, em gravações, emprega a cadência final Sol bemol indo para Fá maior tanto na casa 2 (Gb7M/F7M) como no fim, mas optou-se aqui por resolver o segundo “A” diretamente para Fá (C7/F7M).

A ideia para o “B” foi a de levar a melodia para a guitarra, enquanto o saxofone realiza uma linha harmônica cheia de saltos e linhas cromáticas. Ou seja, a linha harmônica foi escrita para ser executada como *background* para a melodia na guitarra, ainda que, a princípio, se movimente de forma intensa e, com isso, corra-se o risco de trocar o papel de coadjuvante pelo de protagonista, no que se refere a esse trecho.

O último “a” do “A” final da primeira exposição aparece totalmente convencionado, ou seja, com os acentos da condução pré-determinados. O efeito é incisivo, mesmo porque ritmicamente os acentos extrapolam o universo de semicolcheias típico da esfera do samba, com a inserção de figuras ligadas a sextina.

Seve (1999, p. 11) compara, em seu *O Vocabulário do Choro*, essa tendência a tercina no jazz e na *brasileirinha*. Os elementos dispostos mostram que há uma espécie de atrito subjacente entre o binário e o binário composto, que permeia muito dos elementos rítmicos considerados de origem africana. Ora, essa passagem sugere um ritmo composto (de subdivisão ternária), uma referência ao afro-cubano, de onde esses acentos parecem ter origem.

Segue-se então para o “b” ainda da primeira exposição, onde ocorre uma citação da técnica de *chord melody* modificada, pois a voz principal se resume, como já visto, a uma ideia rítmica, dado que repete a mesma nota. No entanto, a guitarra, homofonicamente, descreve uma voz possível da harmonia do que poderia se constituir uma passagem “em bloco”. O baixo, embora participe, soaria por demais denso caso executasse todas as notas. Sendo assim, optou-se por inseri-lo em pontos de apoio estratégicos.

Inicia-se agora uma passagem de 16 compassos, um solo, executado apenas pela bateria. A ideia é realmente de ponte, de conectar a exposição do tema, em *tutti*, ao ponto

culminante do arranjo, que será comentado a seguir. Neste caso, deu-se liberdade total ao baterista, sendo disponibilizadas apenas três referências: o próprio gênero, a métrica bastante regular de 16 compassos e a sugestão da não continuidade do bumbo. Entretanto, o início do solo coincide com o compasso que encerraria a seção anterior, o que dá certo caráter de urgência, pois há uma superposição métrica que causou, inclusive, certo grau de dificuldade de realização no momento da gravação.

Em seguida inicia-se o solo de sax e contrabaixo. Como já mencionado em algumas passagens desse texto, foram postos no tabuleiro, como conjunto de elementos disponíveis para a escritura do solo, primeiramente o motivo em quartas. Quartas que duplicadas tornam-se sétimas, que invertidas são segundas. Esse é basicamente o conjunto de intervalos empregados.

Outra referência empregada foi a peça de Wayne Shorter “E.S.P.”. Miles, em sua autobiografia comenta que demorou algum tempo até que compreendesse que grande compositor o saxofonista era (1991, p. 249). O tema, que dá nome ao álbum de 1959, tem sua melodia baseada em quartas e é contemporâneo da peça de Alf.

Utilizou-se ainda a ideia de jogar com as qualidades rítmicas distintas do samba e do jazz daquele período, que ocorre em momentos quando frases quartais são executadas com o *swing feel* jazzístico e, logo em seguida, extratos da melodia da peça de Shorter aparecem com a divisão rítmica transposta de 4/4 para 2/4, com o intuito de transformar, em nível idiomático, uma frase de jazz numa frase de samba¹¹⁴.

Tais elementos são empregados nesse solo de forma bastante livre, entretanto fechados num universo constituído pelos intervalos pré-determinados (quartas, sétimas e segundas), por excertos da peça de Shorter supracitada e pelo jogo entre duas diferentes fricções; ideias melódicas com qualidades rítmicas do jazz sobre o samba e frases de um tema do universo jazzístico (E.S.P.) transportadas para a linguagem rítmica do samba.

Esse é o tabuleiro aonde essas peças espalhadas são então re combinadas para que se chegue ao solo, que aparece escrito, e não improvisado. Por isso também é executado em uníssono, para que esse grau de premeditação seja explicitado. Parte-se então para um solo

¹¹⁴ Para maior aprofundamento, vide o método prático de Eduardo Pecci intitulado “SAMBA/JAZZ”. São Paulo, Ed. Novas Metas, 1989.

de guitarra sobre a harmonia da parte “B” da peça, com a métrica dobrada, ou seja, os 16 compassos originais deste trecho agora são 32. Porém o solo se encerra no compasso 30, e se seguem quatro compassos com um acento igual nos três primeiros, realizando uma pequena ponte que o encerra e conecta tal seção com a retomada do tema

Tal volta é realizada executando-se a parte “a” do trecho “A”, novamente com a extensão dobrada em relação ao original, mais uma vez enfatizando seu caráter modal. Segue-se então o “b”, que é trabalhado agora com duas intenções: renovar sua audição e utilizá-lo como coda. Para isso, o trecho foi re-harmonizado e cada segmento de dois compassos foi realizado uma terça menor acima do anterior. Com isso, evitou-se repetir novamente partes da peça, já suficientemente ouvidas e introduziu-se uma progressão de sonoridade singular em comparação ao resto do arranjo, que até então contava com as sonoridades quartais de forma mais proeminente. Veja abaixo um resumo do mapa final do arranjo, que pode ser visto em detalhes na partitura dois, anexo dois, arranjo dois.

- Introdução- pedal *riff* de baixo, apenas a caixa conduz
Sax e guitarra soltos, efeitos de textura
- A (“a” expandido, “b” convencional) sax na melodia
- A (“a” normal, “b” convencional) sax na melodia
- B guitarra na melodia e sax numa segunda melodia que funciona como *background* para o tema original.
- A (“a” todo acentuado/convencional e “b” com contra-melodias homofônicas)
- Ponte de 16 compassos de bateria- solo ponte em linguagem de samba

Instrução ao baterista: não conduzir de forma plana.

- Solo escrito de baixo e sax. Depois se acrescenta guitarra.

Instrução ao baterista. Responder frases até dobrar com entrada da guitarra

- Solo de guitarra sobre B expandido até C7, acentos como pequena ponte para a volta ao tema.
- Último A (“a” estendido com sax solto e “b” que segue para a coda)
- Coda - emprega o motivo do próprio “b” em terças menores e conclui.

Trata-se de um arranjo praticamente inexequível sem o recurso da partitura, bastante detalhado, que mostra, no mínimo, que pode haver uma distância significativa em termos de resultado em relação a execuções casuais, foco da discussão na seção anterior. Pode-se dizer que nas seções abertas a solos, as questões tratadas no fim do trecho anterior se repetem, ou seja, nos solos improvisados repetiram-se procedimentos padrão.

Por isso, o momento mais exacerbado onde esse processo de reaproveitamento e transfiguração daquilo que se tem em mãos para a construção de um novo quadro acontece no ato de arranjar. O vocabulário que está sendo re combinado num âmbito mais geral é o do próprio arranjador. É ele que mantém um olhar no que a peça oferece e outro naquilo que colecionou até então.

Embora esse processo flerte com o grau de consciência do engenheiro, aquele que pré-concebe tudo que ocorrerá só conta, para se debruçar, com seu próprio tabuleiro de possibilidades, ainda que, como nesse caso, se aproprie das coleções de outrem, como é o caso dos trechos de E.S.P. reaproveitados pelo autor. No ato da improvisação *stritu sensu* não há tempo, as respostas só podem ser imediatas. Mas, no processo de arranjar, o número de fontes é virtualmente infinito, pois se pode consultar, inserir, descartar e refazer até que o resultado se mostre satisfatório.

3.4.3. O arranjo Samba-Free-Jazz

A premissa para a construção desse arranjo é, de fato, simples. Se Johnny Alf compôs sua obra e lapidou seu estilo influenciado pelos procedimentos sonoros e elementos estilísticos presentes no Jazz dos anos 50, em especial o *cool* e o *hard bop* norte-americanos, o que teria ele produzido caso seu trabalho se remetesse também ao free-jazz dos anos 60¹¹⁵?

Optou-se então por realizar - nesse sentido, “realizar” mais do que escrever - o arranjo através de duas técnicas relacionadas a esse estilo jazzístico. A primeira constitui-se

¹¹⁵ No DVD do concerto de Miles, em 1970 nas ilhas Wight, há uma entrevista com Keith Jarrett. Nessa, o pianista afirma que, ao se ouvir tal performance, pode-se notar, em momentos distintos, a presença de todos os estilos do jazz que, de certa forma, deságuam naquelas peças bastante livres.

em associar *palavras-chave* a trechos da peça ou do arranjo. Termos que evoquem imagens e, sendo assim, possam sugerir motivos, estruturas audíveis, estratégias de concatenação e soluções de expressividade que serão caracterizados sob as decisões de cada músico, enquanto reagem àquilo que ouvem de outro músico ou ainda que pode estar acontecendo no foro do grupo.

Nesse caso, as palavras escolhidas foram “Céu”, para o primeiro grande trecho, e “Mar”, para o segundo. Vide partitura (anexo 2, partitura três), intencionalmente escrita à mão, em azul, e fotocopiada exatamente assim para ser entregue aos músicos. Um “Céu” azul, com poucas nuvens e um explícito sentido de leveza¹¹⁶. Já o “Mar”, deve ser profundo, revoltado e escuro. Como ponte entre as partes, que poderiam ser realizadas por qualquer músico, a qualquer momento, a célula rítmica do “b”, sendo respondida em seguida por todos os instrumentos, sem qualquer preocupação com alturas.

Depois da segunda ponte, parte-se para o um grande “B”, com ênfase em seu aspecto lírico, característica marcante da peça, que utiliza essa mudança de caráter como técnica de contraste entre as partes da forma. Segue-se daí direto ao fim. Ainda que não se retome o último “A”, pode-se afirmar que enquanto forma supostamente aberta, o arranjo preserva traços fundamentais da forma original da canção.

A decisão de escrever a mão foi parte integrante do espírito geral, dando a partitura um papel de “ilustração” gráfica do arranjo. Em seu livro “Beyond Time and Changes”, Hal Crook associa o Free Jazz ao desprendimento de forma e tempo. No arranjo aqui em foco optou-se por desprezar o tempo¹¹⁷, entretanto a forma, como também já mencionado, ainda que até certo ponto alterada, persiste. A associação da técnica das *palavras-chave* se fundamentou no texto que, aliás, explicita o motivo principal e título da peça: “Céu e Mar”.

A segunda técnica empregada é a de impor limites como estratégia de controle do resultado. O que se propôs então, através de uma livre associação do arranjador, foi que, no primeiro grande “A” inicial, se pudessem tocar apenas intervalos de quartas de forma

¹¹⁶ Empreguei como referência de leveza ainda o capítulo um de Calvino “Seis propostas para o novo milênio”, de 1988. Vide bibliografia. Agradeço a Sidney Molina pela indicação.

¹¹⁷ Desprezar no sentido de não prevê-lo, nem de determinar previamente qualquer tipo de pulsação. Entretanto, estava aberta a possibilidade, e isso foi verbalmente disponibilizado aos músicos, de simplesmente propor uma configuração rítmica cíclica empregando o conjunto de células sonoras que se quisesse.

melódica (ou seja, de forma subsequente) e acima do dó central. A imagem geral é de que se tenha a leveza de um céu claro. Para o saxofone, se sugeriu harmônicos associados a notas curtas.

Já para o segundo grande “A”, o “Mar”, como dito, foi sugerida uma atmosfera escura, revolta e profunda. Nessa seção, a indicação foi de que se empregassem intervalos de quarta executadas harmonicamente (ou seja, em intervalos simultâneos) e sempre abaixo do dó central. No caso do saxofone, notas longas e graves.

Dessa maneira, um conjunto significativo de elementos de contraste estava em pauta - tessitura, grau de brilho, caráter e simultaneidade - ao mesmo tempo em que certos elementos de referência entre as partes, bem como em relação à própria peça estavam assegurados. Tudo o que envolvia as estruturas interválicas de quartas e seus desdobramentos, como sétimas, segundas e até mesmo quintas aconteceriam no trecho “Céu” relacionados a intervalos de quarta melódicos acima do Dó central e, no trecho seguinte, o “Mar”, intervalos de quarta harmônicos e abaixo desse.

No “B”, a proposta era de que se retomassem alguns contornos originais da peça, como a harmonia e a melodia. Entretanto a orientação foi de que não se empregassem acordes, e sim as escalas disponibilizadas por estes, como estratégia para se moldar um acompanhamento que sugerisse uma textura de aspecto pontilhista. Não havia também qualquer restrição em relação à métrica, fortalecendo o parâmetro aberto das sessões anteriores do arranjo, e que só lograriam efeito se os envolvidos na execução trabalhassem todo o tempo atentos aos estímulos musicais mútuos.

A melodia, entretanto, garantiria de uma forma ou de outra que a performance se encerrasse ao fim da parte “B” dessa. O objetivo seria o de romper com a ciclicidade habitual, sem impossibilitar o destino certo do arranjo, que caminharia para seu encerramento. E ainda, retomaria procedimentos do próprio Alf, que reiteradamente emprega a melodia, com ou sem letra, como objeto maleável e sujeito à improvisação.

Por isso, a percepção aqui é de que, ao se romper paradigmas usuais de procedimento, há um incremento no nível das possibilidades de diálogos e recombinações no âmbito do grupo. Ao propor novas formas de comportamento sonoro, os músicos se veem impossibilitados de agir segundo seu treinamento usual, seus *protocolos* padrão.

Lançados nessa aventura, são obrigados a remexer suas “bagagens”, suas coleções anteriores e encontrar peças que nem sequer se lembravam que haviam carregado de desconstruções anteriores para, a partir daí, recombina-las em suas novas performances.

3.5. Da gravação e seus resultados.

A gravação propriamente dita foi realizada dia 23 de dezembro de 2009. Esta seção, de forma diferente da escritura usual até então, tem o caráter de relatório, no intuito de explicitar não só a proximidade, mas também a distância entre o que se planejou e aquilo que se logrou executar.

Sobre o arranjo sem arranjo, houve a insistência para que o primeiro *take* fosse realizado sem passagem de som, já gravando, o que foi feito. Mas, apesar de ter um formato *standard*, a peça não é comum no repertório dos músicos envolvidos. Assim, não havia nenhum tipo de introdução ou coda padronizada, o que é usual em círculos jazzísticos em relação a peças executadas com frequência.

Por isso, muito embora a primeira execução tenha soado bastante espontânea, houve certo desconforto no primeiro *take*. O principal problema enfrentado foi com relação à extensão da peça. Houve uma percepção generalizada de que a versão seria por demais longa se cada músico improvisasse um *chorus* inteiro. Sugeriu-se então que o saxofone improvisasse o primeiro *chorus*, o contrabaixo os dois primeiros “AA” e a guitarra o “BA”. Em seguida, uma alternância entre sax/bateria e guitarra/bateria de oito compassos cada, técnica usual também nos procedimentos jazzísticos, teria lugar.

A montagem da introdução foi bastante simples, já que basta que se permaneça em dó menor até que a entrada da melodia se dê. Porém, o contrabaixo sugeriu que seu instrumento iniciasse harmonizando, enquanto a guitarra executaria a melodia nos dois primeiros AA.

Já a coda surgiu também do baixista, que propôs que os últimos oito compassos fossem repetidos três vezes. Tal solução também é padrão, mas houve uma intervenção harmônica nos dois últimos compassos, que por duas vezes apareceriam como Dó menor

com sétima menor e Fá maior com sétima menor (Cm7 e F7), para que se reiniciasse tal trecho final a partir da subdominante.

Esse fator, somado ao fato de que três *takes* foram gravados – o que se ouve no anexo um, faixa dois é a segunda tomada - pode fragilizar a ideia de que o processo se deu de forma espontânea, comprometendo assim a noção de “casual” aprofundada no próximo capítulo. Ainda sim, pode-se afirmar que qualquer solução que tenha sido proposta não foi pré-planejada, no sentido de ter sido premeditada com uma antecedência maior. Portanto, ainda que diferente de uma sessão de trabalho em que não há retomadas, as soluções propostas e as resoluções tomadas aconteceram oralmente em duas ou três frases entre o grupo, no ambiente do estúdio e sem auxílio de notação.

Sendo assim, a forma final ficou com se vê abaixo:

- Introdução: condução harmônica no baixo e tamborim
- AA: melodia na guitarra
- BA: tutti, com cada qual em seu papel padrão
- AABA: solo saxofone
- AA: solo baixo
- BA: solo guitarra
- AA: oito sax/oito bateria, oito guitarra/oito bateria
- BA: vota ao tema
- Coda: repetição por três vezes do trecho final (pequena modificação harmônica nos dois últimos compassos, nas duas primeiras repetições).

Caso se fosse comparar essa execução com a gravação de Alf em anexo, alguns comentários podem ser adicionados. Em primeiro lugar, diferente do contexto de Alf no papel de solista principal, aqui havia certa “democracia” onde todos os instrumentistas participaram como solistas. A ausência de voz e, conseqüentemente, da letra, também muda um pouco o contexto, empurrando a performance ainda mais em direção à improvisação.

Outro aspecto que parece ter sido incrementado, 35 anos depois¹¹⁸, foi certa diluição da fricção de musicalidades. Apesar de alguns entenderem que a abordagem é bastante jazzística e apenas isso já exacerbaria esse hibridismo do samba com o jazz, este trabalho prefere ver que a adoção de *procedimentos* se dá em outro foro, aquele de possibilidades musicais a serem empregadas. Mas, no nível da fricção de musicalidades (PIEIDADE, 2005), no que diz respeito à construção dos solos, diria que aquele tipo de conflito apontado por esse trabalho, como, por exemplo, do saxofonista J.T. Meirelles, que tocava sobre o samba com elementos rítmicos típicos do jazz, já não acontece mais. Ou seja, pode-se ouvir que os solos são construídos sobre células rítmicas do próprio samba ou, como dito acima, nas isentas semicolcheias.

No que se refere ao o arranjo detalhado, exatamente por ser bastante pormenorizado, foi necessário certo ensaio de algumas passagens em estúdio para sua realização, não obstante a qualidade dos músicos envolvidos. No afã de explicitar que o ato de arranjar está conectado ao ato de pré-planejar, chegou-se realmente a soluções de execução complexa, em especial no que tange ao solo de sax e contrabaixo e ainda o trecho “a” totalmente convencionado, dos compassos 71 ao 76. Mas com a qualidade dos músicos e um grau de atenção sinérgico, chegou-se a execuções bastante razoáveis.

Além disso, com os recursos atuais de edição digital, pôde-se chegar a uma versão bastante inteligível. O processo de gravação empregado conta com recursos digitais avançados que disponibilizam soluções de edição eficazes. Por isso, aquele que conhece o arranjo deve estar atento a que, pelo menos uma vez, nas diversas tomadas, haja uma execução razoável de cada trecho diferente. Com isso, pode-se “montar” uma versão final “correta”, embora nesse caso o segundo *take* tenha sido utilizado em sua íntegra.

Cada vez mais, utiliza-se menos tempo gravando e mais editando. Isso é reforçado ainda pelo alto custo de permanência no estúdio de gravação, em oposição ao fato de que é possível trabalhar num alto padrão de edição, em ilhas mais modestas, entretanto bem equipadas para isso. Salas grandes, microfones sofisticados e tratamentos acústicos modernos são caros e necessários à captação, não à edição. De qualquer maneira, o mapa do arranjo final encontra-se na sessão 3.4.2., página 133.

¹¹⁸ Refiro-me à gravação de 1974, presente no anexo I.

Entretanto qualquer espaço para apropriações e expropriações musicais dos envolvidos estava pautado pelos limites do arranjo. Assim, há uma certa equação onde o grau de detalhamento é inversamente proporcional ao grau de margem individual para decisões. Por isso o processo de criação nesse caso parece se dar de forma mais intensa no nível do arranjo. Naquele momento o arranjador recombina, recria, corta, cola e inventa. No momento da execução, realiza-se quase que apenas aquilo que foi previsto.

No caso do arranjo samba-free-jazz, houve uma explicação detalhada do que se seguiria. Livres das obrigações usuais às quais um músico em geral se vê submetido, seja por estar envolvido numa necessária qualidade final do projeto, seja pelo alto preço de um período em estúdio, o fato é que alguns dos músicos relataram que sentiram prazer em trabalhar de forma livre, enquanto outros se sentiam incomodados com a falta de notas grafadas e elementos musicais que estivessem realmente explícitos.

Assim, enquanto esse autor e o saxofonista pareciam mais à vontade, bateria e baixo relutavam verbalmente ante aquele tipo de abordagem, embora musicalmente suas performances estejam plenas de elementos interessantes, como se pode verificar no anexo um, faixa três. No caso do baterista, extremamente treinado para desempenhar com qualidade e precisão tudo aquilo que lhe é detalhado numa partitura, é provável que a enorme gama de possibilidades que tinha diante de si possa ter gerado certo desconforto. Isso foi intensificado na medida em que muitos dos elementos limitadores escolhidos do arranjo estão relacionados a alturas definidas, como, por exemplo, intervalos de quartas, inexequíveis num instrumento sem alturas definidas, ou seja, o músico tinha ainda menos elementos nos quais se apegar.

A questão do resultado sonoro se distanciar significativamente do que se costuma entender por jazz, em seu sentido tradicional, bem como do que se aceita como música popular, pode tornar sua audição um tanto desconfortável para alguns. Por outro lado, esse desprendimento em termos de arranjo em seus moldes tradicionais possibilita um grau de comunicação intenso entre os músicos. A ausência de obrigações em termos de alturas, células rítmicas, tonalidade, entre outras, propiciam uma espécie de *brainstorm* grupal onde o discurso está fundamentado nas noções de informação e redundância. Quanto se deve

repetir algo e quanto se deve introduzir de novos elementos são os eixos sobre os quais as decisões devem ser tomadas.

Enfim, as gravações estão disponíveis no anexo um, e o interesse deste capítulo é o de discutir em especial a articulação entre os conceitos empregados, aquilo que foi proposto, de que forma, em que grau de detalhe e, em seguida, verificar até onde tais propostas foram alcançadas no ato de registrá-las.

4. CAPÍTULO IV – ANÁLISE DOS RESULTADOS

4.1. O gráfico e seus matizes

Sabe-se que existem várias formas de se analisar um arranjo. Pode-se verificar aonde se chegou como roteiro final a partir da forma “original” da peça. É possível também fazer uma apreciação do arranjo de base, ou da seção rítmica. É usual ainda elucidar questões ligadas à instrumentação e mudanças de timbre, seja na execução das melodias ou de *backgrounds* e, quando há, analisar as aberturas e soluções de harmonia em “bloco”. Para aprofundamento desses tipos de análise, consulte Almada (2000), Adolfo (1997) e Sebesky (1994), entre outros. No caso do Samba-Jazz, é necessário ainda averiguar as diferentes texturas de acompanhamento, conferir estratégias de improvisação e de interação da seção rítmica em relação aos solistas.

De certa forma, no presente caso, quaisquer dessas análises trafegam em direção inversa a muito do que foi dito e feito até aqui. Afinal, *analisar*, em geral, se dá sobre algo pronto, que será “fragmentado” em partes menores no intuito de melhor compreender um dado objeto. No caso em questão, na medida em que várias – ou quase todas - das decisões foram explicitadas, detalhadas e acompanhadas pelo leitor, uma análise ortodoxa parece sem sentido.

Sendo assim, a pretensão deste capítulo é analisar através de uma ferramenta que poderia ser considerada, em seu extremo, parte do próprio processo criativo. Trata-se de uma estratégia quase semântica, na medida em que seu benefício está centrado em matizar um arranjo em relação a outro, ou seja, discutir os diferentes níveis do grau de elaboração e realização dos mesmos.

Tal ferramenta é um gráfico cartesiano. Há um eixo horizontal que se inicia numa modalidade *casual* e termina num tipo *planejado* de arranjo. Concomitantemente, um eixo vertical começa, abaixo, na ideia de um arranjo *padronizado* e segue até o *inusitado*, criando assim um ambiente biaxial que possibilita a visualização, em quatro quadrantes, de onde se localiza cada arranjo num plano visual.

Essa colocação dos diferentes arranjos numa configuração bidimensional deve auxiliar a compreensão comparativa de inúmeros aspectos na confecção e percepção dos

três arranjos realizados, explicados, explicitados e exemplificados no capítulo três e nas faixas de áudio do anexo um. Pode-se notar ainda que o eixo vertical trata um tanto mais dos processos, enquanto o horizontal e até mais aos resultados.

Entretanto, uma série de questões vem à baila quando a proposta é de se chegar a noções, de um lado consistentes, e até mesmo rigorosas, e de outro, que sejam minimamente complexas, na medida em que nenhum dos extremos de tal gráfico pode ser absoluto.

Assim, como é possível distinguir se uma peça foi arranjada detalhadamente, previamente planejada, ou se ouvimos uma execução mais aberta e casual? Aliás, o que de fato se quer dizer com “mais aberta e casual?” E ainda, é possível estabelecer critérios que apontem se o arranjo é padronizado, ou seja, circulando apenas na área do esperado, ou se é inusitado e criativo sem que isso seja um juízo de valor arbitrário?

De certa forma, o que vai gerar diferenças mais significativas é o quão minucioso o ato do arranjo foi, e se sua abordagem é mais ou menos usual. Quer dizer, ainda que se ouça uma execução que tenha um resultado bastante padrão, pode-se perceber se há um conjunto de procedimentos musicais chamado “arranjo”. Se há o intuito de compreendê-lo e analisá-lo, deve-se verificar se foi um processo individual ou em grupo, se houve pré-execuções ou se está se ouvindo a primeira execução, se houve emprego de partituras e se o resultado parece inusitado ou dentro das expectativas daquele contexto.

Nesse sentido, se poderia aceitar que o primeiro e mais proeminente papel de um arranjo é gerar interesse sobre um dado texto musical. Sem entrar no âmbito das discussões sobre “original” em música popular, o que vai se considerar como ponto de partida aqui é a notação padrão da peça “Céu em Mar” (vide página 121). Deve-se lembrar, porém, que esta se restringe a revelar elementos composicionais quase mínimos, embora superestruturais. Quer dizer, ainda que as informações sejam bastante concisas, revelam a constituição da peça no que tange a seus elementos primordiais.

O gráfico analítico, como já dito, é uma proposta de visualização espacial em dois planos dos aspectos técnico-musicais empregados na confecção, execução e/ou gravação de um dado arranjo. E os arranjos podem se dar nesses três gestos em separado ou em suas possíveis combinações. Vale lembrar que elementos são modificados no estúdio pela

própria performance e interação entre arranjador, arranjos e intérpretes e, no momento seguinte, notam-se tais gestos “congelados” em gravações de áudio, ou seja, as próprias faixas resultantes.

O texto pretende, depois de discutir acima alguns aspectos pertinentes ao artesanato do arranjo, definir cada um dos extremos do gráfico, embora se tenha que, com frequência, invocar seu oposto para maior clareza. Além disso, cada ponto também contém elementos de seu oposto, com o intuito de evitar categorizações estanque.

Figura 20: gráfico analítico geral.



4.1.1. Casual: espontâneo ou protocolar

O que significa *casual* nesse contexto? Significa que não houve nenhum pré-ensaio, nem nenhuma indicação, naquela situação ou peça específica, do que deveria ou não ser tocado. O máximo que se costuma aceitar como ponto de partida é a partitura/roteiro (COOK, 2007), caso os músicos, ou mesmo alguns deles, não estejam familiarizados com a peça. Esta é uma situação profissional bastante frequente, onde, por motivos diferentes, não

há condição de se realizar um ou vários ensaios. Nesses casos também é usual que o repertório trafegue numa esfera bastante conhecida, com os temas considerados *standards*¹¹⁹ tanto do repertório jazzístico quanto brasileiro.

A princípio a questão parece clara: músicos profissionais acostumados com esse tipo de situação, executando peças que em geral estão em seu repertório e atentos ao que os outros músicos estão tocando, para assim tomar suas decisões. No nível macro formal, as decisões em geral são: se haverá introdução, quantas vezes o tema será apresentado, de quem será o primeiro solo, se haverá solos de baixo e bateria, em que momento se retomará o tema e como será a coda. Já no âmbito mais pontual, há decisões que acontecem durante a performance em si. São, em geral, as possíveis interpretações e caminhos dos improvisos dos solistas e as possíveis reações daqueles que acompanham tal elemento principal.

Isso envolve mais uma vez uma questão que permeia a noção de casual em si, a de que todo gesto em direção a uma partitura em música popular é um gesto de arranjo. Como já visto, de acordo com Aragão (2001), tal gesto é até mesmo imprescindível. De fato, depois de executada, poder-se-ia escrever as opções tomadas e, em alguns casos, é possível que o arranjo final pudesse ser considerado interessante. Sim, bons músicos, peças conhecidas, bom senso e bom gosto resultando num conteúdo sonoro equilibrado e atraente.

Mas a questão que se impõe aqui é: aquilo que está se chamando de casual não vem a ser um comportamento uniformizado? A impossível resposta categórica permite que se faça uma colocação conciliadora: há sempre uma soma entre aquilo que está pronto e o que acontece no momento da performance.

Assim, no que se refere ao extremo esquerdo do eixo horizontal, vai-se classificar um arranjo como casual aquele que deixe entrever a ausência de preparo anterior por falta de elementos que demonstrem o contrário. Em tempo: é possível também qualificá-lo como casual caso se saiba que assim foi o procedimento para a realização de uma dada execução.

¹¹⁹ *Standards* são temas em geral compostos originalmente para outros fins – musicais, cinema, entre outros – e que são utilizados por músicos de jazz para improvisação. O caso do SJ é o mesmo, sendo que, como dito no capítulo um, após a inauguração da BN, muitos dos músicos do gênero emprestam temas desta para improvisar muito embora, como visto, este seja um procedimento até certo ponto avesso à própria concepção do famoso estilo carioca.

Interessante nisso é que o fato de estar situado bastante à esquerda, ou seja, bastante casual e não planejado, não indica se a execução será padronizada ou inusitada. Indo mais longe ainda, seria possível dizer que, pelo fato de não ser planejado, o músico teria de se ater mais a fórmulas de comportamento sonoro tradicionais da esfera do SJ, portanto necessariamente com maior tendência à padronização. Mas não se pode afirmar tal coisa na medida em que, em função da competência dos músicos envolvidos, uma série de acontecimentos inusitados pode acontecer. Dado que há espaço para a improvisação, o nível dos intérpretes pode gerar resultados intensamente distintos.

O eixo do casual ao planejado está, em princípio, conectado a quantidade de partitura empregada. Muitos dos detalhes citados no preparo do arranjo número dois (vide capítulo três) são possíveis apenas caso estejam escritos, a menos que um determinado grupo invista muito tempo para “montar” seu arranjo aural e verbalmente durante os ensaios. Mas, no geral, pode-se aceitar que o arranjo planejado pertence a um universo mais “letrado”, no que tange ao arranjador e aos executantes.

Entretanto, é importante apontar que, embora o primeiro arranjo simule muito do que está colocado aqui, o fato de se gravar três *takes*, em estúdio e com algum tempo para comentários e sugestões entre cada execução, de certa forma fragiliza a casualidade do contexto. A discussão aqui se refere especificamente a situações profissionais nas quais não há sequer tempo entre a execução de uma peça e outra, sendo assim suas performances são mais marcadamente casuais.

Na faixa um do anexo um, o que se sabe é que não houve arranjo que antecedesse a performance, de forma escrita e detalhadamente pensada. Mas aconteceram sugestões e modificações que não seriam possíveis sem comunicação entre os músicos no intervalo de captação das tomadas.

4.1.2. Planejado: criativo ou esperado

Do outro lado do eixo horizontal encontra-se a noção de planejamento, quase que similar, ou ao menos análoga, a certos aspectos tradicionais da própria ideia de arranjo. Ora, o que é o arranjo senão o planejamento para uma dada execução? Quanto mais detalhes forem pré-concebidos, mais se caracterizará o ato de arranjar, seja individualmente, seja num processo grupal.

A inclusão de um arranjo no campo “planejado” deve revelar que existe um grau de determinação *a priori* de muitos dos aspectos da execução. Quanto maior o número de instrumentistas envolvidos, em geral maior é a necessidade desse planejamento anterior, ao menos se existe a intenção de evitar redundância de funções ou atribuições de cada músico/instrumento. Mas isso não quer dizer que pequenas formações não permitam um grau acentuado de detalhamento. Aliás, segundo explica Medaglia em entrevista ao autor, conforme mencionado no primeiro capítulo, muitas vezes quando um compositor quer experimentar, introduzir inovações ou ousadias, retorna a formações pequenas, pois permitem um tipo de controle de sutilezas de difícil realização em grupos mais numerosos.

Nem sempre é fácil articular os inúmeros aspectos envolvidos no planejamento, com vistas à qualidade do resultado final. Se no espectro casual o nível de execução está por demais atado à soma das competências individuais e a sinergia do momento, sob o ângulo do planejamento existe um número razoável de variáveis que devem ser consideradas para levá-lo a cabo. Qual é o nível dos músicos? São eles melhores leitores ou improvisadores? Serão possíveis quantos ensaios? Tudo isso deve ser considerado, pois o objetivo mínimo de quem escreve um arranjo é escutá-lo.

Como esses indicadores não são fixos, é bom lembrar que o grau de detalhamento deve ser pautado pela necessidade de um resultado específico do trecho ao qual se dirige a atenção. Existe uma grande chance de que o baterista, por exemplo, tenha melhores ideias de ritmo e distribuição desses nas peças de seu instrumento do que o arranjador que não o domine. Sebesky coloca sobre a questão que “Economia é a arte de omitir algo que não seja absolutamente necessário ao seu arranjo. O ideal é que toda nota em um arranjo seja escrita

por uma razão, fazendo diferença legítima na grade. Se algo não satisfaz esse requisito, deve ser imediatamente retirado” (1994, p. 3).

Sobre a escrita ainda, o que pode ser questionado no planejamento é exatamente o grau de eficácia da própria escrita, no sentido de que tal procedimento proporcione diferenças consistentes no resultado final. Quer dizer, um dos perigos é escrever aquilo que já seria executado. Certas questões como, por exemplo, o emprego da cifra: caso se fosse escrever em detalhes, nota por nota, cada acorde que o acompanhante deve tocar, a execução seria dificultada. Depois, tomaria tempo de ensaio. E, de certa forma, dentro da linguagem do SJ, poderia “engessar” o resultado, minimizar seu grau de flexibilidade, seu nível de reação. Sendo assim, essa opção deve ser tomada apenas se houver clareza de propósito.

Isso leva ao interessante aspecto de que detalhar, em alguns casos pode ser substituído, com resultados significativos, por instruções escritas em linguagem verbal. Por exemplo, é possível escrever na partitura do piano que, no solo de baixo, ele deve harmonizar somente em posição fechada e acima do dó central. Esse tipo de indicação pode ser suficiente para a obtenção de certo controle do resultado, sem que seja necessário negar uma estratégia bastante prática para o acompanhante, como o emprego da cifragem. Tratam-se, de fato, de elementos derivados da técnica de inserção de limites, uma das principais referências do arranjo número três, o arranjo Samba-Free-Jazz.

Assim o melhor é arranjar com vistas ao resultado. E detalhar não é necessariamente colocar notas na partitura, e sim, ter a ideia mais clara possível do que se quer ouvir como produto final. Nesse viés, o arranjo bem planejado pode ser medido pelo grau de distinção entre as texturas resultantes desse planejamento anterior e aquelas que aconteceriam (ou não) numa versão casual.

Vale ressaltar a interdependência dinâmica dos eixos. Afinal, o fato de estar situado na extrema direita do eixo horizontal, como no caso do arranjo planejado, não determina se tende mais acima ou abaixo, ou seja, o fato de ser pré-determinado não especifica se o resultado final é mais ou menos padronizado. Caso se some um meticuloso grau de detalhamento à presença intensa de elementos pouco frequentes, mais o arranjo se

aproxima do inusitado. Nessa direção, as linhas que separam o ato de arranjar de um gesto composicional propriamente dito são cada vez mais tênues.

4.1.3 Padronizado: adequado ou redundante

No campo musical, por exemplo, a forma híbrida da canção popular, que agrega necessariamente melodia, letra e arranjo instrumental, roubou a cena sonora da nação desde os primeiros anos do século XX e veio assimilando as mais distintas influências até chegar ao produto atual, fortemente compatibilizado com o mercado de consumo, constituído ao mesmo tempo de som e imagem [...] Como a reprodução em série exige uma dose considerável de padronização, as canções preparadas para o consumo de massa chegam ao mercado com características bastante previsíveis, o que desagrada profundamente à elite popular (TATIT, 2008, p. 88-92).

Embora esse trabalho, na medida do possível, evite entrar em questões inerentes ao mercado de consumo e coisas afins, é praticamente impossível discutir padronização sem que se mencione esse aspecto. Difícil é determinar o quão intrínseca é essa correlação: caso atenda ao mercado já pode ser considerado padronizado? Não se pode afirmar isso. A justa medida entre fazer o que se espera para garantir as vendas ou se permitir inovar diante da iminente exaustão de uma fórmula tende a permanecer misteriosa.

E isso se aplica não apenas aos executivos das grandes gravadoras, mas também àqueles que compõem com o objetivo de alcançar popularidade e, no que se refere a esse trabalho, aos arranjadores. Pelo fato de lidar muitas vezes com compositores pouco preparados em termos musicais, tais profissionais têm que realizar tarefas as mais variadas como, por exemplo, grafar no papel a composição, modificar acordes que se mostrem inadequados e arregimentar músicos competentes para a gravação do arranjo.

A disseminação ostensiva de arranjos bastante homogêneos duraria então desde a sedimentação de determinados padrões até a percepção de que estes se encontram esgotados, obrigando, nesse ínterim, o consumidor a se expor a um espectro bastante monótono de possibilidades sonoras, em especial nos espaços urbanos, onde muitas vezes não é possível escolher aquilo que se está ouvindo. Tatit afirma, na citação acima, que tal mesmice desagradaria ao menos à elite popular.

Nota-se certa confusão entre forma e fôrma, gênero e genérico. A qualidade que se configura como o diferencial que pode tornar a peça interessante é a singularidade. Há, de fato, uma sensação ao se ouvir algumas peças de que ela sempre existiu, o compositor apenas a descobriu. Segundo Gaúna (2001) isso pode acontecer a um arranjo também. O arranjador “descobre” o melhor arranjo para aquela peça.

Mais uma vez, o interessante é que esse processo não está atado a uma posição fixa em relação ao eixo horizontal, na medida em que há certo grau de padronização em quase todos os processos. Por exemplo, uma execução casual, ou seja, sem indicações ou ensaios prévios, necessita de fórmulas bastante padronizadas para ser levada a cabo. Ainda que haja espaço para improvisação, essa deve cumprir um conjunto de regras como a métrica e o ciclo harmônico da peça, para que seja possível um resultado final plausível.

De outro lado, o fato de ser planejado não exclui também necessariamente o emprego de uma série de comportamentos musicais padronizados. Ainda que escreva em detalhes como deve ser feito, por exemplo, um acompanhamento, o arranjador não está livre de um conjunto de préconcepções daquele dado gênero e, sendo assim é bastante factível que tais padrões apareçam no arranjo.

Assim, retorna-se mais uma vez a questão da interdependência dos eixos: o fato de ser padronizado não “congela” o movimento em relação à mobilidade casual-planejado. Em quaisquer dos casos, pode-se notar um grau maior ou menor de padronização. Ser casual ou planejado não define seu grau de padronização. Augusto de Campos, se referindo ao estudo de A. Moles, coloca que:

O rendimento máximo da mensagem seria atingido se ela fosse perfeitamente original, totalmente imprevisível, isto é, se ela não obedecesse a nenhuma regra conhecida do ouvinte. Lamentavelmente, nessas condições, a densidade da informação ultrapassaria a “capacidade de apreensão” do receptor (1969, p. 181).

O objetivo da padronização e até mesmo da noção de gênero ou estilo parece ser o de fazer com que algo que nunca foi ouvido se “encaixe” no mapa de percepção do ouvinte, de tal forma que ele perceba o tal conteúdo sonoro como “conhecido”.

4.1.4. Inusitado: inteligível ou cacofônico

Finalmente a discussão recai em seu polo mais fugidio, ao menos no que toca a definições rígidas. A escolha do termo “inusitado”, de caráter não usual, parece ser apropriada. O termo “criativo” talvez pudesse ser empregado, porém, esbarra em outras esferas de discussão que esse trabalho não comporta.

No tipo de música popular que está sendo tratada, a repetição de partes é recorrente, importante e usual. O objetivo principal de um arranjo deveria ser o de incrementar o grau de interesse em relação à apreciação de uma peça. Como conjugar essas duas frases? Como equilibrar redundância e informação, ou seja, como lidar com a previsibilidade ou a surpresa?

Segundo Campos, no mesmo estudo (id. Ibid., p. 181), “Concluimos que, para que haja informação estética, deve haver sempre alguma ruptura com o código apriorístico do ouvinte, ou, pelo menos, um alargamento imprevisto do repertório desse código”. Como a artesanaria do arranjo se dá, em geral, sobre uma peça dada, e, no caso das peças populares, seguramente haverá repetições, a pergunta é como lidar com isso.

Se repetir é inevitável, a resposta mais imediata poderia ser: repetir criando novos focos de interesse. Pode-se excluir, acrescentar e/ou modificar alguns ou muitos dos elementos previamente apresentados. Muitos dos recursos possíveis como alteração de instrumentação, de densidade, texturas e re-harmonizações, além de modulações, visam exatamente variar dentro de repetições.

Só não é viável mudar todos os elementos, porque isso exclui a ideia de que ouvimos uma repetição. Entretanto, mesmo nesse processo de evitar todos os elementos, talvez a repetição fosse reconhecida como um trecho que rejeitou tudo que havia antes, e isso o deixaria no mínimo com características daquele original.

Uma forma de colocar a questão é: o que, além da melodia, pode enfatizar a tarefa de personalizar o arranjo? Uma introdução marcante?¹²⁰ Um saboroso *riff* de baixo? Um criterioso interlúdio? O importante é trabalhar nessa área escorregadia onde o exercício da

¹²⁰ Algumas se tornaram tão marcantes que se agregaram a própria peça, ou ao menos a sua execução. Um exemplo é a introdução de “Corcovado”, de Jobim e Vinícius.

criatividade está cerceado pela necessária coerência em relação ao próprio tema. E se, de certa forma, a adequação ao gênero se opõe a uma particularização extrema, por outro lado, adiciona um elemento de conforto, uma sensação de pertinência, uma espécie de *déjà vu* sonoro.

Ora, em que termos um arranjador trabalha? Ele conhece técnicas, que introjetadas funcionam como ferramentas. Mas seu universo é claramente finito, no sentido de que tudo o que faz é recombinar os elementos dados da própria peça com o que mais ele tiver a capacidade de disponibilizar de seu próprio repertório, para então efetuar um arranjo. Arranjo inclusive é um termo definido pela reorganização de elementos já disponíveis, não é assim? Não é um ‘arranjo floral’ o resultado de uma arrumação de um dado conjunto de flores?

Pois a questão aqui é exatamente essa. De forma análoga à determinação de gênero, que é mais factível para aqueles que assistem de fora, ou *a posteriori*, um dado processo histórico musical, a seleção de conteúdos daquilo que se considerou aqui a ascensão e queda do samba-jazz, (1952-1967), era gerida por decisões no plano macroscópico, que envolviam políticas culturais do estado, políticas transnacionais norte-americanas e ainda, o conjunto de referências de uma dada classe musical e seu contexto.

Porém, no nível microscópico, peça por peça, cada artista-compositor-instrumentista-criador que almeje inovar dirige-se por aquilo que vê como interessante, tocante e ousado. De outro lado, aqueles de viés mais conservador, buscam se desviar menos, ou até mesmo reproduzir (mais uma vez, a forma tende a fôrma), aquilo que os antecedeu. Mas, em ambos os casos, é a prática que disponibiliza para cada um o vocabulário que será empregado. Ao inserir novas escutas à suas práticas, ampliam seu vocabulário e, com isso, aumentam suas chances de produzir peças, ou arranjos, mais singulares.

Já a análise de um processo criativo é realizada depois da criação. “Essa impossibilidade *ex ante* do que seja a arte não implica, necessariamente, em um vale-tudo, em uma impossibilidade do juízo crítico e do estabelecimento de valores, mas sim de que todo juízo deve ser feito *a posteriori*” (Bosco, 2007, p.71). O criador, ao olhar o fruto de

sua criação, sua criatura, tem agora a possibilidade da intelecção, da autoconsciência, da reflexão.

Se esse processo em si é ou não constituído de inter-relações complexas, a quantidade de estruturas que cada músico tem a sua disposição é que varia sobremaneira. Se as recombinações se dão sobre o conjunto de técnicas e soluções sonoras que cada um tem à disposição, o raciocínio não tem de ser complexo, tem é de ser certo. Trata-se, em primeiro lugar, da dimensão do repertório, da quantidade de escolhas que o músico tem disponíveis para si mesmo, da diversidade já introjetada em sua paleta.

E, em segundo, de um senso de adequação, de associação, que é nutrido também pelo conjunto de peças e soluções que o músico colecionou, e ainda pelo conteúdo que ele mesmo gera no dia a dia de sua relação com o instrumento. Esse último também é um elemento chave, na medida em que se percebe que o instrumento é uma via de mão dupla. Se, de um lado, expressa aquilo que se tem internalizado, de outro, musicaliza aquele que o toca, serve como recurso para que o instrumentista amplie seu repertório de possibilidades.

Mas, enfim, discutir as fontes do que virá a formar tal conjunto à disposição seria ir além. O fato é que se alguém conhece apenas dois acordes, só pode usufruir dessas duas estruturas para, por exemplo, montar o acompanhamento de uma dada melodia. De outro lado, Sebesky declara: “eu normalmente tento evitar harmonizar a mesma melodia da mesma maneira quando possível” (1994). Ao que tudo indica, tal arranjador desfruta de um repertório amplo de soluções para evitar que, cada vez que o tema é apresentado, o mesmo contorno harmônico já empregado apareça.

Ainda assim, e agora de volta mais diretamente ao ápice superior do eixo vertical do gráfico cartesiano, de fato é realmente difícil precisar o que seria um arranjo que pudesse ser classificado com exatidão como inusitado, criativo e, ao mesmo tempo, orgânico. O próprio inusitado só pode ser reconhecido como um acontecimento insólito que se dá dentro de uma rotina previamente esperada. Até mesmo o termo se expressa por negação: não usual, portanto inusitado.

O que chama atenção é que a percepção dessa qualidade também não se dá por um caminho consciente. Se esse fosse o caso, todo arranjador bem preparado realizaria produtos interessantes, assim como somente os iniciados poderiam desfrutar do resultado.

Como alguém poderia polir tal faculdade de associação? Cabe aqui lembrar dois fatores já mencionados: o repertório acumulado via aural e via prática instrumental. Mas estar um tanto acima do eixo horizontal é sensivelmente diferente de estar próximo do alto.

Talvez exista a possibilidade de uma pesquisa quase que estatística onde, pelo número de elementos empregados e pela forma que o são, se chegasse a algumas conclusões e se pudesse dizer, pelo número de ocorrências ou não, dentro de um recorte qualquer, se as soluções utilizadas por outrem se dão com mais ou menos frequência ou intensidade num determinado universo.

Mas seu grau de organicidade só poderá ser interpretado, ou seja, se dá no nível da estética, portanto desde sempre catapultado para fora de qualquer esfera de uma lógica palpável e factível: talvez essa percepção também se dê nos interstícios dessa lógica, em seus meandros e, portanto, acima da lógica ordinária. Talvez aconteça, se assim se pode denominar, numa “lógica do sensível”, num estranho espaço onde os ouvintes não sabem exatamente o que aconteceu, mas se sentem à vontade para trocar olhares de cumplicidade de quem vivencia, em conjunto, um gesto artístico.

4.2. Análise dos arranjos

Enfim, depois das discussões envolvendo possíveis *origens* e *sentidos* do Samba-Jazz, de realizar e registrar três arranjos que, como colocado à introdução, ora se baseiam, ora aludem e ora jogam com tais discussões, é chegada à hora de analisar os resultados musicais propriamente ditos. Como já mencionado anteriormente, o objetivo dessa seção não é o de realizar uma análise usual, mas propor um olhar distinto, cujo objetivo é matizar os arranjos entre si.

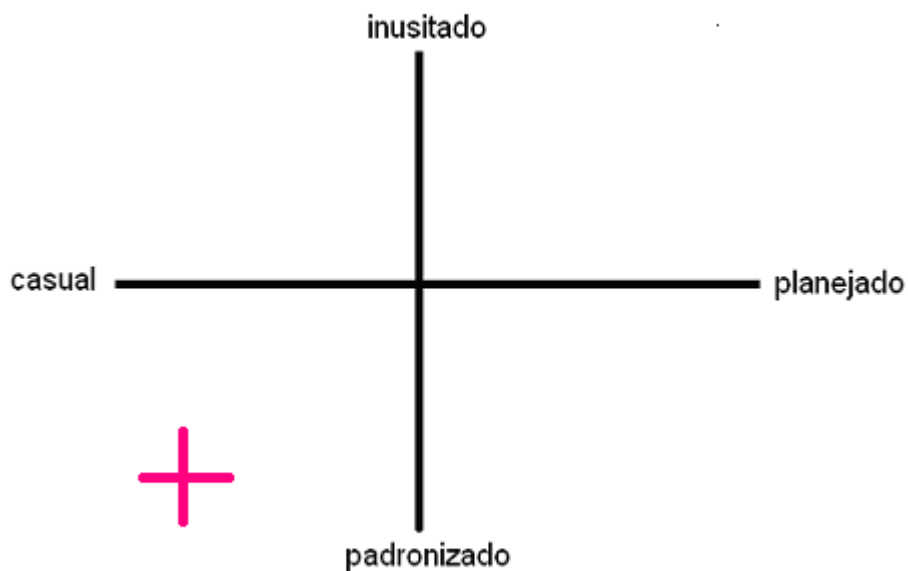
Para isso, criou-se uma ferramenta que se propõe compreender os resultados sonoros finais, contemplados no anexo um, por um olhar que pretende conjugar suas técnicas de feitura, a dimensão do espaço criativo das interpretações e os resultados finais em termos de performance. Na seção anterior, procurou-se explicar os quatro pontos sobre

os quais o gráfico está assentado. A partir disso, o trabalho agora reflete sobre exatamente tais resultados, empregando como referência o gráfico cartesiano e suas possíveis sutilezas.

4.2.1. Análise do arranjo sem arranjo

O terceiro capítulo pretendeu tratar com cuidado de uma série de questões acerca desse arranjo, bem como os demais, realizados nesse trabalho. Analisou-se a peça, os protocolos de atuação dos músicos, etc. Ora, o próprio nome da seção 4.1 do capítulo anterior já indica seu tipo de abordagem: o arranjo sem arranjo.

Figura 21: análise do arranjo sem arranjo.



Por que a posição do arranjo no gráfico não está no seu ponto extremo esquerdo, onde seria casual de todo? Porque o fato de se gravar três tomadas e tecer comentários entre elas acabou alterando o resultado final. A faixa que se ouve no anexo um é a segunda tomada. Apenas o primeiro *take* seguiu à risca os *protocolos* usualmente empregados pelos músicos da escola jazzística numa situação absolutamente sem ensaios. Os solos foram

realizados sobre o *chorus* completo da peça e o primeiro solo foi do saxofone, seguido de guitarra, baixo e bateria. Este último realizado dentro de um *trade four*¹²¹ tradicional.

Imediatamente o grupo ali reunido sentiu que o ciclo harmônico era um tanto extenso para que todos os solistas improvisassem por um ciclo harmônico completo. Sugeriu-se então que tais ciclos fossem divididos. Assim, propôs-se que o sax, enquanto instrumento solista por excelência, improvisasse um *chorus* completo. Porém, o baixo solaria apenas “AA”, a guitarra “BA”, a bateria se alternaria com sax e guitarra novamente nos dois primeiros “AA”, sendo o tema retomado no “B” e se dirigindo ao “A” final.

Outro aspecto também já comentado foi o fato de, por ser uma peça não tão presente no repertório usual, não havia, como é comum nesse tipo de situação, uma introdução ou coda já consagradas. Essas partes, que se articulam com o tema, acabaram sendo um tanto menos usuais do que o esperado: na introdução, o baixo conduziu a harmonia enquanto a guitarra executou a melodia dos primeiros “A”. Também a coda sofreu um gesto de arranjo, com a decisão de se repetir os oito últimos compassos por três vezes, onde nas primeiras duas vezes se trocaram os acordes Gb7M e F7M (respectivamente penúltimo e último compassos da peça) por Cm7 e F7, criando assim um *turnaround* que prepararia a repetição do trecho final.

No olhar aqui proposto, pode-se dizer que a possibilidade de se discutir e propor ideias entre os *takes* necessariamente move a análise mais à direita, pois se trata inevitavelmente de um conjunto de ações um tanto mais planejado.

Com relação ao eixo vertical, é bom lembrar que planejar não significa que o resultado será mais ou menos padronizado. No presente caso, a possibilidade de se alterar elementos formais entre as tomadas, somadas ao interesse gerado pelas soluções alcançadas, acabaram por tirar o arranjo de seu tipo mais comum de padronização. Em síntese, nesse caso, menos casualidade gerou menor padronização.

Existe também, em momentos individuais e coletivos dos solos, um aproveitamento por parte do grupo da organização em quartas presentes na própria configuração temática de “Céu e Mar”. Esta abordagem demonstra certo grau de preparo dos improvisadores,

¹²¹ Estrutura bastante empregada no jazz em que o baterista improvisa por quatro compassos, respondendo a pequenos solos, também de quatro compassos, executados alternadamente pelos solistas que o antecedem. É mais um tipo de *procedimento* possível, que pode ser somado aos *protocolos* jazzísticos.

afinal empregaram na improvisação elementos motivicos, estruturais e até mesmo conceituais do tema, como se pode observar, por exemplo, no solo de saxofone. O músico, mostrando preparo e coerência, empregou várias vezes ideias melódicas em quartas durante sua performance como solista.

Mais um fato que vale a pena citar é que o ato de arregimentar pode ampliar o leque de elementos aproveitáveis para soluções imediatas de textura. Assim, por exemplo, um baixista que tem em seu vocabulário a capacidade de harmonizar com acordes disponibilizou essa textura como solução possível. O arranjador que conhece as competências dos músicos envolvidos no trabalho sabe o que se pode escrever, bem como aquilo que não precisa grafar, mas que pode aproveitar como saída musical possível.

Enfim, de forma geral, é possível concluir que não se está executando exatamente um arranjo, no sentido estrito da palavra. Para considerá-lo assim, no mais das vezes, se trataria com mais cuidado uma série de parâmetros que, na presente faixa, acontecem de forma bastante livre, embora, como já visto, dentro das estruturas bastante rígidas dos procedimentos padrão da artesanía jazzística. Vale lembrar que quanto mais detalhado for um arranjo, mais suas execuções tendem a se aproximar. Como as soluções propostas, a despeito de seu grau de complexidade, foram feitas oralmente, a tendência é que, ao executar novamente tal peça num intervalo curto de tempo, se aproveitem algumas das soluções sugeridas. Mas, da mesma forma, podem simplesmente ser levadas pelo tempo.

O conceito de “arranjo mínimo”, conforme tratado do início do capítulo três, não abarca os processos empregados pela escola jazzística. O que existe, sim, é uma série de *procedimentos* emprestados do jazz que acabam por permitir que os músicos comunguem *protocolos* padrão. A ressalva é que excelentes improvisadores podem elevar sensivelmente a performance, mantendo-o alinhado à esquerda, porém verticalmente, mais próximo do inusitado. Entretanto, caso o gráfico em dado momento privilegie aspectos morfológicos, a tendência a usual padronização jazzística apareceria: tema, solos e reexposição.

Uma vantagem, porém, deve ser lembrada ao se utilizar o ritmo/gênero de forma padrão: se, de um lado, o próprio emprego de um gênero não contribui para a singularização da peça, para seu caminho em direção a um inusitado possível e orgânico,

por outro lado, fomenta um grau interessante de *swing*, de ginga¹²². Isso se deve ao fato de que, ao não alterar o parâmetro “ritmo/gênero”, cresce a garantia de que o tipo de condução, por já ter sido visitado incontáveis vezes pelos músicos, seja executado com a vivacidade de quem se apropriou, através da experiência, daquele universo rítmico.

Essa vivência das células rítmicas permite um grau de precisão da execução que só seria possível dessa forma. Assim pode-se supor que não interesse ao jazz, nem tampouco a seus irmãos tropicais, que se modifiquem aspectos relevantes da condução, a menos que se tenha à disposição uma quantidade significativa de ensaios. O que está assegurado, quando soluções prontas são adotadas, é não apenas a resolução imediata de questões formais, mas também a garantia de que o aspecto mais afro-americano, o cerne dançante, sinestésico e de convite ao transe estará intocado.

4.2.2. Análise do arranjo detalhado

O elemento principal do início do arranjo é o *riff* de baixo em quartas. Baseado no motivo principal do tema, promove um sabor harmônico um tanto ambíguo, enquanto as pausas entre as frases dão uma definição rítmica peculiar. A escrita para a bateria também é fundada em células de bumbo intermitentes (vide partitura dois, anexo dois). Essa ideia partiu da verificação de que, na passagem do *swing* ao *bebop*, o bumbo também foi estruturado empregando a concepção de “colocações cruzadas”, enquanto no samba-jazz nota-se uma certa resistência geral dos bateristas em abrir mão das inserções contínuas dessa peça grave de seu instrumento.

Ora, uma das premissas desse trabalho é a de discutir e, na medida do possível, compreender, quais elementos foram de um lado disponibilizados e, de outro, ressignificados e reutilizados pelos músicos do samba-jazz. Assim, a ideia do arranjo, sabendo que não é usual interromper a figuração contínua de bumbo no samba, foi exatamente de fazê-lo, criando assim um ambiente onde mais peças da bateria pudessem empregar “colocações cruzadas”, ou, ao menos, uma textura onde o bumbo empregasse a

¹²² Para aprofundar tal questão, vide Gomes (2003)

matriz do samba, mas não explicitasse sua figuração através de uma continuidade obstinada.

Interessante notar que, no momento do solo de guitarra, a bateria e o baixo se comportaram de forma mais padrão do que o desejável em relação à proposta desse arranjo, optando por introduzir uma condução rítmica mais usual e contínua e, nesse sentido, mais conservadora e padronizada, exatamente porque naqueles pontos havia uma cifra, o que remeteu a “cozinha” a um procedimento mais cabível ao arranjo um, de performance sonora típica de uma situação onde não há pré-determinações.

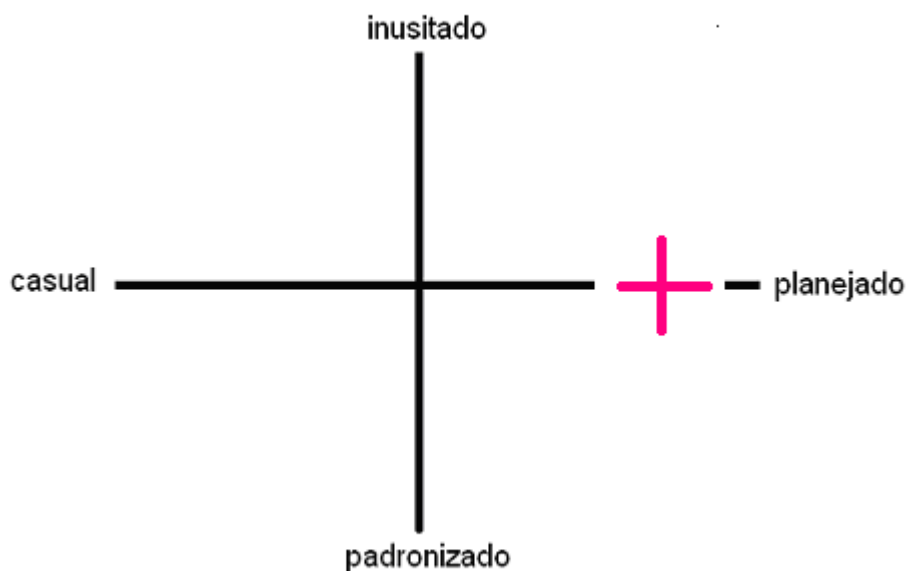
A maneira de evitar isso seria detalhar mais as próprias conduções nesses pontos ou ter maior número de ensaios, para que se pudesse comentar de maneira mais pormenorizada tais trechos. Aparentemente a segunda opção seria melhor, por que a primeira não preservaria o necessário grau de improvisação dessas passagens, em especial na seção do solo mencionado acima. Mesmo assim, a observação foi feita no estúdio e a sugestão verbalmente acatada. Na prática, entretanto, pode-se notar que o trecho soa mais padronizado do que desejava o arranjador.

É um momento de conflito para o arranjador: ao detalhar, perde-se em espontaneidade e, ao deixar livre, corre o risco de que os músicos tenham um comportamento padrão e com isso, o resultado, chamado de “improvisado”, acabe mais uniformizado do que se pretendia. Caso fosse a decisão partir do extremo direito do gráfico, tratando a peça como um arranjo planejado, os aspectos recém mencionados de fato pressionam a análise em direção à esquerda. No caso desse arranjo, a análise é feita primeiro sobre cada eixo para que, depois disso, se visualize o resultado num terceiro gráfico. Observe a figura 20, na próxima página.

Logo após a introdução, o “a” do tema aparece expandido, no dobro de sua extensão original. Com já dito, a ideia é de realçar o aspecto modal da peça. A solução em si não é tão inusitada, mas a textura com a guitarra tocando a melodia em quartas com o sax, somadas ao baixo e bumbo executando frases com presença marcante de pausas é, no mínimo, interessante. Pode-se dizer, em relação ao gráfico que, verticalmente, move a apreciação em direção ao inusitado. Isso pode ser reiterado pelo fato de que, em linhas

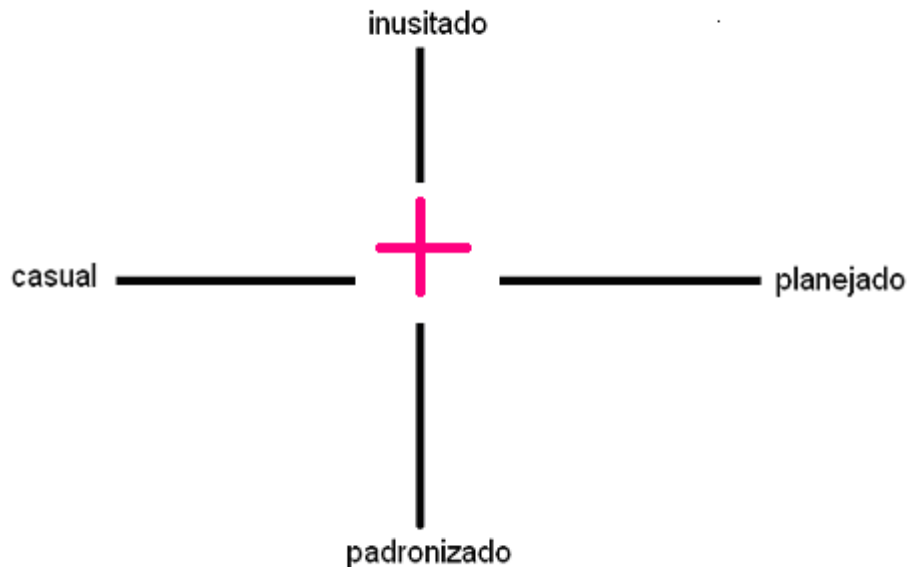
gerais, nota-se com frequência no gênero um comportamento bastante contínuo tanto de bumbo quanto de baixo nas situações musicais usuais.

Figura 22: gráfico com análise do arranjo detalhado – primeira visão.



Uma ilação plausível com relação a isso é de que o samba ainda se encontra mais atado à dança, portanto a fórmulas mais “populares” do que o jazz após o *bebop*, tendo esse último conseguido caminhar mais em direção à sua independência artística, consagrando-se como de forma musical “desinteressada”, lembrando mais uma vez a terminologia de Mario de Andrade. No caso específico da solução adotada, partindo do centro no eixo vertical, a escolha impulsiona a análise em direção ao inusitado.

Figura 23: Gráfico com análise do arranjo detalhado – segunda visão



Segue-se então o “b”, que, ao invés de conduzir o ritmo de maneira usual e deixar que a melodia transite livremente sobre esse, toca exclusivamente convenções¹²³. O resultado segue uma premissa que aqui se considera importante na concepção de arranjo: a de que seu papel mais atraente é o de singularizar a peça. Se a vantagem da própria concepção de gênero é imbuir o ouvinte da sensação de que já ouvimos aquilo mesmo sem tê-lo feito, a desvantagem é que a música tende a se tornar um tanto quanto genérica. E o arranjo permite que se particularize cada peça, aumentando assim seu grau de interesse.

Nesse sentido, convenções que se baseiam e endossam a melodia são boas ferramentas de particularização, na medida em que se troca um comportamento de acompanhamento estandardizado por uma série de acentos que compatibilizam o gênero

¹²³ Convenções são momentos pré-determinados pelo arranjo onde, ao invés de cada instrumento tocar suas próprias células rítmicas, que, em sua somatória resultam no ritmo em si mesmo, a figuração rítmica naquele momento é pré-estabelecida e ocorre, na maioria dos casos, em uníssono ou oitavas. Nesse caso específico, dado que nesse momento a melodia é muito densa, optou-se por acentuar os pontos de apoio principais, que coincidem exatamente com seus pontos de sincopação.

com a peça em si mesma. Esse ponto contribui para que a posição do arranjo no gráfico ande um pouco mais acima, embora a solução em si não seja novidade nenhuma em termos de arranjo.

A repetição de “a” só se modifica em relação à métrica, pois o trecho aparece agora em sua extensão composicional original, ou seja, metade da duração de sua primeira aparição. E o “b” aparece quase idêntico, apenas com sua conclusão modificada, o que é composicional e não do foro do arranjo. Houve ainda mais uma pequena modificação na cadência final, onde o arranjo optou por concluir diretamente a última cadência do dominante para a tônica, omitindo o acorde Gb7M.

Já no “B”, a parte contrastante da peça, pretendeu-se uma solução bastante inusitada. Como já dito, a ideia foi de deixar a melodia a cargo da guitarra e escrever uma linha harmônica para o sax tenor que fizesse o papel de *background*. A diferença desse para outros é que, em linhas gerais, costuma-se escrever uma linha de fundo menos movimentada do que essa. Mas o ponto de partida para sua confecção foi a letra, ou seja, o *background* tem o mesmo número de notas que a melodia original da parte “B”.

Enfim, ao se considerar o gráfico sem que se leve em conta o grau de eficácia de uma dada solução, esta especificamente levaria a um deslocamento da análise em direção ao inusitado: a ideia é um tanto diferenciada. Caso a eficácia da solução seja um ponto primordial, a análise poderia ficar comprometida. No mínimo, a textura empregada tem certo grau interessante em vista de sua simultaneidade, ou seja, ainda que se nuble um pouco a hierarquia foco/acompanhamento, nota-se uma sensação de caráter polifônico interessante, dando a impressão de que dois eventos acontecem simultaneamente, o que aumenta o interesse do trecho.

O último “A” apresenta uma série de novidades em relação ao que foi visto até agora. O “a” aparece com a melodia executada sobre convenções que não estão ligadas a características rítmicas do samba. A ideia foi de que o trecho foi ouvido pelo menos duas vezes, apenas com diferenças métricas, sendo assim, por já estar memorizado, permite que se introduza, sem nenhum dano a inteligibilidade, um novo elemento. E parece ser esse o caso em curso, na medida em que o elemento rítmico empregado não se encontra na *matriz*

do samba, nem como figura típica, nem como possível desdobramento¹²⁴. O resultado soa novo, afinal não é de se esperar que acentuações que utilizem outras matrizes rítmicas de “fora” do samba ocorram. Soa também planejado, pois é um acontecimento inatingível sem premeditação. Reforça mais uma vez a análise na direção do inusitado.

O último “b” da exposição do tema, apesar de pontuar ritmicamente da mesma forma que os outros trechos similares, possui um diferencial significativo: no lugar de convenções harmônicas, cada instrumento “abre” uma voz, o que remete o resultado a referências da técnica de *solí*¹²⁵. Ainda que a melodia insista na nota pedal que caracteriza essa parte, a guitarra realiza uma voz homofônica em relação a ela, enquanto o baixo e a bateria acentuam seus pontos chave. O resultado é que se pode subentender a harmonia sem que nenhum instrumento execute notas simultâneas, ou seja, acordes.

Depois disso, chega-se a ponte de bateria. A ideia, como já dito, foi de preparar a entrada do solo que acontece a seguir. E a instrução foi de fazer um solo livre dentro de uma quadratura usual, embora seu início se superponha ao compasso que finaliza o trecho anterior. Ao deixar o baterista livre, adicionando apenas o comentário de que ele deveria evitar conduções constantes, conseguiu-se uma solução improvisada que, nesse caso, soou pouco padronizada. Isso se deve aparentemente a duas coisas. Uma, é claro, a qualidade do músico envolvido e outra, o fato de que livre, porém realmente solo (sozinho), pode-se alçar voos menos esquematizados.

O trecho onde a bateria está em evidência prepara a seção talvez a mais interessante até aqui. A opção de escrever um solo utilizando os elementos explicados em detalhe no capítulo três deu, sem dúvida, certa particularidade ao arranjo. O timbre resultante também chama a atenção, afinal, trata-se de um uníssono (em oitavas) pouco usual entre contrabaixo e saxofone.

Empregando elementos como segundas, quartas e sétimas, fragmentos de E.S.P. (SHORTER) e outros elementos mais livres, soa como um improviso que se contradiz enquanto tal através de sua instrumentação, pois é apresentado em uníssono. E todo uníssono fortalece a ideia de planejamento. Portanto, nos remete ao lado direito do gráfico

¹²⁴ Como dito na seção anterior, percebo certa relação entre o samba binário com suas brasileirinhas tendendo a tercina e as levadas afro-brasileiras ou cubanas, de matriz binária ou quaternária composta, 6/8 e 12/8.

¹²⁵ *Solí*, *Chord Melody* ou “harmonia em bloco” nesse trabalho são sinônimos.

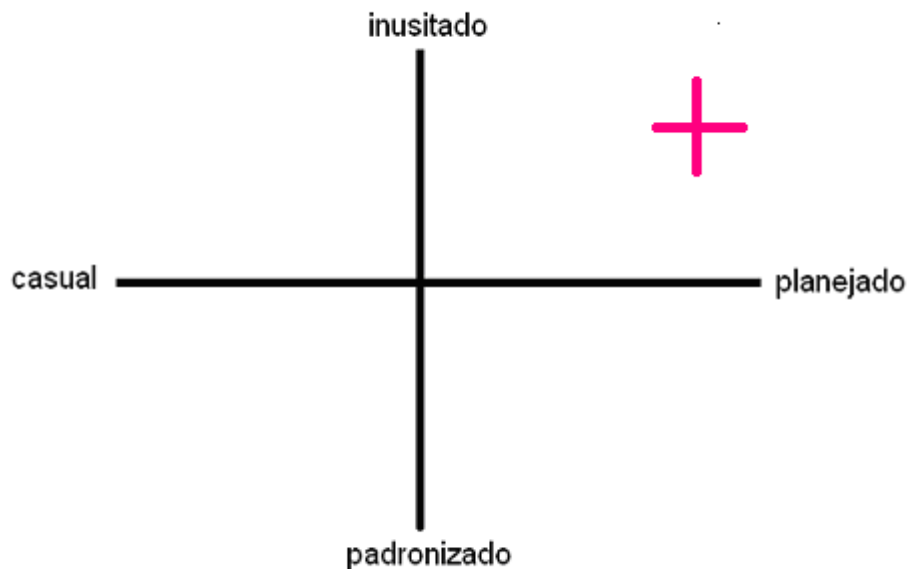
enquanto realização de algo pré-concebido, ao mesmo tempo em que nos leva acima, forçando o resultado a uma sonoridade inesperada e criando um elemento singular, porém imbricado com tudo que envolve a peça e seu arranjo. Tal solo, quando adentra seu trecho mais intenso ritmicamente, recebe o reforço da guitarra e da bateria, que até então teciam comentários nos espaços vazios.

Segue-se o trecho do solo de guitarra, já apreciado acima. Mesmo improvisado, soa mais como padronizado do que aquilo que se concebeu. O que significaria pela lógica que, no caso desse arranjo, o planejamento não se direcionou a padronização. Em oposição, aquilo que não se planejou tendeu a padronização.

A volta ao tema, depois de uma série de acentos que finalizam o solo de guitarra, acontece como já havia sido exposta pela primeira vez, com métrica expandida e *riff* de baixo do primeiro “a”. O sax, entretanto, executa a melodia de forma mais livre e a guitarra busca dialogar com isso. Nesse caso, o emprego de um procedimento típico de improvisação na própria exposição do tema cria um ambiente interessante. Soma algo que já se ouviu a uma abordagem um tanto mais descompromissada.

Tendo sido tudo já exposto, não havia mais espaço para repetição. Por isso optou-se por transformar o próprio “b” em coda. Para que se utilizasse um novo elemento e se descartasse a repetição de qualquer outra parte, escolheu-se progredir os fragmentos dessa seção em terças menores. Por quê? Porque era um tipo de relação que não havia aparecido em nenhum momento. O eixo de terças menores contrastaria com toda a insistência em quartas e seus desdobramentos que permeiam a peça e o arranjo. Na próxima página, vê-se uma possível colocação do arranjo no gráfico analítico.

Figura 24: gráfico com análise final do arranjo detalhado



Para encerrar essa seção, pode-se dizer que este arranjo é aquele que mais se alinha à concepção vigente do que seja fazer um arranjo. Toma como Parte de uma canção com características *standard*, emprega procedimentos usuais desse tipo de artesanaria, interferindo cuidadosamente na própria peça, que é reconhecida assim que sua melodia se inicia. Como se viu, não foi totalmente planejado, assim como não soa inteiramente inusitado. Poderia sim caminhar mais à direita e mais acima, atingindo talvez a ideia de um arranjo utópico: detalhado à exaustão e, ao mesmo tempo, pleno de soluções novas; intrigante, porém ainda comprometido com a própria peça.

4.2.3. Análise do arranjo samba-free-jazz

Sabe-se que há uma defasagem entre o que se produzia nos EUA e no Brasil na época em que o Free-Jazz fincou suas bases na América mais ao norte. No fim da década de

50 já havia sinais de uma música que aspirava ser livre em duas dimensões, se comparada com os estilos que a antecedem: da pulsação e métrica e das *mudanças de acorde*¹²⁶.

E mesmo lá, o estilo controverso enfrentou resistência de inúmeras instâncias da sociedade como críticos, músicos, enfim, daqueles de tendência mais conservadora em geral. É fácil concluir que no Brasil esse tipo de expressão musical tenha sido bastante incipiente à época. Alguns anos mais tarde, grupos como o “Grupo Um” e o “Divina Encrenca”, entre uns poucos outros, exercitaram esse tipo de expressão sonora. Além do hermetismo da linguagem, no Brasil nota-se ainda uma outra questão. Jornalistas, críticos e historiadores que tratam da presença do jazz na música brasileira, se referem quase que exclusivamente a esfera da canção.

Por isso, discutir a quantidade de elementos de estilo e procedimentos do jazz que podem ser percebidos em João Gilberto e Johnny Alf, para que esse ponto recaia apenas naqueles eleitos ícones dessa discussão, é praticamente avaliar o grau de intensidade da presença do gênero estadunidense, fortemente atado ao foro da música instrumental em seu país de origem, nos estilos nacionais ligados à execução vocal.

Assim, a discrepância é significativa. É como discutir, em suma, o quanto de jazz há na canção. Se, na primeira metade da década de 60, Ornette Coleman, Don Cherry e Eric Dolphy, por exemplo, se estabeleciam e viam seu trabalho reconhecido em especial na Europa, no Brasil a BN intensa se esvaía. Já a canção de protesto e a jovem guarda ganhavam espaço. *Grosso modo*, enquanto no jazz havia uma intensificação do foco em aspectos musicais, aqui os olhares se fixavam em questões mais ideológicas do que sonoras, ainda que com brilhantes exceções, que conseguiam conciliar esses diferentes níveis como, por exemplo, Edu Lobo.

Mas a hipótese na qual se fundamenta esse arranjo não deixa de ser plausível. Se Alf e Gilberto foram influenciados pelo *cool*, como seriam seus trabalhos caso o *free* os tivesse sensibilizado? Obviamente não há resposta objetiva, entretanto a questão se torna um prato cheio quando há permissão para o exercício do criativo. Dito isso, um arranjo baseado em

¹²⁶ Essa é a tradução literal do termo que os músicos de jazz empregam quando se trata de improvisar sobre uma seqüência de acordes: *chord changes*.

alguns procedimentos do free-jazz foi concebido, registrado, e pode ser ouvido na faixa três do anexo um e sua partitura consultada no anexo 2, arranjo três.

Os critérios que aproximam o arranjo do estilo são inúmeros. Em primeiro lugar, o desprezo à tonalidade, embora no grande “B” exista a sugestão harmônica atada ao trecho original do compositor. Nota-se também a liberdade métrica e de pulsação que proporciona uma execução irreproduzível através da grafia tradicional. Entretanto, quem ouvisse os vários “takes”, ficaria surpreso ao perceber seu grau de similitude, ou seja, quanto as diferentes versões se aproximam em inúmeros aspectos.

Sobre a métrica ainda, na terceira tomada, o baterista optou espontaneamente por iniciar uma condução rítmica, ideia que foi acolhida pelos outros músicos e fortaleceu o contraste desta seção com as anteriores. É bom lembrar que não havia impedimento de se optar por uma condução. Aliás, essa alternativa foi disponibilizada verbalmente aos músicos, afinal negar uma possibilidade é uma limitação da liberdade, o que não interessava ao arranjo. Ainda assim, é bom frisar que isso só aconteceu no último *take*¹²⁷.

Os pequenos “b” foram foco de acontecimentos interessantes. Em primeiro lugar, qualquer um poderia optar por executá-lo. Isso dava certo poder a cada músico, pois a decisão de fazê-lo nos levaria irrevogavelmente à seção subsequente. E, ao se ouvir as três tomadas, pode-se observar que em cada uma delas, um músico diferente tomou a iniciativa. Isso parece ser um sinal bastante positivo de que a iniciativa de todos estava ativa, fundamento importante para que esse tipo de música seja realizado a contento.

Mas há, em especial, um elemento que permeia tudo que foi dito até agora e que põe em destaque um dos aspectos mais excitantes desse tipo de performance: a improvisação coletiva. Além de romper com o pulso, a métrica e a tonalidade, o arranjo rompe com uma ideia particularmente cara aos arranjadores, o conceito de foco. Além disso, marca também a ausência da ênfase nos solistas que, de um papel até certo ponto individualista – *solo* quer dizer sozinho - na maioria dos estilos ligados à improvisação jazzística, vêm esses papeis relativizados em performances que enfatizam a improvisação coletiva

¹²⁷ Esse foi o único arranjo onde empreguei a possibilidade de edição digital para chegar ao melhor resultado final possível. Assim, os dois primeiros grandes “A” são do segundo *take*, mas a seção derradeira do arranjo foi a que aconteceu na última tomada.

A estruturação hierárquica dos vários elementos sonoros é um pilar marcante das execuções na música popular em geral. A necessidade de se ouvir a melodia com clareza, de se criar *backgrounds* que sempre apoiem, respondam ou emoldurem, mas nunca obscureçam um dado foco, enfim, de se saber exatamente sobre qual elemento o canção de luz está voltado, é subitamente lançada aos ares, transgredida, pervertida, simplesmente destituída de seu tranquilo posto de paradigma musical amplo.

A questão não é sobre onde se localiza o arranjo no gráfico cartesiano. A questão é se a faixa três no anexo um deve ser considerada um arranjo? No capítulo três houve uma inclinação, já talvez intuindo a posterior análise, de se referir ao mesmo como interpretação/execução/arranjo/releitura. Após pesquisas, reflexões e discussões, o mais plausível é que se entenda tal faixa uma criação, até certo ponto aberta, baseada em livres associações sobre o tema “Céu e Mar”.

De fato é um arranjo planejado. Há uma folha/partitura com uma série de referências explícitas como, por exemplo, o emprego do Dó central como divisor de alturas entre a primeira e a segunda seções. E, de fato, não há casualidade na medida em que, caso se deixassem possíveis execuções em aberto, é provável que todas se assemelhassem ao arranjo um.

Sobre o eixo vertical, a primeira vista seria irresistível afirmar que tal performance se encontra, no mínimo, significativamente distante de algo padronizado. Entretanto, isso pode variar de acordo com a referência que se tome. Se o fator de comparação for o da canção em geral, não há como desprezar o arranjo se seu ponto mais alto, o inusitado.

Porém, para que se trate essa questão de maneira correta, não é coerente alterar os critérios de análise. Ao discutir o arranjo dois, afirmou-se que há certa aspiração daquele que cria em ver seu arranjo posicionado mais à direita e mais acima. Como dito, seria a coroação do papel de um arranjador. Planejar cada articulação, cada nova harmonização, cada *groove* e, no final, ter um resultado altamente orgânico e extremamente inusitado.

Mas não parece ser o caso em toque. Ao mesmo tempo em que é difícil dizer se o arranjo samba-free-jazz tende mais ao casual ou planejado, não é possível precisar se seu grau de criatividade adviria de uma execução absolutamente feliz e bem estruturada em seus próprios termos ou se a negação dos princípios usuais de um arranjo no universo da

música popular – métrica, harmonia, foco - é que foram postas de lado conferindo assim, através dessa tática, seu acentuado grau de singularidade. Nesse caso, a discussão interessa mais do que sua resposta, na medida em que não parece haver chance de uma conclusão categórica.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora sempre tenha havido diálogos entre a música brasileira e norte-americana, no pós-guerra isso se intensifica e, no início dos anos 50, já existe uma quantidade significativa de músicos praticando uma forma musical onde se observam tanto elementos do samba como do jazz. É importante pontuar que, pelo que se pôde verificar, fazer música brasileira com *procedimentos* do jazz, empregando alguns de seus elementos e, em certos casos, até mesmo seus “maneirismos”, é uma *prática* anterior a BN. Sabe-se que ao menos em São Paulo e no Rio de Janeiro músicos já praticavam tais hibridismos.

Vale a pena transcrever um parágrafo da edição N.13 de junho de 1956 da **Revista de Música Popular**, num texto equilibrado de Haroldo Costa, se comparado com o tom geral da revista quando se refere a maléficas “influências do jazz”.¹²⁸

Depois da última guerra, a música de jazz invadiu o mundo. Do “progressive jazz” de Stan Kenton ao “bebop” de Gillespie, discos entraram aos milhares em quase todos os países. A juventude aderiu as “jam sessions” e passou a ser de bem distinguir e citar o nome do solista numa orquestra ou conjunto. Muitos músicos se desenvolveram no sistema da improvisação e apareceram virtuosos em penca. Novas harmonias e revolucionários naipes de instrumentos passaram a ser adotados. Mas até onde estamos relacionados com estes métodos? (2006, p. 683)

O interessante aspecto da citação é o convite à reflexão proposto por Haroldo, num texto que antecede a BN. A palavra “método” parece sugerir o que aqui foi conceituado como *procedimento*. E o ponderado questionamento não emite juízos de valor, apenas pergunta “até onde estamos relacionados com estes métodos?”.

Ao discutir a relação entre o SJ e a BN, pode-se perceber que alguns aspectos parecem pontuar suas diferenças com certa clareza, mas em outros níveis, seu grau de imbricação nubla tais fronteiras. De qualquer forma, ao que tudo indica, seria equivocado considerar o primeiro apenas um “braço”, uma vertente da BN, pois parece claro, depois de toda a trajetória percorrida aqui, que o SJ conta no mínimo com elementos singulares o suficiente para ser considerado como um conteúdo sonoro com características próprias, que antecede inclusive a inauguração da BN. Aliás, a citação de Haroldo Costa, escrita em 1956, explicita essa ascendência temporal.

¹²⁸ E, de forma curiosa, muitos dos volumes apresentam artigos sobre o jazz.

O que não havia, em seus primeiros passos, era um repertório que permitisse o emprego dessa abordagem jazzística de forma mais adequada. Por alguns motivos específicos, alguns mencionados aqui, os boleros, samba-canções e outros gêneros que ocupavam de forma intensa o panorama da música popular desde o início da década de 1950, não se prestavam de maneira tão adequada a tais práticas. Além disso, o ideal de modernidade exportado pelos americanos, em especial a partir do pós-guerra, parecia impingir uma aura ultrapassada sobre o repertório que antecedia esse período.

A chegada da Bossa Nova então disponibiliza aos músicos estruturas mais complexas para suas releituras. Um repertório sofisticado, ao menos sob a ótica da música popular, que os motiva a incluí-la em seus repertórios. A possibilidade de aplicar *procedimentos* oriundos do jazz sobre um repertório que empregue o samba enquanto *matriz* e ainda, com características como a inclusão sistemática de tensões não resolvidas, tonicizações e melodias construídas sobre os graus altos da harmonia, características comuns à BN e a certas fases do Jazz, intensifica tal *prática* após 1958.

Saraiva (2007) faz colocações que ajudam a elucidar alguns aspectos tratados aqui. Em primeiro lugar, a noção de que algo híbrido, definição sistematicamente atribuída ao Samba-Jazz, tende a soar como uma manifestação sonora que tem arestas não aparadas, que carrega tensões subjacentes gerando portanto um resultado final “menor” se comparado a Bossa Nova. De outro lado, certa tendência a tratar esta última tratada como uma forma artística que chegou a categoria de síntese.

Também por isso, existe certa tendência em se tratar àquilo que passa pela Bossa Nova, ou a ela se associa, como sendo de qualidade e orgulhosamente exportável. Em contraposição, conteúdos que se articulem ao samba-jazz estão fadados a portar essa tensão entre discursos conflitantes, desde aqueles que vêm à necessidade de incorporação do jazz como elemento modernizador àqueles que entendem que tais influências “aviltam” a tradição musical brasileira.

A reflexão aqui vai na direção de buscar elementos para tentar compreender porque a *bossa nova* ocupa um lugar mais que legitimado na construção da história da música popular brasileira, enquanto que outras maneiras de se misturar o samba com o jazz, que eram bastante comuns naquela cena musical carioca do final dos anos 50, não se tornaram objeto de reflexão, representação, inclusão na nossa história e memória musicais (SARAIVA, 2007, p. 74).

Nesse sentido, dado que os músicos do samba-jazz, na maioria dos casos, não adotam necessariamente a abordagem *cool* da BN, chega-se à conclusão que a produção composicional de Jobim, por exemplo, é mais significativa para os músicos de SJ do que os elementos estilísticos inaugurados por João Gilberto. Aproveitando a análise de Naves (1996, p. 203), vale dizer que a postura do *bricoleur* está aparentemente sempre mais ativa do que a racionalidade do engenheiro, ao menos no que se refere às produções “típicas” do SJ.

Assim, esse último vem aos poucos se estabelecendo como fruto de hibridismos dentro do universo das *práticas* e das escutas de músicos urbanos, tocados pelos ideais de um possível *glamour* que desfrutariam se envolvendo com a música oriunda dos EUA, ou do que ela significava naquele momento. Seus resultados contribuem para a criação do ambiente musical que torna possível a BN.

A possibilidade de se ter uma atitude *excludente*, de se realizar uma *triagem*, como a que fez a BN, só é possível quando há um universo vasto o suficiente para que fique apenas com alguns de seus elementos. Parece ser nesse aspecto que Naves (Id. *Ibid.*, p. 223) vê a atitude de Gilberto com próxima ao do engenheiro, na medida em que sua concepção de Bossa Nova é bastante racional, premeditada e com parâmetros musicais bem definidos.

A partir de 1958, ainda que faça uso de seu repertório, não necessariamente adota sua natureza *cool*, econômica ou concisa, como já dito. Pelo contrário, o SJ é uma forma musical bastante extrovertida, intensa e eletrizante. Após esse momento, torna-se também um dos divulgadores da BN, promovendo sua sedimentação, tendo em vista que muitos músicos desse entorno a incluem em seus repertórios, além de também trabalharem como acompanhantes de inúmeros artistas ligados a ela.

Outros ainda como Sergio Mendes, João Donato e Aírto Moreira, fixam residência nos EUA e, com isso, contribuem significativamente para fortalecer a presença da BN nesse país. No próprio *Real Book*, uma coletânea de *standards* e temas de jazz largamente utilizado pelos músicos do gênero como fonte de seus repertórios, encontram-se muitos clássicos de Jobim e da BN.

No Brasil, num momento subsequente, os discursos nacionalistas se intensificam. Passam a tomar a BN como até certo ponto “alienada”, causando, nas palavras de Tatit, o

encerramento da BN *intensa*. No entanto, nos anos que sucedem o golpe militar, a produção de SJ é profícua, mostrando talvez que o fato de ser uma forma musical marcadamente instrumental a isenta de um posicionamento político claro.

Depois de alguns anos, tais falas atingem também a produção instrumental, até chegar o momento em que, talvez pela primeira vez, certos ditames ideológicos alteram de maneira direta o conteúdo dessa produção. Aquele que, ao que tudo indica, pode ser considerado o primeiro disco de Forró-Jazz, gravado por Hermeto Pascoal em 1967, até hoje uma figura paradigmática da música instrumental brasileira, é um marco interessante. Como se viu no decorrer do trabalho, este é indicado como aquele que provoca mudanças na natureza do SJ porque amplia seu leque em termos rítmicos: o samba já não suporta todas as possibilidades de uma música instrumental brasileira.

Apesar de supor que o SJ disponibiliza um tipo de tabuleiro de opções de onde a bossa nova empreenderia sua *triagem*, na discussão que se promove no capítulo dois, nota-se que apesar de empregar elementos do jazz, em especial àqueles ligados a sua sonoridade, a concisão dessa inibe o espaço à improvisação. Através de várias citações e depoimentos, nota-se que há certa aversão, mas pronunciadamente dentro dos parâmetros gilbertianos, às aventuras improvisatórias tão caras aos músicos do SJ.

Entretanto afirmações excludentes não revelam o grau de transformações, apropriações e expropriações mútuas, que devem estar sempre em mente ao se trabalhar com universos musicais tão polissêmicos. Pode-se ainda acrescentar que, de certa forma, o projeto da BN foi aparentemente mais pensado e racionalizado em termos estéticos. E, de fato, tal empreendimento foi muito mais bem sucedido em termos de alcance e projeção. Suas premissas estéticas são mais claras e racionais. Ela atinge, como propõe Garcia, uma “contradição sem conflitos, procurando descrever o duplo gesto de negar o samba e de afirmá-lo” (1999, p. 125).

Entretanto, na dinâmica dos processos culturais, “a hibridação musical pode ser analisada em termos de afinidades ou convergências” (BURKE, 2003, p. 30). Ou seja, só é possível que algo se dê, na medida em que todo um processo anterior disponibilize elementos, viabilize escutas e promova possibilidades que tornem esse projeto racional possível.

Na segunda parte então, realizou-se um processo criativo, que tomou como ponto de partida o diálogo com os resultados obtidos na primeira. Pautado por inúmeros critérios no intuito de se tornar preciso, teve como resultado três arranjos de uma mesma peça e seu posterior registro em áudio. E, como entorno acadêmico, exatamente o planejamento, a realização e a posterior reflexão acerca daquilo que foi criado, com a pretensão de tornar todo o processo o mais transparente e imparcial possível.

Procurou-se compreender um pouco mais sobre o gesto do arranjo. Várias questões foram ali levantadas, algumas respondidas e outras não. Mas sempre se soube do risco de submeter ações de cunho “artístico” a um prenunciado contexto científico. Nem sempre as associações “criativas” seguem uma lógica esperada. E, se esta lógica navega aquém da precisão exigida, é porque, vez por outra, consegue transitar além.

Obviamente não se está afirmando que isso foi atingido, apenas que essa é uma chance dada à arte. Segundo Rodolfo Coelho de Souza, “devemos, portanto, supor a existência de um outro tipo de lógica, que não se apresenta na forma de argumentos demonstráveis, mas que aparece para os ouvintes como resultado da *coerência* do pensamento musical” (2006, p. 114).

Sobre o gráfico, parece que tenta dar conta de aspectos que, em geral, não são considerados pela análise convencional, talvez por que permita essa olhar comparativo. Há casualidade ou apenas protocolos a seguir? Qual arranjo foi mais detalhado? O fato de haver improvisação o torna mais inusitado? O texto passa por todas essas perguntas e, de fato, responde algumas. Mas, no caso de um processo criativo, seria possível chegar a conclusões fechadas?

Em muitos momentos, havia ao menos certa reciprocidade entre texto e própria criação. Mesmo ao agir com certa predisposição em chegar a determinadas conclusões – e sabe-se que esse é um erro científico clássico – o intenso tráfego entre a audição do conteúdo sonoro e as reflexões sobre ele, acabaram por levar algumas conclusões em direções contrárias do que se podia supor.

Para citar um exemplo, quando tudo indicava que a primeira faixa do anexo um, o “arranjo sem arranjo”, era tipicamente aquilo que se estava chamando de um arranjo do tipo “casual”, a tendência desse autor foi de entender que se tratava de um conjunto de

protocolos utilizados pelos músicos de formação jazzística para atingir um resultado que, se não é necessariamente óbvio no nível das improvisações possíveis é, no mínimo, bastante anunciado.

Sendo assim, é questionável se deve ser visto como um arranjo. Sua tendência é de empregar sistematicamente um conjunto de procedimentos que, na prática, são implementados como *protocolos* de ação musical. Sua reincidência é tal que chega até mesmo a romper com a ideia de que um arranjo deva *singularizar* uma peça, muito embora se saiba que essa premissa é proposta pelo autor, e não um valor absoluto.

Portanto, essa segunda parte deve ser vista como um trabalho acadêmico. Ainda que supostamente as faixas de áudio possam ser apreciadas como um conteúdo musical autônomo, seu sentido pleno só vem à tona quando justificativa e análise se articulam com tal conteúdo. Isso só faria sentido se alguém quisesse evidenciar não os três arranjos, afinal dois deles são até mesmo questionados enquanto tal, mas essa viagem, esse trajeto Samba-Jazz: em uma ponta está a escolha de uma peça e, na outra, arranjos distintos tanto nas técnicas empregadas quanto no seu grau de intervenção nos modos de execução. O trabalho é esse trajeto, esse processo criativo e sua posterior reflexão.

Vale destacar ainda a questão da arregimentação. Esse aspecto envolve não só a reunião de competências, mas está ligado ainda a questões interpessoais. Quais músicos serão chamados, por quais motivos, até aonde se pode prever a qualidade de suas contribuições e que tipo de contato há entre o arranjador e eles. Qual sua experiência nesse tipo de música, quanto tempo será necessário para alcançar uma execução satisfatória e qual será o custo total disso: estúdio, transporte, tempo de gravação, etc.

No presente caso, a avaliação desse aspecto não poderia ter sido mais adequada. O grau de competência dos instrumentistas envolvidos foi responsável não só pela qualidade da execução casual do primeiro arranjo, como também por ideias que fortaleceram sua singularização. Além disso, há um nível de análise mais sutil, que até certo ponto fugiria do universo desse trabalho, mas que merece destaque ao menos aqui: naquilo que seria uma improvisação sobre a harmonia da peça, os músicos foram capazes de inserir o próprio princípio composicional da peça, realizando um número acentuado de frases utilizando

quartas, sequências desse intervalo e progressões também assim construídas, mostrando uma capacidade não usual de improvisar com um grau de coerência admirável.

Foi possível ainda uma realização rigorosa do segundo arranjo, que apresentava um nível de detalhes em partitura somente executável caso se estivesse trabalhando com músicos letrados. Há, no caso da historiografia jazzística, o caso de instrumentistas com grau de personalidade bastante interessante, mas que não realizariam gravações de alta performance profissional. Não podiam, por exemplo, tocar em naipes, porque não tinham boa leitura ou não conseguiam improvisar sem vivenciar previamente a harmonia, por não ter conhecimento harmônico suficiente. Um exemplo disso, escolhido a dedo porque ligado ao escopo desse trabalho, é o próprio Chet Baker.

No caso do terceiro arranjo, o que se notou foi que aqueles com certa vivência nessa área mais experimental, se sentiram mais à vontade do que outros. Mas isso não afetou a qualidade das execuções. Alguns *takes* foram mais felizes, mas vale destacar duas qualidades facilmente perceptíveis na gravação em anexo: a capacidade de interação, de ouvir o outro e, a partir disso, insistir ou modificar a própria atitude sonora e o grau de iniciativa, mensurável pela distribuição quase equilibrada do número de vezes que cada um executou a ponte que conectava os grandes trechos do arranjo, e que, como previa o arranjo, poderia ser executado por qualquer um.

Apreciando daqui, desde o fim até o começo, nota-se que arranjar são estratégias de realização sonora que partem de um dado tema. Existem algumas mais consagradas, outras mais inusitadas, mas com um fator que as une: todas sofrem a interferência mais ou menos intensa do arranjador e da própria performance. Talvez essa seja uma maneira interessante de compreender arranjo, perceber que seu grau de detalhamento é inversamente proporcional às mudanças que poderia sofrer através da performance.

E, talvez ainda por isso, notou-se que, com poucas exceções, no universo do SJ entre 1952 e 1967, os arranjos acontecem em níveis pouco significativos. Naquele momento específico, como em uma porção acentuada da produção jazzística, o que se queria evidenciar era justamente a performance.

De volta ao gráfico analítico, os parâmetros eleitos como extremos de cada um dos eixos se mostraram úteis durante o processo de análise. Essa proporção inversa supracitada

– o grau de detalhamento como avesso aos câmbios durante a execução – é análoga ao o eixo horizontal. Casual quer dizer que o resultado estará garantido pelos *protocolos* que os músicos comungam e empregam numa dada execução. A liberdade de não se ater a elementos pré-definidos permite que o “swing”, a “ginga”, ou o “balanço” da execução se acentuem. Por outro lado, torna os resultados finais um tanto mais homogêneos do que se poderia supor, ao menos em termos morfológicos.

E qualquer passo à direita significa ter de fazer algo explicitado na partitura, ou eventualmente em algum outro tipo de notação ou instrução verbal possível. Aquilo que foi decidido pelo arranjador se torna então uma obrigação¹²⁹, algo que o músico terá de cumprir, em detrimento a tocar de forma mais livre. Entretanto, vislumbra-se a oportunidade de participar de um arranjo planejado, que pode empurrar a execução em direção oposta ao que de genérico tem um gênero.

Se tocar de forma “livre” pode significar executar uma peça de forma mais uniformizada do que o desejável, detalhar um arranjo, desde que de forma bem planejada, com coerência, lógica e inventividade, pode dotar a realização de uma série de elementos que, ali reunidos, impregnam o resultado final do adjetivo que tem sido aqui visto como o que vai imbuí-lo de interesse: a singularidade.

Já os parâmetros do eixo vertical parecem de trato um tanto mais delicado. Padronização pode significar a pasteurização pela qual um arranjo passa para se adequar às regras, aos ditames do mercado. Mas também mostra que, às vezes, um arranjador escreve aquilo que já seria executado, o que torna o ato de escrever redundante. Portanto, há dois caminhos que tendem à redundância, a adequação àquilo que se repete enquanto fórmula pronta por motivos mercantis ou o pouco discernimento e/ou experiência do arranjador, que escreve em detalhes aquilo que já seria o resultado de uma abordagem casual por parte dos músicos.

E o que dizer acerca do inusitado. Como classificar um resultado como não usual, embora orgânico? Como entender que se está diante de algo inteligentemente criativo?

Pois a imaginação é não apenas a mãe do capricho, como também a serva da vontade criativa. A função do criador é selecionar os elementos que ele recebe

¹²⁹ Há uma gíria corrente hoje entre os músicos paulistanos, que chama de exatamente de “obrigações” as convenções da seção rítmica.

daí, pois a atividade humana deve impor limites a si mesma. Quanto mais a arte é controlada, limitada, trabalhada, mais ela é livre (STRAVINSKY, 1996: p. 63).

A frase de Stravinsky, contida em uma de suas aulas ministradas na Universidade de Harvard em 1945, se refere ao que se convencionou chamar de música culta. Entretanto, como mostra Canclini, a própria divisão entre arte popular e culta tem se diluído, já que “a redistribuição maciça dos bens simbólicos tradicionais pelos canais de comunicação gera interações mais fluidas entre o culto e o popular, o tradicional e o moderno” (2008, p. 199).

Portanto, o que se pretende relevar do compositor russo não se refere ao tipo de arte produzido, mas ao processo humano de criar. Entretanto, Canclini considera a ideia de originalidade um mito. Aqui, o que se buscou por em foco não foi, em nenhum momento, a originalidade. Mas, dentro de gêneros que com certa insistência tendem à repetição de certas fórmulas prontas, formas que repetidas tendem a fôrmas, insistiu-se na noção de uma singularidade possível.

A impressão que se tem ao final desse processo é que a música popular instrumental sempre vai achar uma forma de concretizar-se. Se não há preparo prévio, “práticas” jazzísticas consagradas e bastante específicas, um *protocolo* de ações musicais subsequentes, salvaguardam a qualidade e permitem que a performance se realize. É notável como a estratégia casual releva o papel do instrumentista. A qualidade da performance cresce na exata medida da competência dos envolvidos. Se, de um lado, uma reunião de estudantes improvisando pode resultar num texto sonoro um tanto desconexo, de outro, a reunião de profissionais de qualidade pode inscrever uma quantidade acentuada de operações que realçam os sentidos musicais dentro da performance.

Interessante que o arranjo mais detalhado, o de número dois, ainda que trabalhe nesse processo de escolhas dentro de um universo fechado, de apropriações e expropriações de construções ou destruições anteriores, é o que mais se aproxima da racionalidade do engenheiro. É aquele que, em outras execuções teriam suas performances o mais próximas umas das outras. Talvez isso se deva ao fato de que a recombinação mais intensa acontece antes da performance, na prática do arranjador e não no grupo. Nessa abordagem, trabalhando com músicos educados formalmente em música, pode-se chegar a detalhes bastante únicos e obter arranjos sofisticados. Claramente se ganha em alguns aspectos e se

perde em outros. Soluções interessantes e não usuais podem ser alcançadas, mas perde-se aquele desembaraço típico da casualidade.

Nesse viés, aquele que mais acentua características inusitadas parece ser o terceiro, pois não se trata apenas de uma nova posição do caleidoscópio, como é o caso do arranjo um. Trata-se sim de quebrá-lo, sugerindo então aos músicos que, a partir daí, o remontem ou montem outro. Porém, não com base em sua experiência anterior nos *protocolos* da improvisação tradicional, mas através de limites e indicações que, por partirem de um lugar não usual, promovem performances que dificilmente soariam padronizadas. Com uma salvaguarda: ao se ouvir várias tomadas dele, pode-se notar uma unidade geral, fundamental para que não se mudem os parâmetros dentro de uma mesma proposta, atribuindo assim a noção de “inusitado” a algo que esteja “fora de controle”.

Nesse passo um tanto mais além, a soma de um ponto de partida surpreendente com o emprego de técnicas pouco ortodoxas no cenário atual, consegue ampliar consideravelmente a gama de efeitos atingidos. O resultado, ao abrir mão da tonalidade, do compasso e da forma em seu sentido mais usual, lança a execução numa direção impar.

Muito da motivação criativa dessa aventura acadêmico-artística se deu em função do diálogo com esses 15 anos de Samba-Jazz. O confronto da experiência do autor com o período *intenso* dessa produção sonora foi responsável por sempre adicionar um novo elemento, fosse no nível da criação, da reflexão, da análise ou da execução. Aquém e além da Bossa Nova, o Samba-Jazz história se transfigura no Samba-Jazz estratégias e finalmente deságua no Samba-Jazz performance, instâncias sempre imbricadas e que se articulam através desses jogos entre melodia e improviso, arranjo e execução, enfim, entre concepção e performance.

6. BIBLIOGRAFIA

- ADOLFO, Antonio. *Arranjo, um enfoque atual*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1997
- ALF, Jonny. *Entrevista a José Eduardo Homem de Mello*. 21 de novembro de 1968.
- _____. *Entrevista a Almir Chediack*. SongBook Bossa Nova. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, Vol 5, 1991.
- ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1962.
- _____. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991.
- ARAGÃO, Paulo. *Pixinghinha, Radamés e a Gênese do Novo Arranjo Musical Brasileiro*. Dissertação de Mestrado, UNIRIO, 2001.
- BARRETO, Almir Côrtes. *O Estilo Interpretativo de Jacob do Bandolin*. Dissertação de Mestrado, Unicamp: 2006.
- BARSOTI, Rubens (Rubinho). *Entrevista concedida ao autor*. São Paulo, 14 de julho de 2005.
- BERENDT, Joachim. *O Jazz do Rag ao Rock*. São Paulo: Perspectiva, 1975
- BILLARD, François. *A Vida cotidiana no Mundo do Jazz*. São Paulo: CIA das Letras, 1989.
- BLAKING, John. *Music, Culture & Experience: Selected Papers of John Blaking*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995.
- BOSCO, Francisco. *Cinema-Canção*. In NESTROVISKY, Arthur (org). *Lendo Música*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo, RS: Editora UNISINOS, 2003.
- CALADO, Carlos. *O Jazz como espetáculo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.
- CABRAL, Sergio. *A MPB na Era do Rádio*. São Paulo: Editora Moderna, 1996.
- CALDAS, Waldenyr. *Iniciação a música popular brasileira*. Editora Ática: São Paulo, 2001.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o novo milênio*. São Paulo, Cia da Letras: 1988.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2008.

- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade*. São Paulo: Cia da Letras, 1990.
- _____. *A onda que se ergueu no mar*. São Paulo: Cia da Letras, 2001.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- CHAUI, M. *O Nacional e o Popular*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CHEDIAK, Almir, Org. *Song Book: Bossa Nova, Vol I, II, III, IV e V*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1991.
- COELHO, MARCIO LUIZ GUSMÃO. *O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma proposta de análise semiótica*. Tese de Doutorado, USP, 2007.
- COKER, Jerry. *Improvising Jazz*. New York: Simon & Schuster, 1987
- 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, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: *O nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60)*. Ver. Brás. Hist. V.18 n. 35. São Paulo, 1998.
- COOK, NICHOLAS. *Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros*. Trad. Fausto Borém. Per Musi, v.16, p. 7-20: 2007.
- CROOK, HAL. *Beyond Time and Changes: A Musicians Guide for Free Jazz Improvisation*. Advance Music, Rottenburg, Germany, 2006.
- CUÍCA, Osvaldinho e DOMINGUES, André. *Batuqueiros da Paulicéia*. São Paulo: Barcarolla, 2009.
- CUNHA, MANUELA CARNEIRO DA. *Negros, estrangeiros*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DAVIS, Miles et TROUPE, Quince. *MILES DAVIS, A Autobiografia*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1991.
- DE CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.
- Enciclopédia da Música Brasileira*. Zuza Homem de Mello (seleção de verbetes). São Paulo: Art Editora, 2000.

ELIS REGINA. *Entrevistas concedidas a Zuza Homem de Mello*. São Paulo: Radio Jovem Pan, 17/05/1978 e 08/11/1979. Extraído do encarte dos Cds sobre “*O Fino da Bossa*”, lançado pela Gravadora VELAS em abril de 1994.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, *Samba e Choro*. Seleção de verbetes: Zuza Homem de Mello. São Paulo: Publifolha, 2000.

FREITAS, Sergio Paulo Ribeiro de. *Teoria da harmonia da música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Unesp, 1995.

GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1999.

GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

GEERTZ, Clifford. *Nova Luz sobre a Antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

GIANI, Luiz Antônio Afonso. *A Música de Protesto (1962-1966)*. Depto de Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP. Campinas: 1985.

GOMES, Marcelo Silva. *O Samba na Música Instrumental Brasileira: 1978 a 1998*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade Mackenzie, 2003.

GRIDLEY, Mark C. *Jazz Styles: History and Analysis*. New Jersey: Prentice Hall, 2003.

HAERLE, Dan. *Scales for Jazz Improvisation*. USA: Studio P/R, Inc, 1975.

HOBBSAWM, Eric. *História Social do Jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

HOBBSAWN, Eric. *A invenção das tradições*. Editora Paz e Terra: São Paulo, 2002.

HOMEM DE MELLO, José Eduardo. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos e EDUSP, 1976.

IKEDA, Alberto T., *O Carnaval dos Surdos*, **Jornal da Tarde** (Caderno de Sábado), 29/2/1992, p.1.

ILARI, BEATRIZ SENOI (Org). *Em busca da mente musical*. Editora da UFPR, 2006.

JOBIM, Tom. *Entrevista a José Eduardo Homem de Mello*. 27 de outubro de 1968.

KANN, ASHLEY. *A Love Supreme/ The Story of John Coltrane's Signature Album*. Penguin Books, NY, USA, 2002.

- _____ *Kind of Blue*. Editora Barracuda, São Paulo, 2007.
- KUBIK, Gerhard. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil*. Lisboa: Revista de Antropologia Cultural N.10, 1979.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus Editora. 1962.
- _____ *O Totemismo Hoje. Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- LIMA JUNIOR, Fanuel Maciel de. *A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo*. Dissertação de Mestrado. Unicamp, 2003.
- LYRA, Carlos. *Entrevista a José Eduardo Homem de Mello*. 22 de maio de 1971.
- MAMMI, Lorenzo. *João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova*. Novos Estudos CEBRAP. Revista do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento. N. 34, p. 63-70. São Paulo: novembro de 1992.
- MARIZ, Vasco. *A Canção Popular Brasileira*. Editora Francisco Alve: Rio de Janeiro, 2002.
- MEDAGLIA, Júlio. *Musica Impopular*. São Paulo: Global Editora. 1988.
- _____ in *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva. 1966.
- _____ *Entrevista concedida ao autor*. São Paulo: 2007.
- MENDES, Gilberto. In *Balanço da Bossa*. São Paulo: Coleção Debates, Editora Perspectiva, 1968
- MENEGUELO, Cristina. *Poeira de Estrelas*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- MENESCAL, Roberto. *Entrevista a José Eduardo Homem de Mello*. Primeiro de agosto de 1967.
- _____ *Entrevista a Almir Chediak*. 1994.
- _____ *Entrevista ao autor*. 2007.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A Origem do Samba como Invenção do Brasil: Sobre o "Feitio de Oracão" de Vadico e Noel Rosa (Por que as Canções Têm Música?)*. Florianópolis: UFSC, 1995.
- MONSON, Ingrid. *Saying Something: jazz improvisation and interaction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- MOURA, Roberto. *MPB, caminho da arte brasileira mais reconhecida no mundo*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

- MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- _____. *O Violão Azul, modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998.
- _____. *Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular*. Rev. Bras. Ci. Soc. [online]. 2000, vol.15, n.43 [cited 2010-04-12], pp. 35-44 .
- OLIVEIRA, Joel Barbosa de. *Arranjo linear : uma alternativa as tecnicas tradicionais de arranjo em bloco*. Dissertação de mestrado: Unicamp, 2004
- PARKER, Charlie. *Transcriptions from his recorded solos*. Atlantic: J. Aebersold, 1978.
- PASCOAL, Hermeto. *Tudo é Som*. Editado por: Jovino Santos. Universal Edition Inc, 2001.
- PAZ, Sebastião Oliveira da (SABÁ). *Entrevista concedida ao autor*. São Paulo, 4 de julho de 2005.
- PECCI, Eduardo. *Samba/Jazz: frases (prática de leitura)*. São Paulo: Ed. Novas Metas, 1989.
- 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, Baden. *Entrevista a José Eduardo Homem de Mello*. 12 de março de 1968.
- RAMALHO NETO, A. *Historinha do desafinado*. Rio de Janeiro: Editora Vechi, 1966.
- RICARDO, Sergio. *Entrevista a José Eduardo Homem de Mello*. 10 de outubro de 1968.
- RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.
- SALVADOR, Fernando. *Variações Melódicas de Jacob do Bandolin interpretando “Noites Cariocas”*. Trabalho de Iniciação Científica. FAAM, 2008.
- SÁNCHEZ, José Luis. *Tom Jobim, a simplicidade do gênio*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1995.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001

- SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos 1950 e início dos anos 1960*. Dissertação de Mestrado. PUC-RIO, 2007.
- SEBESKY, DON. *The contemporary arranger*. Alfred Publishing Co, EUA, 1994.
- SÈVE, Mario. *O vocabulário do choro*. Rio de Janeiro, Lumiar Editora: 1999.
- SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuzá Homem de. *A canção no tempo*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- SOARES, Claudete. *Entrevista a José Eduardo Homem de Mello*. 23 de setembro de 1968.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o Dono do Corpo*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 1998.
- SOUZA, Rodolfo Coelho de. *A Lógica no Pensamento Musical*. In ILARI, Beatriz Senoi (org). *Em Busca da Mente Musical*. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.
- SOUZA, Tarik de. *Tem mais samba das raízes a eletrônica*. São Paulo, Ed. 34, 2003.
- SPERA, Dominic. *Making the Changes*. Minnessota, USA: Hall Leonard Publishing, 1977.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em seis Lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. *Historia Social da Música Popular*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- TROUPE, Quince. *Miles Davis, A Autobiografia*. Editora Campus: Rio de Janeiro, 1991.
- ULHOA, Martha Tupinambá de. *Métrica Derramada: Prosódia Musical na canção brasileira popular*. *Brasiliense Revista da academia Brasileira de Música*. Rio de Janeiro:, v.2, p.48-56, 1999.
- VANDRÉ, Geraldo. *Entrevista a José Eduardo Homem de Mello*. 17 de setembro de 1968.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1995.
- VISCONTI, E. L.. *A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte*. In: V Congresso Latino americano de Estudo da Música Popular (IASPM), 2004, Rio de Janeiro. V Congresso Latino americano de Estudo da Música Popular: 2004.
- WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

Outras fontes de consulta:

Johnny Alf. DVD produzido pela TV Cultura (2007) sobre o programa *Ensaio*, gravado pelo músico em 1990

7. ANEXO UM - CD

Céu e Mar - Johnny Alf

- Faixa um- o arranjo sem arranjo
- Faixa dois- o arranjo detalhado
- Faixa três- o arranjo samba-free-jazz
- Faixa quatro- gravação ao vivo de Johnny Alf em 1974

Músicos:

- Guitarra: Marcelo Gomes
- Baixo elétrico: Zéli Silva
- Saxofone: Vitor Alcântara
- Bateria: Alexandre Damasceno

8. ANEXO DOIS - PARTITURAS

Partitura um - Céu e Mar “original”

Partitura dois - Arranjo dois – M. Gomes

Partitura três - Arranjo três – M. Gomes

Céu e Mar

J. Alf

5 Cm⁹ F¹³ B⁷(#9)

9 B^bmaj⁷ B^bm⁷ E^b⁹ A^bmaj¹³ A^bm⁷ D^b⁷

13 G^bmaj⁷ 1 Dm⁷ G¹³ C⁷sus⁴ C⁷

17 2 Gm⁷ C⁹ F⁶

20 Bm¹¹ E⁷(^b9) Am⁷ Fmaj⁷

24 Bm¹¹ E⁷(^b9) Am⁷ Am⁷

28 Am¹¹ D⁷(^b9) Gm⁷

32 A⁷(#9) D¹³(^b9) D^b⁹ C⁷

38 Cm⁹ F¹³ B⁷(#9)

40 B^b⁶/₉ B^bm⁷ E^b⁷ A^bmaj¹³ A^bm⁷ D^b⁷

44 G^bmaj⁷ Gm⁷ C⁹ G^bmaj⁷ F⁶

Céu e mar

J. Alf
arr 2. M. Gomes

tenor

gtr

bass

bat

tenor e gtr efeitos texturais,
harmonicos, pedal volume

intro

7

13

17 A expandido

Musical score for measures 17-22. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The music includes eighth-note patterns, rests, and triplet markings (indicated by a '3' above the notes).

23

Musical score for measures 23-27. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The music includes eighth-note patterns, rests, and triplet markings.

28

Musical score for measures 28-32. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The music includes eighth-note patterns, rests, and triplet markings. Chord symbols are present: $B\flat 6/9$, $B\flat \text{maj} 13(\flat 5) E\flat 9$, and $A\flat 6$.

34 A normal

Chord symbols: $A\flat m7$, $D\flat 9$, $G\flat maj7$, $Dm7$, G^{13} , $C7sus4$, $C7$

40

46

Chord symbols: $B\flat 6/9$, $B\flat m/E\flat 9$, $A\flat 6$, $A\flat m7$, $D\flat 9$, $G\flat maj7$, Gm , $C7$, $F6$

B

54

Bm⁷ E7(b⁹) Am⁷ Fmaj⁷

B bass e bat conduz samba corrido

59

Bm⁷ E7(b⁹) Am(maj⁷) Am⁷

63

Am⁷ D7(b⁹) Gm⁷ E^bmaj⁷

67

A7(#9) D13(b9) Db9 C13(b9)

71

75

79

83

solo bat 16

solo bat 16 comp.

não conduzir o bb reto

87

solo tenor e bass

gtr e bat respondem

95

Musical score for measures 95-102. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time. The score is written for a treble and bass staff. The music consists of eighth and sixteenth notes with various rests and ties.

103 swing feel samba

Musical score for measures 103-110. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time. The score is written for a treble and bass staff. The music is marked "swing feel" and "samba". It includes eighth and sixteenth notes with accents and ties.

111 gtr dobra

Musical score for measures 111-118. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time. The score is written for a treble and bass staff. The music is marked "gtr dobra". It includes eighth and sixteenth notes with accents and ties.

116

121

125 solo gtr 30 compassos

Bm ¹¹	Bm ¹¹	E7(#9)	E7(#9)	Am ¹¹	Am ¹¹	Fmaj ⁷	Fmaj ⁷
Bm ¹¹	Bm ¹¹	E7(#9)	E7(#9)	Am ¹¹	Am ¹¹	Fmaj ⁷	Fmaj ⁷
Bm ¹¹	Bm ¹¹	E7(#9)	E7(#9)	Am ¹¹	Am ¹¹	Fmaj ⁷	Fmaj ⁷
não conduzir constante.- empregar elementos do arranjo							

133

	Bm ¹¹	Bm ¹¹	E7(#9)	E7(#9)	Am ¹¹	Am ¹¹	Am ¹¹	Am ¹¹
	Bm ¹¹	Bm ¹¹	E7(#9)	E7(#9)	Am ¹¹	Am ¹¹	Am ¹¹	Am ¹¹
	Bm ¹¹	Bm ¹¹	E7(#9)	E7(#9)	Am ¹¹	Am ¹¹	Am ¹¹	Am ¹¹

141

	Am ¹¹	Am ¹¹	D7(#9)	D7(#9)	Gm ¹¹	Gm ¹¹	E ^b maj ⁷	E ^b maj ⁷
	Am ¹¹	Am ¹¹	D7(#9)	D7(#9)	Gm ¹¹	Gm ¹¹	E ^b maj ⁷	E ^b maj ⁷
	Am ¹¹	Am ¹¹	D7(#9)	D7(#9)	Gm ¹¹	Gm ¹¹	E ^b maj ⁷	E ^b maj ⁷

148

	A7(#9)	A7(#9)	D7(#9)	D7(#9)	D ^b 13(^b 9)	D ^b 13(^b 9)
	A7(#9)	A7(#9)	D7(#9)	D7(#9)	D ^b 13(^b 9)	D ^b 13(^b 9)
	A7(#9)	A7(#9)	D7(#9)	D7(#9)	D ^b 13(^b 9)	D ^b 13(^b 9)

155

C7(#9)

159 re-exposição

A expandido tenor a vontade

163

167

Musical score for measures 167-172. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' above the notes. The first two staves have a common key signature of one sharp, while the last two staves have a common key signature of one flat (Bb).

173

Musical score for measures 173-176. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' above the notes. The first two staves have a common key signature of one sharp, while the last two staves have a common key signature of one flat (Bb). The word "coda" is written in the first bass staff.

177

Musical score for measures 177-182. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' above the notes. The first two staves have a common key signature of one sharp, while the last two staves have a common key signature of one flat (Bb). The word "rallentando" is written above the first treble staff. The word "i" is written in the first bass staff.

CÉU e MAR

ARR3

A {

- a → CÉU AZUL, poucas NUVENS, LEVEZA
SÓ 4^{as} MELÓDICAS, ACIMA DO DÓ CENTRAL
- b → ALGUÉM CHAMA ⇒ $\dot{7} \dot{+} \dot{+} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x}$
TODOS RESPONDEM ⇒ $\dot{f} \dot{f} \dot{f} | \dot{f} \dot{f} \dot{f} | \dot{f} \dot{f} \dot{f} | \dot{x}$

} CÉU

A {

- a → MAR PROFUNDO, ESCURO, REVOLTO
SÓ 4^{as} HARMÔNICAS, ABIXO DO DÓ CENTRAL
- b → MESMA CHAMADA, MESMA RESPOSTA

} MAR

PAUSA CURTA - GE RL
ANA CRUZE

B {

Melodia Original, RUBATO, LÍRICO

HARMONIZANDO C/ ESCALAS S/ TEMPO, NAS APRECIAS

$Bm7 | E7 | Am | Fm7 \Rightarrow Am7 | D7 | Gm \Rightarrow A9\# | D9\# | D9b7 | C7 \Rightarrow Cm$ ¹⁰¹ FIM

}