



O samba moderno entre a estridência e a suavidade

MODALIDADE: PAINEL

Rafael dos Santos

Unicamp – rdsantos@unicamp.br

Resumo: Muitos estudos consideram a bossa nova como uma “ruptura” com um passado arcaico brasileiro, que representou musicalmente uma tentativa de modernização da música popular brasileira, incorporando informações da música estrangeira (o jazz principalmente) e, ao mesmo tempo, cultivando um compromisso com a tradição da canção popular nas décadas passadas, como o samba e o samba-canção. Entretanto, durante as décadas de 50 e 60, diversos movimentos e produções artísticas despontaram no campo da cultura brasileira, dentre eles, o chamado samba moderno ou “samba-jazz” que marcou a cena noturna de Copacabana, gerando uma produção considerável de discos. Os trabalhos deste painel demonstram que esse repertório apresenta características distintas da bossa nova de Tom Jobim e João Gilberto. Se a produção musical inaugurada pelo lançamento de “Chega de Saudade” é composta principalmente por canções e marcada pela economia de elementos, pelo caráter intimista das composições e pela sonoridade suave resultante especialmente dos padrões de instrumentação e arranjos; o “samba-jazz”, ao contrário, prima por uma sonoridade extrovertida e estridente, ampliando espaços para a improvisação. Este painel propõe, através de três textos que abordam esse problema de maneiras distintas e complementares, o estudo das múltiplas “dicções” que traduzem, de certa forma, a idéia de modernização da música popular brasileira.

Palavras-chave: bossa nova, samba-jazz, musica popular instrumental

Modern samba between stridency and smoothness

Abstract: Many studies consider bossa nova as a "break " with a Brazilian archaic past that musically represented an attempt to modernize the Brazilian popular music, incorporating information from foreign music (especially jazz) and at the same time cultivating a commitment to the tradition of popular song in decades past, like samba and samba-canção. However, during the 50s and 60s, many movements and artistic productions emerged in the field of Brazilian culture, among them the so-called modern samba or "samba jazz" that marked the Copacabana nightclub scene, generating a considerable production of dedicated disks to this style. With the military coup of 1964, intellectuals perceived a weakening of developmental euphoria and a new musical "sensitivity " hovering in the air: containment, softness and simplicity of bossa nova was supplanted by stridency, by exaggeration and complexity in musical discourses. This panel proposes, through three texts that address this problem in different but complementary ways, the study of multiple "diction" which translates, in a way, the idea of modernization of Brazilian popular music.

Keywords: bossa nova, samba-jazz, instrumental popular music



A Turma da Gafieira: os conflitos entre a tradição e a modernidade nos precursores do samba jazz.

Leandro Barsalini

Unicamp – leandrobarsalini@gmail.com

Resumo: A Turma da Gafieira é um grupo considerado precursor do samba jazz, por incorporar seções de improvisação de caráter jazzístico a um repertório conectado à tradição musical brasileira. Através da escuta de seus LPs, lançados na década de 1950, e da leitura da crítica especializada do período, é possível identificar em que medida aquela postura “moderna” carecia de subsídios musicais e de um discurso de legitimação capaz de fazer frente aos conflitos estéticos deflagrados pela disputa de inserção no campo da música popular brasileira.

Palavras-chave: Turma da Gafieira. Samba jazz. Improvisação.

Turma da Gafieira: conflicts between tradition and modernity in samba jazz pioneers

Abstract: Turma da Gafieira is a group considered a precursor of samba jazz, to incorporate sections of jazzy improvisation to a repertoire connected to the Brazilian musical tradition. Through listening to their LPs, released in 1950, and reading the critics of the period, it is possible to identify how that "modern" approach lacked musical subsidies and a discourse of legitimation able to cope with the aesthetic conflicts dispute triggered by the insertion in the field of Brazilian popular music.

Keywords: Turma da Gafieira. Samba jazz. Improvisation.

1. Breve histórico da Turma

A *Turma da Gafieira* foi um grupo de música instrumental estabelecido na década de 1950 na cidade do Rio de Janeiro, lançando entre os anos de 1956 e 1957 um compacto 10 polegadas e dois LPs: *Músicas de Altamiro Carrilho* e *Samba em Hi-Fi*, todos pelo selo Musidisc. Entre os integrantes desses discos, reuniram-se experientes músicos, como o flautista Altamiro Carrilho, o pianista Britinho, o contrabaixista Jorge Marinho, o guitarrista Nestor Campos, o trompetista Maurilio Santos e os saxofonistas Zé Bodega e Cipó, além dos então mais jovens Edison Machado na bateria, Baden Powell na guitarra, Sivuca no acordeon e Raul de Souza no trombone. Enquanto os primeiros, nascidos próximos a 1920, já acumulavam um histórico de inúmeras gravações e bailes em famosas orquestras e programas de rádio, os últimos nomes se profissionalizaram apenas em meados de 1950, e marcariam presença na década seguinte como acompanhadores nos LPs de bossa-nova ou mesmo protagonistas de discos de samba instrumental (a “moderna música popular” da época, posteriormente classificada como samba jazz).

De maneira geral, os integrantes da *Turma* compartilhavam características semelhantes quanto à sua procedência e formação musical, situação bastante comum para a época: ainda que alguns tenham estudado formalmente música, a grande maioria desses artistas se iniciou profissionalmente e se especializou em seus respectivos instrumentos de



maneira informal, a partir da prática em corporações militares, bandas, orquestras e muitos bailes em espaços periféricos e suburbanos. Altamiro, Edison, Raul e Baden nasceram no Rio de Janeiro, enquanto os outros integrantes do grupo haviam migrado para a capital como consequência inevitável à carreira: era o centro de trabalho mais prestigiado, onde todos, exceto o precoce Sivuca, gravariam seu primeiro disco. Portanto, ainda que seja possível identificar na *Turma* duas gerações de músicos, todos compartilhavam experiências profissionais semelhantes.

2. Tocar para dançar

A cidade do Rio de Janeiro, enquanto capital federal, foi o polo de mais intenso desenvolvimento dos meios de produção e das próprias relações de trabalho no campo musical, aspectos que se configuravam e se transformavam a partir das determinações de um crescente mercado de bens culturais. Tal mercado se organizava gradativamente desde os anos 1920, mas especialmente após a Segunda Guerra recebeu grande impulso, em consequência dos aportes econômicos investidos pela indústria norte-americana.

Portanto, em função de toda conjuntura econômica e cultural, o Rio de Janeiro concentrava o mais prestigiado e disputado espaço para a atuação dos artistas, cujo mercado de trabalho demandava de maneira hegemônica um fazer musical com função específica. Seja em clubes, festas privadas, boates, ou gafieiras, o circuito de entretenimento musical daquele período era dominado pela música para dançar. Inclusive, uma das opções de diversão que alcançou bastante sucesso foram os *taxi-dancings*, casas noturnas onde os frequentadores tinham à disposição profissionais de dança cuja companhia pagavam proporcionalmente ao tempo em que compartilhavam as pistas. Nesse negócio, não é difícil imaginar o quanto e o que os músicos tocavam. Para termos algum parâmetro, basta ouvirmos alguns LPs da série *Feito para dançar*, discos gravados na década de 1950 pelo conjunto do organista Waldir Calmon, e que alcançaram enorme sucesso de vendas, superando a marca das cem mil cópias comercializadas (cf. Saraiva, 2007). Em cada face desses discos há faixas únicas, que reúnem em forma de *pout pourri* sequências de boleros, sambas, foxes, baiões e choros.

Nesse panorama, as orquestras e agrupamentos se diferenciavam seja pelo comportamento, vestuário, arregimentação ou mesmo pelos arranjos praticados por seus músicos; de maneira geral, o som praticado nas boates localizadas na zona sul carioca eram considerados mais refinados, enquanto nas gafieiras do centro e do subúrbio da cidade a sonoridade era mais estridente. No entanto, embora cada caso apresentasse suas peculiaridades, todos compartilhavam do fato de que o sucesso do empreendimento e o



prestígio do grupo dependiam basicamente da capacidade dos músicos em despertar no corpo do ouvinte o prazer da dança.

3. A improvisação na gafieira: entre a tradição e a modernidade

Com a *Turma* não era diferente: seu primeiro LP reúne composições de Altamiro Carrilho, cuja estrutura rítmica e harmônica segue basicamente a mesma proposta estética tradicional das gafieiras do período, caracterizadas por sambas, choros e maxixes. No entanto, havia nesse disco uma postura inovadora, que consistia justamente na valorização da improvisação no sentido jazzístico do termo, ou seja, em todas as faixas a exposição do tema é seguida de uma série de *chorus* em que os instrumentos se alternam em solos, cujo teor é muito mais direcionado à exploração virtuosística dos instrumentos, a partir de frases criadas no momento, do que à exposição de linhas melódicas previamente escritas, como variações e desenvolvimentos composicionais premeditados. Um exemplo é a faixa *Viva o samba*, tema de duas partes (A com dezesseis compassos e B com oito compassos) que, uma vez executado, é seguido de seções de improvisação na estrutura A (trombone), A (saxofone), B (tema); A (trompete), A (piano), B (tema); A (guitarra) e A (acordeon), seguido enfim do A coda.

Seja pela estrutura musical das faixas, pela maneira de improvisar dos instrumentistas, ou ainda pela conduta do baterista – que nesse disco inaugura um novo modo de executar o ritmo de samba, através da condução no prato, a *Turma da Gafieira* pode ser reconhecida como um dos trabalhos precursores do samba jazz. O crítico Celerier, em artigo publicado no *Correio da Manhã* em 25 de outubro de 1964, procura mostrar algumas diferenças entre a atmosfera musical instaurada pela bossa-nova e a sonoridade própria da música instrumental daquele momento. Entre tantos fatores, é notório que, enquanto a bossa-nova se desenvolveu a partir da economia de notas e suavidade na execução, o samba jazz explora a densidade e a estridência. Nesse sentido, Celerier acena para uma delimitação entre esses panoramas musicais.

O primeiro disco de samba-jazz foi um modesto ‘10 polegadas’ chamado ‘A Turma da Gafieira’. Não temos mais na memória os nomes de todos os membros do conjunto, mas nunca esqueceremos os do baterista e líder Edson Machado, o ‘Maluco’, e do trombonista Raulzinho. Este disquinho precursor, é claro, tinha suas falhas. Havia até um acordeom no meio! Mas, para nós, ávidos de tudo que se aproximasse do espírito do jazz, era uma revelação. Nesta mesma época, o pianista Donato, os irmãos Castro Neves faziam, de vez em quando, umas brincadeiras ‘jazzo-brasileiras’. Ainda não se sabia, ao certo, se o caminho a seguir consistia em tocar samba em ritmo de jazz ou jazz em ritmo de samba! Era a fase ‘tonta’ da moderna música brasileira. Lembrem-se! Não existia esta falange de jovens músicos



que trouxeram um sopro novo à nossa música popular. Estas ‘brincadeiras’ não encontravam nenhuma receptividade e eram confinadas ao campo do estrito amadorismo. Os músicos profissionais viviam, muito mal, de bailes ‘quadrados’ ou de fundo musical em discos ou rádio. Exigia-se ler a partitura e não dar trabalho ao maestro. Solo? Improviso? Nunca! Quem tinha mais musicalidade só podia desabafar num dos poucos concertos de jazz (se se podia chamar assim as desorganizadas jam session da pré-história!) ou numa ‘canja’ de gafeira evoluída. (...) Ao mesmo tempo, a ‘bossa nova’, inicialmente reduzida à música folclórica das praias da zona sul, tomou vulto, revolucionando a temática com suas novas composições e acostumando o público às harmonias modernas. Mas se a ‘bossa nova’ já fazia sucesso nas suas formas, vocais, mais populares, e proporcionava a certos músicos modernos a possibilidade de sair do amadorismo e acompanhar vocalistas, ainda falta desenvolver o lado instrumental da nova música. Tal desenvolvimento enfrenta sempre sérios problemas, pois a preferência do público se dirige sempre para os vocalistas. Além disso, as boates reduzidas do Rio de Janeiro não têm geralmente condições econômicas, acústicas ou de espaço, que lhes permitam utilizar os serviços do conjunto instrumental com instrumentos de sopro. (CELERIER, 1964)

O texto de Celerier ilustra sinteticamente o percurso trilhado por aquele tipo de música instrumental que se diferenciava dos “quadrados” praticados no meio profissional, então dominado pela estética da música dançante. Como o próprio crítico aponta, embora a *Turma* tenha trazido um “sopro novo” à música popular brasileira, havia ainda naquele momento uma certa indefinição estilística, uma “fase tonta” em que sonoridades e procedimentos característicos do samba e do jazz mais uma vez eram confrontados em uma tentativa, ainda que inconsciente, de amarrar as pontas entre as representações da tradição e da modernidade. É nesse sentido que a nossos ouvidos pode soar inadequada, estranha ou malsucedida a iniciativa daqueles instrumentistas em empreenderem uma postura jazzística sobre uma música cuja estrutura melódica e principalmente rítmica era então reconhecida como matéria-prima autenticamente brasileira.

Justamente por levarem a cabo uma proposta “moderna” de execução do repertório corrente em nossa música popular, empreendimentos como o da *Turma* não estiveram sujeitos apenas a elogios. Também foram numerosas as críticas a esses instrumentistas, principalmente por parte de jornalistas, radialistas, músicos e escritores que então buscavam, na década de 1950, construir a noção de autenticidade da nossa música popular, atrelada a conceitos de tradicionalismo e legitimidade. Nomes como Lucio Rangel, Almirante e Persio de Moraes, deflagravam a noção de que abordagens musicais como a realizada pela *Turma* seriam inautênticas, pois desvirtuavam e descaracterizavam a pureza da música brasileira, justamente em função da assimilação de procedimentos e condutas musicais advindas da cultura estrangeira, especialmente o jazz.



Nesse sentido, o texto de contracapa do LP *Músicas de Altamiro Carrilho* foi elaborado na intenção de responder a esse conflito, numa tentativa deliberada de justificar a legitimidade e brasilidade do conteúdo do disco.

Eis aqui um disco da genuína música brasileira. Da autêntica, da legítima, da típica, ou que outros adjetivos existam para qualificá-la. Sim, porque a nossa verdadeira música não é aquela que se escuta nas “boites” ou nos bailes da alta sociedade, travestida de granfinismo, com orquestra puxada a “black tie”, gemendo nas cordas de um violino de heráldico “pedigree”, com harpas e “cellos” de contrapeso. É esta que aqui está. Natural, simples, espontânea, sem se escravizar à partitura, brotando dos instrumentos em que ela se sente à vontade, como um barnabé num pijama dominical e matutino. É a música que desconjunta as cadeiras das cabrochas nos “assustados” das gafieiras cariocas. Que, como o nosso futebol, é cheia de improvisações e imprevistos. Subitamente, todos os instrumentos recolhem-se à insignificância de um modesto “background”, enquanto um deles, como um demônio que saltasse para o centro da roda, pede a palavra e executa um solo endiabrado dentro de um tema melódico – bordando-o de variações inesperadas, retorcendo-o em espirais alucinantes, colorindo-o de matizes novos, imprimindo-lhe enfim uma outra vida e um gostoso sabor de ineditismo. E tudo ali, feito na hora, nascendo no momento, brotando de repente, chiando na frigideira do improviso – e por isso mesmo quente, apetitoso, de fazer água no ouvido.

Como estratégia de promoção da *Turma*, o autor anônimo do texto procura desqualificar a música “refinada” das boates, cuja sonoridade gerada por instrumentos de tradição erudita seria inautêntica. Contrapondo aquele som “recalcado”, a música simples das gafieiras, a despeito da sua estridência e certa falta de refinamento, traria legitimidade por ser espontânea: o grupo seria um exemplo da típica brasilidade justamente por se apresentar de maneira mais informal e relaxada, à vontade como um barnabé de pijamas em dia de folga, livre das convenções, das partituras e dos formalismos comuns aos ambientes da alta sociedade.

Usando como metáfora o sucesso no futebol, o texto apela para a prerrogativa de enaltecer o caráter do brasileiro a partir da afirmação da provisoriedade e da negação ao planejamento, fazendo alusão a que essa última característica estaria associada a estrangeirismos assimilados pela minoria favorecida economicamente, justamente os frequentadores das boates. Neste sentido, dirige-se criticamente aos próprios conjuntos das boates e bailes do *café society* da zona sul carioca, acusando-os de artificialismos.

Entendemos que por trás desse “conflito” estético e social suscitado pelo texto, contrapondo hábitos de entretenimento musical da zona sul à região central e à zona norte carioca, haveria de fato uma sombra de “resistência”, na disputa por legitimação social por via da música popular, revelada através do mercado fonográfico. Não surpreende que, poucos



anos mais tarde, muitos dos integrantes das *Turma* estivessem atuando no circuito das boates de Copacabana.

Outro aspecto ainda chama atenção nesse texto: seguindo a estratégia de promover a *Turma* a partir da construção da imagem de um grupo “autenticamente brasileiro”, como explicar uma música que abre mão dos arranjos e se sustenta a partir de sucessivas sessões de improvisação, bem ao caráter jazzístico, reflexo do estilo *bebop*? Lembremo-nos do debate então em voga sustentado pela crítica musical, em grande parte resistente ao que ela própria estipulou como sinais de estrangeirismos. A estratégia do autor é associar as improvisações da *Turma* a dinâmicas incorporadas no imagético do nosso populário, observadas em práticas de origem africana, como o jogo da capoeira ou os rituais de *candomblé*. Nesse sentido, imprime-se um significado “brasileiro” ao improvisador: sua expressão musical é relacionada à manifestação espiritual, tal qual acontece com a figura do “rodante”, o *medium* que se coloca no centro de uma roda e “recebe o santo” (nesse caso, o demônio).

4. A apropriação do material bossa nova

O panorama musical instaurado pela *Turma da Gafieira* pode ser considerado exemplo onde se aplica o conceito de “fricção de musicalidades” cunhado por Piedade (2005). Em 1965, o crítico musical Ramalho Neto manifestou o conflito estético provocado na década anterior por músicos brasileiros que tentavam proceder a partir de improvisações de caráter jazzístico:

Inicialmente, as reuniões de conjuntos instrumentais, solistas, grupos vocais e cantores de samba, de interpretações relativamente modernas para a época, chamavam-se “samba-sessions”, uma adaptação sofisticada das famosas reuniões de músicos de “jazz” americanos, denominados “jam-sessions”. Nessas “samba-sessions” eram feitas horríveis tentativas de imprimir cunho moderno a composições de linha e harmonizações tradicionais da nossa música popular. Não que os músicos fossem fracos, medíocres, pelo contrário, eram os melhores de seu tempo. Havia, isto sim, inautenticidade nas composições adaptadas, já que se ressentiam da harmonia e ritmo próprios, adequados a concepções musicalmente modernas. (NETO, 1965:27-28)

Tal ressentimento a que Neto se refere, a carência de um repertório adequado a “concepções musicalmente modernas”, foi em grande parte sanado através da disseminação de procedimentos musicais consagrados em composições e arranjos bossa nova, representados pelas figuras de Tom Jobim e João Gilberto. A conduta musical bossanovista foi hábil na manipulação e reconfiguração dos elementos reconhecidos como tradicionais e modernos,



dissolvendo assim a fricção entre as musicalidades que na execução da *Turma da Gafieira* pareciam ainda conflitar. Como bem sintetizou Garcia (1999), através da bossa nova a contradição é apresentada sem conflitos.

Na década de 1960, as composições bossa nova foram prontamente assimiladas por aquela geração de músicos que valorizava a improvisação jazzística, principalmente pelos aspectos relacionados à harmonia, que incorporava tensões nos acordes, gerando uma nova funcionalidade através de encadeamentos que ampliavam as possibilidades melódicas e improvisatórias. No entanto, isso não significa que devemos compreender o samba jazz como uma espécie de fazer musical “subsidiário” à bossa nova, pois apesar dos instrumentistas terem se apropriado de temas como *Samba de uma nota só*, *Desafinado*, *Corcovado* ou *Ela é carioca*, executados inúmeras vezes pelos improvisadores, os procedimentos musicais comuns ao samba jazz delineiam um panorama estético muito distinto daquela atmosfera sonora emanada pelo LP *Chega de Saudade*, de João Gilberto.

Entre tantos aspectos que diferenciam as sonoridades em questão, destacamos dois fatores: enquanto para a bossa nova a composição é uma obra acabada, na qual os acordes e o ritmo são lapidados para gerar uma estrutura “ideal” para a melhor exposição da melodia e, conseqüentemente, para a melhor expressividade do cantor, de maneira que alterações de acordes ou desenhos do acompanhamento rítmico interferem na estrutura e no todo da obra, para os músicos do samba jazz os temas e sua harmonia são geralmente motivos para a improvisação, e neste sentido, obras abertas. E ainda, enquanto a sonoridade bossanovista é contida e camerística, no samba jazz a estridência é um elemento sonoro bastante presente. A respeito dessas características próprias ao samba jazz, o saxofonista J.T. Meirelles declarou:

Nos últimos anos é que a mídia começou a rotular o tipo de música instrumental que a gente fazia nos anos 60. Naquela época não tinha nome nenhum. Toda época tem isso: vários músicos com a mesma maneira de tocar, com as mesmas influências, isso é muito natural. Não tinha nada a ver com a bossa nova, era uma coisa daquela época, do final dos anos 50. Eu comecei em 1958 no Rio – porque em São Paulo não tinha isso, era só o jazz norte-americano. No Rio isso já existia com músicos mais velhos que eu, que tocavam samba com improvisação. Era a Turma da Gafieira, com Sivuca, Edison Machado, Zé Bodega. Nos anos 50 eles já tinham essa pegada. (MEIRELLES, 2004)

5. Conclusão

Através da proposta musical empreendida pela *Turma da Gafieira* na década de 1950, podemos reconhecer a configuração, ainda que seminal, de uma estética sonora que



veio a se estabelecer propriamente na década seguinte, com o reconhecimento de uma maneira específica de executar a música popular brasileira. Observamos que, desde sua origem, tal proposta carecia de estabelecer legitimidade e definir um campo próprio de atuação. Dessa maneira, quase que simultaneamente ao aflorar da bossa nova, foi trilhado outro caminho, em cujo ponto inicial estariam as tais “samba sessions”, que ressentiam de condições musicais propícias à realização dos intuitos modernizadores de seus autores. Mais tarde, protagonizando as novas condições sociais do início dos anos 1960, e beneficiados principalmente pelas inovações harmônicas e pelo próprio repertório implementado pela bossa nova, foi possível aos praticantes da improvisação jazzística no samba disporem de ferramentas e mecanismos capazes de minimizar as fagulhas decorrentes da fricção entre as musicalidades nacional e estrangeira. Como consequência, definiu-se um estilo, então denominado pelos termos *música popular moderna*, *samba moderno*, *samba novo*, entre outros, e mais tarde rebatizado pela expressão *samba jazz*.

Referências

- CELERIER, Roberto. Pequena história do samba-jazz. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Cultura & Diversão, pág. 3, 25/10/1964.
- CHEGA DE SAUDADE. João Gilberto (Intérprete). Rio de Janeiro: Odeon, 1959. LP.
- GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- MEIRELLES, J.T. em entrevista concedida a Ramiro Zwetsch. São Paulo. Arquivo eletrônico disponível em <http://br-instrumental.blogspot.com.br/2006/06/meireles-e-sua-orquestra-brasilian.html>. Acesso em 11/12/2013.
- MÚSICAS DE ALTAMIRO CARRILLO. Turma da Gafieira (Intérprete). Rio de Janeiro: Musidisc, 1956. LP.
- NETO, A. Ramalho. *Historinha do Desafinado*. Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi Ltda, 1965.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Revista Opus*, Campinas (SP), n.11, 2005, p.197-207.
- SAMBA EM HI-FI. Turma da Gafieira (Intérprete). Rio de Janeiro: Musidisc, 1957. LP.
- SARAIVA, Joana M. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos 1950 e início dos anos 1960*. Rio de Janeiro, 2007 [109 f.] Dissertação (Mestrado em História) - PUC RJ, Rio de Janeiro, 2007.



A interpretação de “Desafinado” pelo grupo Tamba Trio

Maria Beatriz Cyrino Moreira
Unicamp – biacyrinom@gmail.com

Resumo: A partir da análise do arranjo de “Desafinado” do Tamba Trio, presente no álbum *Brasil saluda a México (1966)*, este artigo propõe desvendar os procedimentos técnicos musicais que dão base para um novo tipo de sonoridade do “samba moderno”. Enquanto na célebre interpretação de João Gilberto, o moderno parece se associar a uma estética de simplicidade, comedida e despojada, na versão do Tamba Trio a sonoridade caminha para outro sentido, apostando na complexidade, na variação e no contraste entre as seções do arranjo.

Palavras-chave: Tamba Trio. Samba-jazz. Modernidade. música popular brasileira.

The Tamba trio's interpretation of “Desafinado”

Abstract: Based on the analysis from de Tamba Trio's arrangement of “Desafinado”, present in the album *Brasil Saluda a México (1966)*, this article propose to unveil technical-musical procedures that give a groundwork for a new kind of sonority of a “modern samba”. While in the renowned João Gilberto's interpretations the modern seems to be associate with a simple, measured and stripped aesthetics, in Tamba Trio's version the sonority drifts towards other way, investing in the complexity, variation and contrast between the arrangement's sections.

Keywords: tamba trio. Samba-jazz. Modernity. brazilian popular music.

1. A leitura do moderno sob outros olhares: Tamba trio e o samba jazz nas transições da década de 1950-1960.

Formado por Hélcio Milito (bateria), Luís Eça (piano) e Bebeto Castilho (baixo), o grupo Tamba Trio se formou no ano de 1959, com a idéia de criar arranjos instrumentais e vocais. Esta formação inicial lançou três discos em três anos consecutivos, de 1962 à 1963. São eles: *Tamba Trio*, *Avanço* e *Tempo*. O álbum *Brasil saluda a Mexico*, no qual se faz presente o arranjo musical objeto deste artigo, foi gravado durante uma temporada de shows do grupo em 1966. Neste momento, o grupo era formado por Luís Eça (piano), Bebeto Castilho (baixo) e Ohana (bateria). Neste disco, pode-se perceber que a maioria das composições gravadas são releituras das obras de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Signori afirma que nesta fase, os arranjos do grupo eram voltados para uma sonoridade mais camerística que “caminha para um sentido de maior elaboração e aproveitamento de variações em torno do tema” (SIGNORI, 2009:29). Entretanto, é importante destacar que o baterista Ohana, ao substituir as vassourinhas de Milito pelas baquetas fazia com que o estilo do grupo se aproximasse mais ao *hardbop*.

Estilisticamente, o grupo é constantemente citado como representante do samba-jazz, gênero oriundo da cena noturna do Rio de Janeiro, do então chamado “Beco das garrafas”, local onde havia um circuito e produção de uma música chamada “música de boite”



(SARAIVA, 2007:18). De acordo com a autora, pode-se apontar algumas pistas que remetem a “origem” e a “identidade” deste estilo, surgido no início dos anos 60 e caracterizado musicalmente pela incompleta definição de “jazz com sotaque de samba”, ou por “ritmo de samba com harmonização e improvisação do jazz” acrescido de uma instrumentação característica constituída de piano, baixo e bateria (IDEM: 10).

Uma das questões intrínsecas ao debate sobre a identidade do samba-jazz reside no fato de que, embora tenha havido incorporações de elementos do jazz como forma de “sofisticar” a música brasileira, aos moldes da concepção bossanovista, sua musicalidade não foi capaz de sintetizar o samba e o jazz, assim como o fez João Gilberto com a bossa nova, “uma vez que o ritmo de samba teria se mantido inalterado, ao contrário da bossa nova que teria feito surgir algo diferente” (IDEM: 76). Para compreender esta interação entre samba e jazz, Saraiva utiliza o conceito de “fricção de musicalidades” desenvolvido pelo pesquisador Acácio Piedade, que argumenta que embora haja um diálogo entre os estilos, estes não se misturam, estabelecendo uma relação de tensão, conflituosa e ao mesmo tempo flexível, que acaba por reafirmar as diferenças entre ambos. (PIEDADE, 2006:200).

Partindo da premissa de que o processo de modernização da canção popular durante o século XX é marcado por um desenrolar conflituoso, não linear e contraditório, não podemos olhar para a transição da década de 1950 para 1960 e considerar a bossa nova como única linguagem atualizada que foi capaz de sintetizar o embate música nacional e estrangeira, personificado entre o samba e o jazz. Assim, é necessário contrapor outras linguagens musicais que surgiram neste período no intuito de observar como elas se posicionaram em relação a este debate. A partir destas reflexões, este artigo se propõe a esclarecer de que maneira o arranjo do grupo “Tamba Trio” da canção “Desafinado” ajuda a compreender outras alternativas musicais que embora se distanciem (e até que ponto?) do paradigma sintetizador da bossa nova, incorporam de diferentes maneiras o signo do moderno no material musical, orquestrando elementos da tradição brasileira, do jazz e até mesmo da música de concerto.

2. Desafinando o ritmo – outros significados para a canção

As análises e argumentações em torno da canção “Desafinado” destacam sobretudo o momento no qual, sobre a palavra “desafino”, ocorre uma transgressão da melodia em relação à harmonia, caracterizando assim um procedimento metalinguístico, no qual texto e música se comentam.



Enquanto a interpretação de João Gilberto se pauta na maneira intimista e concisa de cantar e tocar o violão em um arranjo sem muitos contrastes timbrísticos (poucas intervenções orquestrais em momentos específicos do texto), a versão do Tamba Trio parece ser exatamente o oposto, estende-se na forma, contrasta seções, explora texturas harmônicas, sem ignorar, contudo, a letra da música e sua sincronia com o material musical apresentado.

Do ponto de vista da pesquisadora Santuza Naves, a letra de “Desafinado” corresponde à maneira *cool* de se lidar com a temática amorosa, discutindo ao mesmo tempo o desacordo sentimental e a questão estética (NAVES, 2010: 36).¹

Embora se constate um sentimento *cool* que rege boa parte do repertório bossanovístico e em especial a versão de João Gilberto no disco *Chega de Saudade*, tal característica não é frequente no trabalho do Tamba Trio. Neste arranjo, permanecem as conexões entre letra e música, mas logo em sua Introdução percebemos a falta de uniformidade entre as seções. A abertura do Tamba Trio se apresenta diretamente rítmica, explorando a batida de tambor afro-brasileira, representada pela utilização do timbales e pela marcação do ostinato de um piano quase percussivo. Merece atenção não apenas o fato da recuperação de um sentido nacionalista neste trecho, mas sim, de como ele é realizado: a vivacidade crua de um instrumento de percussão como condutor rítmico, oposto à contenção *cool* de se tocar a bateria na bossa nova, não acontece conjuntamente a uma simplificação do material musical em si, mas sim junto a um complexo jogo rítmico entre as partes. Enquanto que na natureza lírica da bossa nova as melodias sofisticadas soam quase como espontâneas, aqui, na natureza rítmica do Tamba Trio a retomada das matrizes africanas da música brasileira se expressa de maneira complexa, racionalizada e não-resolvida. Na frase "saiba que isso em mim provoca imensa dor, observamos a permanência do intervalo de 6ª maior sobre "imensa dor", que empresta maior intensidade ao sofrimento representado. Entretanto, a figura de linguagem é enfatizada através de dois acordes subsequentes a uma pausa de semicolcheia (Eb7(9) e F7(b9,#11)); ao invés da simplificação e economia sugerida na versão da bossa nova juntamente à batida planificada de João Gilberto os acordes bruscos e repentinos da convenção se afastam de um ideal sonoro equilibrado.

The image shows a musical score for the song "Desafinado". It consists of four staves. The top staff is the guitar line, with chord markings: A^b7, B^b7(b9), F^b7(9), and F7(b9,#11). The second staff is the vocal line with lyrics: "Se vo- cê dis- ser que eu de- sa- fi- noa-mor sai-ba queis-soem mim pro-vo-cai- men- sa dor". The third and fourth staves are the bass line, showing a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.



Exemplo 1: 8 primeiros compassos do Tema A. Instrumentação de baixo para cima: contrabaixo, piano e vozes.

A oposição dos andamentos entre as frases "Só privilegiados tem ouvido igual ao seu" e "eu possuo apenas o que Deus me deu", representa este jogo conflituoso entre os sujeitos da letra; a primeira acompanhada pela aceleração do andamento do compasso binário e por convenções rítmicas irregulares e a segunda um retorno a uma levada de samba mais uniforme de andamento moderado. Deste modo, é possível dizer que a interpretação do grupo não assume um único sujeito para a letra; é como se o conteúdo lírico - embora permaneça em primeira pessoa - abrigasse diversas personalidades, relatando desta maneira o próprio ambiente conflituoso da música popular brasileira e seus dilemas estéticos.

Chords: B^bm7, B^b6, C7, F7M(9), F7(b9), F7(b9,#11,b13)

Lyrics: pri-vi-le gi-a- dos têm ou- vi- doi-gual aos seus

Exemplo 2: Final do Tema A: enunciando as qualidades do anti-sujeito = complexidade das convenções rítmicas

Chords: B^b7(9), B^b7(9), D^bm, F^b7(#9#11)

Lyrics: eu pos-su- oa- pe- nas o que Deus me deu Deus me deu

Exemplo 3: Final do Tema A: enunciando a causa pelo qual o sujeito não se compara ao anti-sujeito = levada tradicional do samba.

Na frase “que isso é bossa nova, isso é muito natural” ouviremos a primeira vez o *jazz* sendo citado ao “pé da letra”. Na versão original, quando o sujeito afirma que a bossa nova é “muito natural”, pode-se interpretar esta argumentação como um dado irônico da fala deste, que insiste em expressar-se de maneira contida e descompromissada reafirmando o sentido de espontaneidade dos discursos bossanovistas. No arranjo do Tamba Trio, a melodia é realocada dentro de um compasso ternário e uma espécie de *jazz waltz* surge no acompanhamento

rítmico em andamento reduzido. Esta mudança no caráter rítmico acontece junto a ampliação do vocabulário harmônico através da rearmonização da progressão original e a transfiguração da levada de Luiz Eça, que até então tinha se utilizado basicamente de variações do *samba* “onde os acordes são tocados com ataque e curta duração, o efeito se assemelha à função do tamborim no samba” (SIGNORI, 2009:73). A escolha do ritmo *jazz waltz* não parece aleatória e pode ajudar a compreender o tipo de leitura destes músicos dos signos de modernidade e tradição e até mesmo da própria bossa-nova. Levanto duas possibilidades de interpretação: a primeira, de caráter mais aparente, se explica pelo fato da escolha de uma citação clara do jazz para se falar da bossa-nova, através de uma transposição dos sentimentos de um para outro, a maneira de uma paródia. Subentende-se que a bossa parte da música estrangeira, com a qual supostamente está intimamente ligada, para consolidar seus ideais de modernização e sofisticação. Uma segunda interpretação observa a “naturalidade” com que o jazz é incorporado, já que os músicos inseridos naquele contexto, imbuídos do ideal modernizador e dentro de um ambiente cada vez mais profissionalizadoⁱⁱ, não negavam os dados musicais da cultura estrangeira e também não se preocupavam em utilizá-los em certos momentos. E mais: pode-se arriscar que o jazz não era mais visto como o único elemento modernizador: no caso do Tamba Trio, é através da habilidade de distorcer as características rítmicas do samba que pode-se demonstrar a superioridade do ouvido “desafinado” do sujeito, demonstrando de certa forma uma permanência dos discursos de legitimação deste ritmo como signo da brasilidade, autenticidade, superioridade e modernidade. Enquanto a progressão harmônica da versão original consiste em uma descida cromática de acordes de função dominante (G#7-G7(#5)-F#7(13)-B7) terminando no V7 do tom original (Mi maior)ⁱⁱⁱ, na rearmonização do Tamba aparecem dominantes estendidas de acordes de empréstimo modal finalizando com um SubV7 do acorde de C7M.^{iv}

The image shows a musical score for a jazz waltz. It consists of four staves: a vocal line with lyrics, a piano accompaniment line, a bass line, and a double bass line. The key signature is three flats (B-flat major/C minor), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "is- soé bos- sa no- va is- soé mui- to na- tu- ral". Above the vocal line, the following chords are indicated: C7M, E♭7(9), E♭7(9), A♭7(#5), and D♭7(#11). The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The bass line consists of a simple eighth-note pattern. The double bass line features a walking bass line with eighth notes.

Exemplo 4: Utilização no Tema B da canção, de um ritmo de *jazz waltz*, junto a rearmonização da progressão original.



No momento da frase “que no peito dos desafinados, no fundo do peito bate calado, que no peito dos desafinados também bate um coração”, o andamento é reduzido e a harmonia é tensionada através do emprego de extensões adicionadas aos acordes originais (Bb7(#9,13) e A7M(#11). Interessante notar também, a mudança da cadência perfeita na versão original (B7 - E) para uma plagal no final da sessão, prenunciado a “matriz erudita” que irá aparecer no solo de piano de Luiz Eça.

Exemplo 5: Coda. Cadência perfeita original: B7 – E7M Cadência plagal: Ab7M(9) - Db (I – IV ...)

A parte que sucede esta seção é uma espécie de “interlúdio”, prenúncio para o solo de piano que causa uma estranheza por iniciar em um acorde a partir da nota encontrada uma quinta aumentada acima de Lá bemol (mi), enfatizando a “desafinação” significativa do texto, ao mesmo tempo em que a melodia é construída sobre intervalos de quarta sobre término da palavra “coração” – “ção”. Desta maneira, o foco central passa a ser a sonoridade das dissonâncias que, apesar de não exercerem nenhuma função estrutural harmônica específica, quando realizadas conjuntamente com o andamento extremamente acelerado e a sílaba “ção” da palavra “coração” distorcem a sequencia da narrativa musical e a conclusão do sujeito enunciador da canção. As figuras rítmicas planificadas, sem síncopas ou antecipações, se encontram com o ambiente musical criado nas sessões anteriores.

Exemplo 6: Interlúdio: prenúncio para o solo de piano



Durante o solo de piano, Eça inicia o tema A em estilo “clássico”, com direito a baixo de Alberti e convenções inesperadas.

The image shows a musical score for a piano solo. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is B-flat major (two flats). Above the first treble staff, a series of chords are indicated: A^b, B⁷(b5, b9), B⁷(b5, b9), B^bm7, B^bm7, C m7(b5), F⁷(b9), B^bm7, G7, F7M, and F7(b5). The melody in the first treble staff includes the lyrics "pá pá pá pá pá pá pá pá". The bass clef staves contain a complex accompaniment, including a prominent Alberti bass line in the right-hand bass staff.

Exemplo 7: Trecho do solo de piano.

3. Conclusão

Observamos que enquanto o foco da versão original de “Desafinado” está na interação entre melodia e harmonia, o arranjo do Tamba Trio se volta para o ritmo: polirritmias e mudanças não preparadas de andamento enfatizam a “metáfora da desafinação” da canção elevando-a a outro plano de subjetividade. Poderíamos especular que o Tamba Trio propõe outra “metáfora” para a canção: a da “arritmia” ou “falta de ritmo”. A virtuosidade dos músicos e suas habilidades em brincar com o tempo parecem demonstrar um outro tipo de corporalidade musical, oposta à harmonização da combinação voz e corpo da versão de João Gilberto. O gesto experimental, o tipo de acompanhamento segmentado, a retomada da linguagem de acompanhamento mais “erudito” transformam o cenário do arranjo em uma verdadeira sequencia cênica onde música e texto não deixam de se comentar. Podemos concluir assim, que este novo estilo alcunhado de samba-jazz, embora ainda se informe da linguagem da bossa nova, não representa mais um momento de idealização social em que os conflitos buscam se resolver na narrativa musical e na dialética entre letra e melodia. Se na bossa-nova a canção aparece como um “artesanato fino por excelência” (NAVES, 2010), no samba-jazz do Tamba Trio a canção fornece inspiração para experiências instrumentais em direção a uma não-contenção do ritmo, que paira dominante sobre as os demais aspectos do arranjo, caracterizando uma narrativa inconstante, fragmentada, que coloca em evidência a posição crítica e atuante do músico no debate da dicotomia samba/jazz.

Referências

MONTEIRO, Ricardo Nogueira de Castro. *O sincretismo na canção: as figuras de expressão e seu papel no processo de geração de efeitos de sentido em Desafinado, de Tom Jobim e Newton Mendonça*. In: Anais do XVII Congresso da Anppom. 2007.



NAVES Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 2010.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades*. Revista Opus. 11, 2005.p.197-207.

SANTOS, Fabio Saito dos. *Estamos aí: um estudo sobre as influências do jazz na bossa nova*. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: Funarte, 2010.

SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. Dissertação de mestrado - Departamento de História da PUC-Rio, 2007.

SIGNORI, Paulo César. *Tamba Trio: A trajetória histórica do grupo e análise das obras gravadas entre 1962-1964*. Dissertação de mestrado. Departamento de Música – Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2009.

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. 1997. Tese (Doutorado) – Instituto Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 1997.

Discos

Tamba Trio. Brasil saluda a México. LP. Philips.1966.

Tamba Trio. Tamba Trio. LP. Philips. 1962.

Tamba Trio. Avanço. LP. Philips. 1963.

Tamba Trio. Tempo. LP. Philips. 1963.

Tom Jobim. *The composer of Desafinado plays*. LP. Elenco. 1963.

João Gilberto. *Chega de saudade*.LP. Odeon. 1959.

ⁱ Acrescento aqui mais dois trabalhos nos quais a canção “Desafinado” é objeto de estudo, que apresentam pontos de vista bastante interessantes: Fabio dos Santos com o trabalho “*Estamos aí: um estudo sobre as influências do jazz na bossa nova*” e Ricardo de Castro Monteiro “O sincretismo na canção: as figuras de expressão e seu papel no processo de geração de efeitos de sentido em *Desafinado*, de Tom Jobim e Newton Mendonça.”

ⁱⁱ Entre 1962 e 1966 o Tamba Trio esteve profundamente inserido no mercado de música popular brasileira e à convite do ministério das relações exteriores do Brasil realizou diversas apresentações no exterior, representando a cultura musical do país. Em 1962 o grupo realizou apresentações em Nova York, Minneapolis e Chicago, abrindo caminho para a bossa nova no comentado show realizado no *Carnegie Hall* em Nova York. Em 1966 o Tamba Trio realizou uma série de apresentações sob patrocínio e comando da empresa aérea Varig, que escolhia os locais e elaborava os folders com o programa do show. A música do Tamba Trio também serviu de trilha sonora para os discos que eram distribuídos aos passageiros com destino ao Rio de Janeiro, narrando as belezas da cidade.

ⁱⁱⁱ Observamos que na gravação do disco de Tom Jobim *The composer of Desafinado, plays (1963)*, que está na tonalidade de Mi maior, ao invés de um acorde de B7 (V7/I) também aparece, como na versão do Tamba Trio, o SubV7 do III grau, no caso, A7, que reforça a tonicização para a região da mediantes.

^{iv} O arranjo do Tamba Trio foi transcrito na tonalidade de Lá bemol maior.



Sérgio Mendes & Bossa Rio

Rafael dos Santos
Unicamp – rdsantos@unicamp.br

José Roberto Zan
Unicamp – zan@iar.unicamp.br

Resumo: Lançado em 1964 pela Phillips, o álbum *Você ainda não ouviu nada!*, de Sergio Mendes e Bossa Rio é representativo de um tipo de música surgido na década de 1960 com vocação acentuadamente instrumental e que veio a ser posteriormente chamado de “samba-jazz”. Este trabalho pretende investigar até que ponto a sonoridade do Bossa Rio, registrada nesse disco, comporta tendências distintas do samba moderno advindos, de um lado, do estilo bossanovista caracterizado pelo lirismo intimista e pela suavidade e, de outro, do caráter extrovertido e estridente do “samba-jazz”.

Palavras chave: Música Popular Instrumental, Samba-jazz, Bossa Nova

Sergio Mendes & Bossa Rio

Abstract: Released in 1964 by Philips, the album “*Você ainda não ouviu nada!*” recorded by Sergio Mendes and Bossa Rio represent a new style of music emerged in 1960’s that had a strong instrumental inclination which later came to be called “samba-jazz”. This paper seeks to investigate to which extent the Bossa Rio’s sonority, recorded in this album, has different tendencies from the modern samba came, on one hand, from the bossanova’s style characterized by the intimist lyrism and smoothness and, on the other hand, by the extrovert and strident character from “samba-jazz”.

Keywords: Instrumental popular music, Samba-jazz, Bossa Nova

1. Introdução

Ao longo dos anos de 1950, inúmeras casas noturnas sediadas em bairros da zona sul da cidade do Rio de Janeiro passaram a abrigar grupos musicais que experimentavam as fusões do jazz com gêneros brasileiros, especialmente o samba. Nesses espaços, “tocar e ouvir jazz se tornou uma espécie de “modismo sofisticado” (SARAIVA, 2008:11). No início dos anos de 1960, grande parte da produção que resultou desses experimentos foi gravada em discos. O LP *Você ainda não viu nada*, de Sergio Mendes e Bossa Rio, lançado pela Phillips em 1964, é um dos principais exemplos dessa safra. A formação do grupo contava com a participação de Tião Neto (contrabaixo), Edison Machado (bateria), Edson Maciel e Raul de Souza (trombones), Hector Costita e Aurino Ferreira (saxofones), além do próprio Sergio Mendes ao piano.

O repertório é constituído por arranjos de canções (*Ela é Carioca*, *Amor em paz* e *Garota de Ipanema*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, *Desafinado*, de Tom Jobim e Newton Mendonça, *Corcovado* de Tom Jobim e *Nanã*, de Moacir Santos e Mário Telles) e composições instrumentais (*Coisa Nº 2*, de Moacir Santos, *Nanã*, de Moacir Santos e Mário Telles, *Primitivo* e *Nôa...Nôa...*, de Sergio Mendes e *Neurótico*, de J.T. Meirelles). Embora



nada conste na capa do disco, os arranjos foram, como ressaltado pelos críticos, feitos pelos compositores Tom Jobim, Moacyr Santos, Sérgio Mendes e J.T. Meirelles.

Logo após o lançamento, o crítico Robert Celerier, em artigo publicado no *Jornal Correio da Manhã* de 15/11/1964, ressaltou a qualidade do repertório escolhido, as habilidades e o entrosamento dos músicos e classificou o LP como um exemplar típico do samba-jazz. Porém, deixou transparecer em seus comentários certo desapontamento com determinados resultados.

“Não há muito o que se criticar nesta gravação, pois ela permanece num padrão de qualidade no samba-jazz. Sem ser tão afastada do gênero popular [samba]...sem deixar tanto espaço ao improvisado, ela satisfaz a gregos e troianos, aos amantes do “popular” de fácil digestão e aos jazzófilos da “linha dura””. (CELERIER, 1964:3)

“Outro fator ligeiramente negativo é que o maestro Antônio Carlos Jobim, nos arranjos de suas composições, não soube aproveitar a força de impacto, o impulso, o dinamismo deste notável conjunto. Para Tom, a “bossa nova” (...) deve ser delicada, suave, simples e romântica. Além disso, sua experiência de orquestrador foi mais aplicada a instrumentos de cordas em grandes orquestras, geralmente em estilos musicais mais convencionais” (Idem)

Em outro trecho, o crítico faz comparações entre as orquestrações de Moacyr Santos e Jobim:

“...as faixas orquestradas por Moacyr Santos nos satisfazem muito mais. As composições de Moacyr têm esta simplicidade genial do ovo de Cristóvão Colombo, aliada a uma força de expressão que transmite ao tema um aspecto selvagem, misterioso, quase hipnótico. (...) A personalidade musical de Moacyr Santos se integra muito mais do que a de Tom à sonoridade e ao estilo natural do Bossa Rio.” (Idem)

Os comentários do crítico fornecem algumas pistas para compreendermos os sentidos que a música popular instrumental adquiria no início dos anos de 1960 no Brasil, bem como suas mudanças estilísticas.

Há nas faixas que compõem o LP, de maneira geral, a presença de diversos elementos que são predominantemente encontrados em estilos do jazz moderno (*be-bop*, *hard-bop*, *cool jazz* e jazz modal): “convenções”¹ rítmicas; aberturas de acordes que simulam a escrita para grandes formações instrumentais, como a big band; solos em ritmo dobrado dentro do compasso binário (fusas) permitindo frases no estilo “be-bop”; “blue notes” e melodias construídas na escala menor e na escala blues; ostinatos; citações; seções de improvisação escrita dentro dos arranjos. No plano da execução, as linhas de baixo são realizadas quase sempre em semínimas e colcheias, como na bossa-nova, criando uma ambiguidade entre o samba e o jazz. Nos instrumentos de sopro, o uso de “*falls*” (glissando

descendente no final de uma nota) e “*bends*”ⁱⁱⁱ são usados frequentemente como recursos de ornamentação.

Porém, há, de fato, como detectou Celerier, diferenças na forma e na intensidade com que esses elementos são aplicados nos arranjos de Tom Jobim e nos de Moacir Santos, Sergio Mendes e J.T. Meirelles. Apesar de conter espaços abertos para a improvisação na forma de “chorus”, à maneira jazzística, os arranjos de Jobim são contidos, explorando frequentemente a combinação dos timbres do sax tenor e do trombone, que resulta num som suave. Nota-se uma preocupação com o encaminhamento de vozes internas na harmonia em contraponto com a melodia. Frases e figuras rítmicas características do jazz são cuidadosamente inseridos na melodia, para que essa não perca a clareza e a fluência. Provavelmente são essas características que levaram Celerier a mencionar a experiência de Jobim como orquestrador, mais aplicada aos instrumentos de cordas e a sua preferência por “sons suaves”. Cabe apontar aqui que, dadas as características estruturais das composições de Jobim, a sua adequação ao estilo samba-jazz parece esbarrar em dificuldades de cunho formal.

2. Arranjos e arranjadores

“Ela é Carioca”, primeira faixa do disco, traz alguns exemplos de como as melodias de Jobim são adaptadas a um contorno mais próximo do estilo jazzístico. Na introdução de oito compassos, o acompanhamento de bossa-nova é substituído por uma convenção rítmica nos primeiros quatro compassos. Nos quatro compassos seguintes, a melodia original é substituída por outra construída sobre uma escala blues. (EX.1)

Exemplo 1 – Introdução de “Ela é Carioca”.

A última célula da melodia da introdução também tem seu ritmo alterado para uma figura bastante comum em composições do baterista Art Blakey, convertida para uma subdivisão em semicolcheias característica do samba. (EX.2)



Exemplo 2 – Ritmo modificado.

Também é importante notar como a primeira frase da canção é modificada para a inclusão de um “fill” de bateria seguido da melodia adaptada para uma convenção bastante comum no jazz. (EX.3)

Exemplo. 3 – melodia modificada, “fill”ⁱⁱⁱ de bateria e convenção.

Até aqui, os resultados obtidos através do arranjo no sentido de converter a canção num tema de samba-jazz parecem exitosos. Essas adaptações, porém, por mais engenhosas que sejam, não conseguem dissimular o lirismo da canção, que transparece através de contrastes de timbre e dinâmica, realizados com a suavidade característica da bossa-nova. A estrutura harmônica, com acordes invertidos e o uso de um ritmo harmônico mais denso em alguns trechos torna mais difícil a prática da improvisação nos moldes do jazz, resultando em intervenções mais curtas por parte dos solistas, o que provavelmente suscitou a crítica de Celerier ao afirmar que Jobim “não soube aproveitar a força de impacto, o impulso, o dinamismo deste notável conjunto”. Numa passagem mais lírica, por exemplo, há uma linha melódica em contraponto imitativo com a linha principal, criando uma textura transparente. (EX.4)



Exemplo 4 – melodia e contraponto

Outra composição de Jobim que traz de forma marcante no arranjo elementos frequentemente encontrados no jazz do mesmo período é “Corcovado” (faixa n° 7 do disco). A introdução, por exemplo, é realizada por dois trombones e um saxofone tocando tríades na primeira inversão e respondida por uma linha de baixo realizada pelo contrabaixo, saxofone e piano em uníssono. Texturas parecidas são encontradas em diversos standards de jazz da

época, como por exemplo “So What” e “Freddie Freeloader”, ambas do disco *Kind of Blue*, de Miles Davis (1959). (EX. 5)

Exemplo 5: Introdução de “Corcovado”

O arranjo de “Corcovado” também traz uma seção de improvisação escrita com melodias construídas em escalas alteradas bastante comuns no be-bop. (EX.6)

Exemplo 6 – trecho da seção de improvisação escrita de “Corcovado”.

Por outro lado, como em “Ela é Carioca”, o esforço de Jobim para dar um caráter mais agressivo à canção através do arranjo parece não surtir o efeito esperado. O lirismo só é parcialmente atenuado graças à execução dos músicos, na exposição do tema e na improvisação, através de uma articulação mais marcada e do dobramento da densidade rítmica, tocando as melodias improvisadas em fusas. Logo após a seção de improvisação, os sopros tocam, sobre a estrutura harmônica da canção, uma melodia lírica e equilibrada, bastante característica das composições de Jobim, em contraste com intervenções abruptas características do hard-bop.

Essas oscilações entre o estilo bossanovista que comporta, dentre outras referências, aspectos do *cool jazz* e da canção americana, e as dicções advindas do *hard bop* e *bebop*, constitutivas do “samba-jazz”, identificadas nos arranjos de Jobim, não se verificam nos trabalhos dos demais arranjadores que atuaram na produção do disco.

As duas obras de Moacir Santos, “Coisa N° 2” e “Naná (Coisa N° 5)”, que seriam depois incluídas no álbum *Coisas*, lançado no ano seguinte (1965) pelo extinto selo Forma, combinam elementos do jazz e da música brasileira com rigor composicional baseado em economia de material e disciplina. Nelas, as conduções de vozes internas e as sutilezas de timbre e dinâmica são substituídas por uma abordagem vertical (acordes) combinada com uma textura rítmica intensa, o que as torna mais próximas da estética jazzística, levando Celerier a afirmar que “se integram muito mais do que as de Tom à sonoridade e ao estilo natural do Bossa Rio”. De acordo com VICENTE, (2012:158) a harmonia de “Coisa N° 2” é “composta em uma concepção da *'harmonia modulatória'*”, um conceito que segundo ele “sintetiza vários procedimentos de *'negação da tonalidade'* usuais na prática jazzística dos anos 60”.

Ainda segundo VICENTE (2012:167), “Naná” foi composta “a partir de uma concepção modal, aliada a um arranjo e uma seção rítmica que privilegiam as hemíolas e o *cross rhythm*, em uma vinculação à sonoridade afro”. A versão de “Coisa N° 2”, gravada em *Você ainda não ouviu nada*, é bem próxima à do álbum *Coisas*, adaptada para uma formação menor. Já “Naná” é realizada com um ritmo em subdivisão simples, com um espaço para improvisação que em *Coisas* será substituído por variações.

Se de um lado Tom Jobim traz de forma disciplinada o jazz de fora para dentro de suas composições, Sergio Mendes parece fazer o oposto. Suas composições, assim como a de J.T.Meirelles, voltadas para uma estética estridente, com pouca variação de dinâmica e improvisos que tendem para o virtuosismo instrumental parecem corresponder melhor às expectativas do crítico Celerier. “Nôa...Nôa...”, de sua autoria, é construída sobre aberturas de acordes que simulam a escrita para big band, técnica bastante usada pelo pianista e arranjador do *hard bop* Thad Dameron. (EX.7)

“Nôa...Nôa...” - abertura dos acordes
A7(b9)(#11)(13) - G#7(13) - A#m7(9) - D7(b9)(13) - F#m7(9) - B7(b9)(13) - E#m7(9) - A7(b9)(13) - D7(b9)(13)

“Bye, Bye, Blackbird”, Introdução
E#m7(9) - E#m7(9) - F#7(9) - F#m7(9) - G#7(9)

Exemplo 7 – Acordes usados sobre a progressão de “Nôa...Nôa...”

“Primitivo”, também de Sergio Mendes, é construída sobre dois ostinatos que acontecem sobre um ritmo rápido de samba. O primeiro, de característica modal, tem um contorno melódico similar ao de “Mr. PC”, um blues de John Coltrane. O segundo é formado por quatro tríades paralelas, começando de Dm. (EX.8)



Exemplo 8 – Ostinatos de “Primitivo”

O improviso de piano traz citações de “Se não tivesse o amor”, e “Berimbau”, de Baden Powell.

J.T. Meirelles segue o mesmo caminho de Sergio Mendes. “Neurótico”, de sua autoria, tem a forma de um standard de jazz: seção A de 16 compassos, seção B de 8 compassos e novamente a seção A com 16 compassos. A estrutura rítmica das melodias também está muito mais próxima do jazz do que do samba. A melodia da seção A usa uma escala blues sobre a progressão Im, IV7. A seção B sobre um motivo melódico realizado em sequência sobre a progressão II V I. (EX. 9)



Exemplo 9 - *Neurótico*, seções A e B



A execução de “Neurótico” também aponta claramente para o jazz. O ritmo da bateria, subdividido em semicolcheias, traz uma marcação que se assemelha ao samba, enfatizando em alguns pontos o tresillo cubano.

Considerações finais

O LP *Você ainda não ouviu nada!* contém três elementos principais na elaboração dos arranjos e na sua execução. Em primeiro lugar, nota-se a presença forte de Tom Jobim nos arranjos das suas composições, nos quais transparece uma preocupação com a coerência das linhas internas da harmonia, a ressonância dos instrumentos nos seus diferentes registros, as combinações de timbres e o cuidado com a variação melódica e rítmica dos temas ao procurar adaptá-los a uma linguagem mais próxima da jazzística. As composições de Moacir Santos exploram elementos de caráter rítmico, construídos sobre um esquema harmônico simples formado de acordes alterados bastante comuns no jazz. São composições nas quais a melodia, a harmonia, ritmo e arranjo são concebidos de forma integral, tornando-as obras fechadas. As contribuições de J.T. Meirelles e Sergio Mendes estão na adição de diversos elementos também pertencentes ao jazz, presentes na estrutura de suas composições e nos arranjos da seção rítmica de uma forma mais pragmática: o toque percussivo, o uso de *voicings* e espaços abertos para a improvisação frequentemente virtuosística dos músicos, evidentemente familiarizados com o estilo. Nota-se, além disso, uma forma de tocar brilhante, extrovertida, frequentemente encontrada em grupos de *hard bop* do período, entre eles os dos pianistas Tadd Dameron e Horace Silver, do trompetista Clifford Brown, do baterista Art Blakey e do trombonista J.J. Johnson. A combinação de todos esses elementos resulta num álbum rico em detalhes, composto por forças distintas e tendo o jazz como referência com o objetivo de “modernizar” o samba. Porém, pode-se dizer que há certa tensão interna no disco resultante de peculiaridades que se traduzem principalmente nos modos de arranjar. Se nas faixas orquestradas por Meirelles, Moacir Santos e Sergio Mendes notam-se traços mais característicos do *bebop* e do *hard bop*, o que permite maior desenvoltura dos instrumentistas, nas composições de Jobim tais características aparecem de modo sutil, revelando, de certa forma, o compromisso do maestro com a forma canção. Daí, talvez, o caráter contido dos arranjos com espaços relativamente restritos para improvisos. Mas não se pode atribuir tais características apenas às limitações impostas pela gravadora ou ao receio do próprio Sergio Mendes de cansar aquela parcela do público “que se sente perdida quando não reconhece mais o tema”, como supunha Celerier. É provável que houvesse questões mais amplas em jogo.



A expansão da audição do “samba jazz” no início dos anos 60 pode ser entendida como sinal de mudança de expectativa de um segmento do público no contexto cultural e político que se delineava nesse período. Se a bossa nova foi um estilo que refletiu, de certo modo, com seu lirismo e caráter intimista, certa utopia de Brasil moderno que se construiu especialmente no momento da euforia desenvolvimentista do governo JK, a sonoridade do samba jazz parecia expressar novos impasses da modernização brasileira nos anos 60. Como ressaltou Nelson Lins de Barros no debate promovido pela Revista Civilização Brasileira sobre os rumos da música popular a partir do golpe de 1964, “a realidade atual é a estridência”. Vale lembrar que intérpretes da canção de protesto eram, muitas vezes, acompanhados por grupos de samba-jazz como Zimbo Trio, Jongo Trio, Quinteto de Luiz Loy, Orquestra de Carlos Piper e muitos outros. Foi nesse contexto que surgiu o LP *Você ainda não ouviu nada!*, do Bossa Rio, com uma sonoridade que comporta, ao mesmo tempo, elementos de continuidade e de ruptura com a estética da bossa nova, oscilando entre suavidade e da estridência.

Bibliografia

- ALMADA, Carlos. (2000) *Arranjo*. Campinas, Editora da Unicamp.
- BARBOSA, Airton Lima (Coordenador). (1966) “Música: Que caminho a seguir na música popular brasileira?”, in *Revista Civilização brasileira*. Ano I, n. 7, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira.
- CASTRO, Ruy. (1990) *Chega de Saudade*. São Paulo, Companhia das Letras.
- CELERIER, Robert. (1964) “Pequena História do Samba-jazz (III)”. In *Correio da Manhã*, Caderno Cultura, p. 3. Rio de Janeiro.
- KERNFELD, Barry (Ed.) (1995) *The New Grove Dictionary of Jazz*. New York, St. Martin's Press.
- VICENTE, Alexandre Luís. *Moacir Santos, seus ritmos e modos: “Coisas” do Ouro Negro*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UDESC, 2012.

Discografia

- Você ainda não ouviu nada*. Sergio Mendes e Sexteto Bossa Rio. Philips. 1964
- Coisas*. Moacir Santos. Forma. 1965

ⁱ Frase (ou fragmento) de caráter fortemente rítmico que é dobrada por inteiro ou parcialmente pelos instrumentos de base (nem sempre todos, mas bateria e baixo não podem faltar). Dependendo da situação e da ênfase desejada, outros instrumentos melódicos podem juntar-se à convenção. (Almada, 2000: 99)



ⁱⁱ Variação ascendente ou descendente (frequentemente microtonal) na altura de uma nota. (Witmer in Kernfeld, 1995: 95, Verbete “Bend”)

ⁱⁱⁱ O verbo “to fill” em inglês significa “preencher, completar”. Pequena frase rítmica, com um ou dois compassos de duração, que o baterista normalmente improvisa (às vezes é escrita) dentro do estilo da música, servindo, na maioria dos casos, de preparação para o início de uma outra parte, ou simplesmente como preenchimento. (ALMADA, 2000: 99)