UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

RENAN BRANCO RUIZ

"O NOVO RUMO PARA A MÚSICA POPULAR": a Vanguarda Paulista Instrumental entre as permanências e rupturas do jazz no Brasil (1920 – 1980)

Franca
2023

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

RENAN BRANCO RUIZ

"O NOVO RUMO PARA A MÚSICA POPULAR": a Vanguarda Paulista Instrumental entre as permanências e rupturas do jazz no Brasil (1920 – 1980)

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de Franca – como requisito para obtenção do título de doutor em História.

Área de Concentração: História e Cultura Social.

Orientador: José Adriano Fenerick
Co-orientador: Pedro Cravinho

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), Código de Financiamento 001.

Franca
2023

R934"

Ruiz, Renan Branco
"O novo rumo para a música popular" : a Vanguarda Paulista Instrumental entre as permanências e rupturas do jazz no Brasil (1920 – 1980) / Renan Branco Ruiz. -- Franca, 2023
485 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca
Orientador: José Adriano Fenerick
Coorientador: Pedro Cravinho

1. Música Popular. 2. Jazz. 3. Modernismo. 4. Ditadura Militar. 5. Cultura Brasileira. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Franca

ATESTADO DE APROVAÇÃO - DEFESA

Atestamos que **RENAN BRANCO RUIZ**, RA nº: RCI180165, RG nº 47.681.281-1, expedido pela SSP/SP, defendeu, no dia 01/11/2023, a tese intitulada **"O NOVO RUMO PARA A MÚSICA POPULAR": a Vanguarda Paulista Instrumental entre as permanências e rupturas do jazz no Brasil (1920 – 1980)**, junto ao Programa de Pós Graduação em História, Curso de Doutorado, tendo sido 'APROVADO'.

Atestamos ainda que a obtenção do título dependerá de homologação pelo Órgão Colegiado competente.

Franca, 01 de novembro de 2023

Valter Nailton da Silva
Supervisor Técnico de Seção
Seção Téc. de Pós-Graduação - Unesp Franca

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Franca

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE RENAN BRANCO RUIZ, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS - CÂMPUS DE FRANCA.

Aos 01 dias do mês de novembro do ano de 2023, às 14:00 horas, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de RENAN BRANCO RUIZ, intitulada **"O NOVO RUMO PARA A MÚSICA POPULAR": a Vanguarda Paulista Instrumental entre as permanências e rupturas do jazz no Brasil (1920 - 1980)**. A Comissão Examinadora foi constituida pelos seguintes membros: Prof. Dr. JOSÉ ADRIANO FENERICK (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Faculdade de Ciências Humanas e Sociais / UNESP / Câmpus de Franca, Prof. Dr. ANDRÉ ACASTRO EGG (Participação Virtual) do(a) Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), Prof. Dr. ADELCIO CAMILO MACHADO (Participação Virtual) do(a) Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), Profa. Dra. MÁRCIA REGINA TOSTA DIAS (Participação Virtual) do(a) Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Prof. Dr. PETRÔNIO JOSÉ DOMINGUES (Participação Virtual) do(a) Universidade Federal de Sergipe (UFS). Após a exposição pelo doutorando e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, o discente recebeu o conceito final: Aprovado . Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Prof. Dr. JOSÉ ADRIANO FENERICK

José Adriano Fenerick

RENAN BRANCO RUIZ

“O NOVO RUMO PARA A MÚSICA POPULAR”: a Vanguarda Paulista Instrumental entre as permanências e rupturas do jazz no Brasil (1920 – 1980)

Aprovada em: 01/11/2023

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de Franca – como requisito para obtenção do título de doutor em História.

Área de Concentração: História e Cultura Social.

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. José Adriano Fenerick
Universidade Estadual Paulista
(Orientador)

_____

Prof. Dr. André Acastro Egg
Universidade Estadual do Paraná/Universidade Federal do Paraná

_____

Prof. Dr. Adélcio Camilo Machado
Universidade Federal de São Carlos

_____

Profa. Dra. Márcia Tosta Dias
Universidade Federal de São Paulo

_____

Prof. Dr. Petrônio José Domingues
Universidade Federal de Sergipe

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não seria possível sem a ajuda de muitas pessoas, grupos e instituições.

A meus pais, por me proporcionarem (a partir de um trabalho árduo e do incentivo aos estudos) trilhar e sonhar com caminhos que eles não tiveram a chance.

A Isabella Andrade, companheira de vida, pelo amor, paciência, força e compreensão nos momentos mais difíceis. Te amo!

Ao Prof. Dr. José Adriano Fenerick, pelo grande incentivo e carinho desde o primeiro contato. E pela grande amizade criada em nossa longa parceria acadêmica, desde a graduação até o encerramento do doutorado.

Ao Prof. Dr. Pedro Cravinho (Birmigham City University), pelo carinho, atenção, incentivo e confiança no meu trabalho e em nossas empreitadas.

Aos professores Dr. André Egg (UNESPAR/ UFPR) e Dr. Gustavo Pedroso (UNESP-Franca) pelas valiosas considerações durante a banca de qualificação da tese.

Aos professores (as) Dr. Adélcio Camilo Machado (UFSCAR), Márcia Tosta Dias (UNIFESP), Petrônio Domingues (UFS) e André Acastro Egg (UNESPAR/UFPR) pela contribuição e presença na banca de defesa da tese.

Aos membros do GECU (Grupo de Estudos Culturais-UNESP, Franca) – Vanessa Pironato, Ricardo Arruda, Marco Abraão Conte, José Cesar Fernandes, entre outros – e ao GEJAZZBR (Grupo de estudos Jazz no Brasil) – Marília Giller, Nicolau Clarindo, Laurisabel de Ana da Silva, Thiago Santiago e Luis Sérgio.

Aos músicos entrevistados: Rodolfo Stroeter, Bocato, Caito Marcondes, Homero Lotito, Teco Cardoso, Lino Simão e Zé Eduardo Nazário, por cederem seu tempo e suas memórias para a realização deste trabalho.

A Tonny Araújo (PPGHis – UFMA), grande parceiro de estudos e escrita de artigos, pela revisão cuidadosa e pelas conversas infinitas que foram o estímulo primordial para a existência deste trabalho. Ansioso pelos nossos projetos em andamento!

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento (Código 001) que tornou este trabalho possível.

Aos membros do Programa de Pós-Graduação em História da UNESP-Franca,

especialmente à Maísa, pelo profissionalismo, dedicação e atenção com os pesquisadores.

Ao universo de atividades em torno da UNESP-Franca, pelas experiências vivenciadas durante os anos residindo na cidade, especialmente, aos queridos amigos Vinicius Oliveira (Kirby), André Pimenta, Carlos Manoel (Biscoito), Pedro Giaretta, Carlos Gomes, Leonardo Stockler e Adrian Gonzales por compartilharem, em diferentes ciclos, um lar em comum entre os anos de 2017 e 2021.

Durante a longa trajetória de desenvolvimento desta tese, muitos momentos de intensas dificuldades se sobressaíram. Dentre eles, a situação política e social do Brasil durante o governo Bolsonaro (ampliada pelo contexto pandemia) somado as problemáticas de tratar um tema incipiente e muitas vezes negado na produção acadêmica recente, gerou um ambiente de grandes incertezas e indefinições durante quase todo o contexto de produção deste trabalho. Por esses e outros motivos, os mencionados acima tiveram papel fundamental, me incentivando a continuar durante os períodos desfavoráveis deste percurso.

Muito obrigado!

RESUMO

A Vanguarda Paulista Instrumental (VPI) desponta como objeto de estudo capaz de fornecer indícios sobre as transformações ocorridas no desenvolvimento do jazz no Brasil, durante o final dos anos 1970 e início dos 1980. Formada pelas bandas Metalurgia, Pé Ante Pé, Divina Increnca, Pau Brasil e Grupo Um, a VPI incorporou novas concepções ao universo da música popular, baseando suas propostas no experimentalismo das diásporas jazzísticas daquele período (principalmente o *fusion jazz*) em atrito constante com uma forte *intenção de brasilidade*. Essa relação ambígua é o cerne das sonoridades e das retóricas em torno da VPI, constituindo o primeiro eixo da tese.

Além dessas questões, relativas às décadas de 1970 e 1980, a VPI também explicita um problema recorrente na relação entre jazz e música popular no Brasil: a presença de um conteúdo nacionalista, gestado no início do longo modernismo brasileiro (1920 – 1980), que impôs barreiras ao desenvolvimento artístico e à aceitação simbólica do jazz como parte da cultura musical brasileira. Desse modo, esta tese se propôs a estudar não somente a VPI, mas analisar, também, o engendramento dessa problemática (*intenção de brasilidade vs* ímpeto experimental diaspórico relacionado ao jazz) na formação da cultura musical brasileira durante o longo modernismo.

Durante o período de atividade da VPI, inserido na ditadura militar (1964 – 1985), essa questão condutora foi remodelada com o autoritarismo do regime: tratando-se do terceiro eixo fundamental da pesquisa. Logo após o Ato Institucional 5 (AI-5), houve um período de grandes dificuldades para os instrumentistas. De 1976 em diante, a VPI e o *jazz brasileiro* viabilizaram formas alternativas de se inserir no mercado fonográfico, a partir das soluções encontradas somente via produção musical independente.

Tratando de temas ainda pouco explorados pela historiografia (música instrumental, jazz, ditadura militar, produção independente, entre outros), a presente tese realiza um balanço histórico e bibliográfico sobre a presença do jazz na cultura musical brasileira, a partir da complexa relação entre a *intenção de brasilidade* e o ímpeto transnacional, manifestada na trajetória da Vanguarda Paulista Instrumental (1975 – 1986) e no longo modernismo nacional (1920 – 1980). Para tanto, recorreu-se a uma organização específica das temporalidades – de acordo com os objetivos, problemas e o recorte proposto – e a um *corpus* documental formado principalmente por: periódicos impressos, entrevistas e discografia selecionada, além de uma extensa pesquisa bibliográfica.

Ao longo dessa investigação foi possível perceber como a VPI e o jazz no Brasil foram formados não somente pelos problemas em torno da brasilidade, como também ficaram circunscritos e subdimensionados, na memória e na historiografia, pela consolidação da MPB e da canção durante o período ditatorial.

Palavras-chave: modernismo, ditadura militar (1964 – 1985), jazz, música popular, Vanguarda Paulista Instrumental (VPI).

ABSTRACT

The *Vanguarda Paulista Instrumental* (São Paulo's Instrumental Avant-Garde; VPI) emerges as an object of study capable of providing evidence about the transformations that occurred in the development of jazz in Brazil during the late 1970s and early 1980s. Formed by bands such as Metalurgia, Pé Ante Pé, Divina Increnca, Pau Brasil, and Grupo Um, the VPI combined new concepts into the universe of Brazilian popular music, aligned with jazz diasporas experimentalist proposals of that period (predominantly jazz fusion) in constant friction with a solid *intention of Brazilianness*. This ambiguous relationship is the thesis's first axis at the core of the VPI's sounds and rhetoric surroundings.

In addition to these issues, relating to 1970s and 1980s, the VPI also explains a recurring problem in the relationship between jazz and popular music in Brazil: a nationalist presence created at the beginning of the lengthy Brazilian modernism (1920 – 1980), which imposed barriers to artistic development and the symbolic acceptance of jazz as part of Brazilian musical culture. Thus, this thesis proposed to study not only the VPI but also to explore the engendering of this problem: the *intention of Brazilianness* versus jazz diasporic experimental impetus in forming Brazilian musical culture in the long period of its modernism.

During the period of VPI activity, part of the military dictatorship (1964 – 1985), this guiding question was remodeled with the authoritarianism of the regime: this is the third fundamental axis of the research. Soon after Institutional Act 5 (AI-5), there was a period of great difficulties for instrumentalists. From 1976 onwards, VPI and Brazilian jazz enabled alternative ways of entering the phonographic market, based on solutions found only through independent musical production.

Dealing with themes still little explored by historiography (instrumental music, jazz, military dictatorship, independent production, among others), this thesis makes a historical and bibliographical assessment of the presence of jazz in Brazilian musical culture, based on the complex relationship between the *intention of Brazilianness* and the transnational impetus, manifested in the trajectory of the Vanguarda Paulista Instrumental (1975 – 1986) and in the long national modernism (1920 – 1980). To this end, a specific organization of temporalities was used – according to the objectives, problems and the proposed cut – and a documentary corpus formed mainly by: printed periodicals, interviews and selected discography, in addition to an extensive bibliographic research.

Throughout this investigation it was possible to perceive how VPI and jazz in Brazil were formed not only by the problems surrounding Brazilianness, but also became circumscribed and undersized, in memory and historiography, by the consolidation of MPB and song during the dictatorial period.

Keywords: modernism, military dictatorship (1964 – 1985), jazz, popular music, Vanguarda Paulista Instrumental (VPI).

RESUMEN

La Vanguarda Paulista Instrumental (VPI) se destaca como un objeto de estudio capaz de brindar evidencia sobre las transformaciones ocurridas en el desarrollo del jazz en Brasil, desde finales de los años 1970 hasta principios de los 1980. Formada por las bandas Metalurgia, Pé Ante Pé, Divina Increnca, Pau Brasil y Grupo Um, la VPI incorporó nuevos conceptos al universo de la música popular, basando sus propuestas en el experimentalismo de las diásporas jazzísticas de ese período (principalmente jazz fusión) en constante conflicto con una fuerte *intención de brasilidad*. Esta relación ambigua es el núcleo de los sonidos y la retórica que rodean a la VPI, constituyendo el primer eje de la tesis.

Además de estas cuestiones, relativas a las décadas de 1970 y 1980, el VPI también manifiesta un problema recurrente en la relación entre el jazz y la música popular en Brasil: la presencia de un contenido nacionalista, creado al inicio del largo modernismo brasileño (1920 – 1980), que impuso barreras al desarrollo artístico y a la aceptación simbólica del jazz como parte de la cultura musical brasileña. Así, esta tesis se propuso estudiar no sólo la VPI, sino también analizar la generación de este problema (*intención de brasilidad* versus ímpetu experimental diaspórico relacionado con el jazz) en la formación de la cultura musical brasileña durante el largo período del modernismo.

Durante el período de actividad de la VPI, en el contexto de la dictadura militar (1964 – 1985), esta cuestión rectora fue remodelada con el autoritarismo del régimen: este es el tercer eje fundamental de la investigación. Poco después del Acto Institucional 5 (AI-5), hubo un período de grandes dificultades para los instrumentistas. A partir de 1976, la VPI y el jazz brasileño permitieron vías alternativas de ingreso al mercado fonográfico, basadas en soluciones encontradas sólo a través de la producción musical independiente.

Abordando temas aún poco explorados por la historiografía brasileña (música instrumental, jazz, dictadura militar, producción independiente, entre otros), esta tesis hace un balance histórico y bibliográfico de la presencia del jazz en la cultura musical brasileña, a partir de la compleja relación entre la *intención de brasilidad* y el impulso transnacional, manifestado en la trayectoria de la Vanguarda Paulista Instrumental (1975 – 1986) y en el largo modernismo nacional (1920 – 1980). Para ello se utilizó una organización específica de temporalidades – según los objetivos, problemáticas y el corte propuesto – y un corpus documental formado principalmente por: publicaciones periódicas impresas, entrevistas y discografía seleccionada, además de una extensa investigación bibliográfica.

A lo largo de esta investigación fue posible ver cómo la VPI y el jazz en Brasil se formaron no sólo por los problemas de la brasilidad, sino que también quedaron circunscritos y subdimensionados, en la memoria y la historiografía, por la consolidación de la MPB y de la canción durante el período dictatorial.

Palabras clave: modernismo, dictadura militar (1964 – 1985), jazz, música popular, Vanguarda Paulita Instrumental (VPI).

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa do LP *Pau Brasil*, 1983..... 42
Figura 2: Capa do LP *Pindorama*, 1986..... 47
Figura 3: Capa do LP *Divina Increnca*, 1980..... 56
Figura 4: Capa do LP *Pé Ante Pé*, 1980..... 68
Figura 5: Capa do LP *Imagens do Inconsciente*, 1982..... 72
Figura 6: Capa do LP *Banda Metalurgia*, 1982..... 83
Figura 7: Capa do LP *Marcha sobre a cidade*, 1979..... 92
Figura 8: Capa do LP *Reflexões sobre a crise do desejo*, 1981..... 97
Figura 9: Capa do LP *A Flor de Plástico Incinerada*, 1982..... 100
Figura 10: Hermeto Pascoal e Grupo Vice Versa. Disco *Viajando Com O Som (The Lost '76 Vice-Versa Studio Session)*, 2017..... 102
Figura 11: Capa do LP *Starting Point*, *Far Out Recordings*, 1975..... 106
Figura 12: Jazz Band do Cipó..... 144
Figura 13: Duduka da Fonseca, Alfredo Cardim, Guilherme Vergueiro, Zé Eduardo Nazário, Edison Machado, Pete Wooley e Ricardo Santos na Chácara Flora, 1971..... 260
Figura 14: Cartaz oficial do 1º Festival Internacional de Jazz São Paulo – Montreaux..... 297
Figura 15: Cartaz oficial do 2º Festival Internacional de Jazz São Paulo – Montreaux..... 304

LISTA DE SIGLAS

AI – Ato Institucional
BN – Bossa Nova
CAMJA – Clube de Amigos do Jazz
CCSP – Centro Cultural São Paulo
CD – Compact Disc
CDB – Conservatório Dramático Brasileiro
CFC – Conselho Federal de Cultura
CLAM – Centro Livre de Aprendizagem Musical
DCDP – Departamento de Censura de Diversões Públicas
DFSP – Departamento Federal de Segurança Pública
DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda
DOPS – Departamento de Ordem Política e Social
DPF – Departamento de Polícia Federal
EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes
EUA – Estados Unidos da América
FAU-USP – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo
FUNARTE – Fundação Nacional das Artes
IEB – Instituto de Estudos Brasileiro – Universidade de São Paulo
INC – Instituto Nacional do Cinema
LP – Long Play
MASP – Museu de Arte de São Paulo
MDB – Movimento Democrático Brasileiro
MEC – Ministério da Educação
MIS-SP – Museu da Imagem e do Som – São Paulo
MPB – Música Popular Brasileira
MPBC – Música Popular Brasileira Contemporânea
MPBI – Música Popular Brasileira Instrumental
MPIB – Música Popular Instrumental Brasileira
MPM – Música Popular Moderna
NJS – New Jazz Studies
OSESP – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo

PUC – SP – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
RMP – Revista de Música Popular
SCDP – Serviço de Censura de Diversões Públicas
SESC – Serviço Social do Comércio
SJ – Samba-Jazz
TCDP – Turmas de Censura de Diversões Públicas
TV – Televisão
UERJ – Universidade Estadual do Rio de Janeiro
URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
USP – Universidade de São Paulo
VPI – Vanguarda Paulista Instrumental

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13

CAPÍTULO 1: SONORIDADES ENTRELAÇADAS: ASPECTOS BIOGRÁFICOS E ESTÉTICOS NA DISCOGRAFIA DA VANGUARDA PAULISTA INSTRUMENTAL (1975 – 1986) 31

1.1 Diálogos entre história e musicologia: a performance na música gravada e os processos de audição crítica 31

1.2 "Os pilares da música nacional": Pau Brasil 38

1.3 "O som independente": A Divina Increnca 53

1.4 "A ótima surpresa da música instrumental": Pé Ante Pé 64

1.5 "Som novo e sem preconceitos": banda Metalurgia 78

1.6 "A música de vanguarda": Grupo Um 90

1.7 Considerações: a Vanguarda Paulista Instrumental (VPI) 106

CAPÍTULO 2: AMIGO INDESEJADO: MODERNISMO E JAZZ NO BRASIL (1920 – 1980) 116

2.1 Origens do modernismo e suas apropriações no Brasil 117

2.2 Jazz no Brasil: controvérsias de uma história possível 127

2.3 *Convite Para o Baile*: as jazz-bands e big-bands (1920 – 1950) 129

2.4 *É Samba Novo*: a bossa-nova e o samba-jazz (1950 – 1960) 156

2.5 *Brasil Universo*: a produção musical independente e a revalorização do choro (1970 – 1980) 183

2.6 Considerações: a dialética do jazz no Brasil 211

CAPÍTULO 3: PELAS MARGENS DO AUTORITARISMO: O JAZZ NO BRASIL DURANTE A DITADURA MILITAR (1964 – 1985) 218

3.1 Jazz e ditaduras: um debate à luz do *New Jazz Studies* 218

3.2 Mudanças, continuidades e adaptações da cultura e das artes no regime militar 219

3.3 No *Embalo*: a circulação do samba-jazz do golpe ao AI-5 (1964 – 1968) ...243

3.4 *Via Brazil*: hegemonia da canção e autoexílio dos instrumentistas (1968 – 1976) 254

3.5 *Imagens do Inconsciente*: "abertura política", liberdade estética? (1976 – 1985) 282

3.6 Considerações: resistência prosaica e música instrumental 323

CONSIDERAÇÕES FINAIS: UM NOVO RUMO PARA A MÚSICA POPULAR.....325

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....327

APÊNDICES 366

INTRODUÇÃO

No final dos anos 1970, uma publicação ampla, de página inteira, no Caderno Ilustrada do jornal *Folha de São Paulo*, afirmava categoricamente em seu título: “O novo rumo para música popular: os instrumentistas brasileiros saem do fundo do palco para sacudir a letargia da MPB e revolucionar a cultura de massa”. Assinada por Dirceu Soares e publicada no dia 18 de agosto de 1978, a matéria reconhecia as conquistas da música instrumental e do jazz no Brasil, além de apontar para um futuro inédito, baseado em novas logísticas de produção musical. Entretanto, ao realizar esse diagnóstico, também atentava para uma característica primordial: a intensa dificuldade do instrumentista brasileiro frente ao predomínio da *canção* no reconhecimento da música popular em território nacional. Conforme o autor destaca:

> Sem que ninguém perceba – porque as rádios não tocam e as gravadoras estão lançando discos de modo tão discreto que parecem não acreditarem no produto – está surgindo agora no Brasil um novo tipo de música popular de altíssima qualidade, coisa que só se fazia nos países culturalmente adiantados. Comumente este novo tipo começa a ser chamado de “música instrumental” o que é óbvio, mas, ele não é apenas isso: os jovens músicos que, finalmente estão tendo oportunidade de gravar trabalhos individuais, não estão apenas tocando música, estão, sim, construindo música, tamanha é a sua criatividade e segurança com que ocupam espaço [...]” (Soares, 1978, p. 41).

Esse artigo de imprensa constitui um indício revelador de um contexto mais abrangente: a transição do lugar social das práticas jazzísticas e da música instrumental no escopo da música popular brasileira. Além disso, também sinaliza para aspectos da formação da produção musical independente como uma possibilidade viável para inserção de novos artistas e sonoridades no mercado nacional e internacional de música gravada.

Antes de continuarmos, é necessário apontar que, conforme demonstram Bahiana (1979) e Muller (2005), durante as décadas de 1970 e 1980, o termo *música instrumental* foi amplamente compreendido como sinônimo das novas propostas jazzísticas praticadas no Brasil. Para além disso, nas décadas seguintes tal correlação vocabular se solidifica em boa parte dos escritos e análises sobre jazz no Brasil (Ruiz, 2021b).

Retornando ao artigo de Dirceu Soares (1978), nota-se que a matéria salienta

cinco artistas, a partir do lançamento de novos discos estrelados por músicos “de muito gabarito”. Esses instrumentistas, apesar da vasta carreira fonográfica ao lado de compositores e intérpretes da MPB, quase nunca tinham tido a oportunidade, até aquele momento, de gravar suas próprias músicas (no viés instrumental) em formato de álbum próprio, são eles: Nelson Ayres (1947-), Djalma Corrêa (1942 – 2022), Marcos Resende (1947 – 2020), Nivaldo Ornelas (1941-) e Wagner Tiso (1945-).

É justamente a partir de algumas questões em torno do disco de Nelson Ayres[1] que a publicação sinaliza para a Vanguarda Paulista Instrumental (VPI) (1975 – 1986), formada pelas bandas Pau Brasil, Pé Ante Pé, Grupo Um, Metalurgia e A Divina Increnca (Ruiz, 2021a). Aliás, o álbum de Ayres é de especial importância porque foi gravado num contexto em que, segundo os membros do Grupo Pau Brasil, a banda já existia, mas não com esse nome (Calado, 2012). A matéria destaca exatamente esse tema quando cita os participantes da gravação, salientando que o pianista “estava sem sua banda”, e por isso “não teve a oportunidade de mostrar todo seu potencial”.

A obra em questão fez parte de uma série especial de discos produzidos pela gravadora Phonogram, intitulada *Música Popular Brasileira Contemporânea* (MPBC), um projeto voltado especialmente para artistas de jazz e música instrumental que não tinham oportunidades no mercado, segundo a própria empresa. A série apresenta um projeto gráfico especial, com papel texturizado, lançando 11 (onze) artistas entre 1978 – 1981. Na contracapa de todos os discos da iniciativa, inclusive o de Nelson Ayres, de 1978, expressava-se o seguinte:

> Através da série M.P.B.C. – Música Popular Brasileira Contemporânea, a Phonogram se propõe a mostrar a gama diversificada de tendências hoje reveladas na música instrumental feita no Brasil, por profissionais, instrumentistas, compositores e arranjadores, dispostos a encontrar o seu espaço dentro da música popular brasileira, ampliando o seu campo de ação e reconhecimento. Coube à Phonogram criar condições para a realização desse projeto, sem, entretanto, limitar ou interferir na concepção musical de cada um dos participantes.

[1] Membro fundador do Grupo Pau Brasil, Nelson Ayres é um pianista, compositor e maestro brasileiro. Atuou como regente e diretor artístico da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo, regendo também inúmeras orquestras no Brasil e no exterior, incluindo a prestigiosa Orquestra Filarmônica de Israel. Como pianista e arranjador trabalhou com Toots Thielemans, Benny Carter, Airto Moreira, Milton Nascimento, Ivan Lins, Chico Buarque, Toquinho, Simone, Mônica Salmaso, Zizi Possi e Edu Lobo entre outros. Foi apresentador do programa ‘Jazz & Cia.’ da TV Cultura e presidente do Juri do Prêmio Visa de Música Brasileira.

Contrariando diametralmente a retórica da gravadora na contracapa do próprio disco, Nelson Ayres afirmou em entrevista à *Folha de São Paulo*, em 1982: “cheguei a pagar do meu bolso mais de Cr$ 200.000,00 de horas de estúdio, pois a Polygram disse que estourei injustamente as sessenta horas a que tinha direito. Por isso prefiro batalhar no espaço alternativo” (Coelho, 1982a, p. 60). Oito anos depois, em entrevista ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP), em 28 de março de 1990, Ayres destaca: “era uma série meio esquisita. Pois a gente gravou o disco e sacava que não acontecia nada, sabe? A gente queria fazer show, queria ir pra televisão e gravadora não tava nem aí” (Ayres, 1990)[2].

Tal problemática acerca do álbum de Nelson Ayres nos permite refletir sobre alguns pontos fundamentais na formação da Vanguarda Paulista Instrumental, nesse mesmo contexto. O primeiro deles se refere à intensa dificuldade de inserção dos instrumentistas no mercado fonográfico com trabalhos autorais/composicionais. Tanto que as soluções de produção musical alternativa às *majors* – a produção musical independente (Dias, 2000; Fenerick, 2007; Ruiz, 2017) – e as práticas *Do It Yourself* (Bennet; Guerra, 2019) são marcas registradas dessa geração vinculada ao jazz e à música instrumental. Como uma espécie de resposta coletiva e não premeditada, as bandas e grupos compartilharam um mesmo conjunto de práticas de gestão, apresentaram-se em locais em comum e retroalimentaram-se no cenário de jazz paulistano dos últimos anos da década de 1970 e primeira metade dos anos 1980.

Além disso, vale ressaltar, existe um traço de informalidade muito forte que permeia boa parte das produções artísticas relacionadas a VPI e outros artistas do jazz e da música instrumental nesse período. Inclusive, mesmo informações básicas como fichas técnicas de álbuns e o nome dos músicos participantes das gravações são extremamente difíceis de serem encontradas, mesmo nos discos em que gravaram acompanhando alguns ícones da MPB.

Essa relação de tensão entre música instrumental/jazz, de um lado, e a canção/MPB, de outro, também é explicitada na matéria de Dirceu Soares (1978). No discurso do jornalista, é possível identificar tal ambiguidade, resultado de um texto que claramente pretende fortalecer e dar vazão à produção dos instrumentistas, enquanto,

---

[2] Inserido no projeto “Músico Brasileiro”, realizado pelo Museu da Imagem do Som de São Paulo (MIS-SP), com participação de Carlos Calado e Rodolfo Stroeter como entrevistadores. Coordenação por Sônia Maria de Freitas e Técnico de Som Marco Antônio Felix. Disponível em: https://acervo.mis-sp.org.br/audio/entrevista-de-nelson-ayres-parte-13-0. Acesso em: 04 maio 2021.

ao mesmo tempo, demonstra seu forte receio quanto ao interesse efetivo do mercado brasileiro na música instrumental e no jazz. Por exemplo, após resenhar os discos e tecer comentários sobre a situação da indústria fonográfica em prol da canção, ele finaliza a matéria com uma frase destacada em negrito e com fontes maiores: “Depois do ciclo dos grandes compositores e intérpretes, chegou a vez dos músicos!”, deixando evidente sua perspectiva positiva em relação ao futuro próximo do instrumentista e da música instrumental no Brasil. Todavia, um pouco antes, revela:

> Uma coisa é certa: *ainda que este tipo de música dure pouco*, que as gravadoras não invistam mais neles, que amanhã tenham ficado apenas no campo da experiência, não interessa. O importante é que estes cinco discos lançados até agora valeram a pena. *Até que enfim aparece um rumo para a música popular brasileira*, tão perdida e confusa em toda a década, desde o grande boom de criatividade que marcou os anos 1960 (Soares, 1978b, p.41, grifos nossos).

Ao mesmo tempo em que projeta um novo ciclo para os instrumentistas, é notável no discurso do autor suas dúvidas quanto às possibilidades de sobrevivência dessa categoria (“música instrumental”) no cenário musical nacional, quando comenta, por exemplo, “ainda que este tipo de música dure pouco”. E, de fato, a música instrumental vinculada às práticas jazzísticas teve pouquíssimas possibilidades de produção durante a ditadura militar (1964 – 1985), mesmo no período reconhecido, em um primeiro momento, como “abertura política” (1974 – 1985), alocando-se, em sua grande maioria, na produção musical independente ou em gravadoras fora do Brasil, conforme veremos no capítulo três.

Outrossim, é possível afirmar que a canção ocupa um lugar privilegiado na memória coletiva da sociedade brasileira, com ampla circulação social em diversos nichos e mídias, sendo constantemente reiterada como atributo primordial da nossa identidade. Além disso, ao menos em termos historiográficos, enquanto a canção mantém uma quantidade enorme de trabalhos e pesquisas, além de ser mote de resistência ao regime, a música instrumental de caráter jazzístico é geralmente escanteada do debate, mesmo apresentando novas, diversas e distintas propostas estéticas a um mesmo período social, cultural e político.

Essa questão revela um problema ainda mais profundo: a música instrumental e o jazz em solo nacional foram tratados por muitos anos como se não fossem objetos e fontes capazes de produzir e ampliar o conhecimento histórico sobre a música

popular do e no Brasil. Dada a ausência de letra, a inteligibilidade investigativa desse viés musical ficou deixada de lado por muitos anos, mesmo que o jazz e as composições instrumentais acompanhem toda história da "linha evolutiva"[3] da nossa música popular: desde as nuances das *jazz-bands* entre a formação do samba nos anos 1920 e 1930; passando pela bossa-nova e pelo samba-jazz dos anos 1950 e 1960; até a constituição do *jazz brasileiro* dos anos 1970 e 1980, em contraste com a institucionalização da MPB. É claro que existem trabalhos e pesquisas na área (focados no jazz e na música instrumental), mas ainda são pouco expressivos se comparados aos estudos da canção, geralmente provenientes dos programas de (etno)musicologia e produzidos recentemente (no século XXI, principalmente após 2010)[4].

A Vanguarda Paulista Instrumental (VPI)

Nesse cenário, a Vanguarda Paulista Instrumental, uma vez problematizada com nossas ferramentas de análise, demonstrou ser um objeto de estudo riquíssimo, com enorme potencial para esta pesquisa, pois pôde nos auxiliar a revelar traços reincidentes da relação problemática e contraditória entre jazz e identidade brasileira. A análise da formação sócio-histórica da VPI permitiu um duplo acesso investigativo: primeiro, possibilitou um estudo aprofundado sobre a presença do jazz e da música instrumental no mercado nacional durante a ditadura militar (1964-1985). Nesse período, as possibilidades de atuação da VPI estavam totalmente circunscritas aos atritos e disputas ao redor do processo de consolidação da canção na indústria fonográfica. Em segundo, a análise sobre as contradições que regem a VPI possibilitou, também, acessar algumas camadas de interpretações e discursos sedimentados na cultura nacional sobre a presença controversa do jazz na história da música brasileira, ao longo do século XX.

A característica fundamental que permeia toda a produção e a circulação da

[3] A partir da argumentação de Caetano Veloso durante entrevista para a *Revista Civilização Brasileira*, em maio de 1966, diversos pesquisadores e artistas debateram, construíram e criticaram a ideia de "linha evolutiva" da MPB. Algumas análises esclarecedoras sobre o tema podem ser encontradas em Napolitano (2007), Moreira (2016, p. 36 – 38) e Granato (2018, p. 62; 117 – 119).

[4] Dentre alguns exemplos, podemos citar: Piedade (2003, 2005), Giller (2013), Silva (2014), Ruiz (2017), Ribeiro Jr. (2018), entre outros. A bibliografia e a historiografia do jazz no Brasil serão amplamente esmiuçadas no capítulo 2.

VPI é a forte presença da *intenção de brasilidade*. Seja no título das faixas[5], no discurso dos próprios artistas e produtores envolvidos nas gravações, ou até mesmo no nome das próprias bandas (como no caso da Pau Brasil, de Nelson Ayres), existe uma forte necessidade de demonstrar nitidamente, para o público e a crítica, elementos que possam facilmente ser identificados com a cultura brasileira. Tal procedimento ocorre de forma interna e externa às obras dessas bandas, quer dizer, tanto no conteúdo propriamente musical como nas narrativas construídas pelos instrumentistas, gestores dos álbuns e imprensa.

Por exemplo, a *intenção de brasilidade* é perceptível na própria sonoridade dos grupos, com a ampla utilização de diversos ritmos inerentemente vinculados ao território brasileiro (como o samba, baião, maracatu, entre muitos outros), incorporados em boa parte das composições, improvisos e faixas dos álbuns. Além disso, outra via de acesso à *intenção de brasilidade* se dá por meio dos instrumentos de percussão, utilizados nas gravações do Divina Increnca, Pé Ante Pé e, principalmente, Grupo Um[6]; e em algumas apresentações ao vivo das outras bandas da VPI. Durante os anos 1970 e início dos 1980, a percussão funcionava como um componente de ligação com as diásporas do jazz daquele período, a partir da presença de alguns percussionistas brasileiros – como Airto Moreira (1941-) e Dom Um Romão (1925 – 2005), por exemplo – nas gravações e shows dos principais discos da formação do estilo *fusion* (Miles Davis, Return to Forever, Weather Report).

A busca por referências ao Brasil presente na sonoridade da VPI também se expressa na retórica dos próprios artistas. Existe uma posição claramente definida pelos personagens envolvidos nesse contexto: a de valorizar em sua retórica a presença da música e da cultura brasileira perante os elementos do jazz. A respeito disso, Rodolfo Stroeter (baixista do Grupo Um, Pau Brasil e Divina Increnca)

---

[5] Como, por exemplo: “Samba do Anhangabaú”, do Pé Ante Pé; “Frevo do Cheiro”, da Divina Increnca; “Samba de volta” ao Bernô, da Metalurgia; “Pindorama”, “Jongo” e “Frevo” do Pastochia, do Pau Brasil; “Sangue de Negro”, do Grupo Um; entre muitos outros. Além disso, referências específicas à nossa cultura, flora e fauna (como em “Saguairu” e “Araponga”, do Pé Ante Pé) também são ressaltados em diversos títulos das faixas e álbuns dos artistas da VPI.

[6] Dentre algumas faixas em que se destacam os instrumentos de percussão, podemos citar, no caso do Pé Ante Pé, por exemplo: “Iguana”, do primeiro álbum, homônimo (1980, Independente) e “Embrio” do segundo (*Imagens do Inconsciente*, 1982, Lira Paulistana Instrumental). No que se refere a Divina Increnca, um bom exemplo é “Ainda bem que não flalta fauta” (sic), do único disco (homônimo, 1980, Independente). No que se refere ao Grupo Um, todos os três álbuns têm uma música com a percussão como cerne: “Sangue de Negro” (em *Marcha Sobre a Cidade*, de 1979), “Vida” (em *Reflexões Sobre a Crise do Desejo*, de 1981) e “ZEN” (em *A Flor de Plástico Incinerada*, de 1982).

expressou ao jornalista Carlos Calado (2012, p. 20) que “procurar um repertório mais autoral e brasileiro era uma coisa natural naquela época, um impulso geracional”.

No mesmo teor, Bocato (trombonista da Metalurgia), destaca: “a coisa brasileira realmente está na gente. [...] foi muito natural a Metalurgia. Não era uma forçação (sic) de barra como muita gente andou fazendo. Era natural o ritmo brasileiro” (Bocato, 2019). O caso de Bocato é ainda mais revelador, pois na mesma resposta ele afirma que atualmente não se utilizaria dos discursos em torno da brasilidade: “Mas como tava na moda, eu embarquei um pouco nessa onda de ‘musicalidade brasileira’, ‘brasilidade’. Eu acho que a música é mundial e a música brasileira taí pra servir a música mundial, entende? [Atualmente] eu fujo dessas coisas de 1922.” (Bocato, 2019). Ao desvincular-se, hoje em dia, das retóricas em torno da *intenção de brasilidade,* Bocato sinaliza inconscientemente para a intensidade dessas narrativas especificamente naquele contexto, no período final da ditadura militar.

Em consonância, Caito Marcondes, baterista e percussionista do Pé Ante Pé revela: “vivenciei com mais envolvimento os anos de 1976 em diante, quando os músicos de minha geração estavam fortemente decididos a criar uma música com mais sotaque brasileiro e plena de experimentações” (Marcondes, 2022). Teco Cardoso, saxofonista e flautista que tocou e gravou com o Pau Brasil (atual), Pé Ante Pé e Grupo Um, salienta: “acredito que o Pau Brasil tinha a antropofagia em seu gene inicial e sempre esteve mais comprometido com uma brasilidade mais pura, mas revisitada e modernizada” (Cardoso, 2020/2022).

A própria utilização do termo “música instrumental” ou “música popular instrumental brasileira” (MPIB), também denota, em muitos casos, a recusa por parte dos envolvidos em vincular a produção musical daquele período com o jazz. Quanto a isso, em entrevista concedida a Ruiz (2017, p. 206), Chico Pardal (1954-), gestor do Lira Paulista (selo, espaço de eventos e produtora da VPI), afirmou categoricamente: “Naquela época a gente não estava produzindo o jazz. Aquilo que o Lira apresentava não era jazz. Aquilo era música instrumental brasileira”.

A imprensa do período também dava sinais de preocupação com a necessidade de que a músicas produzida pelas bandas da Vanguarda Paulista Instrumental fossem 'genuinamente brasileiras’. Além da matéria de Dirceu Soares (1978), já citada, outras publicações demonstram o mesmo foco: a necessidade de ressaltar aspectos inerentemente vinculados à cultura nacional na sonoridade e na proposta dessas

bandas. Por exemplo, em matéria não assinada, publicada no dia 02 de junho de 1982 no jornal *Folha de São Paulo*, o autor destaca que o Grupo Um realizará “um ganancioso projeto, incluindo viagens por todo o Brasil na colheita de sons”[7]. Essa publicação é ainda mais interessante pois, além da semelhança com as “viagens modernistas” (Kaminski, 2018), o próprio Lelo Nazário (2017), pianista e principal compositor da banda, desmentiu a realização dessa empreitada em entrevista, demonstrando que a própria imprensa da época também buscava traços da *intenção de brasilidade* no projeto artístico da VPI, como uma espécie de característica normatizadora do movimento.

Nesse sentido, a Vanguarda Paulista Instrumental (VPI) (1975 – 1986) é constituída por uma distensão fundamental que a caracteriza. Conforme destacado acima, todas as bandas que formam a VPI atuam incessantemente sob uma forte *intenção de brasilidade*, alicerce musical e argumentativo daquela geração. Todavia, vale observar que, uma vez que responde fortemente ao ímpeto transnacional – de vetor experimental, caracterizadas pelas diásporas do jazz dos anos 1970 –, tal aspecto/padrão só faz sentido a partir do *free* e do *fusion jazz*, sendo uma particularidade marcadamente estabelecida/incorporada por músicos brasileiros residindo no país e no exterior. Desse modo, a Vanguarda Paulista Instrumental utiliza o jazz como recurso que interliga várias referências distintas, desde as diversas interpretações e incorporações da música popular brasileira até os elementos da música contemporânea de vanguarda, entre outros.

Indubitavelmente, a música produzida pela VPI apresenta fortes ligações com o desenvolvimento do jazz em outras geografias durante o mesmo período. Essa correlação se dá principalmente a partir do *fusion jazz* (Fellezs, 2011; Kernfeld, 2003; Balzarano, 2014) como subsídio mediador. No conteúdo musical, as bandas da VPI congregam a instrumentação característica do *fusion*: com bateria, percussão, pianos elétricos, contrabaixo, guitarra e instrumentos de sopro. Dependendo das propostas e possibilidades, essa instrumentação base é organizada de forma distinta em cada banda, podendo ou não adicionar outros instrumentos.

O *fusion jazz* também permite o acesso aos procedimentos da música experimental, a partir da ampla utilização de ruídos, gravações eletroacústicas e

[7] GRUPO UM e Rumo fazem shows hoje. *Folha De São Paulo*. São Paulo, 02 jun. 1982, Ilustrada, p. 36.

improvisos coletivos nas composições da VPI. Esse fenômeno já havia sido iniciado pelo *free jazz* e foi incorporado pelo *fusion* com diferentes formas de inclusão dessas técnicas, principalmente na representação escrita das obras e na limitação temporal desses aspectos na composição. Os próprios instrumentistas, ao serem indagados sobre suas principais referências, citam alguns dos principais nomes relacionados ao desenvolvimento do *fusion jazz* a nível mundial. Quase todos fazem alusão à Miles Davis (1926 – 1991), principal nome do estilo. Além disso, Lelo Nazário (2017), que integra o Grupo Um e o Pau Brasil, menciona Chick Corea (1941 – 2021), Keith Jarret (1945) e Herbie Hancock (1940-), justamente os principais nomes do seu instrumento (teclado e piano) no *fusion jazz*. No mesmo sentido, Bocato (2019), fala sobre John Coltrane (1926 – 1967), Joe Zawinul (1932 – 2007) e Weather Report, entre outros exemplos, todos inerentemente vinculados à história do *fusion jazz* a nível global.

Rodolfo Stroeter, atuante em diversas bandas da VPI, afirmou: “eu acho que tanto o Pau Brasil como a Divina Increnca tinham aspectos de *fusion*. Mas de uma maneira muito diversa. Ouso te responder dizendo o seguinte: dentre os grupos de que fiz parte, o que me parece mais ligado a palavra *fusion* seria o Grupo Um” (Stroeter, 2019). E, de fato, o primeiro álbum do Grupo Um, *Marcha Sobre a Cidade* (1979/1980, Independente/Lira Paulistana Instrumental) pode ser considerado uma espécie de “manifesto” do *fusion jazz* no Brasil (Ruiz, 2021c), catalisando diversas transformações nas sonoridades do jazz praticado em solo nacional durante a década de 1970. *Marcha Sobre a Cidade* também funciona como estímulo geracional para a VPI de forma mais abrangente, pois foi o primeiro disco da parceria entre as bandas que formam a VPI e o selo Lira Paulistana Instrumental.

Em termos mercadológicos, o *fusion* representava naquele contexto um novo subsídio comercial para a música instrumental e para o jazz nas Américas e na Europa durante as décadas de 1970 e 1980, sendo a categoria musical que fomentava e tornava inteligível as propostas musicais da Vanguarda Paulista Instrumental dentro e fora do Brasil. Enfim, o *fusion jazz* constituiu-se como um dos principais caminhos para as diásporas do jazz nos anos 1970, sendo uma parte fundamental do impulso experimental global percebido e praticado no Brasil durante essa década e, principalmente, no início dos anos 1980.

Dessa forma, a VPI e o jazz no Brasil durante as décadas de 1970 e 1980 são regidos por uma situação ambígua, imanentemente manifestada na produção

discográfica e discursiva desse período. De um lado, um amplo projeto de brasilidade, amparando-se em formas musicais e retóricas para vincular-se inevitavelmente à tradição cultural e artística nacional. De outro, um espaço de experiências totalmente voltado para a inclusão das mais recentes tendências jazzísticas na música popular brasileira.

Em outros termos, a VPI engendra uma tensão entre identidade nacional e transnacionalidade, entre tradição e modernidade que circunscreve toda sua produção e circulação social. Tal paradoxo é baseado no movimento de aproximação e afastamento do jazz como interlocutor de suas práticas musicais. Assim, estão em disputa, também, as formas de representação e os projetos de Brasil por meio da música instrumental, fundamentado em diálogos com o jazz em seu momento de intensas experimentações harmônicas, melódicas e rítmicas, mediados pelas novas tecnologias características do estilo *fusion*.

Base teórica e conceitual

A presente tese não expõe seus resultados de maneira cronológica. Em vez disso, a proposta foi apresentar uma organização específica das temporalidades de acordo com um dos objetivos principais da pesquisa: analisar como se dá a relação entre a *intenção de brasilidade* e o ímpeto transnacional em três conjunturas temporais distintas, de curta (1975 – 1986), média (1964 – 1985) e longa (1920 – 1980) duração[8]. Para conceber uma análise pormenorizada sobre a Vanguarda Paulista Instrumental (1975 – 1986), foi necessário realizar na pesquisa, e evidenciar na escrita, um jogo de escalas (Ginzburg, 2007) e temporalidades (Koselleck, 2006), verificando a presença do debate condutor da tese na formação da cultura modernista nacional, em diálogo com as experiências jazzísticas realizadas no Brasil (1920 – 1980). Não somente, foi imprescindível verificar como tal paradoxo formador interferiu no mercado brasileiro durante a ditadura militar (1964 – 1985). Tal perspectiva nos permite perceber como esse debate geral circunscreveu, com diferentes apropriações e roupagens, a história do jazz no Brasil, entre as décadas de 1920 e 1980.

[8] É importante lembrar rapidamente: nos estudos de história contemporânea, especificamente sobre o século XX, a longa duração não remete ao tempo geográfico de Braudel (1978) para analisar outros períodos históricos. A proximidade com o tempo presente e a quantidade de fontes e obras à disposição modificam e dimensionam as possibilidades de recorte temporal delimitadas para cada ciclo (curta, média e longa duração), de acordo com os objetivos específicos de cada pesquisa.

A alternância de temporalidades tem como objetivo ampliar as perspectivas de análise, haja vista que a variação na escala de observação proporciona ao historiador aprofundar a sua rede de informações e fenômenos interrelacionados ao objeto de estudo. Dessa forma, nenhuma temporalidade tem preferência sobre a outra, é justamente o princípio de variação que possibilita o engendramento de novos indícios, sinais e rastros sociais, necessários para construir uma trama que dê conta da complexidade relacional da sociedade estudada (Ginzburg, 2007[9]; Koselleck, 2006[10]).

Especificamente sobre a noção de jazz, é necessário destacar: nos últimos anos, novas perspectivas teóricas e metodológicas têm se articulado em torno das abordagens do *New Jazz Studies*[11]. Um dos principais eixos passou a ser a reflexão sobre as diásporas que tornaram possível a formação do jazz e sua intensa proliferação pelo mundo. Dessa maneira, o jazz passou a ser compreendido não apenas a partir de uma perspectiva norte-americana, mas, principalmente, como um dado cultural engendrado pelos contatos erigidos nas rotas portuárias transatlânticas, com seus diversos desdobramentos. Sem negar a importância do desenvolvimento jazzístico em solo estado-unidense, a potencialidade desta ótica fomentou diversas pesquisas sobre a sua circulação nos mais variados países, auxiliando na criação de um novo campo de estudos. Não somente, a análise da presença contraditória do jazz em diferentes locais também proporcionou a revisão acadêmica de alguns aspectos arraigados nas diferentes concepções nacionais sobre a noção de música popular em diversos territórios do globo.

Em sintonia com tal movimento, o presente trabalho de doutoramento pretende contribuir com o desenvolvimento dos estudos de jazz no Brasil. Tal campo possibilita, também, a ampliação do escopo de personagens, problemáticas, movimentos musicais e fontes distintas para produção acadêmica do conhecimento sobre a música popular do e no Brasil. Em vista disso, é muito importante ressaltar novamente: os estudos acadêmicos sobre música popular em território nacional constituem uma tradição (ao menos desde os anos 1980) intimamente atrelada ao universo da canção

---

[9] Para Ginzburg (2007, p. 277), a variação de escalas constitui, ao mesmo tempo: “a maior dificuldade e o maior potencial” dessa perspectiva.

[10] “As sequências estatísticas temporais nutrem-se de eventos concretos e individuais, dotados de um tempo próprio, mas que só adquirem significação por força de uma perspectiva estrutural de longo prazo [...] Por outro lado estruturas mais ou menos duradouras, mas de todo modo de longo prazo, são condições de possibilidade para os eventos (Koselleck, 2006, p. 137 – 138).

[11] Dentre alguns autores: Kubik (2017), Cravinho (2018, 2022), Gebhardt; Rustin-Pascal; Whyton (2019), Johnson (2019, 2020), entre outros.

e dos intérpretes. Todavia, a música instrumental jazzística, em suas mais variadas vertentes, foi intensamente presente nas gravações e apresentações ao vivo, na crítica periódica e no debate público, isto é, na produção fonográfica, editorial e no mercado de música nacional, sendo um aspecto a ser explorado em novas pesquisas. Nesse cenário, alinhado ao *New Jazz Studies* (NJS), a presente tese pretende contribuir justamente para colmatar essa lacuna, refletindo sobre a presença problemática da música instrumental e do jazz no desenvolvimento das noções e práticas ao redor da música popular brasileira.

Desse modo, nesta tese, o uso do termo “jazz brasileiro”, entre aspas, se remete às atividades jazzísticas relacionadas a qualquer um dos períodos históricos apresentados no decorrer do trabalho, dependendo do uso (ou negação) realizado pelos atores sociais envolvidos em cada ciclo. Diferentemente, *jazz brasileiro*, em itálico, se refere especificamente às sonoridades dos anos 1970 e 1980, a partir do vínculo indubitável ocorrido nesse período com outra expressão igualmente problemática: “música instrumental” (Bahiana, 1979; Muller, 2005 e Ruiz, 2021b). As nuances e disputas ao redor dessas noções, durante o século XX, também são focos de análise ao longo dos capítulos. Assim, preferimos, tanto quanto for possível, utilizar a expressão “jazz no Brasil”, pensando nas práticas, sonoridades, disputas e contradições dessa história centenária em território brasileiro.

Em vista disso, o conceito de *cultural translation* (Buden, et al., 2009) é fundamental: nos permite refletir sobre os processos de incorporação de símbolos e práticas provenientes de outros culturas, a partir das trocas artísticas engendradas por diferentes territórios, bem como suas adaptações nacionalizantes em determinados contextos. Esses câmbios semânticos auxiliam no processo de construção das identidades, com diferentes formulações em disputa, mais ou menos aceitas pelos indivíduos e grupos da sociedade e/ou grupo social em questão. Além disso, o conceito pode auxiliar tanto a “organizar relações entre diferentes culturas” como também “subverter a própria ideia de uma identidade cultural original”, muito utilizada pelos “essencialistas” (Buden, et al., 2009, p. 198, tradução nossa).

Outro conceito fundamental para esta tese é o de *mediação* (Williams, 1979). No intuito de se distanciar das armadilhas inerentes à perspectiva de que a arte, de alguma forma, ‘reflete’ e/ou é ‘determinada’ pela sociedade, o conceito de *mediação* nos oferece uma visão mais abrangente, permitindo conceber o campo cultural e

artístico como vetores que constituem o mundo social, bem como a política, a economia, a religião etc., em um movimento dialético de pressões, disputas e concessões entre as esferas que compõem determinado contexto histórico. Por fim, é necessário destacar a noção de *intenção de brasilidade*, pois alguns apontamentos iniciais foram esboçados em artigo publicado em 2021[12]. Ampliando tais possibilidades, a proposta desse conceito é formulada a partir do engendramento realizado no decorrer dos capítulos desta tese.

Fontes e métodos

Basicamente, o *corpus* documental da pesquisa está sustentado em registros de pelo menos três naturezas distintas:

1) Discografia: os aspectos musicais (sonoridades) registrados nos LPs são compreendidos como fontes de mesma legitimidade investigativa para o campo epistêmico da História, assim como os documentos escritos;
2) Impressos em formato de periódicos;
3) Entrevistas e testemunhos;

Referente à discografia, cabe sublinhar que ela é primordial no primeiro capítulo: seção em que uma pequena introdução teórico-metodológica debate as aproximações e distanciamentos entre História e Música, no intuito de pensar as possibilidades e problemáticas para o teor da "música instrumental". Apesar da proeminência no capítulo um, focado exclusivamente na Vanguarda Paulista Instrumental, a discografia sobre outros períodos do jazz no Brasil também é fundamental nos capítulos seguintes, na medida em que expressam (e, em alguns casos, intitulam) os problemas que serão discutidos durante cada temporalidade específica. Para auxiliar o leitor na escuta e análise do conteúdo musical foram feitas algumas *playlists* concernentes aos ciclos analisados durante a tese[13].

No que tange às fontes impressas em formato de periódico, a proposta foi problematizar o nível de inserção da VPI em matérias e artigos presentes nos jornais

[12] "A intenção de brasilidade, no universo do jazz brasileiro das décadas de 1970 e 1980, representa o objetivo claro e marcante de demarcar um espaço fundamental, reservado e permanente para elementos que possam remeter diretamente à identidade brasileira" (Ruiz, 2021a, p. 12).
[13] O link das playlists está incluído no início de cada (sub)capítulo e na bibliografia da tese, no subitem das fontes.

de maior alcance do estado de São Paulo e do Rio de Janeiro daquele momento, além de perceber a amplitude da circulação da VPI pelo Brasil (com publicações sobre as bandas em jornais de quase todas as regiões do país). Além disso, tais documentos nos auxiliam em vários aspectos, por exemplo, na confirmação de dados biográficos das bandas da VPI; na possibilidade de reconstituição parcial do histórico de shows e da biografia dos próprios instrumentistas envolvidos; na confirmação de algumas datas e períodos que nem mesmo os próprios músicos tinham acesso ou se lembravam; na constatação da recorrência do debate em torno da produção independente como solução para o contexto da música instrumental; entre outras possibilidades heurísticas.

Ainda sobre os periódicos, também se encontram indícios da conjuntura do *fusion jazz* no Brasil e da música popular instrumental no quadro geral da indústria da música e da sociedade brasileira na virada da década de 1970. Para tanto, foram elencados matérias e artigos nos periódicos que estão listados na bibliografia desta tese. Nos jornais de menor circulação, analisamos também o jornal "independente" do *Lira Paulistana*[14], especialmente a penúltima edição, dedicada ao tema da música instrumental e do jazz. Vale ressaltar que o foco não é analisar os jornais e revistas em si, nem mesmo sua história e/ou rede de relações editoriais. De acordo com os objetivos deste trabalho, o foco recai sobre o conteúdo das críticas musicais e textos sobre a Vanguarda Paulista Instrumental e o jazz no Brasil presentes nas diversas publicações em geral.

Outra esfera documental utilizada foram as entrevistas com os integrantes da VPI. Como os trabalhos acadêmicos sobre jazz no Brasil são extremamente incipientes – ainda mais raros aqueles sobre o período da ditadura militar – as memórias individuais dos instrumentistas também constituem uma fonte extremamente importante, de muitas particularidades. As entrevistas que compõem a presente tese são formadas pelos testemunhos de Rodolfo Stroeter (1958-), baixista e único integrante a percorrer toda a trajetória do grupo Pau Brasil, desde os anos 1980 até os dias atuais, além de gravar o único disco do Divina Increnca e os dois últimos do Grupo Um; Caito Marcondes (1954-), baterista e percussionista do Pé Ante

[14] O jornal do *Lira Paulistana* foi um dos empreendimentos gestados pelo espaço. Teve apenas doze edições, entre outubro de 1981 e fevereiro de 1982. A constante dificuldade de o projeto se manter por si mesmo, sem a ajuda financeira de outras atividades do Lira, foi a principal responsável por sua vida curta.

Pé; Itacy Bocato Júnior (1960-), trombonista e espécie de “líder” do grupo Metalurgia; Homero Lotito (1959-), pianista, produtor e principal compositor do Pé Ante Pé; Lino Simão (1956-), saxofonista do grupo Metalurgia; e Teco Cardoso (1960-), saxofonista e flautista que participou do Grupo Um, Pau Brasil e Pé Ante Pé.

Somam-se a essas fontes as entrevistas realizadas durante o mestrado com irmãos Zé Eduardo (1952-) e Lelo Nazário (1956-), respectivamente, baterista e tecladista do Grupo Um, além de Chico Pardal, Wilson Souto Jr. (1952-) e Riba de Castro (1956-) (gestores do teatro e selo musical Lira Paulistana) publicadas na dissertação (Cf. Ruiz, 2017, p. 158 – 212), que também compõem o leque de testemunhos como documentos memoriais desta pesquisa. Durante o período de doutoramento, uma nova entrevista foi realizada com Zé Eduardo[16].

Na análise de fontes orais a principal orientação metodológica foi aquela que reitera o intenso e necessário cuidado para não incorporar a perspectiva do entrevistado como uma ‘verdade’ sobre o contexto analisado e/ou como retórica reproduzida pelo próprio pesquisador. Assim as entrevistas estão circunscritas como uma interpretação realizada no presente, arraigada a distorções, seletividades e reconstruções inerentes ao resgate memorial (Seixas, 2001) feito pelo narrador em sua visão retrospectiva (Meneses, 1992).

Testemunhos individuais são fontes de grande capacidade heurística, ao mesmo tempo em que carregam muitas incertezas por constituírem uma visão/interpretação bastante particular, resgatada pelas questões específicas do presente, sendo o entrevistado, geralmente, participante ativo do contexto histórico em questão, tendendo a superdimensionar suas próprias realizações. Mesmo assim, a perspectiva dos envolvidos nesse momento da música popular instrumental brasileira constitui uma importante esfera documental, auxiliando na constituição do cenário de intensas transformações do jazz no Brasil e na ideia de *jazz brasileiro*, em São Paulo, no final dos anos 1970 e início de 1980, período da “abertura política”, isto é, nos últimos anos do governo militar. As entrevistas realizadas durante o período de doutoramento estão disponibilizadas nos apêndices da tese, no intuito de incentivar novas interpretações e pesquisas sobre a VPI, jazz, música instrumental, ditadura

[16] As entrevistas foram realizadas entre 2019 e 2023. No entanto, quase todas ocorreram em 2020, durante a pandemia. Em sua maioria, foram respondidos os questionários enviados por e-mail. No caso de Bocato exclusivamente por áudios de WhatsApp, posteriormente transcritos. E no caso de Rodolfo Stroeter, tanto por e-mail quanto por áudios, também transcritos nos apêndices desta tese.

militar, “música independente” e outras temáticas conectadas aos depoimentos.

Com base na integração dessas fontes de diferentes naturezas, o presente trabalho objetivou formar um quadro de análise plural e heterogêneo a partir de duas diretrizes que se complementam e fornecem subsídios importantes para a pesquisa do historiador: a articulação entre texto (os elementos internos da obra, representados pelas sonoridades presentes na discografia da VPI) e contexto (elementos externos à obra e suas mediações, representados pelas entrevistas, fontes impressas em periódicos, além da bagagem bibliográfica sobre os temas relacionados). Outras considerações teórico-metodológicas e conceituas são desenvolvidas no primeiro subitem de cada capítulo.

Problemática geral e estrutura da tese

Com esse arcabouço teórico-metodológico e, tendo em mente a problemática geral do trabalho – a relação contraditória entre a *intenção de brasilidade* e o ímpeto transnacional que fundamenta não só a VPI, como também o desenvolvimento do jazz e da música instrumental no Brasil, durante o longo modernismo (1920 – 1980) e, especificamente, na ditadura militar (1964 – 1985) – a presente tese se divide nos três capítulos seguintes.

O primeiro capítulo – intitulado “Sonoridades entrelaçadas: aspectos biográficos e estéticos na discografia da Vanguarda Paulista Instrumental (1975 – 1986)” – analisa como o paradoxo entre brasilidade e transnacionalidade permeou a formação da trajetória e do projeto sonoro das bandas que compõe a VPI. Essa parte apresenta uma breve biografia dos grupos em diálogo com as sonoridades articuladas pelos seus discos entre 1975 – 1986, lugar central de onde emerge a ambiguidade condutora da VPI.

Essa problemática, vale salientar, não é um privilégio histórico da Vanguarda Paulista Instrumental, muito pelo contrário, é intensamente recorrente na formação da cultura brasileira. Desde pelo menos o início da década de 1920, até meados dos anos 1980, o debate musical é permeado pelas retóricas em torno dos polos: nacional *vs* internacional, conservador *vs* experimental, particular *vs* universal e tradição *vs* modernidade (fundamentos da VPI), constituindo uma característica reincidente no debate artístico nacional ao longo de boa parte do século XX. Nesse sentido, esta tese

não se propôs a estudar somente a VPI, mas analisar, também, como tal problema condutor é frequentemente acessado na formação na cultura musical brasileira durante o desenvolvimento do longo modernismo (1920 – 1980) (Napolitano, 2014b; 2022) em diálogo com as experiências jazzísticas realizadas no Brasil desse período – tema do segundo capítulo do trabalho, intitulado: “Amigo indesejado: Modernismo e jazz no Brasil (1920 – 1980)”.

Jazz e modernidade sempre tiveram uma relação extremamente conturbada e contraditória no devir da música brasileira do século XX. Nos anos 1980, essas questões continuaram sem solução no âmbito da produção musical. Se em alguns momentos o jazz foi visto como ‘elemento modernizador’, em outros, era compreendido como danoso ao desenvolvimento da “autêntica” música nacional. Assim, o capítulo 2 analisa a trajetória do jazz no Brasil como interlocutor das contradições do longo modernismo (1920 – 1980), culminando em um ponto bastante específico durante a ditadura militar (tema do capítulo 3). Haja vista que a história centenária do jazz no Brasil ainda é um tema incipiente na bibliografia, a estrutura e o objetivo do segundo capítulo também é mapear e propor um balanço historiográfico sobre a presença do jazz na cultura brasileira.

O terceiro e último capítulo – intitulado: “Pelas margens do autoritarismo: o jazz no Brasil durante a ditadura militar (1964 – 1985)” – examina como a problemática primordial da tese chega até o período da ditadura militar brasileira (1964 – 1985) e da atuação da VPI, sendo ressignificada pelas bandas em questão, transformando em muitos sentidos o lugar do jazz no Brasil em meio ao período histórico reconhecido como “abertura política” (1974-1985). Com esse objetivo, também se apresenta um debate sobre a censura indireta no âmbito do jazz e da música instrumental, o suposto abrandamento do regime e a possibilidade de inovações estéticas instrumentais almejadas pela VPI e pelos músicos integrados aos campos da música popular brasileira e da MPB. Esse capítulo também contempla o aprofundamento de algumas questões em relação às conexões *fusion jazz,* ditadura militar e experimentalismo e “música independente”, tendo nos festivais de jazz um importante ponto aglutinador.
Dessa forma, o presente trabalho analisa a relação entre a *intenção de brasilidade* com o ímpeto transnacional, a partir de três focos distintos: aspectos biográficos da VPI (capítulo 1), elementos históricos da cultura brasileira (capítulo 2) e, por fim, do ponto de vista dos processos relacionados ao jazz durante a ditadura militar (capítulo

3). Em todos eles, as sonoridades registradas nas gravações comerciais são fundamentais.

CAPÍTULO 1: SONORIDADES ENTRELAÇADAS: ASPECTOS BIOGRÁFICOS E ESTÉTICOS NA DISCOGRAFIA DA VANGUARDA PAULISTA INSTRUMENTAL (1975 – 1986)[17]

Esse capítulo analisa a trajetória artística das bandas da Vanguarda Paulista Instrumental, baseado na discografia, testemunhos, entrevistas e numa ampla pesquisa em periódicos da época. As composições e a organização interna das faixas e dos álbuns selecionados para representar a VPI também foram pensadas como elemento primordial para compreender as semelhanças e diferenças entre elas. As sonoridades exploradas pelos grupos Um, Pé Ante Pé, Metalurgia, Divina Increnca e Pau Brasil explicitam uma variedade enorme de propostas musicais distintas e bastante diferenciadas. No entanto, apesar disso, o atrito entre a *intenção de brasilidade* e o ímpeto transnacional estrutura o paradigma estético e social que permeia a obra da VPI e do jazz no Brasil durante os anos 1970 e 1980.

Nesse sentido, em toda produção fonográfica da VPI é possível perceber uma tensão imanente: lançam-se ao experimentalismo musical levando em conta o contato com o *fusion jazz* (incorporando algumas técnicas musicais das vanguardas históricas e do *free jazz*), ao mesmo tempo, buscam incessantemente meios para representar possíveis particularidades musicais estritamente brasileiras. As diferentes bandas que formam a VPI formularam múltiplas respostas e exploraram diversos caminhos para tal questão, conforme veremos neste capítulo. Para refletir sobre tal problemática são necessárias algumas breves considerações sobre as formas de intersecção entre os arcabouços teórico-metodológicos da História e da Musicologia no seio da academia brasileira.

1.1 Diálogos entre história e musicologia: a performance na música gravada e os processos de audição crítica

A relação epistemológica entre História e Musicologia é permeada por algumas

[17] Playlist com a discografia da Vanguarda Paulista Instrumental (VPI): https://youtube.com/playlist?list=PL1hBUv31AYpdcVhd4icugTrHBJ8w3DpSA.

dificuldades. A análise musical, por exemplo, figura como um problema basilar. Os obstáculos para essa questão são ainda mais robustos no caso da música instrumental, não por acaso, os historiadores de formação tendem a utilizar as letras das canções como fontes primordiais para auxiliar nesse processo. Afinal, o caráter textual (relativo à escrita) de determinada obra musical fornece subsídios importantes para tal tipo de investigação. Por outro lado, a música instrumental 'obriga' o historiador a se confrontar com o conteúdo propriamente musical (sem letra) do seu objeto de estudo.

Além disso, a História, como disciplina específica, tem um vasto arcabouço teórico-metodológico para a análise dos documentos visuais (textuais ou não), fruto de um longo período de desenvolvimento (de Heródoto até sua configuração disciplinar desde do século XIX), além de ser formada por diversas tradições distintas de pensamento. De outro modo, o estudo da música gravada surge apenas na contemporaneidade, a partir da invenção do fonograma. Dessa maneira, as intersecções entre História e jazz, até recentemente, foram mediadas por um tipo de documento fundamental: o disco, desde os primeiros formatos até o advento do *Compact Disc* (CD). Como fonte para a pesquisa histórica, especialmente no caso do jazz, a gravação permite ao pesquisador acessar camadas de historicidades sedimentadas nos projetos estéticos dos álbuns. Conforme argumenta Gunther Schuller[18]:

> A despeito das limitações da notação musical, uma pauta [partitura] de Beethoven ou Schoenberg é um documento definitivo, um mapa da qual várias interpretações ligeiramente diferentes podem ser derivadas. O registro de uma execução [*performance*, no original] improvisada de jazz, por outro lado, é a expressão de um único momento, em muitos casos, o único, e por conseguinte, a versão "definitiva" de algo que jamais se quis definitivo. [...] *O historiador do jazz é forçado a examinar criticamente o único meio que dispõe: a gravação* (Schuller, 1970, p. 12, grifos nossos).

A partir deste apontamento, é muito importante destacar que não se trata somente dos aspectos musicais veiculados pelo fonograma, mas também de suas condições sociais de realização. Tal perspectiva se mostra muito pertinente no contexto brasileiro de produção musical independente, quando o barateamento dos

[18] Gunther Schuller (1925 – 2015) foi um músico norte-americano de origem alemã com formação clássica que explorou o universo jazzístico, contribuindo para a formação da chamada Third Stream. Também escreveu obras seminais sobre o jazz, entre elas: *O velho jazz* (1970) e *The Swing Era* (1989).

estúdios nacionais e sua ampliação fora das grandes gravadoras (Vicente, 2014, p. 124) permitiu a criação de novas possibilidades para os instrumentistas da Vanguarda Paulista Instrumental e do jazz no Brasil[19]. Dessa forma, realizamos um procedimento que pode ser descrito como um tipo de investigação sobre *performance na música gravada*: pensando o LP como uma forma artístico-cultural mediada por uma variedade de elementos cristalizados pela gravação e pela circulação do álbum na esfera pública.

Nessa perspectiva, o conceito de performance não se refere a ideia de uma arte relacionada ao *happening* (Glusberg, 2013) e/ou como linguagem artística específica (Cohen, 2009) mas para a análise dos processos sociais constituintes da execução na gravação musical, especificamente nas práticas jazzísticas (Cook, 2006, 2007). Assim, tal noção permite ao historiador examinar alguns aspectos do conteúdo artístico/formal das obras alicerçado em uma audição crítica do material sonoro, em consonância com as pistas fornecidas pelas fichas técnicas dos encartes dos lançamentos em LP e relançamentos em CD.

Reconhecendo a importância do domínio técnico da partitura e dos sistemas simbólicos de representação musical que potencializam o processo de análise da performance na música gravada, a ausência destes não impede que o historiador inclua e utilize as sonoridades como fontes de natureza prosaica no seu ofício. Os próprios compositores e etnomusicólogos têm feito muitos apontamentos nesse teor. Henri Barraud, por exemplo, afirma, “a música pode ser explicada a qualquer um, sem que em nenhum momento seja preciso pronunciar ou escrever o menor termo que não pertença ao vocabulário de todos” (2012, p. 14). Na mesma empreitada, Philip Tagg (1982, 2001), Nicholas Cook (1987), Sara Cohen (1993), Thomas Turino (2008), Georgina Born, Eric Lewis e Will Straw (2017) apresentam perspectivas diferentes e complementares, pensando a análise musical não somente como mera investigação da escrita e/ou da técnica musical em si, mas como arcabouço de procedimentos pautados no campo da escuta e suas formas de interação social (na produção e circulação das obras).

[19] Nesse período, alguns casos da VPI são especialmente elucidativos, aqueles em que a gravação foi realizada ao vivo, tocada e captada de forma concomitante por todos os músicos e instrumentistas: *Marcha Sobre a Cidade* (1979) do Grupo Um, e *Divina Increnca* (1980), único álbum da banda homônima. Este último ainda é mais específico: os instrumentos de gravação do estúdio JV foram levados até a sala Guiomar Novaes, da Funarte em São Paulo para realização do álbum, em poucos dias (Divina Increnca, 2007, Encarte).

Um trabalho fundamental nesse debate é o livro de Jonathan Sterne (2003). Ressaltando que o universo social da escuta foi diametralmente alterado com a incorporação das tecnologias de reprodução sonora, Sterne demonstra que o som é um fenômeno passível de análise como uma experiência historicamente determinada. Até o advento das tecnologias de reprodução, a escuta musical era uma prática essencialmente coletiva, baseada na experiência *in loco* da execução musical. Na virada do século XIX para o XX, as novidades tecnológicas engendraram um novo escopo de experiências, possibilitando a escuta individual das reproduções ("cópias") da versão "original". Essas e outras mudanças formaram um novo paradigma da escuta e da audição como fundamento da(s) modernidade(s) ocidental(ais). Com um estudo minucioso sobre a natureza do som e os processos acústicos de vibração sonora, Sterne (2003, p. 11 – 13) destaca que o som não é algo "natural", mas inteligível a partir do sentido construído via interpretação humana:

> O som é uma percepção muito particular das vibrações. Você pode retirar o som do ser humano, mas retirar o que é humano do som é possível somente através de um exercício de imaginação. [...] Meu ponto é que os seres humanos estão no centro de qualquer definição de som. [...] a história do som é, necessariamente, um esforço externalista e contextualista. O som é um artefato da desordenada e política esfera humana[20].

Isto é, tanto os sentidos atribuídos à obra sonora no período de sua produção e circulação, quanto a análise científica sobre a música gravada não são experiências atemporais (e/ou trans-históricas) de escuta, mas sim possibilidades circunscritas às conjunturas políticas, econômicas e culturais do meio social em que o som é veiculado. Dessa forma, a investigação sobre as sonoridades não trata necessariamente de uma tradução da linguagem musical via partituras, mas da incorporação do som como fonte passível de dialogar e fornecer pistas sobre os problemas específicos de cada pesquisa. No caso desta tese, as sonoridades da VPI fornecem informações primordiais para pensar o contínuo processo de aproximação e afastamento do jazz como componente antagônico à *intenção de brasilidade* musical e retórica.

---

[20] No original: "Sound is a very particular perception of vibrations. You can take the sound out of the human, but you can take the human out of the sound only through an exercise in imagination. […] My point is that human beings reside at the center of any meaninful definition of sound. […] the hystory of sound is of necessity an externalist and contextualist endeavor. Sound is an antifact of the messy and political human sphere".

Os historiadores também têm trabalhado no sentido de pensar a linguagem musical não como um campo “interior”, “autônomo”, separado das práticas prosaicas da sociedade; mas como um dado fundamentalmente social, coletivo. O filósofo francês Rancière, por exemplo, destaca que “a interioridade musical nunca é definida como a esfera objetiva de um ‘propriamente musical’ […] Ela é definida como uma partilha do exterior, do possível e do impossível que é sempre único e que vai além da música” (2021, p. 17). Inspirado em François Hartog, Rancière salienta ainda que as formas de construção e diagnóstico dos regimes de historicidade[21] podem auxiliar o historiador a “elaborar este ou aquele pensamento sobre música” (2021, p. 26).

De caráter central para organização metodológica desse capítulo (e do trabalho como um todo) é o apontamento de José Geraldo Vinci de Moraes (2000, p. 210):

> mesmo não sendo músico ou musicólogo com formação apropriada e específica, o historiador pode compreender aspectos gerais da linguagem musical e criar seus próprios critérios, balizas e limites na manipulação da documentação (como ocorrem, por exemplo, com a linguagem cinematográfica, iconográfica e até no tratamento da documentação mais comum) […]. Certamente esse é um problema sério [a linguagem musical], não o único, mas que deve ser superado. Essa dificuldade não pode ser impeditiva para o historiador interessado nos assuntos relacionados à cultura popular, como não foram, por exemplo, as línguas desconhecidas, as representações religiosas, mitos e histórias e os códigos pictóricos. Na realidade, essas linguagens não fazem parte de fato do universo direto e imediato do historiador, mas nenhuma delas impediu que esses materiais fossem utilizados como fonte histórica para desvendar e mapear zonas obscuras da história.

O historiador destaca ainda que a linguagem musical é um problema inerente ao diálogo entre História e Musicologia, sendo um desafio constituinte dessa relação. Todavia, dessa dificuldade apriorística surge uma possibilidade de superação, realizada pelos historiadores em fontes de outras naturezas: a criação de critérios próprios para explorar o material documental, a partir de problemas, metodologias e soluções distintas em contato com as especificidades de cada objeto. A sistematização das recorrências sonoras apoiada na audição atenta e crítica do material musical, mesmo por aqueles sem a devida formação técnica, se faz um

[21] Segundo Hartog (2013), o conceito “regimes de historicidade” é uma ferramenta heurística que permite ao historiador analisar as modalidades do tempo que regem determinada sociedade, indivíduo ou grupo social, pensando as formas de tratamento das categorias de passado, presente e futuro. Vale ressaltar, nesse sentido, a proximidade inerente entre história e música em relação à questão temporal: a análise do tempo figura como uma ferramenta-chave tanto na análise musical (tempo compartilhado pelos instrumentistas) quanto na análise histórica (temporalidade experienciada pelo sujeito).

trabalho primordial para as pesquisas que se utilizam da música (em uma área epistemológica institucionalmente “fora” da musicologia) seja como fonte e/ou objeto de trabalho.

Assim, esse capítulo é dedicado à decupagem, faixa a faixa, do material musical da Vanguarda Paulista Instrumental, situação na qual o problema condutor da pesquisa e da VPI emerge fortemente: as nuances entre experimentalismo x tradição; estrangeiro x nacional; ímpeto transnacional x *intenção de brasilidade*. O objetivo é perceber como as bandas que formaram a VPI geraram projetos sonoros e argumentativos distintos para essa problemática geral que as engloba, a partir do contato com o jazz.

A proposta é apresentar algumas características recorrentes na sonoridade da VPI, pensando suas particularidades em torno da noção de *jazz brasileiro*, que emergia na mesma época como um sinônimo de música popular instrumental brasileira, ou somente música instrumental. Também busca-se demonstrar as especificidades (musicais e biográficas) de cada banda, além dos diferentes caminhos estéticos percorridos pelos grupos em torno das representações de Brasil como vetor primordial.

Para tanto, a dimensão musical (sons) e tecnológica (suporte) da discografia da VPI é analisada levando em consideração, também, algumas questões e procedimentos, tais como: a materialidade do LP como forma artística (Mammì, 2014), o estúdio como instrumento musical (Molina, 2014), a organização e ambientação das faixas pelos lados do disco como constituintes (ou não) de uma retórica conceitual (Dias, 2012), a duração das composições, a inclusão (ou não) do ruído como elemento musical, a incidência de improvisos e ‘solos’, a autoria das faixas (releitura ou composta por algum membro da banda), a instrumentação utilizada, o repertório do disco, a estrutura do fonograma, entre outros aspectos.

Alguns trabalhos de estúdio da Vanguarda Paulista Instrumental foram relançados em CD, com faixas bônus e, às vezes, mudanças na ordem das composições. Não obstante, os processos de escuta foram realizados pensando a organização das faixas segundo a lógica interna dos LPs lançados entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980, focando na historicidade das obras em diálogo com as conjunturas bastante específicas da música instrumental e do jazz no Brasil daquele momento (períodos finais da ditadura militar, 1964 – 1985). Os álbuns

selecionados para representar a discografia da VPI estão listados na tabela abaixo:

Tabela – Discografia selecionada da Vanguarda Paulista Instrumental

ARTISTA	ÁLBUM	ANO (Formato, Gravadora)
Pau Brasil	*Pau Brasil*	1983 (LP, Lira Paulistana/Continental) 2012 (CD, Pau Brasil Music)
Pau Brasil	*Pindorama*	1986 (LP, Copacabana) 2012 (CD, Pau Brasil Music)
A Divina Increnca	*A Divina Increnca*	1980 (LP, Independente) 2007 (CD, Editio Princeps)
Pé Ante Pé	*Pé Ante Pé*	1980 (LP Independente) 2005 (CD, Editio Princeps)
Pé Ante Pé	*Imagens do Inconsciente*	1982 (LP, Lira Paulistana) 2005 (CD, Editio Princeps)
Metalurgia	*Metalurgia*	1982 (LP, Som da Gente)
Grupo Um	*Marcha Sobre a Cidade*	1979 (LP, Independente) 1980 (LP, Lira Paulistana) 2002 (CD, Editio Princeps)
Grupo Um	*Reflexões sobre a Crise do Desejo*	1981 (LP, Independente) 2005 (CD, Editio Princeps)
Grupo Um	*A Flor de Plástico Incinerada*	1982 (LP, Lira Paulistana/Continental) 2010 (CD, Editio Princeps)
Hermeto Pascoal e o Grupo Vice-Versa	*Viajando com o Som*	2017 (Álbum Digital, CD e LP; Far Out Records) [1976]
Grupo Um	*Starting Point*	2023 (Álbum Digital, CD e LP; Far Out Records) [1975]

1.2 “Os pilares da música nacional”[22]: Pau Brasil

Das bandas que compõem a Vanguarda Paulista Instrumental, o grupo Pau Brasil é aquele que mais faz uso da *intenção de brasilidade*, tanto na retórica quanto nas propostas musicais, conforme o próprio nome do grupo já evidencia. A data exata de sua formação é nebulosa, pois alguns de seus primeiros músicos integravam projetos musicais em comum de forma concomitante e tocavam com o ‘Nelson Ayres Trio’ desde 1978.

Vale ressaltar que, nesse momento, isto é, no final dos anos 1970, Nelson Ayres já era um músico consideravelmente experiente no conturbado cenário do jazz e da música instrumental em São Paulo. Ainda na década de 1960, em 1969, foi para os EUA estudar na hoje reconhecida Berklee School of Music. Segundo Ayres, após o AI-5, a universidade em que estava entrou em greve[23]. Ele aproveitou o tempo longe das aulas e decidiu focar na carreira musical, conseguindo viabilizar sua ida para estudar em Boston. O pianista havia ganhado uma passagem em um evento promocional no Camja[24]: espaço para shows, *jam sessions*, eventos e palestras relacionados ao jazz na cidade de São Paulo. Sobre sua chegada na Berklee, Ayres ressalta que foi um dos primeiros brasileiros a estudar no local: poucos dias antes, o saxofonista carioca Victor Assis Brasil (1945 – 1981) também havia se matriculado na mesma instituição, mas nunca ia nas aulas, ressalta o pianista. Além da experiência na instituição de ensino, Nelson Ayres tocou em diversos bares, casas de shows e *strip-tease*, restaurantes; montou grupos de música instrumental (inclusive, com Victor Assis Brasil); teve aula também com Margaret Chaloff[25], tocou e gravou com Airto Moreira, entre outras experiências (Ayres, 1990).

Quando voltou dos EUA, em 1972, formou a Nelson Ayres Big Band na qual atuou por oito anos, antes de se aventurar em outras propostas musicais que, mais tarde, iriam culminar no nascimento do Grupo Pau Brasil, em 1979, segundo a data

---

[22] Parte do título da matéria escrita por Vianna (2016) no jornal *Folha de São Paulo* para se referir à banda Pau Brasil.

[23] Ayres fazia graduação em Administração de empresas na Mackenzie. No caso dos pormenores do contexto cultural do Brasil e suas conexões com o jazz durante a ditadura militar, são questões que serão discutidas no terceiro capítulo da tese.

[24] Clube dos Amigos do Jazz (Camja): uma importante casa de shows e eventos relacionados ao jazz da cidade de São Paulo.

[25] Reconhecida, também, pelas aulas dadas aos pianistas ícones do fusion jazz: Chick Corea e Herbie Hancock, entre outros alunos e atividades.

indicada pela própria banda. Em entrevista ao MIS, em 1990, o pianista comenta sobre esse projeto. Logo após chegar ao Brasil, alguns músicos estavam interessados no conteúdo apreendido nos EUA e Nelson começou a lecionar:

> Então, eu dava umas aulas na ProArte, para uns amigos. Um workshop para moçada, na verdade. E a coisa começou a ficar legal, a turma começou a ficar unida. E surgiu a ideia de formar a banda para tocar os arranjos que a gente fazia nas aulas. E aí fizemos essa banda, que eram os melhores músicos de São Paulo. Na época tinha a OPUS 2004 ali na Consolação [São Paulo/SP], e começamos a juntar o pessoal para tocar lá na segunda feira. Mas a ideia era não ter que fazer publicidade, nem ter muito público, não era para virar um evento, assim, era mais pra gente tocar mesmo. Na primeira vez só tinha os músicos. Da segunda vez os músicos e os amigos deles. Da terceira vez estava lotada a casa. Pois era a única coisa de música instrumental que acontecia na cidade de São Paulo. E era uma superbanda. Acho que era entre 1973 e 1974. (Ayres, 1990).

Ayres ressalta ainda as dificuldades em manter uma *big-band* com cerca de catorze ou quinze músicos (sua banda fez shows com até 18 pessoas). No que se refere à toda logística de instrumentos, viagens, partituras, relacionamentos pessoais, era algo de extenso trabalho e que começou a "pesar" demais, argumenta o compositor. Segundo Ayres, naquele momento de sua carreira "em vez de continuar tocando com profissionais mais velhos, tive a ideia de pegar uns moleques que ainda estavam começando na profissão, mas que tivessem garra, todo o tempo do mundo para ensaiar e que trouxessem informações novas" (Calado, 2012, p. 15), foi quando ele se juntou a Azael Rodrigues na bateria e Rodolfo Stroeter no baixo (que já formavam o Divina Increnca). Logo em seguida, o experiente Roberto Sion[26] (saxofonista) se une ao trio, constituindo boa parte da primeira formação do Pau Brasil, antes de ter esse nome. Na matéria intitulada "Roberto Sion, o som e o improviso brasileiro", publicada em 1981 na *Folha de São Paulo*, o jornalista Miguel de Almeida

[26] Saxofonista, flautista e clarinetista. Nasceu em Santos/SP, em 1946. Atuou como arranjador, compositor e maestro. Começou a estudar música no piano, aos 5 anos de idade. Aos 13 anos, passou a estudar saxofone, clarineta, solfejo, harmonia e canto coral no Conservatório Lavignac – Santos. Antes de estudar composição em Boston, formou-se em Psicologia pela UNICAMP, aos 25 anos de idade. Estudou saxofone com Joseph Viola, Ryo Noda, Lee Konitz e Joe Allard na Berklee School of Music. Aperfeiçoou sua carreira de compositor e arranjador e de análise e composição com Damiano Cozzella, Olivier Toni, Willy C. Oliveira e H. J. Koellreutter. Participou, também, da banda Mandala, ao lado de Nelson Ayres, Zé Eduardo Nazário, Zeca Assumpção e Luiz Roberto Oliveira. Em parceria com Nelson Ayres, lançou, em 1983, o LP *Roberto Sion e Nelson Ayres* (Eldorado). Ainda nos anos 1980, fez parte do conjunto Pau Brasil, com o qual lançou os LPs *Pau Brasil* (1983), *Pindorama* (1986) e *Cenas brasileiras* (1987). Foi professor de saxofone na Escola Municipal de Música e no Centro de Estudos Tom Jobim, de 1994 a 2000. De 2001 até 2013, Sion foi regente titular e diretor artístico da Orquestra Jovem Tom Jobim.

afirmou que “Sion tem procurado desenvolver, sozinho ou em grupo*, uma maneira brasileira* de interpretar o saxofone” (Almeida, 1981, p. 23, grifos nossos), demonstrando, também em parte da imprensa, a retórica acerca da *intenção de brasilidade* na música instrumental e no jazz produzidos no sudeste do país (conforme veremos em diversos exemplos no decorrer deste capítulo).

Nesse mesmo período, por volta do início de 1981, o argentino Hector Costita foi convidado para integrar a banda, mas ficou por pouco tempo, pois logo saiu para dirigir outro trabalho artístico. Nesse ínterim, Paulo Bellinati[27] retorna da Suíça após anos de estudo (entre 1975 – 1981), e se aproxima dos integrantes do Pau Brasil (que já existia com esse nome). No início, Bellinati tocava apenas substituindo Hector Costita de forma temporária e, logo em seguida, integrou-se definitivamente a banda: a primeira formação de estúdio do Pau Brasil está completa. Segundo o próprio violonista brasileiro: “eu ainda era bem jazzista quanto retornei ao país. Minha guitarra estava em ponto de bala, mas, com o tempo, eu e o Rodolfo, principalmente, fomos puxando o grupo para mais do Brasil” (Bellinati, 2012, p. 22), mostrando um pouco das disputas internas da banda na busca pela brasilidade, bem no início de sua formação.

O primeiro disco só seria gravado em 1983, mas, antes disso, boa parte de seus integrantes tocaram juntos muitas vezes como Pau Brasil ou mesmo outros diversos trabalhos e álbuns ‘solo’, como as gravações pela Som da Gente[28] de Nelson Ayres (*Mantiqueira*, 1981) e Roberto Sion (homônimo, 1981), por exemplo.

Na longa trajetória musical do Pau Brasil, um fato marcante já no início desse percurso é a turnê na Europa em 1982, realizada mesmo antes da gravação do

---

[27] Nascido em São Paulo, capital, em 1950, Paulo Bellinati é um importante violonista brasileiro, que também trabalha como guitarrista e arranjador. Tem ampla atuação no cenário nacional e internacional, sendo formado pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Morou na Suíça entre 1975 e 1980, onde formou-se, também, pelo Conservatório de Genebra e lecionou no Conservatório de Lausanne. Gravou uma dezena de discos solo e participou de shows e gravações ao lado de artistas como Steve Swallow, Carla Bley, Edu Lobo, Chico Buarque, César Camargo Mariano, Leila Pinheiro e Gal Costa, com a qual ganhou o “Prêmio Sharp 94” de melhor arranjador. Sua peça Jongo, ganhou o 1º prêmio no Festival da Martinica e já conta com mais de 50 gravações em todo mundo, inclusive do violonista John Williams (1996-), referência geral do instrumento. Seu “Concerto para Dois Violões e Orquestra” estreou em 2012, com os solistas do Brasil Guitar Duo à frente da OSESP regida pelo Maestro Giancarlo Guerrero. Além de violão e guitarra, também toca cavaquinho e viola na extensa discografia do Pau Brasil.

[28] Som da Gente, ativa de 1981 a 1992. Foi criada e administrada pelo casal Walter Santos e Teresa Souza, trabalhava com o lançamento de discos exclusivamente instrumentais. Dentre alguns artistas que lançaram pelo selo: Hermeto Pascoal (1936-), Heraldo do Monte (1935-), Grupos D’alma, Medusa e Cama de Gato. Sobre a gravadora, ver: Muller (2005).

primeiro álbum. Com apresentações no *Paris Jazz Festival* (ao lado dos grupos instrumentais brasileiros D'Alma e Medusa) também alguns clubes de jazz em Paris e em Toulouse, bem como na sede da *Association Pour La Musique de Recherche*, em Genebra. Tal fato demonstra tanto uma certa visibilidade da música instrumental e do jazz produzido no Brasil no contexto internacional daquele período, quanto a rede considerável de contatos em torno de Nelson Ayres (pois foi o intermediário com o produtor responsável pela viagem, André Francis da Radio France)[29]. A banda viajaria muitas vezes para a Europa e diversos locais do mundo durante sua trajetória.

Finalmente, em 1983, o Pau Brasil estreia no mercado fonográfico com o álbum homônimo[30] (**figura 01**) contendo seis faixas: duas compostas por Nelson Ayres (uma delas em parceria com Azael Rodrigues), duas por Paulo Bellinati e uma por Roberto Sion. Nesse disco, apenas uma composição (das seis) não é de nenhum integrante do Pau Brasil: trata-se da segunda faixa, "Na Baixa do Sapateiro" (1938), de Ary Barroso.

A escolha de "Na Baixa do Sapateiro" não se deu por acaso, ela teve muitas versões: Carmem Miranda (1938), Dorival Caymmi (1958), João Gilberto (1973), Wando (1975), Banda Black Rio (1977), Elis Regina (1979)[31], Gal Costa (1980), Caetano Veloso (1997) (esta última, posterior à versão do Pau Brasil) e até mesmo um dos grandes nomes do jazz norte-americano, Jonh Coltrane (1965)[32]. Não obstante, também foi tema do episódio do desenho produzido pela Walt Disney em 1944/45 quando o Pato Donald vai à Bahia com Zé Carioca, demonstrando de forma idealizada um Brasil pautado pelos clichês de alegria do povo e das belezas naturais como fonte inesgotável de uma felicidade que supera as mazelas do dia a dia. Tal produção contribuiu para circulação desta composição de Ary Barroso e da música brasileira no exterior, principalmente nos EUA.

---

[29] Nelson Ayres teve uma curta passagem (1981) como gestor do selo independente exclusivamente de jazz e música instrumental Som da Gente. Segundo o pianista, uma experiência da qual se arrepende profundamente. Trabalhando pelo selo, conheceu André Francis para tentar produzir e vender no Brasil alguns discos gravados na França e, também, exportar para lá alguns discos gravados pela Som da Gente. Nesse contexto, André Francis convidou Nelson Ayres para tocar em um festival na França, com seu LP Mantiqueira (1981, Som da Gente). Todavia, ao receber o convite, Ayres ressaltou "olha, o grupo que toca o disco é o Pau Brasil", e eles fizeram a turnê utilizando o nome banda, em 1982 (Ayres, 1990).

[30] PAU BRASIL. Pau Brasil. São Paulo: Lira Paulistana/Continental, 1983. Disco de vinil, 33 rpm.

[31] Apresentação ao vivo no Montreaux Jazz Festival, 1979.

[32] Gravada de 1958, mas lançada apenas em 1965 com o nome de "Bahia", em álbum homônimo (Prestige Records).

Dessa forma, o grupo Pau Brasil intenta se aproximar da forte ‘noção de Brasil’ que está inscrita na representação internacional dessa música, cujo título fora daqui é simplesmente “Bahia”. Outra forma de apelo simbólico ao Brasil se dá pela própria capa do disco, reinterpretando a bandeira do país.

Figura 1*:* Capa do LP *Pau Brasil*, 1983.

LADO A
A1 – Azas nos Ayres (Azael Rodrigues e Nelson Ayres
A2 – Na Baixa do Sapateiro (Ary Barroso. Arranjo de Nelson Ayres)
A3 – Europa (Roberto Sion)

LADO B
B1 – Frevo do Pastochia (Paulo Bellinati)
B2 – Jongo (Paulo Bellinati)
B3 – Pau Brasil (Nelson Ayres)

Fonte: Discogs.com

Retomando os aspectos da sonoridade do álbum, mesmo que contenha uma sonoridade bastante diferente da versão de John Coltrane, a leitura do Pau Brasil de “Na Baixa do Sapateiro” se aproxima daquela realizada pelo reconhecido saxofonista norte-americano pelo caráter instrumental, pelo tempo de duração mais alongado e pelo foco nos improvisos. Entretanto, uma diferença nítida entre as duas releituras é a presença marcante da guitarra de Paulo Bellinati, não só compondo a harmonia, mas também improvisando do minuto 3’ 44” até 5’ 05”. Segundo Gomes (2016, p. 57) “a composição de Ary Barroso foi adaptada pelo saxofonista [Coltrane], sendo utilizada como veículo de novas explorações, o que viria a ser denominado jazz modal”. As técnicas modais são utilizadas em momentos pontuais da versão do Pau Brasil, apenas em algumas partes do solo de saxofone de Roberto Sion (de 5’ 27” até 7’ 10”) mas não são o motivo central da composição como no caso de Coltrane.

No que se refere às músicas de autoria dos próprios membros da banda, a faixa que abre o álbum é “Azas nos Ayres”, com duração de 4’ 28”. Esta é a única música

do disco cuja composição é dividida entre os integrantes da banda. O título é uma ironia com os nomes de Azael Rodrigues e Nelson Ayres. A composição é baseada na apresentação do tema, solos de guitarra, baixo e bateria e retorno do tema inicial. A instrumentação dessa e de quase todas as outras músicas do disco é: bateria por Azael Rodrigues, baixo (elétrico *fretless* ou acústico) por Rodolfo Stroeter, piano (elétrico e acústico) por Nelson Ayres, guitarras de Paulo Bellinati e, enfim, saxofone e flauta por Roberto Sion.

A terceira música é a única que apresenta uma instrumentação diferente daquela trabalhada em todas as outras faixas do álbum: não tem bateria, nem percussão, com a presença marcante do saxofone e do piano e o acompanhamento quase imperceptível do contrabaixo e do violão. Nesse contexto de preocupação com a clareza em demonstrar uma suposta brasilidade, o nome da composição se torna bastante interessante: “Europa”, de Roberto Sion. Pautada por uma ambientação mais amena, a faixa funciona como um interlúdio que conecta os dois lados do *LP* e tem apenas 1’ 30” de duração. É de se notar que a ideia de ‘ponte’ fica contida nessa faixa se pensado o álbum como um todo. Na concepção musical do grupo Pau Brasil, as tradições musicais do ‘velho continente’ apresentam-se como meio de acesso para outras sonoridades (aquela de tradição ‘erudita’, da música escrita) mesclando-se com o jazz e o componente nacional.

A quarta faixa do CD (primeira do lado B na versão LP), “Frevo do Pastochia”, de Paulo Bellinati, tem 2’ 32” de duração. Como o próprio nome diz, o ritmo é baseado em uma variação de frevo (parte A). A música também é marcada pela intensa eletrificação da guitarra “distorcida” (com efeitos *fuzz*) e do baixo durante os outros dois temas da música (partes B e C), misturados nessa base rítmica abrasileirada. “Jongo”, também de Paulo Bellinati, é a penúltima composição do disco (segunda faixa do lado B). Com 5’ 21” de duração, é extremamente marcante nessa composição o solo de piano altamente experimental de Nelson Ayres, tensionando o campo do tonalismo na sua performance (acompanhado somente da bateria, focada nos tambores, sem pratos: de 3’ 36” até 4’ 28”).

O LP *Pau Brasil* (1983) e as particularidades biográficas da banda foram divulgados em periódicos por todas as regiões do país, a exemplo de uma matéria publicada no jornal *Diário do Pará*, em 1987, que comparava inversamente a relação entre os instrumentistas do Pau Brasil com o Quarteto Novo. Este último, segundo a

matéria, “deu notoriedade a seus integrantes exatamente quando se dissolveu”, enquanto no caso do Pau Brasil, “a união de instrumentistas consagrados para formar um conjunto de méritos indiscutíveis acabou gerando uma usina de música pura e de altíssima qualidade” (Augusto, 1987, p. 02). A trajetória individual dos instrumentistas no campo da música instrumental é ressaltada pelo jornalista como um fator de diferenciação.

Na ocasião da apresentação do Pau Brasil, em Curitiba, no ano de 1984, a jornalista Cila Schulmann demonstra uma confiança na música produzida pela banda, sendo essa tomada como referência para um cenário de crise musical, algo explicitado desde o título do texto, “Nem tudo está perdido”. A autora desmembra seu argumento:

> O público curitibano é frio. Com a crise, qualquer tentativa de espetáculo pode ser um fracasso. O teatro Paiol é longe demais para atrair a população. *Música independente e ainda mais dedicada ao instrumental não pode ter esperança de casa lotada, já que seu trabalho enfrenta a barreira das rádios FMs, dominadas pelas multinacionais, e assim, nunca fará sucesso*. Não, nada disto é verdadeiro. Ao menos o que aconteceu no Teatro Paiol no último domingo em Curitiba fez cair todos estes conceitos falados e discutidos nos gabinetes da área cultural ou nas mesas de boteco em final e noite (Schulmann, 1984, grifos nossos).

Além de comentar sobre a apresentação da banda, a matéria é muito interessante por representar a interrelação entre música instrumental e produção musical independente no início dos anos 1980. Inclusive, esse primeiro disco do Pau Brasil também marca a aproximação do grupo com toda a efervescência cultural em torno do Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana, pois tal trabalho foi lançado pelo selo musical do Lira, no momento de parceria com a Continental[33]. Vale ressaltar que o Lira Paulistana contava com os trabalhos de músicos da Vanguarda Paulista Instrumental desde suas primeiras ações, bem no começo de 1980, sendo a VPI um elemento catalisador das realizações e produções alternativas do empreendimento. Além disso, é muito importante frisar: a Vanguarda Paulista Instrumental foi uma das grandes incentivadoras da ideia de produção musical independente que alçava novos rumos nesse momento, mesmo que a canção tenha tomado o lugar de centralidade na memória e na bibliografia sobre o assunto.

[33] Gravado em março de 1982 no estúdio Intersom em São Paulo. Técnico de gravação: Renaldo Maziero. Técnico de Mixagem: Roberto Marques. Produção executiva de Azael Rodrigues. Capa de Odair Greco. Lançado originalmente pela Continental no momento de parceria com o selo do Lira. Remasterizado no Utopia Studio de Lelo Nazário, em fevereiro de 2012.

Sobre o processo de produção do álbum, Rodolfo Stroeter relembra que “o primeiro LP do Pau Brasil aconteceu no momento em que o Lira Paulistana havia se associado à gravadora Continental”. Segundo o baixista, “naquele momento, a Continental arcou com os custos de estúdio e produção em geral. O Lira Paulistana participou ativamente do lançamento do LP e naquele momento o grupo estava muito articulado num processo criativo bastante rico” (Stroeter, 2019/2020)[34].

Azael Rodrigues era uma das principais conexões do Pau Brasil com o Lira Paulistana. Além de tocar no Divina Increnca e no Premê, também fazia graduação na ECA da USP e estava em contato próximo com boa parte do público formado em torno dos trabalhos do Lira Paulistana e da geração independente. Foi Azael o produtor-executivo desse primeiro álbum do Pau Brasil, sendo responsável pela intermediação do contato com Wilson Souto Júnior (responsável pelo selo Lira Paulistana). No decorrer das atividades, no primeiro semestre de 1985, a banda passa por sua primeira grande crise: “uma polêmica interna que culminou com o desligamento de Azael Rodrigues” (Calado, 2012, p. 43).

Mesmo que as brigas entre os instrumentistas fossem bastante comuns no cenário artístico, a saída de Azael foi extremamente importante pois, naquele momento, isso evidenciava o problema estético musical que permeava a Vanguarda Paulista Instrumental. Isto porque, segundo declarações do baterista, ele recusava a intensidade com a qual os integrantes da Pau Brasil, principalmente Rodolfo Stroeter, se valiam da *intenção de brasilidade* na definição da trajetória do grupo. Sugestivamente, o próprio músico expressou: “saí do grupo por motivos estéticos. Eu acreditava num som planetário, enquanto eles queriam examinar nossas raízes musicais, mas até minha saída foi legal. Percebi a importância de se ter convicções sólidas, cresci como ser humano” (*apud* Calado, 2012, p. 43).

Os motivos dessa polêmica interna permeiam a definição do projeto sonoro que a banda deveria buscar para o segundo trabalho de estúdio, “no primeiro disco, você pode fazer o que quiser, mas, no segundo, você se define”, comenta Stroeter (*apud* Calado, 2012, p. 36). Essa problemática parece ser um grande mal resolvido na relação entre os músicos. Tanto que em julho de 2019, após um período de mais de 30 anos dessa desavença, o baixista chegou a declarar:

---

[34] STROETER, Rodolfo. Entrevista concedida ao autor, 2019-2020. Versão completa nos apêndices.

> Azael sempre foi uma pessoa muito inteligente e sensível, aberto para um número de tendências muito grandes. Adorava Stockhausen e tocava no Premê e isso tudo fazia parte do mesmo pote. Talvez essa tenha sido uma razão para a saída dele. *Talvez a gente como grupo, estivesse fincando muito o pé na brasilidade* e estávamos procurando um caminho sonoro musical brasileiro que não era do interesse dele, ou melhor, do momento que ele vivia. [...] Na época, houve um afastamento entre a gente. Foi dolorido, eu era muito amigo dele, a gente se gostava muito. Mas, eu acho, não havia um caminho pra ser tomado juntos naquela hora. É uma dessas coisas que sucedem na vida de um grupo e que levam as coisas para outro lugar. Lidei com essa situação muitas vezes no Pau Brasil. Com a posterior saída do Sion, e do Nelson e ainda depois do Bellinati. *Embora Nelson e Paulo tenham estado ausentes do grupo por muito tempo, nunca houve uma quebra de amizade entre a gente. Com o Azael sim. Foi uma coisa triste que aconteceu e que foi difícil de reparar (no sentido de consertar).* Muito tempo depois nos vimos por várias vezes e a leveza voltou a ficar presente. Mas, infelizmente, de repente eu de viagem em tour pelos Estados Unidos e Japão e recebo a notícia da partida dele. Foi inesperado e eu não estive presente nesse momento, pois estava fora do país e demorei para voltar. Foi um choque, pois tenho certeza que se ele estivesse por aqui hoje, teríamos reconciliado inclusive musicalmente. *Ficou pra um próximo estágio da existência da gente.* (Stroeter, 2019/2020, grifos nossos).

Do segundo disco em diante é possível perceber com clareza uma definição da sonoridade do grupo, cada vez mais baseada nas possíveis representações do Brasil. O projeto para organização do disco permeou, segundo a banda, uma viagem de Stroeter para a casa de Nelson Ayres, localizada na Visconde de Mauá, na serra da Mantiqueira, levando vários livros e uma edição da *Revista de Antropofagia* de Oswald de Andrade: “Fiquei em Mauá por uns dias. Então tive a ideia de fazermos um disco que narrasse de maneira anárquica uma espécie de desenvolvimento da forma musical brasileira” (*apud* Calado, 2012, p. 43).

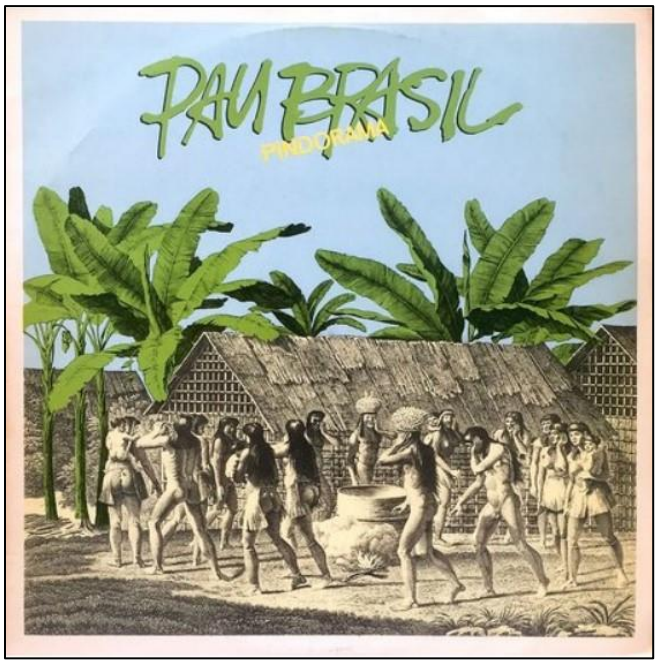
“A reação dos colegas [instrumentistas] foi de surpresa, mas Stroeter conseguiu convencer o grupo a tentar realizar seu projeto”, afirma Carlos Calado (2012, p. 44). Com a saída de Azael Rodrigues, o baterista norte-americano Bob Wyatt foi convidado para compor o Pau Brasil e gravou o segundo disco: *Pindorama* (**figura 02**)[35]. O restante dos músicos se mantém: Nelson Ayres (teclados), Roberto Sion (sopros), Paulo Bellinati (violão e guitarra) Rodolfo Stroeter (baixo acústico e elétrico), além do novo integrante estrangeiro[36]. A capa do LP contém a representação de um ritual

[35] PINDORAMA, Pau Brasil. São Paulo: Copacabana, 1986. Disco de vinil, 33 rpm.

[36] Técnicos de gravação: Zé Cafi, Getúlio e Pauloo Kurozo. Projeto visual de Elifas Andreato. Coordenação gráfica de Alexandre Huzak. Todos os arranjos por Pau Brasil. Disco mixado por Vicente Sálvia e Rodolfo Stroeter no estúdio Cardan. Originalmente lançado pela Copacabana. Reedição em CD em 2012 (remasterização de Lelo Nazário, Utopia Studio). O relançamento do álbum no caixote

antropofágico de ameríndios, reiterando o papel de construção simbólica das brasilidades no projeto da banda.

Figura 2*:* capa do LP *Pindorama*, 1986*.*



LADO A
A1 – Pindorama (Ayres, Sion Bellinati, Stroeter, Wyatt)
A2 – Alakãi (Hermeto Pascoal)
A3 – Lundu (Paulo Bellinati)
A4 – Modinha (Paulo Bellinati)

LADO B
B1 – Fogo no Baile (Nelson Ayres)
B2 – Dança (Martelo) (de Bachianas Brasileiras nº 5, Heitor Villa Lobos)
B3 – Só por Amor (Baden Powell – Vinicius de Moraes)
B4 – Bye Bye Brasil (Roberto Menescal e Chico Buarque)

Fonte: Discogs.com

O repertório do disco demonstra, definitivamente, o fortalecimento dos projetos de brasilidade com a da reinterpretação de clássicos já consagrados da música nacional. Se no primeiro álbum apenas uma das seis faixas (“Na Baixa do Sapateiro” de Ary Barroso) não é de algum integrante do Pau Brasil, agora, em *Pindorama* (1986), metade das oito músicas é de outros compositores: “Alakãi”, de Hermeto Pascoal; “Dança (Martelo)”, das “Bachianas brasileiras nº 5”, de Heitor Villa Lobos; “Só por Amor”, de Baden Powel e Vinicius de Moraes e, por fim, “Bye Bye Brasil” de Roberto Menescal e Chico Buarque. São vários momentos distintos da música brasileira sendo relidos de forma instrumental e contemporânea pelo Pau Brasil, tendo-se, assim, respectivamente, um cânone um cânone da definição do *jazz brasileiro* e da música instrumental pós-samba-jazz (Hermeto); um clássico do modernismo musical nacional de cunho erudito das décadas de 1920/30/40 (Villa-Lobos); a bossa-nova do final dos

Pau Brasil apresenta duas faixas bônus (gravadas na rádio Suisse Romande, Genebra, Suíça, em 29 de maio de 1986) que não foram analisadas neste trabalho pois não competem a circulação da obra no período estudado.

1950 e início dos 1960 via Baden e Vinícius, e, por fim, a MPB da virada dos 1960 para 70 via Roberto Menescal e Chico Buarque.

A música “Alakãi” é a segunda faixa, composta por Hermeto Pascoal. Não encontramos na discografia de Hermeto e/ou outro artista a gravação dessa música. Ela parece ter sido feita exclusivamente para o Pau Brasil ou doada para a banda, haja vista que o músico nordestino conta com um vasto material. Ela se inicia com teclados eletrônicos com muitos efeitos, em uma melodia dissonante que dura pouco mais de um minuto realizada pelo próprio ‘bruxo’ (apelido de Pascoal). Em seguida, um novo tema surge, pouco a pouco, baseado na flauta juntamente das melodias vocais experimentais (simulando um diálogo de ameríndios na floresta) de Marlui Miranda[37], que também faz participação especial nessa música, marcando definitivamente a composição com diversas idas e vindas vocais, recheada de nuances e ecos. A sonoridade dessa segunda parte tenta remeter claramente a um Brasil indígena, especialidade da pesquisa de Marlui, que finaliza a faixa com um grito feminino duplicado, ecoando em *fade out*.

A composição “Dança (Martelo)” das “Bachianas Brasileiras nº 5” é a sexta da versão em CD relançado em 2012 (e a segunda do Lado B da versão em LP de 1986). Sua escolha também não é por acaso e se ancora na grande representatividade internacional desta composição, de um dos nomes mais reconhecidos do modernismo musical brasileiro. As bachianas brasileiras são obras nas quais Villa-Lobos objetivou unir o material folclórico (rural) brasileiro com as formas características de Johann Sebastian Bach. As bachianas representam um novo momento de sua carreira, neoclássico, após seu retorno de Paris, no início dos anos 1930, e o estreitamento de sua relação com o nacionalismo proposto pelo estado Varguista (Naves, 2015, p; 76

[37] Marlui Miranda é referência internacional na pesquisa da música indígena do Brasil. A cantora, compositora e pesquisadora nasceu em Fortaleza (CE), em 1949. Criada em Brasília, mudou-se para o Rio de Janeiro na década de 70. Estudou violão clássico com professores renomados como Turíbio Santos, Paulo Bellinati e outros. Tocou com Egberto Gismonti, Milton Nascimento, Jards Macalé, e em 1979 lançou o disco "Olho d'Água". Desde 1978, Marlui pesquisa a música indígena do Brasil. Ganhou bolsa de uma instituição nova-iorquina e realizou um projeto de preservação e recriação da música indígena da Amazônia brasileira. Com esse trabalho atuou como consultora de música indígena em filmes e eventos, gravou discos para o Brasil e para o exterior e produziu espetáculos, como a missa indígena, criada a partir de músicas de tribos e apresentada na Catedral da Sé, em São Paulo, em 1997, com a participação de orquestra jazz sinfônica e coral. Apresentou-se e gravou com nomes expressivos da música brasileira como Egberto Gismonti, Gilberto Gil, Nana Vasconcellos, Rodolfo Stroeter. Compôs trilhas para cinema e teatro. Suas músicas já foram gravadas por Ney Matogrosso, Sá & Guarabyra e outros. Desde 1996, Marlui é integrante especial do grupo Pau Brasil. Em 1998, participou do disco "O Sol de Oslo" com Gilberto Gil, Bugge Wesseltoft, Trikot Gurtu, Rodolfo Stroeter e Toninho Ferragutti.

– 77; 109 – 126). “Dança (Martelo)” é o segundo movimento, finalizado apenas em 1945. A releitura instrumental do Pau Brasil abusa do saxofone nas linhas melódicas realizadas geralmente pelo vocal. Além disso, a presença da bateria em alguns momentos também diferencia em grande grau o arranjo do Pau Brasil das demais versões de instrumentação para música de concerto.

A penúltima faixa do CD (e do lado B na versão LP) é “Só por Amor”, composição de Baden Powell e Vinicius de Moraes, nomes pertencentes ao “panteão” da bossa-nova. Com duração de 03’ 35”, nesta faixa a centralidade melódica fica por conta, sobretudo, do piano, com o saxofone aparecendo principalmente na parte final da música. A bateria dá uma tonalidade jazzificada à versão. A última música é “Bye Bye Brasil”, de Roberto Menescal e Chico Buarque, com duração de 3” 36’, composta em 1979. A música foi feita originalmente como trilha para o filme de título homônimo de Cacá Guedes.

Na releitura feita pelo Pau Brasil de tais composições, a banda realiza o projeto musical de Rodolfo Stroeter, de reinterpretar de forma ‘contemporânea’ – incluindo experiências e sonoridades do jazz e da tradição da revisão da tonalidade europeia – grandes clássicos marcantes da história da música brasileira. Ao incluir Villa Lobos, Vinícius de Moraes, Baden Powell, Roberto Menescal e Chico Buarque, o Pau Brasil intenta solidificar sua versão de brasilidade relendo algumas das composições que marcaram e ainda marcam a presença do Brasil no cenário musical e artístico internacional. Esse imperativo se torna cada vez mais forte e passa a guiar, de forma mais geral, o comportamento da música e das explicações da banda a partir deste momento da realização do segundo álbum em diante. A saída de Azael e a constituição desse projeto artístico representam a concretização de uma nova fase na trajetória do Pau Brasil (do segundo disco, 1986, aos dias atuais), tendo na *intenção da brasilidade*, cada vez mais, sua base retórica e sonora fundamental.

No caso das músicas compostas pelos próprios integrantes do Pau Brasil, a primeira delas é “Pindorama”, que além de abrir o álbum, também é seu título. A expressão remete ao nome que o tronco linguístico tupi usava para se referir ao próprio território que depois ficou conhecido como Brasil. A faixa tem 5’ 15” e é a única assinada por todos os instrumentistas da banda. A terceira faixa é “Lundu”, de Paulo Bellinati, com 06’ 17” de duração. O início acaba surpreendendo – devido ao título que faz menção a um ritmo de dança e canto afro-brasileiro que teria dado base para o

desenvolvimento do samba –, pois começa com o uso intenso de teclados carregados de efeitos, sons ‘espaciais’, períodos de silêncio que passam longe do universo musical a que se remete o título da composição. Somente após um período de pouco mais de um minuto, o violão toma a cena com um ritmo que vai ‘sambificando’ pouco a pouco a faixa. Do título à sonoridade, essa faixa demonstra nitidamente as idas e vindas do confronto entre brasilidade e experimentações musicais relacionadas ao desenvolvimento diaspórico do *fusion jazz* nos anos 1970.

“Modinha” é a quarta música do álbum. De autoria de Paulo Bellinati, tem 4’ 34” de duração. A música é marcada por ser a única do disco que não utiliza bateria. A última composição de integrantes do Pau Brasil é a música “Fogo no Baile”, de Nelson Ayres, com duração de 07’ 11” é a faixa mais longa do LP, e a primeira do lado B. A música é baseada no baião como tema principal, com diversos solos e improvisos durante a gravação. Nessa faixa, Hermeto Pascoal também participa. Além de tocar sanfona, ele parece ‘invadir’ a gravação durante a introdução da faixa e diz:

> Eita! Tô chegando aqui. Tô chegando aqui, fui convidado mesmo. Pela primeira vez na vida inteira, eu nunca vi um sanfoneiro sair de um lado do disco e passar pro outro. E já sair tocando feito um louco. Eu não vou dizer meu nome porque vocês vão mandar me prender. Então, adeus. Tchau! Curtam o disco, depois eu vou dizer meu nome. Adeus! *Adiós*!”.

Na contracapa do disco, o poema “Erro de Português”, de Oswald de Andrade, também evidencia essa busca incessante do Pau Brasil pela legitimidade de um som e de uma representação social que seja facilmente reconhecido como autenticamente brasileiro na formação da nossa cultura:

> *Quando o Português*
> *Chegou*
> *Debaixo Duma Bruta Chuva*
> *Vestiu o índio*
> *Que Pena!*
> *Fosse uma Manhã de Sol*
> *O Índio Tinha Despido*
> *O Português*[38]

O poema demonstra a perspectiva antropofágica oswaldiana (Granato, 2018, p. 54 – 58) de inverter a ótica do ‘bom selvagem’, pensando as origens da nação

[38] PAU BRASIL. *Pindorama*. São Paulo: Pau Brasil Music: MINC: Petrobrás, 2012, CD digital estéreo.

brasileira (cultura indígena e 'folclórica' pré-capitalista) como peça central da cultura na modernidade e não apenas "matéria-prima" a ser desenvolvida pela cultura europeia (Dunn, 2009, p. 32 – 38). Segundo Granato (2018, p. 62; 117 – 119), Dunn (2009, p. 42 – 51; 120 – 121; 244) e Naves (1998, p. 215), as propostas antropofágicas da Oswald foram esquecidas entre os anos 1930 e 1950, sendo resgatadas pelos poetas concretos e posteriormente pela Tropicália. Dessa forma, o Pau Brasil reitera sua ótica nacionalista, tentando incorporar tais representações do modernismo brasileiro no cenário jazzístico do início dos 1980, acentuando as experiências particulares próprias do grupo como mediadoras dessa relação.

Do primeiro para o segundo disco do Pau Brasil é possível perceber o afastamento da lógica de tema – improviso – tema como estrutura primordial das gravações. Em *Pau Brasil* (1983), cinco das seis faixas apresentam tal configuração[39]. Diferentemente, no LP *Pindorama* (1986), apenas uma das oito composições[40] utiliza desse paradigma musical. O foco é se distanciar das referências vinculadas ao jazz. Ao mesmo tempo, *Pindorama* apresenta uma sonoridade muito mais eletrônica (com utilização de teclados e efeitos nos instrumentos de sopro), característica da referência ao *fusion* no jazz instrumental produzido do Brasil desse período (final dos anos 1970 e início dos anos 1980). A imprensa utilizou, inclusive, a expressão "rock pauleira" (Grupo, 1984, p. 07) para se referir à sonoridade produzida pelo Pau Brasil. Apesar do distanciamento do conteúdo musical da banda em relação às musicalidades do *rock*, principalmente o mais 'pesado', essa via de acesso se dá pelas conexões com o *fusion jazz*.

Das bandas que compõem a Vanguarda Paulista Instrumental, o grupo Pau Brasil é aquele que mais se utiliza da *intenção de brasilidade* como discurso (musical e textual) constantemente reiterado. Seja nos títulos, entrevistas ou na utilização dos ritmos reconhecidamente nacionais em sua obra (frevo, jongo, 'pau-brasil', no primeiro disco, e 'pindorama', lundu e modinha, no segundo, entre outros), a presença daquele recurso indubitavelmente 'brasileiro' é a preocupação mais recorrente de trajetória discográfica do Pau Brasil, principalmente do segundo trabalho de estúdio (*Pindorama*) em diante, conforme pudemos verificar. Até mesmo na capa dos álbuns

[39] Apenas a faixa "Jongo", segunda do lado B tem uma estrutura diferente.
[40] Apenas a faixa "Bye Bye Brasil", última do lado B apresenta tal estrutura (A – B – A), em que "A" refere-se à apresentação do tema, e "B" são os solos e improvisos.

esse teor fica evidente e reforçam o ímpeto da banda: no primeiro deles, a bandeira do Brasil; no segundo, a imagem de uma tribo ameríndia. Na ocasião de lançamento do *Caixote* (compilação discográfica do Pau Brasil, em 2012), o jornal *Correio Braziliense* destaca a presença do frevo, catira, maracatu, o samba, o lundu e o maxixe e outros ritmos como "matéria prima para o quinteto" Pau Brasil. Em entrevista para a mesma reportagem, Stroeter faz questão de afirmar: "não somos um grupo de música folclórica. A gente transforma esses elementos" (*apud* De Sá, 2012). De qualquer forma, podemos dizer que "certamente, o grupo Pau Brasil veste a camisa (e as calças) com muita brasilidade" (Brasilia, 1987, p. 04).

No que se refere à imprensa, seja nas publicações dos anos 1980 ou naquelas mais recentes (de 2000 até os dias atuais), as representações do Brasil são veiculadas recorrentemente como característica primordial do Pau Brasil. Em 1987, o *Jornal do Pará*, ao falar sobre o lançamento do terceiro álbum da banda, pontuou que "o disco é totalmente brasileiro" (Augusto, 1987, p. 02). No mesmo ano, Arnaldo De Souteiro comentava no jornal *Tribuna da Imprensa*: "O Pau Brasil propõe-se a realizar uma leitura do 'espírito brasileiro' através da música instrumental" (De Souteiro, 1987, p. 03). Roberto Muggiati expressava em 1983 para a *Revista Manchete*: "o Pau Brasil mergulha em nossas raízes musicais para trazer de volta o discurso depurado, o que se poderia chamar de típica MPB instrumental" (Muggiati, 1983). Em 2016, na ocasião do disco *Daqui* (2015), Luis Fernando Viana afirmou para o jornal *Folha de São Paulo*: "Pau Brasil percorre pilares da música nacional" (Vianna, 2016).

Vale frisar que o Pau Brasil é a única banda da geração da VPI que continuou sua carreira artística após os anos de 1983/84. Passou por diversas mudanças em sua trajetória, sendo Rodolfo Stroeter o único integrante que fez parte de todas as formações e álbuns da banda. Depois desses dois discos iniciais, o grupo ainda lançaria: 1987 (*Cenas Brasileiras*), 1989 (*La vem a Tribo*), 1991 (*Metrópolis Tropical*), 1993 (*Música Viva*, com Hermeto Pascoal), 1995 (*Babel*), 2005 (*2005*), 2012 (*Vila Lobos Superstar*), 2012 (*Concerto Antropofágico*, com Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e Mônica Salmaso), 2015 (*Daqui*), além de participações especiais e compilações.

A trajetória do grupo pode ser dividida em três momentos: a primeira fase de 1979 – 1987 (do surgimento da banda com Nelson Ayres até o disco *Cenas Brasileiras*); a segunda fase de 1988 – 1995/96 (com as gravações de Lelo Nazário

no piano, trazendo outra perspectiva às gravações da banda com suas experiências composicionais relacionadas às vanguardas musicais); e, após um longo período de hiato, a terceira fase, do retorno de Nelson Ayres em 2004/05 até os dias atuais.

Todas as outras bandas que formam a Vanguarda Paulista Instrumental encerraram suas carreiras ainda na primeira metade dos anos 1980, isto porque não conseguiram articular um processo de produção e gestão de carreira que possibilitasse a mínima estrutura para continuar as experiências musicais desse período. Isso remete a um cenário bastante específico de criação de alternativas a indústria fonográfica tradicional para incorporação das sonoridades instrumentais relacionadas ao jazz no terço final da ditadura militar brasileira (1964 – 1985). A VPI tem por objetivo, nesse momento, marcar seu lugar no cenário nacional geral da música brasileira, mas fica principalmente alocada em produções independentes e de menor circulação, apesar de um considerável aumento da presença do instrumental e do jazz no mercado brasileiro desse período.

1.3 “O som independente”[41]: A Divina Increnca

A Divina Increnca começou seu trabalho musical em formato de duo, com Azael Rodrigues[42] na bateria e Felix Wagner (músico alemão temporariamente radicado em São Paulo[43]) no piano. Eles se apresentavam frequentemente pela cidade de São

[41] Título da matéria escrita por Roberto Muggiati (1981) na *Revista Manchete* para se referir à banda A Divina Increnca.

[42] Baterista, arranjador e compositor, Azael de Magalhães Rodrigues Junior (1955 – 2016) teve uma longa carreira nacional e internacional. No Brasil, tocou com alguns nomes da música popular brasileira, como Jorge Benjor, Simoninha, Zé Renato e Arrigo Barnabé, por exemplo. Nos anos em que viveu em Miami, de 2000 a 2003, escreveu o livro *The Rhythm Within*, no qual discorre sobre *groove* jazzístico e música brasileira. Participou da primeira formação do grupo Pau Brasil e do Premeditando o Breque. Também gravou com César Camargo Mariano os discos Prismas (1985) e Ponte das Estrelas (1986). Azael também foi professor no Conservatório Souza Lima, em São Paulo.

[43] Iniciou seus estudos de piano aos oito anos de idade na Escola Comunal de Wolfsburg (Alemanha) e toca jazz desde os 11 anos de idade. Felix Wagner também fez aulas de piano clássico e harmonia com Amilton Godoy (Zimbo Trio). Nos anos 1970 e 1980 foi pianista/tecladista da assim chamada Vanguarda Paulista: Divina Increnca, Grupo Um, Itamar Assumpção, Tetê Espíndola, entre outros. Compõe *jingles* e é diretor musical das encenações “Mahagonny” e “...Canta Brecht e Weill” da companhia de teatro Ornitorrinco (Dir. Cacá Rosset), além de compor músicas para o balé “Vidros Moídos” (coreografia Sonia Mota). Na Europa (Berlim, Roma, Lisboa), compõe para *big bands*, quinteto de saxofones e formações jazzísticas; adicione-se o fato de atuar como pianista solo (prêmio da cidade de Berlim). Trabalha ainda com Albert Mangelsdorff, Till Brönner, Sven Ake Johansson, Garrett List, Cher, Twana Rhodes, dentre outros. Como docente livre, leciona solfejo e harmonização jazzística na Universität der Künste (Berlim). Recentemente, manteve um projeto de hardbop-samba em São Paulo

Paulo no final dos anos 1970, sendo acompanhados por diversos músicos da cena jazzística do momento. Já em maio de 1978, realizaram um show no MASP, interpretando clássicos do jazz internacional como Jarret e Monk; grandes nomes do *jazz brasileiro* Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti; referências da música erudita e contemporânea como Jonh Cage, além de composições próprias[44]. Segundo Azael Rodrigues, "Divina Increnca era uma síntese do som do grupo. O nome é/era perfeito porque expressa a tensão dos contrários e faz essa brincadeira com o que é iconoclasta, o Divino […], [a expressão] Increnca [remete a] uma vontade de explorar, de tocar de forma jazzista" (Rodrigues, 2007). Conforme relembra Rodolfo Stroeter:

> A Divina Increnca era um duo composto pelo alemão Felix Wagner (então com 16 ou 17 anos) e Azael Rodrigues. Eu os ouvi muitas noites pelos bares do Bexiga então centro musical de várias gerações em São Paulo. E pouco a pouco fui levando o meu baixo e comecei a tocar numa ou outra música. O duo evoluiu para um trio e gravamos um único disco (Stroeter, 2019/2020).

É interessante notar no depoimento do baixista a presença da informalidade nos encontros musicais e *jam sessions* por alguns bares de São Paulo, sendo o ambiente de formação também da Divina Increnca, aspecto muito recorrente na análise sistemática sobre o surgimento da Vanguarda Paulista Instrumental. A partir do desenvolvimento das pesquisas musicais de Azael e Felix, houve o entendimento entre ambos da necessidade de fixar outro instrumentista como sustentação para as composições. Nesse momento, algumas audições foram realizadas, até que Rodolfo Stroeter, jovem baixista (que posteriormente formaria o Pau Brasil com Azael Rodrigues e Nelson Ayres e também tocaria no Grupo Um) é escolhido. Rodolfo já integrava, a essa altura, o grupo "Symmetric Ensemble", com o mesmo Felix Wagner e ainda Lelo Nazário (Grupo Um). Eles ensaiavam na escola do Zimbo Trio (O CLAM) e chegaram a realizar shows na França, Alemanha e Suíça, mas, no Brasil, ao que pude analisar pelos depoimentos de Lelo e Rodolfo, realizaram apenas um concerto-palestra na ECA-USP.

Após um período de ensaios e apresentações com o novo baixista recém-integrado, a banda passou a organizar suas forças no sentido de viabilizar a gravação do seu trabalho de estúdio. As façanhas do grupo para tal fato estão vinculadas ao

---

e Berlim, além de acompanhar a cantora Tetê Espíndola em suas turnês.

[44] DIVINA INCRENCA. Encarte. Ed. remasterizada e aumentada. São Paulo: Editio Princeps, 2007. CD digital.

processo de ampliação de produção musical independente e ganham um contorno de superação e resistência na busca por uma sonoridade específica, também circunscrita às possibilidades restritas por parte da indústria fonográfica tradicional. Rodolfo e Azael eram músicos *freelancers* do estúdio JV, de propriedade de Vicente Sálvia (o "Viché"), localizado em São Paulo, onde vários instrumentistas do cenário jazzístico paulistano do momento realizavam suas gravações nesse período. Como o estúdio não possuía piano acústico, a saída encontrada foi levar todos os equipamentos do estúdio para a sala Guiomar Novaes, no teatro da Funarte da Barra Funda (SP), para conseguir, finalmente, a gravação das composições.

Não bastasse tal logística, todas as faixas foram gravadas em apenas dois canais e masterizado no próprio estúdio JV, entre julho e setembro de 1980. Além disso, Lelo Nazário (que trabalhou na remasterização do álbum) ressalta (no encarte do CD) que apenas dois dias foram utilizados para a gravação (também devido à reserva da sala): o primeiro dia para testes de som e primeiros *takes*; no segundo, para finalização. A versão em LP conta com 8 faixas, quatro em cada lado do disco. Já para reedição em CD, de 2007, após o longo trabalho de recuperação de áudio de Lelo Nazário, novas faixas foram integradas ao álbum, totalizando quinze músicas. Muitas são versões daquelas que estão no LP, além das inéditas "Pérola", "Balão (Fragmento)", "Maister Tekukoff" e "Viva Rodgers", esta última gravada também em 1980, mas para um programa da TV Cultura e incluída no álbum após produção de Azael Rodrigues. Nas próprias palavras do baterista:

> A partir de suas características, limitação de tempo muito menor que o vinil, o que possibilitou as faixas bônus, e audição contínua, inexistência de lados, pude desenvolver uma ordem de músicas mais sinfônica, com repetição de temas. A motivação para o tratamento de áudio me despertou para as notas escritas no encarte – como as do 'Rodo' e do Felix – trazendo um pouco mais de luz a um trabalho tão intrincado. Criei inclusive uma faixa totalmente inédita, a partir da ideia que hoje só se ouvem singles e IPod, usando a voz do Teco [Cardoso] e material do próprio Divina Increnca. Uma metalinguagem (Rodrigues, 2008)[45].

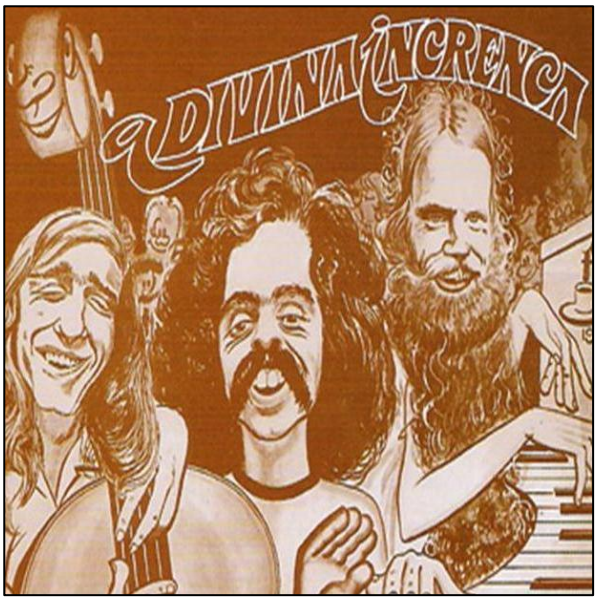
A preocupação do baterista e interlocutor da banda demonstra tanto a importância da organização das faixas para dar sentido ao LP – experiência bastante

[45] RODRIGUES, Azael. Entrevista ao programa Instrumental SESC Brasil, Direção Geral: Carlos Zen. Produção: SESC TV, São Paulo: 2008. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rVB2qsJWZM8. Acesso em 14 out. 2020.

particular de escuta social –, como também, os cerceamentos técnicos desse formato. Além disso, a versão em CD recria o discurso musical do disco, transformando as conexões entre as faixas e tempo de duração do trabalho. O foco dessa pesquisa, como dissemos, baseia-se sobre as faixas lançadas ainda no final dos anos 1970 e foram compostas, em sua maioria, por Felix Wagner. Entre as oito composições que formam o álbum de 1980, quatro são do pianista alemão. Outras duas são do baterista Azael Rodrigues, uma do baixista Rodolfo Stroeter e outra composta em parceria de Felix com Rodolfo.

A capa do disco (**figura 03**) é um *cartoon* do trio, feito por Miécio Caffé[46]. Segundo Stroeter, Miécio se prontificou não só a fazer a capa, como também mandou realizar a impressão "numa fábrica que ele conhecia e que tinha um preço módico, condizente com a nossa 'pobretã' [sic] condição". Mas tiveram um pequeno problema, pois Caffé "mandou fazer a capa num tamanho muito maior do que o padrão, de forma que a capa não cabia em nenhuma gôndola das lojas de disco da época. O que definitivamente não contribuiu para a divulgação, nem para vendagem do disco" (Stroeter, 2019/2020), relembra o baixista

Figura 03: Capa do LP *Divina Incrença*, 1980.



LADO A
A1. Cheguei lá e Tal… (Felix Wagner)
A2. Canção pra Ela/ Balão (Rodolfo Stroeter/Felix Wagner)
A3. Friii-tz (Felix Wagner)
A4. Ainda bem que não flalta falta (Felix Wagner)

LADO B
B1. Frevo do Cheiro (nois sofre + goza) (Azael Rodrigues)
B2.A Lira e a Gira (Azael Rodrigues)
B3. Ufa! (Felix Wagner)
B4. Conforme o dia (Filomena) (Rodolfo Stroeter)

Fonte: Discogs.com

[46] Miécio Caffé (1920-2003), caricaturista brasileiro. Dentre alguns trabalhos, Miécio atuou na Gazeta Esportiva onde publicava desenhos de Eder Jofre, Pelé, Garrincha entre outros ícones do esporte. Trabalhou para o cinema e para teatro. Esteve próximo de diversos artistas em momentos marcantes da música brasileira, dentre eles, a bossa-nova, que também registrou. Também foi um grande pesquisador da música popular brasileira, sendo possuidor de um grande acervo, posteriormente doado ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

No discurso sonoro do álbum, os lados A e B do álbum apresentam um trajeto musical semelhante tanto na instrumentação quanto nas sonoridades e no sequenciamento de faixas. A primeira composição de ambos os lados apresenta a estrutura tema – improviso – tema de forma muito nítida. Logo em seguida, as músicas 2 e 3 de ambos os lados do LP, são intensamente experimentais, com estruturas de difícil definição e a sensação de improviso constante. A faixa 4, nos dois lados, evoca uma dimensão mais amena e apresenta uma instrumentação diferente, com os aspectos rítmicos e percussivos baseados na tabla[47]. Vejamos de forma mais aproximada.

A música que abre o LP é “Cheguei Lá e Tal...”, de Felix Wagner, com três minutos de duração. Além do trio Rodolfo, Azael e Felix, essa música tem participação especial de Mauro Senise (1950-) no saxofone. A faixa apresenta uma sonoridade relacionada ao *bebop* e uma estrutura de tema –improviso – tema, sendo que os solos vão se intensificando no decorrer da gravação. O lado B começa de forma muita parecida com o A, apresentando uma faixa com sonoridade atrelada ao bebop. Após as fortes experimentações que marcam a segunda, terceira e quarta faixa do Lado A, a intensidade da relação com o *free jazz* se ameniza no começo da segunda parte do álbum. “Frevo do Cheiro (nois sofre + goza)” é o título da faixa, de autoria de Azael Rodrigues, com duração de 2’ 40”. A instrumentação também é a mesma da primeira música do álbum, ou seja, no formato mais “tradicional” (piano, baixo e bateria) da banda, tendo participação especial de Mauro Senise no Saxofone. A caixa de bateria em ritmo de frevo marca fortemente a *intenção de brasilidade* da composição.

A segunda faixa do álbum (lado A), “Canção pra Ela/Balão” é, na verdade, a união de duas composições diferentes: a primeira de Rodolfo Stroeter e a segunda de Felix Wagner, somando mais de sete minutos. O primeiro momento da música é executado exclusivamente pelo baixo de Rodolfo Stroeter, em um movimento que dura 1’ 54”. A segunda parte, “Balão”, de Felix Wagner, começa com alguns ruídos de vibrafone ao fundo, que paulatinamente aumentam junto do piano. O nível de experimentação harmônica da composição é intenso. O tema-base é formado por uma escala dissonante que é acompanhada do baixo apenas após alguns compassos. Em seguida, um longo solo de piano toma o centro melódico, enquanto o vibrafone parece

[47] Instrumento de origem oriental que foi introduzido na música ocidental via, principalmente, *fusion jazz*.

tocar os locais ao redor das teclas, formando ruídos no fundo. A liberdade melódica e harmônica são a marca dessa composição, marcada pela “seção atonal de piano e vibrafone” (Levy, 2016, p. 73). Esses dois instrumentos alternam a dinâmica de comunicação baseada em duas formas: às vezes em jogo de canto e resposta, outras intercalando a relação base x solo.

A segunda faixa do Lado B é “A Lira e a Gira”, do baterista Azael Rodrigues, com duração de 5’ 31”. A composição tem uma estrutura de A – B – C – B. O solo de bateria acompanhado de diversos instrumentos de percussão que fazem referência aos batuques africanos é muito marcante nessa faixa (parte C). Nessa gravação, Claus Petersen (Premê) realiza participação especial, tocando flauta. Além da bateria de Azael e do baixo e Rodolfo, Felix Wagner toca vibrafone nessa composição (uma das poucas que não tem piano em todo álbum, mesmo na versão em CD).

“Friii-tz” é nome da terceira música do lado A, de Felix Wagner e tem 5’ 20” de duração. Com a instrumentação formada apenas pela bateria e o piano, a sonoridade remete diretamente ao *free jazz*, com altos níveis de experimentação rítmica e melódica. “Ufa!” é o título da terceira faixa do lado B, com 3’ 50” de duração e composta, também, por Felix Wagner, com participação de Mauro Senise no saxofone alto. Com um andamento frenético, os improvisos alternados entre Senise (Saxofone) e Felix (piano) marcam a composição. Mesmo a base feita pela bateria e pelo baixo (para improviso dos instrumentos melódicos) é formada por compassos pouco cíclicos que mantêm a impressão de improviso constante e coletivo nas músicas d’A Divina Increnca. Vale ressaltar que apesar da sensação de improviso, marcante nas gravações da banda, a maior parte dessas sonoridades é previamente escrita e definida, sendo esse um detalhe fundamentado no contato do jazz com a música erudita de tradição vanguardista, características das composições de Felix Wagner.

A quarta música do álbum, encerrando o Lado A, é “Ainda Bem Que Não Flalta Fauta” [sic], com 03’ 10” de duração e composta por Felix Wagner. Mais uma vez utilizando do sarcasmo, o título da composição auxilia na compreensão de sua sonoridade. Nessa faixa, a flauta (executada por Felix Wagner) é o único instrumento melódico da música, sendo acompanhada por diversos aparatos de percussão tocados por Rodolfo, Azael e, também, por Felix, numa sonoridade que se remete indiretamente ao Brasil indígena. Nesse amplo aparato percussivo que caracteriza a composição, destaca-se a utilização da tabla, instrumento indiano amplamente

relacionado ao desenvolvimento do *fusion jazz*[48] e utilizado por outros instrumentistas da Vanguarda Paulista Instrumental (como, por exemplo, Caito Marcondes do Pé Ante Pé e Zé Eduardo Nazário, do Grupo Um).

Finalizando o álbum de 1980, a faixa “Conforme o Dia (Filomena)”, foi composta por Rodolfo Stroeter e tem pouco mais de quatro minutos de duração. Novamente, sem a bateria tradicional, a presença da tabla marca o discurso sonoro da composição. O andamento de tabla e baixo se mantém de forma constante, amenizando a sensação de improviso que é persistente em todo o álbum.

Segundo Levy (2016, p. 74), o único disco d’A Divina Increnca “ilustra o entendimento dos integrantes a respeito das rupturas que o jazz contemporâneo já havia feito, e que o grupo desejava fazer com elementos da música brasileira”. Se comparado as outras bandas da Vanguarda Paulista Instrumental, as justificativas e os ritmos ‘abrasileirados’ são utilizados em pequena intensidade pelo grupo, com algumas exceções, como a música baseada no frevo (no título e em algumas partes da sonoridade), “Frevo o Cheiro (nois sofre + nois goza)”, composta justamente por Azael. Em outras palavras: dentre as bandas que compõem a VPI, a Divina Increnca é aquela que menos se utiliza das possíveis ferramentas diretas de acesso à *intenção de brasilidade* para explicar e compor a sonoridade de sua obra. Relembrando sua trajetória musical, Rodolfo Stroeter indica:

> Como Felix e Azael já tinham o duo, procurei me adaptar à linguagem e pouco a pouco contribuir com o que eu achava que podia ser interessante. Engraçado pensar que eu e Azael tocamos na mesma época com o Pau Brasil e a Divina Increnca, pois eram grupos que não tinham quase nenhuma convergência musical. Eu tocava de uma maneira no Pau Brasil e numa maneira totalmente diversa na Divina Increnca (Stroeter, 2019/2020).

Conforme vimos na trajetória do Pau Brasil, um grande desentendimento musical marca a carreira musical de Rodolfo Stroeter e Azael Rodrigues, demonstrando a importância do discurso retórico e musical em torno das variações da

[48] Na busca por novas sonoridades, o *fusion jazz* também se aproximou da música indiana. Para tanto, a tabla se constitui como um instrumento importante, pois funciona como acesso simbólico e prático às outras culturas e sonoridades não ocidentais. Nesse viés, o *fusion* também mantém um contato com as propostas musicais da contracultura dos anos 1960. Talvez o principal nome da Tabla no *fusion* seja o indiano Badal Roy (1945 – 2022), que gravou com os nomes inerentemente relacionados ao desenvolvimento do *fusion* mundial, entre eles: Miles Davis, John McLaughlin, Herbie Hancock, Herbie Mann, Pat Metheny, Airto Moreira e Dave Liebman. Também tocou com diversos outros músicos, dentre eles, Lester Bowie, Pharoah Sanders, Charlie Haden, Purna Das Baul, Yoko Ono, Ornette Coleman, entre outros. Nos anos 1990 passou a se apresentar com o grupo brasileiro Duofel.

intenção de brasilidade para explorar nas bandas em que atuavam. Ora, A Divina Increnca e Pau Brasil representam respostas sonoras distintas a essa questão. Rodolfo Stroeter se manteve no Pau Brasil, gerindo um projeto musical baseado totalmente nas possibilidades de brasilidade como orientação primordial. No caso da gestão do trabalho do Divina Increnca, esse imperativo sobre o nacional como matéria-prima ou ferramenta explicativa é utilizada de forma latente pela banda, via propostas de Azael Rodrigues, o principal interlocutor e membro que funda o conjunto com Felix Wagner, antes do baixista.

Digno de destaque um acontecimento extremamente interessante, considerando a curta trajetória do grupo: o fato de que o último show, em 1981, aconteceu justamente no mesmo teatro da Funarte onde a banda gravou o seu LP. Mas não sem tensões, pois devido aos intensos desentendimentos, Rodolfo Stroeter não apareceu para a realização do concerto, que teve de ser realizado em duo[49]. O projeto musical enquanto Divina Increnca foi então deixado de lado por seus integrantes. Azael relata que alguns amigos indicaram Nico Assumpção para substituir Rodolfo e continuar a banda, mas ele sentia que "era tanta coisa rolando […], os interesses foram ficando maiores em relação a outros trabalhos (muitos), e naturalmente a energia 'Divina' virou urso e foi hibernar" (Rodrigues, 2007). É irônico (assim como a própria banda propunha) pensar que o projeto musical cujo nome é Divina Increnca tenha acabado justamente devido a brigas recorrentes entre dois de seus três integrantes fixos e, dessa forma, durado tão pouco tempo.

Apesar dessas coincidências, o nome da banda é, na verdade, menção ao livro de Juó Bananére, *La Divina Increnca*, lançado em 1924, em São Paulo. Juó Bananére (João Bananeira) é o pseudônimo de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado (1892 – 1933), escritor e poeta residente na capital paulista. Na década de 1910, escreveu para *Folha de São Paulo* e para o *Jornal o Pirralho*, de Oswald de Andrade. Sua linguagem era baseada, principalmente, na oralidade dos imigrantes italianos muito presentes no contexto paulistano do início do século XX, que mesclavam o português com o italiano. Foi autor de uma série de textos e sátiras de ordem social que representavam comicamente as dificuldades de inserção desse imigrante na

[49] Azael comenta a motivação da discussão ocorrida no dia do show no encarte do relançamento em CD: sobre qual instrumento/músico deveria ficar no centro do palco, a bateria ou o baixo (Rodrigues, 2007).

sociedade brasileira. Mais recentemente, Bananére tem sido alvo de debate, no que diz respeito seu esquecimento na bibliografia e sua categorização como autor “pré-modernista” (Carmo, 1998; Capela, 2009; Valente Júnior, 2019 e Antunes, 2021).

Retornando à sonoridade do álbum, é extremamente importante ressaltar a instrumentação acústica do único LP d’A Divina Increnca: sintetizadores, efeitos de pedais no saxofone, guitarras com distorções e técnicas eletroacústicas que marcam o *fusion jazz* e a Vanguarda Paulista Instrumental não são utilizados pela banda. Mesmo que a *intenção de brasilidade* e a forte aproximação com o *fusion* (principal tendência jazzista do período) sejam as diretrizes constituintes da sonoridade e das pesquisas da banda, elas não ficam tão evidentes como nos outros grupos musicais que formam a VPI. Pois, como Azael argumenta, a propósito da recepção da mídia sobre o relançamento em CD do álbum de 1980, 27 anos depois:

> [...] as pessoas falam “como aquele som de 1980 está atual”. Por quê? Primeiro, a gente chegou em um pensamento musical em uma coisa mais densa e mais profunda do que simplesmente “fazer um groove”, ou algo assim. Tinha um conceito por trás. *A gente pesquisou muito o jazz, a música erudita e a música brasileira.* Então, a gente chegou um pouco mais fundo nas nossas pesquisas. *E outra coisa: usamos instrumentos acústicos. Fica uma coisa mais atemporal.* Não aquele timbre de teclado que você diz “isso é de 1983”. É um piano, como vamos utilizar hoje. (Rodrigues, 2007, grifos nossos).

Outro aspecto que vale ressaltar é o humor, a ironia e o sarcasmo assíduo nos títulos da maioria das faixas do disco. “Friii-tz”, “Ainda Bem Que Não Flalta falta” [sic] e “[…] nois sofre + nois goza” [sic], são alguns dos exemplos mais evidentes. Essa irreverência está intimamente relacionada à gestão de carreira da banda, realizada por Azael Rodrigues. O baterista era muito próximo do *staff* do Lira Paulistana, também fazia parte do público universitário que se instalava ao redor de Pinheiros e Vila Madalena (Santos, 2015, p. 18 – 30), pois estudava na USP e, inclusive, participava das bandas em formato canção, com letra, como o Premê. Segundo o próprio Azael, “sou sócio-fundador do Pau-Brasil, sócio-fundador do Premê” (Rodrigues, 2008). Uma das características mais marcantes, dentre a grande diversidade de propostas que compõe a Vanguarda Paulista, é justamente o uso da ironia e do sarcasmo como crítica, conforme ressalta Fenerick:

> O grupo Premeditando o Breque, ou simplesmente Premê, foi formado, em 1976, por alunos da ECA que queriam tocar samba e chorinho e não

> encontravam espaço para isso nessa acadêmica instituição, contando, entre seus integrantes mais estáveis, com: Wandi Doratiotto, Mário Manga, Claus Petersen e Marcelo Galberti. O Premê se notabilizou pelo humor empregado em suas canções, com suas críticas ácidas, realizadas por meio da paródia e de deslocamentos simbólicos, tanto ao mito da "intelectualidade erudita" quanto à idiotização promovida pela indústria cultural. [...] Mas é importante salientar, que o humor não é uma característica exclusiva do Premê. O Língua de Trapo, assim como os outros componentes da Vanguarda Paulista, em menor ou maior grau, também se utilizou desse recurso em suas canções (Fenerick, 2007, p. 111).

Dessa forma, as principais referências que compõem a sonoridade da Divina Increnca são formadas por diversas camadas sobrepostas que dificultam sua definição. Esses diversos níveis demonstram, em seu alicerce, um mesmo problema a ser solucionado pela geração de instrumentistas do período: as dificuldades de se vincular ao jazz mais avançado, experimental (e que inclui as dissonâncias da música erudita contemporânea) sem deixar de lado as formas musicais consideradas 'autenticamente brasileiras'. Enfim, apesar do roteiro tema – improviso – tema ser muito presente nas faixas do único trabalho de estúdio d'A Divina Increnca, é possível perceber a tentativa de quebrar essa estrutura, com uma sonoridade que faz muita alusão *ao free jazz.*

Na imprensa, A Divina Increnca foi muito presente nas publicações sobre o contexto de produção independente vinculado ao Lira Paulistana e à Vanguarda Paulista (canção). Por exemplo, na matéria de Sandra Carvalho para o jornal *Folha de São Paulo* intitulada "A nova música da cidade nasce longe do sucesso", de 1981, Azael Rodrigues comentava sobre e interrelação da cidade de São Paulo com a música produzida pela Divina Increnca. Segundo o baterista:

> São Paulo é o umbigo cultural do país. Pegamos todas as informações que circulam por aí, colocamos num caldeirão e mexemos bem. Nosso compromisso é de achar possibilidades dentro da linguagem da música, *partido do jazz, do frevo ou do batuque africano*. Não queremos saber de fórmulas batidas. A música que escrevo tem de Bach a John Lennon, com uma síntese que dá um toque meu (Carvalho, 1981, grifos nossos).

É interessante que o baterista e principal gestor da carreira artística d'A Divina Increnca comenta sobre a presença do frevo e dos batuques africanos para a imprensa, ressaltando a *intenção de brasilidade* latente da banda. Além disso, a matéria também cita outro projeto musical que Azael participa, o Premê, na época, ainda conhecido como Premeditando o Breque. Todavia, o baterista é vinculado

somente ao grupo A Divina Increnca, respondendo particularmente pelo projeto dessa banda: escolha relacionada ao fato de o universo da música instrumental despontar como possibilidade de um trabalho autoral para os músicos, diante do predomínio da canção. Ademais, a publicação ressalta que Azael está à espera do retorno de Rodolfo Stroeter e Felix Wagner (em turnê na Europa com Symmetric Ensemble) para lançar o álbum recém-gravado, preparando para realizar uma “peregrinação” pelo Brasil.

Ao *Jornal do Brasil*, em 1981, José Domingos Raffaelli elogiava o lançamento do único álbum d’A Divina Increnca e ressaltava as dificuldades da produção e distribuição independente como condição para o grupo e para o jazz no Brasil. Ademais, o jornalista também demonstrava expectativa para um segundo trabalho da banda: “Fazemos votos de que venda bem, para que Felix Wagner e seus companheiros possam brindar-nos brevemente com outro trabalho de alta qualidade” (Raffaelli, 1981), o que não foi possível. À revista *Manchete*, Roberto Muggiati manifestava seu entusiasmo com a música produzida pela Divina Increnca, em 1981:

> De saída, o que impressiona é a densidade jazzística destes jovens nascidos após a morte de Charlie Parker, transando o idioma moderno em toda a sua gama. O pianista parece ter ouvido tudo, de Bud Powell a Cecil Taylor; o baixista, de Ray Brown a Charlie Haden; e o baterista de Max Roch a Tonny Williams. Felix, o pianista, e Azael, o batera, se mostram também à vontade no vibrafone, viajando de Milt Jackson até Gary Burton (Muggiati, 1981).

A juventude e o conhecimento técnico-musical sobre o jazz são ressaltados pelo jornalista como fatores de distinção da banda. A imprensa também noticiou em grande medida as apresentações ao vivo d’A Divina Increnca. Desde os primeiros shows, ainda em formato de duo (Azael e Felix), como, por exemplo, a nota no caderno Ilustrada da *Folha de São Paulo*, sobre o show da banda no Teatro da Cultura Artística, no centro da cidade, em 1977 (Amanhã, 1977, p. 35). Os concertos realizados no Lira Paulistana foram amplamente divulgados, principalmente em 1980. A presença d’A Divina Increnca nos festivais de jazz – em São Paulo e Brasília, também em 1980 – foi igualmente noticiada em periódicos impressos.

Na matéria sobre a apresentação realizada no MASP, em abril de 1981, o jornalista Dirceu Soares expõe de forma velada as nuances entre *intenção de brasilidade* e ímpeto experimental transnacional, focado no primeiro. Ele destaca que A Divina Increnca é “um grupo novo, mas formado de bons músicos que partem de *temas brasileiros* para o jazz (no sentido de improvisação). De um modo geral, fazem

música bem-comportada, *sem a preocupação de tanto experimentalismo* [...]" (Soares, 1981, p. 26 grifos nossos). É significativo o teor em torno da brasilidade como primordial, de onde "parte" a sonoridade da banda, e, de outro lado, o experimentalismo como algo coadjuvante, "sem a preocupação de tanto" (Soares, 1981, p. 26). A sonoridade do grupo, em contrapartida, é uma das mais experimentais da Vanguarda Paulista Instrumental, em que o 'elemento brasileiro' atua indiretamente, com menos vigor. Nesse sentido, a retórica de aproximação com a brasilidade, utilizada pelos instrumentistas e pela imprensa, constituiu-se como elemento primordial para inteligibilidade d'A Divina Increnca no contexto do jazz paulistano no último terço da ditadura militar brasileira.

1.4 "A ótima surpresa da música instrumental"[50]: Pé Ante Pé

A banda Pé Ante Pé foi formada em outubro de 1979 (mesmo ano e mês de inauguração do Lira Paulistana) num contexto em que muitos de seus integrantes já tocavam juntos em algumas casa de show de São Paulo, com *covers* e improvisando em *jam sessions*. Mais uma vez, assim como na formação do Pau Brasil e d'A Divina Increnca, os integrantes da Pé Ante Pé também realizam outros trabalhos musicais com nomes diferentes até configurar um projeto específico de realização de um trabalho instrumental, 'brasileiro' e autoral. Esse é um traço marcante da Vanguarda Paulista Instrumental, pois seus instrumentistas tocavam em outros projetos, com outros nomes e propostas até perceberem um momento que consideravam oportuno para se lançar no mercado fonográfico com projetos musicais próprios. Assim, parecem ter visto uma possível saída mercadológica na produção musical independente, que floresceu, especificamente, entre 1975 – 1986, mesmo período da VPI.

Conforme salienta Teco Cardoso (saxofonista e flautista da Pau Brasil, Pé Ante Pé e Grupo Um), sobre a formação da banda: "o Pé [Ante Pé] nasceu um octeto para tocar estritamente material original (Caito, Homero, Mané estudavam composição com o maestro Koellreuter) e o grupo era um laboratório que experimentava linguagens

[50] Título da matéria escrita por João Marcos Coelho (1981) no jornal *Folha de São Paulo* se referir à banda Pé Ante Pé.

mais contemporâneas que abriam as possibilidades improvisativas assim como as harmônicas também" (Cardoso, 2020)[51]. Em seguida, completa:

> A grande novidade era a possibilidade de se produzir a sua própria gravação do LP, antes só possível através de uma gravadora. A produção independente revolucionou o cenário musical e abriu espaços novos para se tocar e lançar estes novos produtos. Bares como o Lei Seca, Penicilina e teatros como o Lira Paulistana e o MASP eram nossas sedes, assim como havia uma demanda de se assistir as experimentações que muitos grupos estavam fazendo pelo público universitário [...] (Cardoso, 2020).

Nesse depoimento, uma constante que aparece diversas vezes nas rememorações (em entrevistas e matérias) dos músicos envolvidos nesse momento do jazz no Brasil: a grande quantidade de bares e locais diversos para apresentação de *jazz brasileiro* e música instrumental no final dos anos 1970 e início dos 1980 na cidade de São Paulo. Além de Teco Cardoso – conforme excerto acima –, esse dado é ressaltado por Zé Eduardo Nazário (Grupo Um e Pau Brasil nos anos 1990), Bocato (Metalurgia), Rodolfo Stroeter (Pau Brasil, Grupo Um e Divina Increnca) e, também, Caito Marcondes, ao comentar que o Pé Ante Pé

> surgiu de dois grupos que tocavam nos bares da cidade, que diga-se de passagem eram bem mais numerosos do que hoje, e que pagavam 100% do couvert artístico, coisa que não acontece agora. A ideia era criar um grupo com uma formação diferenciada e explorar composicionalmente essa instrumentação (Marcondes, 2019)[52].

Em entrevista, Caito não desenvolve como foi sua entrada na banda. Todavia, o caso é interessante e reforça a informalidade desse cenário jazzístico de São Paulo. O fato foi exposto por Homero Lotito (pianista do grupo, compositor e produtor musical) em 2015, durante uma entrevista para a *Folha de São Paulo*, na seção *Música em Letras*, quando conta que durante uma "canja" do bar Lei Seca "ele [Caito] sentou na bateria e 'tocou muito'. Falamos para o Betão passar para o vibrafone e percussão, e o Caito assumiu a batera" (Bozzo Júnior, 2015); Homero foi o responsável pela formação de um sexteto (que contava com o guitarrista Lanny Gordin)[53] para tocar por São Paulo, que em seguida daria origem ao Pé Ante Pé.

---

[51] CARDOSO, Teco. Entrevista concedida ao autor, 2020. Versão completa nos apêndices.
[52] MARCONDES, Caito. Entrevista concedida ao autor, 2019. Versão completa nos apêndices.
[53] Lanny Gordin é um guitarrista lembrado por trabalhos com diversos nomes importantes da música brasileira. Logo em saída ele saiu do sexteto, pois o trato cotidiano com o músico era muito difícil, segundo afirmou Lotito na mesma entrevista.

O repertório desse sexteto inicial antes da formação do Pé Ante Pé era baseado nas obras de Chick Corea, Keith Jarrett e Miles Davis (todos figuras-chave do desenvolvimento mundial do *fusion jazz*) misturados com música brasileira, segundo Lotito. Como todos os integrantes tinham composições próprias, o Pé Ante Pé surgiu para dar vazão a essa necessidade de seus participantes. Segundo o pianista, a primeira apresentação da banda foi no teatro Tuquinha, da PUC-SP, público totalmente conectado com o ambiente universitário onde, pelo menos em boa parte, zelava pelo experimentalismo na música cotidiana e marca o contexto de reverberação social das produções musicais independentes e do Lira Paulistana. Nesse contexto, os membros do Pé Ante Pé dividiram entre si o financiamento do primeiro disco de estúdio, de título homônimo. No segundo álbum ocorreu da mesma maneira, com uma diferença: contou com a distribuição do selo Lira Paulistana Instrumental, no período ainda anterior à parceria com a gravadora Continental. Sobre o início da banda, Homero Lotito relembra:

> Tínhamos em 1979 um sexteto que tocava em alguns bares que davam muita abertura para a nova música instrumental. O repertório era Música Brasileira e Jazz (BeBop, Cool, JazzRock e contemporâneo). Quando os membros do grupo começaram a mostrar suas composições, decidimos tocá-las em um show produzido por nós mesmos e que teve lugar no Teatro menor da PUC-SP, o “Tuquinha”. O show se chamava Pé Ante Pé, que depois virou o nome da banda (Lotito, 2020)[54].

Nos periódicos impressos, a produção musical independente é destacada como potencialidade criativa para esse processo de formação da Pé Ante Pé citado por Lotito. Em 1981, por exemplo, o jornal *Correio Brasiliense* chegou a comentar:

> Depois de algumas apresentações no auditório da PUC, no anfiteatro de convenções da USP e no SESC, o grupo fez uma temporada de três semanas no Teatro Lira Paulistana, cujo sucesso animou o Pé Ante Pé a gravar seu primeiro disco. O esquema pensado foi o de produção independente para que a liberdade de criação fosse preservada e mesmo porque as gravadoras continuam não se interessando por música instrumental no Brasil [...]. O grupo ainda não consegue viver de música, se sustentar. Em compensação, estão fazendo sua música com maior liberdade (Música, 1981, p. 30).

A matéria trata ainda da importância das apresentações ao vivo, no início da carreira do grupo, como incentivo para buscar um novo caminho de produção que

[54] LOTITO, Homero. Entrevista concedida ao autor, 2020. Versão completa nos apêndices.

emergia nesse momento no mercado fonográfico: o independente. Além disso, também salienta a dificuldade de aceitação da música instrumental nas gravadoras. A publicação ressalta ainda a necessidade de trabalho coletivo em várias frentes como parte do ofício do instrumentista. Três anos depois dessa matéria, em 1984, Caito Marcondes versa sobre o tema no jornal *O Estado de São Paulo*, tecendo afirmações no mesmo sentido: “Todos vivem de outros expedientes. A música instrumental no Brasil caminha lentamente e aos poucos consegue sair do anonimato. Ela tem seu público e gradativamente consegue mais. Mesmo assim, ainda não dá para viver só dela” (Cinco, 1984, p. 18).

No que tange a instrumentação da banda, a Pé Ante Pé se distingue dos outros grupos da Vanguarda Paulista Instrumental pela formação caraterística em octeto, que marca a gravação do primeiro disco (realizado apenas seis meses depois do surgimento oficial do grupo com esse nome). O álbum, lançado em 1980[55] e de título homônimo[56] (**figura 04**), é gravado por Homero Lotito (piano acústico e elétrico), Caito Marcondes (bateria e percussão), Betão Caldas (vibrafone, marimba e clarone), Tuco Freire (baixo), Jarbas Barbosa (violão e guitarra), Xico Guedes[57], Mané Silveira e Teco Cardoso[58] (sopros).

A capa do disco é uma fotografia de Douglas Canjani (Kell), amigo de Caito (eles residiam juntos) e demonstra “num ambiente enevoado, uma pessoa andando [...] pé ante pé por trilhos de trem” (Marcondes, 2019). Homero Lotito comenta que a fotografia ficava na “parede da casa do Caito”, e a relação com o nome da banda foi imediata. Sobre o processo de impressão da capa, Lotito relembra que tinha um grande amigo que trabalhava na *Isto é* e “fez a arte na redação da revista de maneira

---

[55] PÉ ANTE PÉ. *Pé Ante Pé* e *Imagens do Inconsciente*. Ed. remasterizada e aumentada. São Paulo: Editio Princeps, 2005. CD digital. Versão original: PÉ ANTE PÉ. Pé Ante Pé. São Paulo: Independente. 1980 Disco de Vinil, 33 rpm.

[56] Gravado em abril de 1980 no estúdio PR, São Paulo/SP. Técnico: Ricardo Franja. Fotos dos músicos: Gil Ribeiro. Arte e foto: Douglas. Produzido por: Pé Ante Pé.

[57] Músico e arquiteto formado pela FAU-USP. Durante sua carreira (além do Pé Ante Pé) tocou com Arrigo Barnabé (banda Sabor de Veneno), Gal Costa, Cauby Peixoto, Eliete Negreiros, Sossega Leão, entre outros. Recentemente, com as bandas Heartbreakers e Havana Brasil.

[58] Tocou em diversas bandas da Vanguarda Paulista Instrumental. Integra o grupo Pau Brasil desde 1988. Tem se destacado como um dos importantes solistas da música instrumental brasileira e do jazz no Brasil. Seu currículo abrange parcerias com artistas como Dori Caymmi, Joyce, Hermeto Pascoal, Moacir Santos e Edu Lobo entre muitos. Dentre as premiações: foi considerado pelo crítico Leonard Feather do *LA Times* como “um solista que desenvolve improvisos de uma criatividade impressionante… um verdadeiro inventor”. Seu primeiro CD *Meu Brasil* ganhou Prêmio Sharp de Revelação Instrumental, tendo também no currículo dois Prêmios Grammy com os projetos “Jobim Sinfônico com a OSESP” e Melhor Grupo Instrumental de Jazz, ao lado do trompetista Randy Brecker no CD *Randy in Brazil*.

quase clandestina” (Lotito, 2020).

Figura 04: Capa do LP *Pé Ante Pé*, 1980.

LADO A:
A1: Paramanaguá (Homero Lotito)
A2: Salamandra (Mané Silveira)
A3: Samba do Anhangabaú (Homero Lotito)
A4: Mormaço (Homero Lotito)

LADO B:
B1: Iguana (Jarbas Barbosa)
B2: Tema para Pedro (Betão Caldas)
B3: Pedra Lispe (Homero Lotito)
B4: Baraúna (Homero Lotito)

Fonte: Discogs.com

Sobre o repertório do álbum, todas as músicas gravadas são dos próprios integrantes da banda. Das oito faixas, cinco são do pianista Homero Lotito, uma do saxofonista Mané Silveira, outra do guitarrista Jarbas Barbosa e, finalmente, aquela do percussionista Betão Caldas. A ‘hegemonia’ composicional de Homero Lotito é evidente nesse álbum. Sobre essa centralidade, vale lembrar que, ao reunir os músicos para a formação que antecede o Pé Ante Pé, Lotito atuava na condição de principal organizador da logística da banda nos primeiros momentos de atividade. Com o passar do tempo, composições de outros membros também vão dividindo mais o espaço com a obra de Lotito, mesmo que a maior parte das composições gravadas seja sempre dele, conforme será evidenciado na análise do segundo álbum.

Em meio a alguns aspectos que se sobressaem no álbum, destaca-se a relação distante entre os títulos das composições, relacionados à flora e à fauna nacional como mote para a *intenção de brasilidade* e a execução musical gravada nas faixas, muito atrelada às ‘fases’ de desenvolvimento do jazz nos EUA. Por exemplo, na música que inaugura o disco, “Paranamaguá”, de Homero Lotito, com 5’ 38” de duração. Sua sonoridade remete diretamente a uma mistura de três momentos do jazz norte-americano dos anos 1930, 1940 e 1950, notadamente o *swing* (*big-bands*), o

bebop e o *cool jazz*. A linha de baixo se utiliza, por exemplo, da técnica conhecida como *walking bass*, na qual o instrumentista executa as notas de forma permanente em um tempo 4/4 praticamente sem intervalos, 'induzindo' os instrumentos melódicos para o solo no sentido de facilitar esse processo com uma base definida. Esse *groove* tem sua formação ainda nas *big-band*s dos anos 1930 durante a chamada "Era do S*wing"* (Schuller,1989, p. 226) e marca a estrutura rítmica e harmônica dessa primeira música, ao dar sustentação ao tema[59]. O baixista Tuco Freire singulariza a técnica, remodelando algumas tônicas para dar maior identidade à composição[60].

Outra faixa que realiza uma abordagem similar é "Samba do Anhangabaú", também de Lotito, com duração de 05' 06". O título faz clara menção a um cenário tipicamente paulistano, no intuito de marcar uma territorialidade particular perante o jazz produzido pelo Pé Ante Pé. Nessa canção, destaca-se a utilização da Marimba, com um solo do instrumento, seguido pela guitarra de Jarbas Barbosa. No mesmo teor, a última música do lado B, "Baraúna"[61], também de Homero Lotito e com 6 '17" de duração. A composição apresenta uma sonoridade bastante próxima do primeiro momento do *jazz moderno* norte-americano (*bebop*) com a flauta preponderante nos solos e na formação do discurso sonoro. Outro improviso nessa música é feito pelo saxofone, em um jogo de canto e resposta com o piano de Lotito. Na parte final da música, uma passagem com sonoridade do *free jazz* é executada como transição para um segundo momento. Um pequeno solo de baixo é executado com acompanhamento da bateria ritmada apenas no chimbal, lembrando o baião.

Da mesma forma que o Pau Brasil e A Divina Increnca, a faixa que encerra o lado A do LP do Pé Ante Pé, "Mormaço", apresenta uma instrumentação diferenciada do restante do álbum: composta apenas por piano e saxofone. Também de autoria de Homero Lotito, com 3' 18" duração, a faixa apresenta uma sonoridade mais calma, sem instrumentos percussivos, que tem a função de interligar os dois ambientes do álbum e amenizam a dinâmica de confronto entre as experimentações jazzísticas e

---

[59] Nas palavras de Linhares (2007, p. 17): "O walking bass está presente em quase toda história do jazz, mas é no bebop que atinge o auge em termos de performance, pois os andamentos são muito rápidos".

[60] Segundo Pinheiro (2019): "Um ponto que chama a atenção na linha do Tuco é que nem sempre a primeira nota do compasso é a fundamental do acorde. O compasso 2 possui a nota C (6ª maior do modo) como primeira nota e o compasso 3 possui a nota Gb (3ª menor do modo)".

[61] Baraúna, cujo nome científico é *schinopsis brasiliensis*, uma árvore nativa do Brasil, especialmente das regiões Nordeste e Centro-Oeste (e uma área de Minas Gerais). O título também pode se referir a um personagem influente da história do Brasil, o chamado Frei Baraúna.

abrasileiradas que marcam as obras da Vanguarda Paulista Instrumental.

A utilização da tabla é marcante na primeira faixa do lado B, “Iguana”, de Jarbas Barbosa, com 5’ 04” de duração. O título remete a um réptil nativo das Américas Central e do Sul, buscando um elo simbólico com as especificidades da fauna brasileira e latina ao nomear a composição. Nessa gravação, se sobressai a incorporação de ruídos, misturados às linhas de flauta e teclado eletrônico. Além da tabla, o solo de vibrafone de Betão Caldas marca fortemente a composição, que não tem a presença da bateria. “Iguana” abre o lado B do álbum de forma semelhante à faixa de encerramento do lado A, mantendo uma retórica musical de relaxamento em comparação às outras composições do LP.

Por fim, vale ressaltar que o LP apresenta uma faixa com uma harmonia nitidamente mais experimental do que todas as outras músicas do disco: “Pedra Lispe”, de Homero Lotito, com 3’ 23’ de duração. Uma harmonia dissonante é executada logo no tema inicial, mantendo essa característica durante toda a composição. Essa proposta destoa dos arranjos mais tonais do restante do álbum. A composição representa um indício das novas possibilidades e caminhos musicais que seriam percorridos pelo Pé Ante Pé em suas futuras gravações.

Esse primeiro álbum do Pé Ante Pé foi considerado “um dos melhores – senão o melhor – entre aqueles de música instrumental brasileira que mais se aproximam da sintaxe jazzística” (Coelho, 1981, p. 34) pelo crítico João Marcos Coelho no caderno *Ilustrada* da *Folha de São Paulo* e incentivou a banda a continuar sua pesquisa musical. Todas as músicas apresentam uma estrutura de tema e improviso/solo de algum instrumento, com retorno a esse tema inicial. Além das apresentações em São Paulo, o Pé Ante Pé também viajou para o Rio de Janeiro, Paraná, Santa Catarina e Brasília. A partir de meados de 1982, a banda se envolveu no projeto de um segundo disco, *Imagens do Inconsciente*[62] que também seria produzido e financiando de forma independente, mas dessa vez os integrantes contaram com a parceria do Lira Instrumental na distribuição.

Segundo Homero Lotito, o primeiro álbum foi financiado pelos membros da banda e o “restante da dívida paga com a vendagem de LPs em shows”, a gravação

[62] Gravado e mixado entre set/out de 1982 em 16 canais no estúdio Intersom, SP. Técnicos: Paulo e Roberto. Foto da capa: Gil Ribeiro. Fotos Internas: Wagner Avancini. Arte e texto: Toninho Mendes. Produzido por: Dala Produções Musicais e Lira Paulistana.

foi realizada em 8 canais com todo mundo tocando ao vivo e o “show de lançamento foi no Lira Paulista” (Lotito, 2020). No que se refere ao segundo disco, *Imagens do Inconsciente*, Lotito ressalta que também foi financiado com recursos próprios, mas dessa vez gravado com 16 canais e com show de lançamento “duplo” no Lira e no MASP-SP (Lotito, 2020).

No segundo disco do Pé Ante Pé existe uma maior diversidade na autoria das faixas que compõem o álbum, mesmo que Homero Lotito ainda mantenha a maioria das músicas gravadas. Das nove músicas que formam *Imagens do Inconsciente* (**figura 05**), quatro são de autoria de Homero Lotito, três do guitarrista Jarbas Barbosa e duas de Caito Marcondes (baterista e percussionista), que estreia em composições para o Pé Ante Pé nesse disco. A instrumentação desse segundo trabalho é um pouco menor: são cinco membros. O percussionista Betão Caldas e dois membros da seção de sopros (Xico Guedes e Mané Silveira) deixam a banda. No baixo, Tuco Freire também se retira e, no lugar dele, Sylvio Mazzuca Júnior passa a integrar a banda de forma permanente. Para gravação desse álbum, Nico Assumpção[63] faz participação especial nas faixas um e nove, abrindo e encerrando o disco, mas não compõe o grupo nas apresentações ao vivo. Completam o álbum os membros que já estavam no primeiro: além do pianista Homero Lotito e do baterista Caito Marcondes, o único saxofonista para esse segundo trabalho, Teco Cardoso.

Nessa segunda empreitada, o objetivo da capa era representar a urbanidade de São Paulo, algo que “lembrasse nossa música urbana”, diz Lotito (2020), quando solicitaram ao fotógrafo Gil Ribeiro (também amigo próximo da banda) que apresentasse propostas de seu portfólio, até chegar na imagem escolhida. Segundo Marcondes (2019), a fotografia foi selecionada “pelo seu cunho meio onírico, onde um animal, ou nosso lado instintivo, estivesse a farejar e indagar o que haveria por trás

[63] Antônio Álvaro Assumpção Neto (Nico Assumpção) foi um contrabaixista brasileiro. Nasceu em São Paulo e estudou com Amilton Godoy (piano) e Luís Chave (baixo), fundadores do Zimbo Trio e professores no CLAM (Centro Livre de Aprendizagem Musical) onde, posteriormente, foi professor. Nico Assumpção teve carreira em Nova York nos anos 1970 e voltou ao Brasil em 1981, quando gravou um disco “solo” de baixo, de forma independente. Foi curador musical na casa de shows Penicilina na Alameda Lorena, em São Paulo. Ensaiava com Arrigo Barnabé em sua casa as músicas que dariam origem à Clara Crocodilo. É considerado um baixista extremamente renomado no cenário brasileiro e mundial, pois apresenta uma extensa lista de nomes importantes com os quais realizou diversos shows e gravações, entre eles: João Bosco, Milton Nascimento, Marcio Montarroyos, Victor Biglione, Ricardo Silveira, Wagner Tiso, Helio Delmiro, Cesar Camargo Mariano, Nelson Faria, Robertinho Silva, Chico Buarque, Marcos Resende, Edu Lobo, Larry Coryell, Kenny Barron, Billy Cobham, Larry Coryell, Joe Diorio, Eliane Elias, Ronnie Foster, Frank Gambale, Joe Henderson, Lee Konitz, Michel Legrand, Harvey Mason, Pat Metheny, Airto Moreira, Flora Purim, Ernie Watts, Sadao Watanabe e Phil Woods.

daquele muro, no campo do nosso inconsciente". Em seguida, Caito completa: "eu que dei esse nome ao LP e creio que porque estudava Jung[64] na época e estava fascinado também pelo trabalho que havia recém-conhecido da psiquiatra Nise da Silveira"[65] (Marcondes, 2019).

Figura 05: Capa do LP *Imagens do Inconsciente*, 1982.

LADO A
A1. Sambana (Jarbas Barbosa)
A2. Tutú Maracá (Caito Marcondes)**A3**. Uma Tarde Como Essa (Homero Lotito)
A4. Transformar (Homero Lotito)

LADO B
B1. Araponga (Homero Lotito)
B2. Embrio (Caito Marcondes)
B3. Saguairú (Homero Lotito)
B4. Retrato Dela (Jarbas Barbosa)
B5. Sugestivo da Silva (Jarbas Barbosa)

Fonte: Discogs.com

Três das quatro faixas compostas por Homero Lotito demonstram nitidamente uma tendência de afastamento do *cool jazz* e do *bebop*, e de aproximação com o *free* e o *fusion jazz*. A composição "Transformar", quarta e última do lado A é marcada por um som que se remonta às misturas entre *free* e *fusion* jazz, com momentos de ambiente 'sombrio'. Com 9' 09" de duração, é a mais longa música do álbum. Outras duas características se destacam nessa composição: o longo solo de bateria (1' 46") que inicia a faixa, e a estrutura de A – B – C – D – E, que rompe com a lógica de tema – improviso – tema.

A primeira do lado B da versão em LP é "Araponga", tem 04' 03" de duração.

[64] Carl Gustav Jung (1875 – 1961), psiquiatra e psicoterapeuta suíço que desenvolveu diversos conceitos adjacentes à ideia de inconsciente coletivo.
[65] Nise Magalhães da Silveira (1905 – 1999), psiquiatra brasileira, conhecida pela luta na humanização do tratamento psiquiátrico. Foi aluna e leitora de Carl Jung, sendo a principal responsável pela introdução da psicologia Junguiana no Brasil. Criou o Museu Imagens do Inconsciente na cidade do Rio de Janeiro, em 1952, no prédio do Centro Psiquiátrico nacional, abrigando, atualmente, mais de 350 mil obras de pacientes com transtornos mentais, entre outras atividades.

Mais uma vez, a tática retórica de nomear a composição com alguma palavra que se vincule às especificidades de nossa fauna ou flora é utilizada. Araponga é uma ave existente principalmente no Brasil – mas também no Paraguai e na Argentina – que é lembrada pelo seu grito estridente. A terceira do lado B é “Saguairú”, com 4’ 26” de duração. A faixa é marcada por uma mistura de samba-jazz, *cool* e *bebop*, com momentos de *fusion jazz* atrelados aos solos de guitarra.

No caso das composições de Caito Marcondes, os aspectos rítmicos marcam a *intenção de brasilidade* do Pé Ante Pé. A segunda faixa do lado A também tenta evidenciar as raízes ‘autenticamente brasileiras’ e, nesse objetivo, o faz utilizando de palavras de origem tupi: “Tutu Maracá”[68]. Com 03’ 19” de duração, é a primeira música composta pelo baterista Caito Marcondes gravada pelo Pé Ante Pé. Ela é destacada por uma musicalidade que se refere, num primeiro momento, ao frevo pernambucano com a escala harmônica ‘desorientada’ por alguns compassos. Em seguida, o piano começa tocando algumas notas dissonantes enquanto o ritmo se acelera alterando a escala inicial. Após uma pequena ponte (por volta de 35 segundos de música), um longo solo de saxofone barítono é feito por Teco Cardoso em bateria ritmada em torno da caixa.

Com duração de mais de dois minutos e meio, a experimentação e a tensão harmônica são evidentes desse momento em diante, quando o solo de saxofone surge e continua sem pausas até o final da composição. As notas de Teco Cardoso caminham cada vez mais para uma dissonância que remete às fórmulas do *free jazz* e do *fusion*, deixando de lado aquelas do *bebop* e do *cool jazz* (mais usadas no primeiro álbum), demonstrando, novamente, uma tendência de transformação na sonoridade do primeiro para o segundo disco do Pé Ante Pé. Esse longo solo de sax passa por diversos momentos, sendo a última parte acompanhada sincronizadamente com batidas intermitentes da bateria. Sylvio Mazzuca Júnior é quem faz as gravações do baixo dessa música até a faixa oito do disco.

Duas faixas propõem uma instrumentação alternativa à base de bateria, baixo, guitarra e instrumento de sopro. É o caso de “Uma Tarde Como Essa”, título da terceira música do lado A, de autoria de Homero Lotito, com duração de apenas 2’ 50”. Sua

[68] ‘Tutu’ tem vários significados (dinheiro, saia utilizada do balé clássico, iguaria culinária, entre outros), mas parece significar, especificamente nesse caso, um ente imaginário que coloca medo nas crianças (como o bicho papão), ou a ideia de um chefe local muito influente e temido. Já ‘maracá’ remete, principalmente, a um chocalho de tradição dos indígenas das Américas.

instrumentação é bastante específica: um duo de piano e percussão, sendo este último apenas um acompanhamento pontual em alguns poucos momentos da música e com volume bastante baixo na mixagem. Após as experimentações da faixa anterior, a sonoridade dessa composição ameniza as tensões harmônicas deixadas em evidência e prepara o ouvinte para a quarta faixa, na qual as fricções mais dissonantes retornam com força.

"Embrio", a segunda faixa do lado B, também apresenta uma instrumentação bastante específica, com Sylvio Mazzuca Júnior no baixo e Caito Marcondes (compositor dessa música) tocando diferentes instrumentos de percussão e violão. Tendo apenas 1' 43" de duração, é a música mais curta dos dois álbuns do Pé Ante Pé. A parte rítmica se sobressai na composição, sendo que os próprios instrumentos de corda são tocados de forma percussiva, utilizando diversos "harmônicos" executados sincronizadamente com as batidas da percussão. Entre os instrumentos utilizados por Caito, aquele que rege os quase dois minutos de composição é o berimbau, marcando o tempo de toda a composição (com exceção dos primeiros segundos de introdução). A utilização do berimbau é mais um item que demonstra a *intenção de brasilidade* e as características 'autenticamente nacionais' na formação musical e estética do Pé Ante Pé e da Vanguarda Paulista Instrumental.

No caso das composições do guitarrista Jarbas Barbosa, a faixa que abre o lado A do álbum é de sua autoria: "Sambana", de 3' 26" de duração e que conta com a participação especial de Nico Assumpção no baixo. A rítmica é permeada por uma bateria em formato de samba e samba-jazz*,* provável referência estética vinculada ao título da faixa[69]. As outras duas composições de Jarbas atuam como uma só. A penúltima faixa do lado B é "Retrato Dela". Nessa composição, Barbosa toca exclusivamente baixo sem o acompanhamento de nenhum outro instrumento. Com apenas 1' 50" de duração, ela funciona como introdução à faixa final, "Sugestivo da Silva", que é executada por todos os instrumentos e de autoria do mesmo compositor. "Retrato Dela" tem um ambiente sonoro bastante introspectivo, estruturado em torno dos ecos e efeitos da linha de baixo realizada de forma solitária. Enfim, para encerrar o álbum e a carreira discográfica do Pé Ante Pé, "Sugestivo da Silva" se inicia com a escala de baixo da música anterior. Nico Assumpção assume tal instrumento nessa

[69] 'Sambana' também é uma cidade da antiguidade mencionada pelo historiador grego *Diodorus Siculus*.

faixa, assim como na primeira, realizando sua participação especial no disco. Com 7’ 22” de duração, ela pode ser dividida em dois momentos: o primeiro mais relacionado ao *bebop*, e o segundo, bastante experimental, com uma sonoridade muito próxima do *free jazz*.

Boa parte das composições, com exceção das de Caito Marcondes, apresentam um mesmo roteiro que obedece a um trajeto sonoro bem específico e uma estrutura bastante fixa, apesar dos diversos ‘solos’ e ‘improvisos’, qual seja: introdução, tema base, solos para improviso de alguns instrumentos melódicos (saxofone, piano ou guitarra, muitas vezes dois instrumentos em seguida), retorno ao tema base com alguma acentuação diferenciada e, por fim, a coda. Essa estrutura se mantém na maioria das músicas do Pé Ante Pé e é encontrada de forma considerável nas composições das outras bandas da Vanguarda Paulista Instrumental, embora não com tanta intensidade.

No primeiro álbum, homônimo (1980), a lógica de tema – improviso – tema é a estrutura de todas as faixas, mesmo naquelas mais amenas e calmas, com ritmos mais lentos (sem bateria, como na última do lado A e a primeira do lado B) ou naquelas com harmonias mais experimentais e batidas mais aceleradas (como em “Pedra Lispe”, por exemplo). Em contrapartida, no segundo álbum, *Imagens do Inconsciente* (1982), a banda se distancia dessa proposta, com a maioria das composições (seis das nove) que quebram essa lógica, e mantém uma retórica musical ainda mais alinhada ao experimentalismo.

Os solos e improvisos fazem parte do projeto musical da banda. Conforme destaca Caito Marcondes, o foco

> era a liberdade, mais do que qualquer outro conceito estabelecido. Nós estávamos mais preocupados em expandir nossos *horizontes mesclando a influência de um John Cage, Stockhausen, Stravinsky, Bartók e Debussy com ritmos brasileiros* e *muita improvisação antes de qualquer outra coisa* (Marcondes, 2019, grifos nossos).

Além de destacar o interesse nos improvisos, Marcondes também comenta a interrelação da banda com as técnicas da música moderna, das vanguardas históricas, a partir de nomes como John Cage, Karlheinz Stockhausen, Igor Stravinsky, Béla Bartók e Claude Debussy. Bem como relembra o jornal *Correio Braziliense* (Música, 1981, p. 30), três músicos do Pé Ante Pé (Homero Lotito, Caito Marcondes e

Mané Silveira) tiveram aulas com Hans Joachin Koellreutter: músico alemão reconhecido pela introdução e circulação da técnica dodecafônica em solo brasileiro[70]. No caso de Caito, uma proximidade de convívio familiar ainda é evidenciada pelo fato de sua tia, Genny Marcondes[71], ser casada com Koellreutter. O baterista e percussionista do Pé Ante Pé (na época estudava piano e violão) comenta que o ambiente cultural vivenciado em suas viagens para casa de sua tia, contribuíram para o início da sua vivência e percepção musical, segundo ele mesmo:

> Eu viajava todos os verões para o Rio de Janeiro e me hospedava com minha tia Geny Marcondes, grande pianista e compositora de trilhas para teatro (Grupo Opinião) e cinema (Marcelo Zona Sul), que foi casada com HJ Koellreutter e em cuja casa circulavam grandes músicos e atores como Barbosa Lima, Baden Powell, Denoy de Oliveira e o próprio Koellreutter evidentemente. Ela ainda me levava para assistir peças de teatro como o Cavalinho Azul com trilha ao vivo de Reginaldo Carvalho, concertos de Rufu Herrera e Sergio Ricardo e musicais como o Hair, que ela fez direção musical. Geny foi quem me introduziu aos Beatles, me dando o compacto duplo A Hard Day's Night (Marcondes, 2019).

Sobre a harmonia da banda, Homero Lotito destaca que além da utilização de serialismos o "modalismo foi muito valorizado, dava à música um colorido e um significado muito especial". A maneira de usar o modalismo era muito ampla, com superposições tonais e atonais", demonstrando o tensionamento com o campo tonal, bastante recorrente na sonoridade da VPI. O pianista também diz que a música

---

[70] Hans-Joachim Koellreutter (1915 – 2005) é uma figura bastante plural e complexa no desenvolvimento da música brasileira. Vindo para o Brasil fugido do regime nazista, o músico atuou em diversas frentes. A convivência familiar e/ou educacional com Koellreutter não credencia, automaticamente, os instrumentistas da VPI como músicos relacionados às práticas do dodecafonismo ou outras técnicas de vanguarda. Representam, somente, mais uma referência na múltipla formação dos músicos. Inclusive, Homero Lotito ressalta que já considerava, no período de atuação do Pé Ante Pé, o dodecafonismo "ultrapassado e engessado" (Lotito, 2020). Sobre as disputas em torno da trajetória de Koellreuter no Brasil, as suas propostas estéticas e do grupo Música Viva (fundado por ele), ver: Egg (2004, 2010, 2015) e Ávila (2016).

[71] Genny Marcondes Ferreira (1916 – 2011). Compositora e diretora musical. Solicitada pelas principais companhias dos anos 1960, entre elas o Teatro de Arena e o Grupo Opinião. É responsável por trilhas e composições ímpares do período, tais como nas peças *Revolução na América do Sul* e *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come*. Forma-se em música em 1936 pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, e canto orfeônico, no Instituto Musical São Paulo, em 1941. Estuda composição e orquestração com Esther Scliar e Guerra Peixe. Teve aulas de harmonia funcional, contraponto e composição com Hans Joachim Koellreutter. Em 1964, faz a direção musical de *Opinião*, de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa, show que aglutina as primeiras forças do teatro de resistência. No mesmo ano compõe a música tocada ao vivo em *A Ópera dos Três Vinténs*, musical de Bertolt Brecht e Kurt Weill, com direção de José Renato, que abre as portas do Teatro Ruth Escobar. Trabalhou também como professora da Escolinha do Brasil, dos cursos de recreação da Pestalozzi, do Clube de Recreação Infantil, do Colégio Brasileiro de Almeida e da Escola Americana do Rio de Janeiro, onde desenvolveu trabalhos de dramatização, música e poesia.

produzida pelo Pé Ante Pé era “voltada à prática e *renovação na música instrumental brasileira*, tanto no que tange à execução musical quanto à composição” (Lotito, 2020, grifos nossos). Lotito também ressalta que o principal recurso que identifica a *intenção de brasilidade* no Pé Ante Pé seria “o ritmo, derivado das várias manifestações musicais da nossa cultura: samba, bossa-nova, vários ritmos nordestinos, o choro (em menor grau) […]; as mais importantes considero o samba e a música nordestina (principalmente o baião)”.

Assim como A Divina Increnca e diferentemente do Pau Brasil, o Pé Ante Pé não grava nomes consagrados da música popular e da MPB como ferramenta de aproximação com as formas de identidade musical consolidadas na cultura nacional. Todas as gravações são dos membros da banda. A instrumentação do Pé Ante Pé diferente de ambas, tendo na guitarra um componente central de distinção. A utilização dos ritmos brasileiros se coaduna com o ímpeto experimental da banda. No caso dos títulos das faixas, muitas delas demarcam uma *intenção de brasilidade* muito evidente, nos dois álbuns: “Samba do Anhangabaú”, “Iguana”, “Baraúna” e “Tutu Maracá”, entre outros.

Os periódicos também destacavam as representações de Brasil como característica primordial da banda, por exemplo, em 1981: “*a música que o Pé Ante Pé toca é brasileira*, com um estilo de interpretação jazzística” (Música, 1981, p. 30). Mesmo antes da banda gravar seu primeiro álbum a brasilidade é lembrada pelos periódicos. Quando da temporada de apresentação da banda no Lira, em abril de 1980, o jornal *Folha de São Paulo* destaca uma suposta contradição: “*embora toquem música brasileira*, muitos deles têm formação de música erudita ou jazz” (Pé Ante Pé, 1980, p. 29). Enfim, também é necessário salientar que a imprensa divulgou as apresentações ao vivo do Pé Ante Pé, desde sua formação até os últimos shows.

Mesmo que o roteiro das faixas dos dois discos do Pé Ante Pé obedeça a um alicerce em comum, a sonoridade apresentada entre as músicas e, principalmente, entre os álbuns é bastante distinta. No caso do álbum de lançamento, homônimo, as formas musicais remetem de maneira mais diretas aos primeiros momentos do jazz norte americano: o *swing* (1920/30), mas principalmente o *bebop* (1940) e o *cool jazz* (1950). Já no segundo disco, *Imagens do Inconsciente*, o jazz construído pelo Pé Ante Pé se aproxima mais das sonoridades do jazz contemporâneo, a partir do *fusion* (1970) e do *free jazz* (1960), com execução de harmonias mais dissonantes,

experimentações em ruídos, tempos de silêncio, entre outras características ligadas ao universo do desenvolvimento da música escrita tonal europeia e suas propostas de superação.

1.5 “Som novo e sem preconceitos”[72]: banda Metalurgia

A banda Metalurgia – considerada “a formação que faltava dentro do movimento de música instrumental independente paulista” (Coelho, 1982a, p. 48) – foi formada em 1981 na cidade de São Bernardo do Campo. O núcleo de instrumentistas acompanhava, naquele momento, Elis Regina (1945 – 1982), entre eles: Claudio Faria, Norberto Camargo, Lino Simão e, fundamentalmente, Itacyr Bocato Júnior[73], que é o principal compositor do único álbum gravado pela banda. Sobre a importância do contato com Elis na sua trajetória, o trombonista comenta: “toquei com a Elis Regina no final de 1979. E todo ano de 1980. Mas ela marcou minha vida inteira. E depois outros músicos que toquei, assim, não tinha mais nada pra aprender” (Bocato, 2019)[74].

Entre as bandas que compõem o leque da Vanguarda Paulista Instrumental, a Metalurgia é a única que não é radicada na capital de São Paulo. Mesmo sendo do Grande ABC, parece enfrentar alguns obstáculos e dificuldades para se inserir no contexto mais amplo de shows e produções relacionados ao pessoal da canção e, principalmente, às bandas de jazz instrumental próximas ao Lira Paulistana e da cena

---

[72] Subtítulo da matéria (sem autoria) publicada no *O Estado de São Paulo* em 1985, para se referir à banda Metalurgia.

[73] Itacyr Bocato Jr. nasceu em São Bernardo, no bairro Baeta Neve, em 1960. Trombonista, começou a tocar em bandas escolares e estudou composição e regência na Universidade Estadual de São Paulo. No final dos anos 70, tocou ao lado de Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção no Festival Universitário da Cultura, no qual Arrigo foi o vencedor com a música “Diversões Eletrônicas”. Em 1980, tocou e gravou com Elis Regina no show Saudades do Brasil. A sua carreira como instrumentista se intensificou atuando ao lado de Rita Lee, Ney Matogrosso, Roberto Carlos, entre outros. Em 1985, lançou seu primeiro disco solo. Na década de 90, participou do Festival de Jazz de Montreux, na Suíça e, em 97, lançou um CD somente com músicas de Pixinguinha. Morou um tempo na Europa, do final dos anos 1990 até o início dos anos 2000, tocando em vários festivais e gravando diversos discos. De volta ao Brasil, gravou *Antologia da Canção Brasileira vol. 1 e 2* (Maritaca, 2004), formando com a flautista Lea Freire, um dos grandes duos instrumentais desta década. Entre seus últimos lançamentos estão *Hidrogênio* (2008), *Bocato e Carla Camargo* (2009), *Esculturas de Vento* (2012, Selo Sesc), *Bocato Plays Wayne Shorter* (2017), *Tapes Perdidos* (1983 – 1985), *Bocato no Mundo Real* (2020) e *Bocato Jazz Experience* (2022). Atualmente, Bocato se apresenta regularmente em diversas casas de show em São Paulo/SP.

[74] BOCATO JUNIOR, Itacyr. Entrevista concedida ao autor em 2019. Versão completa nos apêndices.

independente da capital. Segundo Bocato, o grupo

> não tem ligação com esses grupos assim [da Vanguarda Paulista Instrumental e do Lira Paulistana]. É bem por aí. Você pode ver que a Metalurgia é uma coisa à parte disso tudo. [...] Então, o pessoal de São Paulo, em um primeiro momento, eles não apoiaram a gente. Porque foi uma loucura toda ali. Sabe, o Metalurgia nem se relacionava muito. A gente era muito caipira, bicho do mato. A gente era punk. *A maior parte da banda era punk-jazz*. [...]. Então, não tinha acesso com essas pessoas. Não tinha jogo. Infelizmente. Mas é assim que é a batalha. Porque de certa forma a gente era mais novo. E eu tenho uma consciência de arte na minha cabeça. […] *Sinceramente, acho que tocamos só umas duas vezes no Lira Paulistana*. Na verdade, as pessoas não acompanhavam o ritmo que a gente estava de música. A Metalurgia ficava meio de lado ali. Fizemos lá uns dois shows ali. Mas não é uma coisa que foi marcante na minha vida. Como toquei lá, toquei em vários outros lugares. A música do Metalurgia era muito autodidata, *não tinha uma ligação com o Lira. Tocamos algumas poucas vezes lá* (Bocato, 2019, grifos nossos).

Um dado importante vai ao encontro da perspectiva de Bocato: daquelas selecionadas para representar a Vanguarda Paulista Instrumental, a banda Metalurgia é a única que não gravou pelo selo Lista Paulistana, mas sim, pela gravadora independente exclusivamente instrumental Som da Gente. Além disso, não encontramos nenhuma fonte ou documento que comprove que os instrumentistas da Metalurgia ensaiaram ou fizeram alguma apresentação com os músicos das outras bandas de jazz radicadas na cidade de São Paulo naquele momento, como era muito comum entre o Grupo Um, Pau Brasil, A Divina Increnca e Pé Ante Pé. Lino Simão (saxofonista da banda) rememora de forma distinta a interpretação contemporânea de Bocato: “O Lira foi o mais importante espaço musical dos anos 80! Não dá pra mensurar a importância do Lira com palavras. Basta ver quem tocou lá. O ninho musical que deu origem ao maior movimento artístico pós ditadura” (Simão, 2023).

Diferentemente da perspectiva adotada em 2019, quando Bocato afirma que tocaram poucas vezes no Lira e que “não foi algo marcante” na sua vida, o trombonista confidenciou ao jornalista João Marcos Coelho, em julho de 1982: “Foi exatamente com uma curta temporada de shows no Teatro Lira Paulistana, em Pinheiros que demos a grande largada, que culmina agora com a gravação de nosso primeiro disco, pelo Som da Gente” (*apud* Coelho, 1982b, p. 48). Ou seja, eles tiveram no palco do Lira uma oportunidade seminal para mostrar seu trabalho e, principalmente, um incentivo para continuar com o projeto musical da banda, antes de viabilizar a primeira e única gravação.

Em uma dessas apresentações, o musicólogo, pesquisador e jornalista Zuza

Homem de Mello[75] afirma que “caiu de cara” quando o show começou, e salienta que na primeira vez que foi ao teatro do Lira Paulistana foi justamente para ver a Metalurgia. A apresentação da banda fez o pesquisador e jornalista se surpreender com o show e, logo na primeira música, “todo mundo no teatro ficou empolgado” (Mello, 2013, s/p.). Em 1982, duas temporadas de shows da Metalurgia no Lira foram anunciadas pelo jornal *Folha de São Paulo*, entre os dias 1 e 07 de março e 13 e 16 de novembro. No ano de 1984, novos concertos foram anunciados no mesmo espaço, nos dias 25 e 26 de setembro.

A imprensa paulistana divulgou amplamente as apresentações ao vivo da Metalurgia, que circulou por diversos locais durante seu período de atividades. Além do Lira Paulistana, foram esses locais: o MASP (1981, 1982, 1985, 1987); Teatro Oficina (1981); Teatro Ruth Escobar (1981); Bar Penicilina (1981, 1982); Centro Cultural São Paulo (1982); 150 Night Club (1982, 1983); SESC Pompeia (1983); Anfiteatro da USP (1983); sala Guiomar Novaes da Funarte (1985), sem contar os shows em Santos, no festival da Praia do Gonzaga (1982), no bar Heavy Metal (1983), também em Campos do Jordão (1983), entre outros.

Na ocasião do show da Metalurgia no SESC Pompeia, em 1983, o jornalista Paulo Caruso foi enviado pelo jornal *O Pasquim* (sediado no Rio de Janeiro) para analisar a noite paulistana. Publicou a matéria “Metalurgia, os metais que urgem*”*, na qual destaca que a banda produz:

> Um som pauleira que lembra uma grande confusão urbana, suburbana e rural, parafraseando Paulo Moura. Naipes de sopro afinadíssimos, sincopadíssimos e, pelo que pude perceber, regidos pelo trombonista Bocato, que assina a maioria dos arranjos. Figura estranhíssima, calça de malha, sandália havaiana e quimono japonês, parece ter surgido das montanhas do

[75] Nos anos 1950, Zuza Homem de Mello atuou profissionalmente como contrabaixista. Em 1956, começou a trabalhar como jornalista, assinando uma coluna de jazz para a publicação “Folhas”. Colaborou para o *Jornal do Brasil* e a revista *Down Beat*. Em 1959, foi contratado pela TV Record, onde atuou durante 10 anos, tendo sido responsável pelas contratações de dezenas de artistas internacionais como Sammy Davis Jr. e Sarah Vaughn. Atuou também em produção e como engenheiro de som dos programas musicais de MPB e dos festivais de música dos anos 1960, realizados pela emissora. É autor do livro *Música Popular Brasileira - período da Bossa Nova aos Festivais*, lançado em 1976, e foi coordenador da *Enciclopédia da Música Brasileira*. Entre 1977 e 1988, concentrou suas atividades no rádio e imprensa. Produziu e apresentou o “Programa do Zuza”, transmitido diariamente pela Rádio Jovem Pan. Trabalhou durante 10 anos como crítico de música popular no jornal *O Estado de São Paulo*. Colaborou para as revistas *Som 3* e *Nova*, e para outros jornais e publicações no Brasil e no exterior. Planejou e coordenou a 3ª edição dos fascículos *História da Música Popular Brasileira*, da Editora Abril. Dirigiu, nos anos 1970, a série de shows “O Fino da Música”, no Anhembi, que apresentou Elis Regina, Elizeth Cardoso, Orquestra Tabajara, além de artistas então em começo de carreira como João Bosco, Ivan Lins, Emilio Santiago e Alcione, entre outros.

> Nepal. Em alguns momentos, tem a doçura de um Raul de Barros. Mas só por uns momentos. O Grosso do som é pauleira mesmo, em alguns "*chorus*" dá até a impressão que a garotada levou a orquestra Tabajara até as últimas consequências [...]. O SESC Fábrica Pompeia é a coisa mais parecida com o socialismo na Bavária que você encontra no coração da Pompéia (Caruso, 1983, p. 20).

Além de comentar a excentricidade de Bocato como figura pública, a matéria expõe brevemente alguns pontos sobre a música produzida pela banda e, utilizando da ironia, também salienta a importância do palco do SESC Pompeia como ponto aglutinador da criatividade musical da capital paulista no período. Em uma resenha não assinada publicada um mês antes, o mesmo jornal destaca a presença do baião e do samba "com muita qualidade" (Banda, 1983).

A *intenção de brasilidade*, o jazz e a música de concerto também estão intensamente presentes na sonoridade da banda Metalurgia. Sobre a busca por categorias reconhecidamente brasileiras e populares, o trombonista Bocato sublinha que, após o início dos anos 1980, se distanciou dessa retórica como meio de explicar as propostas da banda, inclusive sobre o nome do grupo. Assim, segundo o próprio ressalta:

> […] então, sobre musicalidade brasileira. Olha, na época eu tinha assim uma, assim, busca, tanto que eu procurei esse nome Metalurgia por uma ingenuidade minha. Pois eu era de São Bernardo e muitos outros integrantes. Eu achava que era muito bonito aquele movimento dos metalúrgicos. *Eu sempre achava aquilo um pouco estranho. Mas como tava na moda, eu embarquei um pouco nessa onda de "musicalidade brasileira", "brasilidade".* Eu acho que a música é mundial e a música brasileira taí pra servir a música mundial, entende? *Então, o nome Metalurgia foi até desse momento. Eu acho que não tem nada a ver. Hoje em dia eu desvinculo, assim, daquele movimento sindical.* Não tem nada a ver comigo mais, né? Então, eu acho que seria isso a resposta pra essa questão da brasilidade. Eu fujo dessas coisas de 1922 (Bocato, 2019, grifos nossos).

Na mesma entrevista, em outro momento, o músico destaca:

> *A coisa brasileira realmente está na gente.* Eu até te falei no começo que a gente veio ligado a Elis Regina e Cesar Camargo. Eu acho, por exemplo, os europeus e americanos são os inventores da harmonia, da coisa serial e tudo. Da harmonia tradicional. Da harmonia do jazz. Então, a coisa vem bastante daí. Então a coisa toda do Metalurgia vem daí. Aproveitando o embalo dessas músicas americanas e misturando. Mas não forçando. A*ssim, foi muito natural a Metalurgia. Não era uma forçação de barra como muita gente andou fazendo. Era natural o ritmo brasileiro.* Eu não posso ficar nessa de ficar falando "música de raiz". Porquê raiz é macaxeira, mandioca e cará. *Então, a origem são os ritmos brasileiros oriundos da África e da miscigenação. E a harmonia é americana, entendeu?* Então, eu acho que a música brasileira

> está a serviço da música mundial, para evolução mesmo (Bocato, 2019, grifos nossos).

Pelo depoimento do instrumentista, é possível perceber que a *intenção de brasilidade* está mais presente no período de atividade da banda, durante o início dos anos 1980, acontecendo 'de forma natural', enquanto contraditoriamente, ele mesmo assume que "embarcou nessa de brasilidade, pois estava na moda". Essa retórica foi adotada até mesmo como matéria-prima para o nome do grupo, mesmo que não fique tão evidente, como no caso do Pau Brasil. Além disso, nota-se uma tentativa de conexão com o contexto de abertura política do país após a ditadura militar e com a nova representatividade social e política dos atores sindicais do ABC (vinculados aos metalúrgicos) como parte de um 'novo Brasil' que se edificava no período final da ditadura militar. O jornal *O Estado de São Paulo* revela, em 1985, que o primeiro nome da banda, no início, era "Metaleira", referindo-se à volumosa seção de metais (sopros) da banda. No entanto, com a popularidade do *heavy metal*, as noções se confundiram, e um novo nome foi escolhido, mais relacionado ao contexto político brasileiro. Sobre o termo 'metaleira', o guitarrista Marcelo Munari destaca, nessa mesma matéria que "existia a gíria musical relativa ao naipe da orquestra" (Banda, 1985, p. 17).

Lino Simão[76] também ressalta a *intenção de brasilidade* da banda Metalurgia como elo com a Vanguarda Paulista Instrumental, pois, segundo ele, buscavam "a mesma coisa. A valorização da cultura brasileira e do músico brasileiro" (Simão, 2023). Segundo o saxofonista, a Metalurgia e a VPI foram "além das tradicionais Big Bands (sic), muito copiadas por aqui. Nossa geração *tinha uma linguagem própria do Brasil* e isso enriquecia demais esse movimento [...]. Éramos, sem dúvida, influenciados pelo jazz" (Simão, 2023, grifos nossos).

Enfim, no ano de 1982, a banda Metalurgia consegue viabilizar a gravação de seu único álbum. A primeira característica que chama atenção, logo de início, é a quantidade de instrumentistas. Aqueles que formam o 'núcleo oficial' da banda são: Bocato (Trombone), Lino Simão (Sax tenor e barítono, Flauta e Picollo), Nonô Camargo (Trompete e Flugelhom), Cláudio Faria (Trompete e Flugelhom), Jacaré (Sax

[76] Lino Marques Simão Junior (1956-) começou a estudar piano ainda jovem, aos 4 anos de idade. Também estudou arranjo e composição na Berklee College of Music. Segundo o músico, ele foi um dos fundadores da banda Metalurgia, logo após conhecer Bocato. Também tocava na banda de Elis Regina no mesmo período. Lino Simão relembra que participou de uma audição para participar da banda da cantora, junto a César Camargo Mariano, e quando foi um dos escolhidos "nem acreditava" no que havia ocorrido (Simão, 2023).

alto e Flauta), Julio Peluchi (Sax tenor), Marcelo Munari (Guitarra), Edu Fiore (Baixo elétrico), Mané Leão (Piano acústico e elétrico) e Claudinho (Bateria). Além disso, outros dois instrumentistas participaram de forma especial, o percussionista Rogério Benatti, nas faixas A1, A5, B1, B4 e B5, e o flautista Ubaldo Versolato na faixa B6. Dessa forma, a banda atinge o número de dez instrumentistas 'fixos' e mais duas participações especiais, superando o octeto do primeiro álbum do Pé Ante Pé.

O disco, homônimo[77] (**figura 06**), foi gravado no 'Nossoestúdio', da gravadora independente e exclusivamente instrumental Som da Gente, importante selo de analisado na pesquisa de mestrado de Muller (2005), na qual relaciona as ações da gravadora no universo de expansão da indústria fonográfica e de ascensão da movimentação independente. Vale ressaltar, novamente, esse aspecto de diferenciação, pois os instrumentistas da banda Metalurgia são os únicos daqueles estudados para representar a Vanguarda Paulista Instrumental que não tiveram nenhuma gravação ou distribuição pelo Lira Paulistana.

Figura 06: Capa do LP *Banda Metalurgia*, 1982.

LADO A
A1. Multinacional (Bocato)
A2. Amarelo (Edu Fiore)
A3. Impulso (Lino Simão)
A4. Oi (Mané Leão)
A5. Ap. 403 (Chiquinho Brandão – Nonô Camargo – Bocato)
A6. Barra Pesada (Mané Leão)

LADO B
B1. Lá em Guayaquil (Bocato)
B2. Ermelino e Casanova (Lino Simão)
B3. A salsa e o cheiro verde (Bocato)
B4. Esperando Edmundo (Lino Simão)
B5. Em tempo de Baeta (Bocato)
B6. Samba da volta ao Bernô (Bocato

Fonte: Discogs.com

Além da grande quantidade de instrumentistas e das particularidades de sua gestão frente ao cenário de produção independente da VPI, outra característica

[77] METALURGIA. Metalurgia. São Paulo. Som da Gente. 1982. Disco de vinil, 33 rpm.

marcante do LP são as suas doze faixas. Como o tempo máximo de gravação possível para esse formato varia, em média, entre 35 e 40 minutos, dependendo da quantidade de instrumentos, a maioria das faixas tem menos de três minutos de duração. Ao jornalista João Marcos Coelho, Marcelo Munari (guitarra) ressalta sobre esse aspecto: “fazer nosso disco com doze faixas tem um significado precioso, queremos que nossa música seja tocada no rádio, pretendemos conquistar o mercado nacional”. Tal afirmação revela tanto uma preocupação comercial da banda quanto, ao mesmo tempo, uma esperança no projeto do álbum. Por outro lado, de forma contraditória, o guitarrista afirma na mesma matéria: “é muito bom você fazer um disco com cinco, seis faixas somente, quando você realmente tem o que dizer, caso contrário, dá muita redundância” (Coelho, 1982b, p. 48). Acerca dessa questão, o jornalista emite sua crítica na resenha do disco, ressaltando que a

> Metalurgia sofre de um defeito relativamente grave: são poucas as faixas nas quais os músicos de fato se expõem e dizem a que vieram. As doze músicas escolhidas para integrar o disco acabam por pulverizar o resultado e praticamente só sugerem, ou insinuam, aqui e ali três ou quatro privilegiados instrumentistas. O excessivo número de temas não dá quase chances aos músicos improvisarem (Coelho, 1982c, p. 48).

O trombonista Bocato assina a grande maioria das composições do LP: cinco das doze (quase metade do disco sozinho), mesmo com mais de dez integrantes formando a banda. Outras três composições são de Lino Simão, duas de Mané Leão, uma de Edu Fiore e, a última, assinada por vários instrumentistas. Além disso, Bocato é o único músico – entre aqueles que compõem a seção de sopros – a participar da gravação de todas as músicas do LP. Não encontramos maiores informações sobre a capa do disco. Todavia, pode ser percebida a fotografia de um trombone, com coloração saturada em um fundo preto com o nome da banda.

No que se refere às composições de Bocato, **“**Multinacional”, é a faixa que inaugura o álbum. Com 04’ 23”de duração é a música mais longa de todo LP. Todos os dez instrumentistas, mais o percussionista, participam da gravação. A presença dos solos de saxofone e de guitarra marcam a composição. A seção de sopros nessa música formada por Trombone (Bocato), Flugelhorn/Fliscone (Cláudio Faria), Trompete (Nonô Camargo), Saxofone Alto (Jacaré), Saxofone Tenor (Júlio Peluchi e Lino Simão Júnior). O piano utilizado por Mané Leão nessa faixa é acústico. A base de bateria, baixo e guitarra mantém a estrutura de quase todas as faixas do álbum,

inclusive a primeira. O andamento da música é dinâmico e veloz, lembrando bastante o *fusion jazz,* somado a muitos instrumentos de sopro.

Outra composição de Bocato, “Lá em Guayaquil”, inicia o lado B do álbum, com 02’ 49” de duração. A introdução apresenta um apito, pandeiro e ritmos que lembram uma escola de samba. O ritmo em samba acompanha quase toda a composição, com a presença de vários instrumentos de percussão como o já citado pandeiro e a conga, misturados com tímpanos, de tradição erudita. Na gravação, é possível ouvir alguns gritos no fundo que parecem ser exclamações após linhas de improviso. Um solo de bateria irrompe na parte final da composição, com uma pegada *rock*, antecipando o fragmento que finaliza a música.

“A salsa e o Cheiro Verde” é a terceira faixa do lado B, também de Bocato, com 02’ 46” de duração. Os ritmos dançantes emergem da composição e retomam o clima mais animado e extrovertido (diferentemente da faixa anterior), com uma mistura percussiva entre samba e salsa. Além do piano elétrico, diversos solos e improvisos de sopro se sucedem na gravação, principalmente a alternância entre os muitos instrumentos desse universo que são utilizadas nessa faixa: trombone, flautim, trompete, saxofone alto e tenor.

As faixas B5 e B6, as duas últimas do lado B deste que é o único álbum da Metalurgia, também são de Bocato. As composições do trombonista abrem e encerram o álbum. No caso de “Em tempo de Baeta”, com 02’ 10” de duração, é a penúltima gravação do LP. Nessa faixa, a base rítmica de samba se sobressai, contando com o bongô e a cuíca para auxiliar nessa formatação. Finalizando o álbum da banda Metalurgia, “Samba de volta ao Bernô” tem 02’ 41” de duração. Já no início dessa gravação, destaca-se um elemento que não se ouve durante todo o disco: vozes. Uma espécie de coral (sem informações na ficha técnica do LP) entoa junto aos muitos instrumentos de sopro uma melodia inicial que constitui a introdução da música e que retorna na parte final.

As composições de Lino Simão para o álbum são: “Impulso”, terceira faixa do lado A, com 2’ 50” de duração; “Ermelino e Casanova” (segunda faixa do lado B) e “Esperando Edmundo” (quarta faixa do lado B), com 03’ 47” de duração. Nessa última, se evidencia novamente a utilização da base de samba como o alicerce de sustentação rítmica da música. A participação especial de Rogério Benati no *cowbell* e, principalmente, no pandeiro, também compõe a seção percussiva de forma a dar

um teor mais ‘abrasileirado’ às intensas linhas de trombone, flugelhorn/fliscone, trompete, saxofone tenor (2) e alto, que se revezam nos solos e improvisos.

Mané Leão[78] tem duas composições no álbum: “Oi” (quarta faixa do lado A), com 2’ 16” de duração, e “Barra Pesada” (sexta e última faixa do lado A), com 02’ 47” de duração. No caso da primeira, esta apresenta a instrumentação mais minimalista do disco, contando apenas com trombone (Bocato), baixo elétrico (Edu Fiore) e o piano do compositor. A ambientação dessa faixa apresenta uma dinâmica distinta do restante da gravação, com um clima mais introspectivo de todo o álbum. “Oi” corresponde àquela faixa, presente em todos os álbuns da VPI, que tem o intuito de amenizar o ímpeto das experimentações marcantes durante boa parte dos álbuns.

A faixa “Amarelo” (segunda faixa do lado A) é a única do álbum composta pelo baixista Edu Fiore, com 02’ 46” de duração. Com um andamento mais calmo que a música que a antecede, sua sonoridade remete diretamente ao *cool* e ao samba-jazz. A flauta (Lino Simão) tem presença destacada na seção de sopros, que também conta com o trombone de Bocato e o flugelhorn de Cláudio Faria. Finalmente, “Ap 403” é a quinta música do lado A do álbum. Tem 2’ 47” de duração e foi composta em parceria de Bocato, com Nonô Camargo e Chiquinho Brandão. A música se inicia com um ritmo baseado no samba e no choro, com presença marcante da flauta do convidado especial: Ubaldo Versolato. Uma passagem com pegada e ritmo de *rock* interrompe essa introdução, formando, dessa forma, dois temas como base, que se repetem e variam diversas vezes pela composição. Um amplo arsenal instrumental é utilizado nessa música, com todos os doze instrumentistas do álbum presentes.

Como pudemos constatar, a base rítmica com diversas variações do samba é extensamente explorada em muitas faixas do álbum, utilizando pandeiro e cuíca enquanto instrumentos característicos que dão acesso a essa sonoridade e sendo um dos principais meios da Metalurgia ressaltar sua inerente *intenção de brasilidade*. Nos títulos das composições não fazem menção direta ao Brasil (como acontece muito em todas as outras bandas da VPI), com exceção da última faixa que leva justamente a expressão “Samba” no título.

O diálogo harmônico e melódico entre os diversos instrumentos de sopro marca

[78] Infelizmente, não encontramos outras informações sobre Mané Leão (pianista) em acervos, periódicos, arquivos on-line e/ou com os instrumentistas da banda Metalurgia que tivemos contato durante a pesquisa.

todas as músicas do álbum e é o fio condutor do LP. A presença destacada dos instrumentos metais se compreende, também, devido à grande quantidade de instrumentistas envolvidos: são seis tocando, havendo, pelo menos, sete sopros, que alternam os solos, riffs e improvisos individuais ou coletivos durante todo o álbum. Além disso, a seção dos metais também preenche o espaço melódico que normalmente é ocupado pelo componente vocal entoando alguma letra. A grande dimensão desse setor da banda parece se remontar às *big-bands* dos primeiros momentos do jazz (internacional e nacional). Entretanto, a sonoridade apresentada não se aproxima quase nada de tal parâmetro musical.

O trajeto tema – improviso – tema também está muito presente[79] em todo o álbum, mas os solos são mais curtos (comparando com as outras bandas da VPI) devido ao menor tempo das faixas. A sonoridade do samba e os muitos instrumentos de sopro diferenciam a Metalurgia das outras bandas da Vanguarda Paulista Instrumental. Além disso, eles também são os que mais se utilizam da guitarra. A presença proeminente do instrumento em todas as composições também aproxima muito as propostas da banda com o *rock* e a sonoridade *fusion jazz*. O Grupo Um e A Divina Increnca não utilizam guitarra, nem outro instrumento da mesma família. No caso do grupo Pau Brasil (Paulo Bellinati) e do Pé Ante Pé (Jarbas Barbosa), além da guitarra dividir a sua atuação com o violão, a forma como é utilizada sugere, na maior parte das músicas, o vínculo com os ritmos brasileiros, totalmente diferente das linhas e escalas executadas por Marcelo Munari no disco da Metalurgia, que se aproximam muito mais do *rock* e do *fusion*.

A Metalurgia também reitera sua *intenção de brasilidade* em diálogo com as diásporas do jazz nesse período, todavia o faz de forma bastante diferenciada do Pau Brasil, Divina Increnca e Pé Ante Pé. Pode-se dizer que a Metalurgia está justamente em um lugar intermediário entre todas elas, mais próxima da sonoridade *fusion jazz* (apesar da quantidade enorme de instrumentistas se comparado às bandas de *fusion* do período e da VPI). Após afirmar que foge “dessas coisas de 1922”, Bocato diz: “eu nunca gostei dessa coisa de Villa-Lobos. Não engulo aquilo. Ele é ‘brasileiro abafou’ e é contra meu pensamento de música”. Segundo o trombonista, “quando eu quero

[79] Apenas três das doze composições não apresentam a proposta de tema– improviso – tema como cerne das músicas. São elas: “Impulso” (A3), “Oi” (A4) e “Samba de volta ao Bernô” (B6). Todas as outras nove faixas apresentam tal proposta de maneira muito nítida.

ouvir uma coisa de jazz, eu vou lá no Miles Davis ou no John Coltrane e no Joe Zawinul, no Weather Report. Vou no Herbie Hancock, nos trabalhos de *fusion*. Vou direto na fonte" (Bocato, 2019), citando os nomes mais renomados especificamente dessa proposta jazzística como referências principais.

A sonoridade da Metalurgia foi interpretada de muitas maneiras. Por exemplo, na ocasião do show no bar *Heavy Metal*, em Santos, no ano de 1983, o ator e diretor de teatro Tanah Corrêa publicava no jornal *A Tribuna*:

> Um som jovem, com muito ritmo e alegria contagiante, com uma estrutura harmônica simples, sem rebuscamentos e *sem grandes influências do jazz*. Assim é definido o som da Banda Metalurgia, que faz show hoje na Heavy Metal. O grupo é formado por 10 jovens músicos paulistanos de formação tipicamente urbana e com música instrumental nas veias (Corrêa, 1983, p. 14, grifos nossos).

Nessa matéria, vários elementos emergem. Primeiramente, o teor festivo da "alegria contagiante". Em segundo, o vínculo com o *rock* a partir do nome da casa de shows em Santos/SP, coadunado pelas possiblidades estimuladas pelo *fusion jazz*. Além disso, a expressão "sem grandes influências do jazz", denota, ainda que implicitamente, a *intenção de brasilidade* atuante também na imprensa sobre a Metalurgia. Ao jornal *Correio Braziliense*, José Domingo Raffaelli comenta o único disco da banda:

> A música cumpre sua finalidade, comunicando alegria e energia rítmica capaz de empolgar a moçada em qualquer baile. As composições são meros trampolins para os solos, todos imbuídos de incontido entusiasmo [...]. A rapaziada da Metalurgia têm boas idéias (sic) para seus arranjos, desde a mistura *funky* com baião em Multinacional, um verdadeiro achado. (Raffaelli, 1982b).

Várias reações são percebidas nos periódicos sobre a Metalurgia, mas todas giram em torno dos nuances e atritos da relação entre jazz e música brasileira, sejam as críticas de caráter positivo e/ou negativo.

Enfim, a partir de 1983/1984, Bocato inicia sua carreira individual, apresentando-se ao vivo com o show *Bocato e banda Bloco* em diversos locais de São Paulo, inclusive, novamente, várias vezes pelo próprio Lira Paulistana, com diversas matérias divulgadas pelo *Folha de São Paulo* em 1984 e 1985. Numa delas, inclusive, o autor (não identificado) sinaliza que "o grupo é formado por ex-integrantes

da banda Metalurgia", sendo o nome do concerto "O Pau vai Comer Solto" (Shows, 1984, p. 53). Provavelmente, esse título era uma provocação de Bocato, pois como salientou em 2020: "em 1983, aos 23 anos de idade, houve uma ruptura, quando fui convidado pelos meus colegas a sair da banda Metalurgia e uma fome desmedida de eu querer ser líder (sic)" (*apud* Barbosa, 2020, s/p). Em outras palavras, Bocato ressalta que o Lira foi apenas um local para divulgação de suas obras, que "não tinha ligação" com sua vida, todavia, é possível perceber que teve naquele palco, não somente a possibilidade de iniciar seu trabalho com a Metalurgia, como também um meio de se desvincular da banda e iniciar um novo momento na sua carreira.

Em 1985, Bocato lançou *Lixo Atômico – Bocato e a banda Bloco* e começou, nominalmente, uma longa carreira discográfica como *bandleader*[80]*.* No ano de 2019, Bocato estreou *Tapes Perdidas* (1983 – 1985). Tratam-se de gravações feitas justamente entre a saída da Metalurgia e a gravação de *Bocato e o Lixo Atômico*. Bocato (2019) explicou que as fitas passaram por uma longa restauração de Luiz Calanca, do selo Baratos Afins, pois com o tempo haviam se deteriorado de forma intensa. Acerca desse assunto, o músico revelou ao jornal *Diário do ABC* o seguinte: "o que eu posso te dizer é que esse trabalho foi um grito de liberdade", justamente, pois estava se desligando não só da Metalurgia como também das bandas que tocava como acompanhante (Ney Matogrosso e Gal Costa). Em outras palavras, Bocato "foi experimentar no estúdio", como bem ressalta o jornalista do *Diário do ABC* (Castelli, 2019, s/p).

Na visão de Lino Simão (2023), "a saída do Bocato foi muito importante pra banda, pois seguimos o caminho da banda e não do Bocato". Entretanto, como é possível constatar na análise dos jornais, apesar da Metalurgia continuar sua trajetória sem a presença do trombonista, a periodicidade de apresentações da banda diminui drasticamente entre 1984 e 1987, com longos período de hiato. Além disso, o grupo não grava nenhum outro álbum de estúdio e encerra os projetos.

---

[80] Além de *Lixo Atômico*, *Bocato e banda Bloco* (1985), Bocato também lançou outros cinco (5) LPs pelo selo Baratos Afins: *Sonho de um Anarquista* (1987), *Conserto Para um Trombone Quebrado* (1988), *Abruxa-Te* (1989), *Aqui Jazz Brasil* (1989) e *Ladrão de Trombone* (1990). A partir dos anos 1990, já em formato CD, lança *Bem Dito* (1996, Camerati), *Tributo a Pixinguinha* (1997, Mix House) *Samba de Zamba* (1999, L177), *Acid Samba* (2001, L177), *Antologia da Canção Brasileira Volume 1 e 2* com Léa Freira (2004, Maritaca), *Cacique Cantareira* (2004, Elo Musi), *Hidrogênio* (2008, Baratos Afins), *Esculturas de Vento* (2012, Selo SESC), *Bocato Plays Wayne Shorter* (2017, Baratos Afins), *Tapes Perdidos* (1983 – 1985) (2019, Baratos Afins), *Bocato no Mundo Real* (2020, Baratos Afins) e *Bocato Jazz Experience* (2022, Bocato/Tratore).

1.6 “A música de vanguarda”[81]: Grupo Um

As sonoridades dos três álbuns de estúdio do Grupo Um se baseiam na interação entre a grande diversidade de ritmos e instrumentos percussivos brasileiros que foram pesquisados por Zé Eduardo Nazário[82] (desde os tempos da “barraca de percussão” com Hermeto Pascoal) e, pelo caráter experimental e vanguardista das obras de seu irmão Lelo Nazário[83], compositor central da banda (Ruiz, 2017, p. 118 – 141).

Dentre as bandas selecionadas para representar a Vanguarda Paulista Instrumental, o Grupo Um é aquela que mais se utiliza das técnicas musicais das vanguardas históricas – a exemplo da música eletroacústica (Mamedes, 2010) – como parte fundamental de sua sonoridade. Conforme destaca Bocato (2019): “o único grupo daquela época que era vanguarda era o Grupo Um, dos irmãos Nazário. Eu

---

[81] Título da matéria escrita por José Domingos Raffaelli (1982a) no *Jornal do Brasil* para se referir ao Grupo Um.

[82] José Eduardo Pinto Nazário nascido em 1952, São Paulo, já havia atuado profissionalmente no meio musical antes de trabalhar com seu irmão (pianista Lelo Nazário) e de tocar ao lado de Hermeto Pascoal. Já com treze anos, integrou o grupo de samba-jazz Xangô 3 (1965-1968), no qual tocou ao lado de jovens músicos, inclusive Itiberê Zwarg. Montou o Grupo Experimental de Percussão de São Paulo, ao lado de Guilherme Franco, além de tocar em algumas casas noturnas da capital paulista, como o Toten e o Camja (Clube de Amigos do Jazz), onde entrou em contato com muitos músicos. Em 1972, formou o grupo Mandala, com Roberto Sion, Nelson Ayres e Luiz Roberto Oliveira, e, em 1974, o Malika, com seu irmão e Hector Costita. Também nos anos 1970, além dos trabalhos com o Grupo Um e com Hermeto Pascoal, o baterista fez parte da banda de Egberto Gismonti, realizando a turnê “Tropical Jazz Rock”, ao lado de John McLaughlin, no início de 1979. Nos anos 1990, Zé Eduardo Nazário também fez parte do conjunto Pau Brasil, que por um período manteve quase a mesma formação do último disco do Grupo Um, *A flor de plástico incinerada* (1982), contando com os irmãos Nazário (bateria e piano), Rodolfo Stroeter no baixo e Teco Cardoso nos sopros. Zé Eduardo também atua como professor de bateria desde os anos 1980 até hoje.

[83] Joaquim Carlos Pinto Nazário (Lelo) é o principal compositor do Grupo Um, responsável por onze das dezesseis músicas registradas nos três LPs da banda. O músico também responde pela inserção das técnicas da música moderna nas obras do conjunto. Sua curiosidade pela gravação e edição de sons surgiu ainda menino, pois seu pai era diretor dos *Diários Associados* (conglomerado de mídia de Assis Chateaubriand), e Lelo brincava com diversos tipos de fitas e registros sonoros. É compositor, pianista e produtor musical, tendo estudado com professores particulares e de forma autodidata. Compôs obras orquestrais para a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, além de diversas trilhas. Nascido em 1956, na capital paulista, Lelo foi convidado ainda muito jovem, com apenas 17 anos, para integrar o conjunto de Hermeto Pascoal, permanecendo até 1977, quando saiu para lançar um projeto com suas próprias composições: o Grupo Um. Formou o Symmetric Ensemble, Duo Nazário, e o trio Percussônica. Durante os anos 1990, fez parte do grupo Pau Brasil, gravando o importante disco *Babel* (1995) que, inclusive, ganhou o Prêmio Sharp na categoria “grupo instrumental”, em 1998, além de ser indicado ao Grammy como melhor performance de jazz. Gravou cinco discos solo e montou seu estúdio próprio (Utopia) em 1980, onde trabalha até hoje, atuando em gravações, mixagens, masterização e recuperação de áudio.

acho que é a única coisa que seria realmente pra frente naquele momento". Boni ressalta que é uma tarefa muito complicada encontrar uma forma de nomear a música produzida pelo Grupo Um, pois "muitos rótulos aparecem: experimentalismo, música de vanguarda, música instrumental brasileira, *jazz-fusion*, *free jazz*, livre improvisação, música eletroacústica" (Boni, 2016, p. 35). Analisando a trajetória da produção musical independente, Gil Nuno Vaz destaca, em 1988, que a música produzida pelo Grupo Um

> *talvez possa ser colocada como em posição oposta à do Pau-Brasil*, no sentido de que não chega a fundir inteiramente as suas diversas influências. Desenvolve, antes, uma dualidade entre criações que remetem ao repertório clássico europeu (e às correntes de vanguarda) ou à rítmica de origem africana, dualidade resultante das inclinações estéticas de dois de seus integrantes: o pianista Lelo Nazário e o percussionista Zé Eduardo Nazário, que posteriormente à formação do grupo, gravaram discos individuais com o Lira Paulistana (Vaz, 1988, p. 45, grifos nossos).

A banda foi formada quando os dois irmãos e o primeiro baixista do grupo, Zeca Assumpção (1945-), ainda faziam parte da banda de Hermeto Pascoal. Durante o período de atuação do Grupo Um, também participaram do conjunto o baixista Rodolfo Stroeter, o saxofonista e flautista Mauro Senise, o músico alemão Felix Wagner e os saxofonistas Teco Cardoso e Roberto Sion, além do percussionista Carlinhos Gonçalves.

O Grupo atuou como uma espécie de 'carro-chefe' dessa geração. Em primeiro lugar, por sua intimidade com Hermeto Pascoal, que é considerado uma espécie de organizador do material jazzístico e do repertório tradicional brasileiro, desde o início dos anos 1970 (e pela necessidade de 'superação' dessa sonoridade com as particularidades do Grupo Um). Em segundo, principalmente, pela rede de relacionamentos formada junto ao Lira Paulistana, a partir do lançamento do primeiro disco da banda, gravado em 1979, *Marcha sobre a Cidade*. Com a temporada de shows para o lançamento de *Marcha sobre a cidade*, em fevereiro de 1980, a música popular instrumental e o *jazz brasileiro* ocuparam quase que a programação integral do recém-formado Teatro Lira Paulistana (No Lira, 1980, p. 47), vindo a se tornar, à posteriori, em primeiro lugar, o principal aglutinador da ideia de produção musical e artística independente (com selo e jornal próprio) e, depois, catalisador da formação da Vanguarda Paulista. A capa do álbum (**figura 07**) foi feita pelo arquiteto Zico Priester e "representa uma partitura de música contemporânea" misturada com o

"'skyline' de uma grande cidade" (Nazário, 2017), relembra Lelo.

Um dado interessante sobre essa temporada de shows é ressaltado pelos envolvidos na produção: no início das atividades produzidas pelo Lira Paulistana foram previstos cinco shows para fevereiro de 1980. Porém, superando e muito essa cifra, mais de quinze concertos foram realizados para o lançamento de *Marcha sobre a cidade*. A começar desse momento, a música popular urbana e instrumental vinculada ao jazz esteve intimamente conectada à atuação do Lira Paulistana, inclusive potencializando a presença do "espaço cultural" em jornais via matérias de divulgação dos shows negociadas pelos próprios artistas, principalmente por Zé Eduardo Nazário (Ruiz, 2017, p. 58 – 66).

Figura 07: Capa do LP *Marcha sobre a cidade*, 1979.

LADO A
A1. [B(2)/1O-O.75-K.78]-P(2)-[O(4)/B-O.75-K77] (Lelo Nazário)
A2. Sangue de negro (Zé Eduardo Nazário)
A3. Marcha sobre a cidade (Lelo Nazário)

LADO B
B1. A porta dos sem nexo (Lelo Nazário)
B2. J54754 - P(4) – D(3) - 0 (Lelo Nazário)
B3. Dala (Zeca Assumpção)

Fonte: Discogs.com

Além de ministrar dois cursos de bateria no Lira Paulistana entre 1980 e 1983, Zé Eduardo Nazário também era responsável pela produção de *jam sessions* entre os instrumentistas que formavam das bandas da VPI. Principalmente durante o ano de 1980, no início das atividades do Lira, Zé Eduardo Nazário foi responsável por uma intensa atividade relacionada ao jazz no Brasil e à música popular instrumental, pois já tinha carreira "consolidada" com Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti (1947-), aumentando o fluxo de pessoas e interessadas nesse viés de música com seus cursos de bateria e percussão e das *jam sessions* realizadas às segundas e terças, também

amplamente divulgadas nos jornais da capital paulista (Ruiz, 2017, p. 71 – 72). Um dos gestores do Lira, Chico Pardal, explica que

> tinha muito grupo instrumental surgindo. E aí, essas aulas do Zé Nazário no *Lira* capitalizaram a ideia de que ali tinha espaço para música instrumental. Às vezes os caras faziam as *jam sessions* na segunda e na terça lá com o Zé Nazário e daqui a pouco também traziam seu grupo instrumental para se apresentar no Lira em outros dias. […]. Aí que é que tinha mais gente (público), porque o cara sabia que não poderia ouvir aquele som de novo (*apud* Ruiz, 2017, p. 200).

A respeito desse mesmo assunto, Wilson Souto Júnior, principal responsável pelo empreendimento do Lira Paulistana, completa, elucidando que:

> Na verdade era tudo muito espontâneo. Ele levava basicamente os alunos dele, no começo. Mas daí como sabiam que ali era um espaço, virou ponto de encontro desses músicos. Então, o cara já descia com o saxofone pra lá e participava. […] Sempre lotado, sempre. Mesmo na segunda ou terça. Mesmo pra música instrumental. Mesmo nas *jam sessions* (*apud* Ruiz, 2017, p. 201).

Além disso, o Lira Paulistana financiou a segunda prensagem de mais mil cópias do álbum *Marcha Sobre a cidade* (1979), inaugurando a ação do então espaço de shows e eventos no setor fonográfico, ao que tudo indica, um pouco antes da parceria para produção de lançamento do primeiro disco de Itamar Assumpção, também em 1980. Ou seja, o Grupo Um foi central como intermediador não só da geração instrumental e jazzística da Vanguarda Paulista Instrumental, mas também, agente ativo no processo de formação de uma estrutura para a produção musical independente junto ao Lira Paulistana (posteriormente 'usufruída' pelo viés da canção com a consolidação da ideia de Vanguarda Paulista). Dessa forma, vale destacar que o Grupo Um, às vezes, é visto "como alternativa à própria cena 'alternativa' ligada à produção independente" (Boni, 2016, p. 39) do Lira Paulistana. Todavia, ao que indicam as fontes, na verdade, foi a principal banda catalisadora do início desse processo. Destaca-se, então, que o Grupo Um foi o primeiro grupo autogestionado (inclusive com LP pronto para lançamento às próprias custas no final de 1979) a produzir ações em parceria com o Lira Paulistana, ainda no início das atividades do espaço cultural, em fevereiro de 1980.

Retornando às sonoridades engendradas pelos três álbuns de estúdio do Grupo Um, é possível dizer que enquanto *Marcha sobre a cidade* (1979) pode ser

visto como um ‘manifesto’ *fusion*, o segundo álbum (*Reflexões sobre a crise do desejo*, 1981) e o terceiro (*A flor de plástico incinerada,* 1982) mostram uma tendência de exploração cada vez maior das técnicas da *música moderna* (Griffiths, 1987) nas composições de Lelo Nazário, quais sejam: a ampla incorporação do ruído como personagem sonoro, as harmonias baseadas no tensionamento do campo tonal, aplicação de tempos e compassos extremamente complexos.

Aquela sonoridade um pouco mais ‘*groovada*’ vinculada ao *rock*, nesse contexto de experimentalismo formal, praticamente desaparece nos dois últimos discos do Grupo Um. A esse respeito, Boni conclui:

> Distanciando-se gradualmente do padrão *standard* jazzístico e da música instrumental praticada no Brasil nas décadas anteriores aos três registros de estúdio – 1979, 1981 e 1982, respectivamente – o grupo foi capaz de transitar e expandir as barreiras de sua produção musical, entrando em contato com elementos do *free jazz* e o *jazz-rock fusion*, livre improvisação e da música eletroacústica (Boni, 2016, p. 35).

Sobre o conjunto discográfico do Grupo Um e suas interrelações com o *fusion*, Renan Ruiz salienta o seguinte:

> Cada uma de suas três obras (álbuns) dialoga de uma forma diferente com as características do caminho aberto pelo *jazz fusion*. Em *Marcha sobre a cidade* (1979), a sonoridade está mais próxima dessas tendências do que em *Reflexões sobre a crise do desejo* (1981) e *A flor de plástico incinerada* (1982). Mesmo assim, o primeiro álbum carrega diversas particularidades em relação às musicalidades do *jazz* internacional, principalmente na questão rítmica (Ruiz, 2017, p. 130).

No trabalho publicado em 2019, Vinícius Mendes Rodrigues analisou a proposta de improvisação livre presente na *performance* da banda, elencando o *free jazz* como mote central das propostas da banda, sempre em sintonia, como defendido nessa tese, com a *intenção de brasilidade* que o grupo evidencia. Não por acaso, Rodrigues ressalta que o Grupo Um realizou “uma música instrumental brasileira não feita até então. Era uma música nova, mesclando gêneros com o Free Jazz, improvisação livre, jazz modal e elementos da música brasileira” (Rodrigues, 2019, p. 10). Ainda nessa direção, Rodrigues destaca que

> é possível se pensar que o Grupo Um possa ser um representante do Free Jazz no Brasil a partir das suas características sonoras. O experimentalismo e a liberdade dos músicos em relação ao material proposto enquanto

> composição e improvisação é diretamente proporcional às estratégias usadas pelos compositores/improvisadores do movimento norte-americano e europeu. Respectivamente, pode-se imaginar que a performance de determinado grupo de Free Jazz como Ornette Coleman, Cecil Taylor e Grupo Um, tem parâmetros colaborativos tais quais aqueles que usaremos para analisar a performance de *A Porta do Sem Nexo* (Rodrigues, 2019, p. 48).

É indubitável que o Grupo Um incorpora a sonoridade e as práticas de improvisação intimamente relacionadas ao *free jazz* e a *improvisação livre*, conforme salientou – de forma pontual – Rodrigues (utilizando, além de partituras "tradicionais", os espectrogramas como auxílio na análise do material musical, metodologia interligada ao *free jazz* e à improvisação livre, segundo o próprio autor). No entanto, compreendemos que a relação entre os diferentes tipos e 'estilos' de jazz na sonoridade do Grupo Um se manifesta principalmente na intermediação realizada pela corrente *fusion jazz* (sobretudo no disco *Marcha sobre a cidade*) por quatro motivos principais. O primeiro deles parte de uma pista dada pelo próprio Lelo Nazário, quando ressalta que muitas composições do Grupo Um foram interpretadas nos anos 1980 (até hoje) como improvisos livres, se pautando, todavia, em partituras escritas previamente e tocadas segundo esse imperativo (*apud* Ruiz, 2017, p. 169).

O segundo aspecto se pauta na incorporação feita pelo *fusion* de algumas práticas do *free jazz* como, por exemplo, as sessões de gravações realizadas ao vivo por todos os integrantes concomitantemente (aspecto bastante vinculado as ações da VPI) e a utilização dos improvisos (coletivos) que tensionam o campo tonal e a métrica interna da composição. Dessa forma, determinadas práticas do *free* se apresentam como mais uma das peças constituintes do *fusion jazz* e não como totalidade do projeto musical. De outra forma: o improviso no *free* é projeto central de toda a composição e não algo dimensionado apenas em alguns momentos, como acontece no Grupo Um. Por ter se originado em um período posterior, uma das características do *fusion* é absorver o improviso e o experimentalismo de seu antecessor, o *free jazz*, sendo, no entanto redimensionadas as suas características sob outras conjunturas e diretrizes.

Além disso, a relação com o processo de eletrificação dos instrumentos também circunscreve a prática musical do Grupo Um a inteligibilidade *fusion jazz*, fazendo emergir o terceiro ponto: o contexto de ampla recepção do *fusion* fora dos EUA durante a segunda metade dos anos 1970, articulando tanto as referências dos compositores quanto as formas de recepção do projeto musical relacionado ao jazz.

Por fim, vale ressaltar (como quarto ponto): a composição analisada por Rodrigues, “A porta dos sem nexo” (primeira faixa do lado B), representa justamente o momento mais próximo do *free jazz* e da improvisação livre inserido no primeiro LP do Grupo Um, *Marcha sobre a cidade* (1979), mas não corresponde à formatação geral que compõe o discurso do álbum (e da discografia) como um todo, mesmo que as experimentações sejam o fio condutor do LP e da carreira da banda. Ou seja, “A porta dos sem nexo” representa justamente o momento composicional dedicado, dentro da lógica interna do álbum, a dar vazão às inovações do *free jazz* e da improvisação livre, sendo, inclusive, o próprio título da composição “uma ironia com os críticos da época, que não viam sentido na improvisação livre e, portanto, não percebiam a riqueza dos mecanismos criativos inventados para executar e dar embasamento a esse tipo de música” (Nazário, 2002)[84].

Vale o adendo de que, além das referências e caminhos abertos pelo *fusion jazz,* a *intenção de brasilidade* também é fundamental na obra do Grupo Um. Sobre o tema, Ruiz (2017, p. 143 – 144), conclui:

> [...]. Além disso, a preocupação em soar particularmente “brasileiro” frente às inventividades que o *fusion* empreendia em nível global também se faz presente nas intenções e na música do Grupo Um. Em sua obra, isso fica visível principalmente no caráter “abrasileirado” da rítmica, que contém várias sonoridades que remetem às escolas de samba e a outras tradições brasileiras, como no amplo uso do berimbau, por exemplo [...]. A retórica que acompanha o teor de todas as entrevistas realizadas, bem como os periódicos analisados nesta pesquisa, corroboram com essa preocupação com a singularidade musical “brasileira” frente ao *jazz fusion* internacional.

Em todos os álbuns do Grupo Um se destaca a presença marcante de uma composição executada somente com instrumentos de percussão. “Sangue de Negro” (em *Marcha sobre a Cidade*, de 1979), “Vida” (do disco *Reflexões sobre a Crise do Desejo*, de 1981) (**figura 08**) e “ZEN*”* (em *A Flor de Plástico Incinerada*, de 1982)[85]. Na organização do álbum, esta é sempre a terceira faixa dos LPs, funcionando estrategicamente como ligação entre os dois lados do álbum. A ampla exploração dos aparatos percussivos também reforça o ímpeto de brasilidade da banda, bem como o título da primeira delas, “Sangue de Negro”, que faz referência à história escravocrata

[84] NAZÁRIO, Lelo. Grupo Um. Marcha sobre a cidade. Ed. remasterizada e aumentada. São Paulo: Editio Princeps, 2002. CD digital, Encarte.

[85] No primeiro álbum (1979), Carlinhos Gonçalves também participou como percussionista. Já, no segundo (1981) e terceiro (1982), Zé Eduardo Nazário gravou as linhas de percussão, além da bateria.

do Brasil.

Figura 08: Capa do LP *Reflexões sobre a crise do desejo*, 1981[86]

LADO A
A1. O homem de Wolfsburg (Lelo Nazário)
A2. América L (Lelo Nazário)
A3 –Vida (a. N'Daê/ b. Dadão) (Zé Eduardo Nazário)

LADO B
B1. Mobile / Stabile (Lelo Nazário)
B2. Reflexões sobre a Crise do Desejo (Lelo Nazário)

Fonte: Discogs.com

Além de ser um elemento central na sonoridade do conjunto discográfico do Grupo Um, os argumentos em torno brasilidade são centrais nas publicações da imprensa sobre a banda. Vale ressaltar novamente a matéria citada na introdução desse trabalho, quando o jornal *Folha de São Paulo* afirma que os integrantes da banda viajarão pelo Brasil em busca de sons folclóricos. Retomando o caso, no dia 2 de junho de 1982, o caderno *Ilustrada* do jornal *Folha de São* Paulo noticiou que Lelo Nazário (pianista e compositor do Grupo Um) faria uma viagem para o "interior profundo" do Brasil na coleta de dados musicais para serem trabalhados no próximo disco da banda. Segundo a publicação, que divulgava as apresentações da banda em espaços icônicos da cidade de São Paulo (MASP e CCSP):

> O mais denso dos grupos instrumentais independentes paulistas – o Grupo Um – começa a se apresentar com frequência mais desejável na cidade. Assim, poucos dias após ter se apresentado no Masp, ele toca hoje no teatro do Centro Cultural São Paulo, às 21h. [...] Até agora, o Grupo Um não tinha

[86] Como se pode perceber, a capa do segundo disco apresenta uma ambientação mais soturna. Nas palavras de Lelo: "propus colocar a figura de uma criação na era industrial, a infância representando o período em que os desejos e as repressões se iniciam" (Ruiz, 2017, p. 183). Zé Eduardo, por sua vez, ressalta que a capa é uma antiga foto da família, "um parente de meu pai, se não me engano" (Ruiz, 2017, p. 198).

> tido muitas chances de expor seu trabalho, da mais alta qualidade, a públicos mais amplos. E, de certo modo, estas apresentações são uma espécie de tomada de fôlego, já que Lelo, Rodolfo e Zé Eduardo têm engatilhado um ambicioso projeto – incluindo viagens por todo o Brasil na colheita de sons e uma permanência de três meses em estúdio de gravação para um sofisticado processo de mixagem das gravações com os nos produzidos ao vivo pelo grupo – que se transformará em seu terceiro LP. Uma empreitada de Cr$ 10milhões que só se tornou possível a partir de um gesto audacioso: um pequeno anúncio, procurando mecenas nesta "Ilustrada". Os "financistas" apareceram, e no momento de Lelo e Rodolfo fazem os retoques finais do projeto (Grupo Um, 1982, p. 36).

Segundo o jornal, tal viagem foi viabilizada através de um patrocínio de C$ 10 milhões, conseguidos após um anúncio do Grupo Um na *Folha de São Paulo* feito alguns meses antes, em uma clara tentativa de valorizar a repercussão do jornal. Em entrevista (2017), o próprio Lelo ressaltou que essa viagem e o tal patrocínio nunca se sucederam. Apenas chegou a comentar com um jornalista que tinha essa ideia, mas que, de longe, nunca se concretizou. Ciente das inerentes armadilhas relacionadas ao resgate memorial feito pelo compositor, a própria presença desse formato de 'missões folclóricas' (realizadas desde a primeira metade do século por Mário de Andrade, e também relacionadas às carreiras de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti), enquanto alvo de debate no contexto dos anos 1980, denota a centralidade da busca pela brasilidade imanente enquanto matéria-prima para algumas sonoridades e debates do período, vale destacar, distantes do formato canção.

O "gesto audacioso", sobre o qual se refere a matéria em questão, realmente aconteceu. Foi a publicação intitulada "Procura-se Mecenas" (1982, p. 33)[87], idealizada por Lelo Nazário, para ironizar a situação do jazz e da música instrumental na cidade de São Paulo. Todavia, a realização de um projeto baseado em viagens pelo Brasil para coleta de sons – alegadamente ocorrido a partir do aparecimento de um financiador desconhecido com a repercussão da matéria – foi desmentida pelo próprio Lelo, em 2017, como dissemos anteriormente.

Na publicação sobre a suposta viagem para coleta de sons, o texto inicia-se da seguinte maneira: "O mais denso dos grupos instrumentais independentes paulistas". Esse teor é outro aspecto recorrente na imprensa sobre o Grupo Um: o vínculo com

[87] "Procura-se Mecenas: músicos de reconhecido nível artístico e vasto currículo profissional procuram mecenas para financiar seu novo projeto. Tratar com Lelo Nazário. Tel: (011) 571-8541; Rodolfo Stroeter, Tel: (011) 65 – 5305" (Procura-se, 1982, p. 33). Segundo Lelo (2017), a publicação gerou polêmica com alguns jornalistas, que entraram em contato como se ele estivesse passando fome, necessidades ou algo do tipo. Todavia, a proposta, era "chamar a atenção para uma situação [...] como um alerta, não só nosso, mas para a música instrumental" (Nazário, 2017).

uma espécie de inventividade inerente, relacionada aos aspectos ‘avançados’, vanguardistas e experimentais da música erudita e seus vínculos com a produção de Lelo Nazário. Outros exemplos são as matérias de José Domingos Raffaelli para o *Jornal do Brasil*, tais como “A música de vanguarda do Grupo Um” (1982a) e “Um Grupo de Vanguarda” (1980b). Nessa última, o crítico destaca:

> Marcha sobre a cidade representa um passo à frente na música instrumental em nosso país. É uma abertura para o músico brasileiro que tanto anseia projetar a sua concepção, a sua vivência e desenvolver suas aptidões. É uma das realizações mais sérias já levadas a efeito entre nós, sem concessões de qualquer espécie. Iniciativas desse porte devem merecer o apoio daqueles que se interessam seriamente pela música instrumental, especialmente a de vanguarda (Raffaelli, 1980b, p. 07).

Na crítica publicada na revista *Som Três*, em dezembro de 1982, o jornalista Matias José Ribeiro comenta sobre a maturidade do terceiro álbum do Grupo Um, destacando as “peças complexas e elaboradas que seguem procedimentos eruditos de composição”. Em seguida, descrevendo os processos relacionadas à música eletroacústica, salienta: “sem exageros, na medida exata, Lelo explora seus ‘processos eletrônicos’ e constrói um brilhante exercício de criação musical com os elementos à disposição dos músicos contemporâneos”, realizados também a partir dos “sintetizadores criando novos sons, e não reproduzindo, de forma artificial, os sons dos instrumentos tradicionais” (Ribeiro, 1982, s/p).

No mesmo teor, Roberto Muggiati destaca na *Revista Manchete* que o Grupo Um “se mostra comprometido com a música instrumental contemporânea” e finaliza sublinhando que o grande mérito da banda “é o de incursionar pela música de vanguarda, sem cair na monotonia” (Muggiati, 1983, s/p). João Marcos Coelho, no convite de lançamento para os shows do segundo álbum do Grupo Um, *Reflexões sobre a Crise do Desejo* (1981), ressaltava que conhecer a obra da banda “era imprescindível ao público interessado em conhecer os rumos futuros da música instrumental brasileira mais avançada”, salientando que os músicos profissionais deveriam estar atentos ao nível técnico da execução musical do Grupo Um. Em um período mais recente, quando o LP *A Flor de Plástico Incinerada*, de 1982 (**figura 09**), foi relançado em CD (2010), a publicação expressou que “o Grupo Um foi a mais radicalmente inventiva formação de música instrumental brasileira” (A Flor, 2010, s/p.).

Figura 09*:* Capa do LP *A Flor de Plástico Incinerada*, 1982[89].

LADO A
A1. A Flor de Plástico Incinerada (Lelo Nazário)
A2. Duo (Rodolfo Stroeter)
A3. ZEN (Zé Eduardo Nazário)

LADO B
B1. A Flor de Plástico Incinerada II (Lelo Nazário)
B2. Sonhos Esquecidos (Lelo Nazário)

Fonte: Discogs.com

As publicações impressas sobre o Grupo Um também reiteram amplamente o pioneirismo da banda no caminho de produção independente. Dentre os exemplos, é bastante sugestivo o próprio título da matéria de Dirceu Soares, publicada em 1980: "Grupo Um, com independência musical". A propósito, no texto, Soares evidencia que:

> Recentemente, o Grupo Um gravou um LP, *Marcha sobre a Cidade*, no sistema de produção independente, depois de percorrerem várias fábricas de discos e recebendo em todas elas, a resposta de que música instrumental não vende. Na verdade, disseram Lelo e Zeca Assumpção, "ao gravarmos o disco independente não pensamos apenas na independência econômica, pensamos na independência da nossa proposta musical (Soares, 1980, p. 37).

A interrelação entre a possibilidade de autofinanciamento da prensagem do disco (independência de produção/econômica) e a 'liberdade' de não seguir as regras de um produtor musical vinculado a determinada gravadora (suposta independência estética) é ressaltada pelos instrumentistas como fator-chave para a viabilização da inserção do Grupo Um no mercado fonográfico. Nos anos 1970, a emergência de um conjunto de ações relacionadas à cultura marginal (Coelho, 2010), alternativa e/ou

[89] Após o ambiente 'sombrio' do segundo álbum, a capa do terceiro disco do Grupo Um representa o que eles chamam de "fase azul" da banda. Segundo Lelo, "a capa reflete a ideia de uma sociedade já destruída, assim preferi usar uma capa minimalista, ou seja, duas cores somente para representar um horizonte limpo, sem coisas ou pessoas" (*apud* Ruiz, 2017, p. 183).

independente (Dias, 2000) dinamizou a produção artística e musical de muitos centros urbanos. Nesse contexto, o jazz instrumental paulistano foi essencial para a movimentação musical da cidade de São Paulo, sendo os músicos personagens extremamente ativos e atuantes nos debates e produções de teor marginal/alternativo. Lelo Nazário, por exemplo, foi convidado a publicar dois artigos no jornal *Folha de São Paulo*, em 1982, que versavam sobre o conceito de arte independente. Nesse texto, ele aponta:

> Para mim, arte independente é toda aquela que, partindo de uma nova ordem de valores que contrariam visceralmente os valores comerciais do sistema, pretende transformar aqueles que se dispõem a transformar a sociedade, de armazém de mercadorias em um ambiente humano, onde as relações entre as pessoas não sejam mais regidas pelos interesses impostos de cima pra baixo, mas pelos desejos autênticos dos indivíduos: os que suscitam a arte e a produzem. O que vem acontecendo com a música produzida de modo independente é muito simples: em sua grande maioria, não se enquadra nesse conceito de independência, reproduz valores estéticos estabelecidos e deverá ser fácil e perfeitamente absorvida. Esta reprodução já é quase inconsciente (Nazário, 1982a, p. 58).

O compositor e pianista do Grupo Um estabelece uma clara distinção entre produção musical e proposta estética, defendendo a segunda como necessidade para a criação da arte musical independente. Os meandros desse debate refletem a ascensão de um novo conjunto de significados sobre o termo ‘independente’, que passa a ser motivo de “destaque e prestígio” justamente no terço final da ditadura militar brasileira (Vaz, 1988, p. 18). Atento a essas transformações, Lelo se posiciona publicamente no debate, criticando justamente a banalização do termo quando desvinculado de uma arte pretensamente contrária aos “valores comerciais do sistema” (Nazário, 1982a, p. 58).

Nesse contexto de produção musical independente da capital paulista, com gravações, ensaios e a realização de projetos artísticos nos estúdios onde faziam acompanhamentos de outros instrumentistas, cantores e, também, a gestão de seus próprios trabalhos, um caso é extremamente sintomático da condição do instrumentista brasileiro residente no país durante o terço final da ditadura militar. Em 1976, Hermeto Pascoal gravou um trabalho tendo o Grupo Um como sua banda base. Todavia, o disco somente seria lançado no ano de 2017[90], quando um selo de Londres

[90] A fita da gravação original se perdeu com o tempo. Todavia, Lelo Nazário guardou uma cópia em seu estúdio por mais de 40 anos, permitindo a remasterização e recuperação do áudio para o lançamento

especializado em música brasileira, *Far Out Recordings*, produziu o material em cinco formatos[91]. O projeto foi intitulado Hermeto Pascoal e Grupo Vice Versa - Viajando Com O Som (*The Lost '76 Vice-Versa Studio Session*) (**figura 10**), sendo boa parte do Grupo Vice Versa constituída da primeira formação do Grupo Um, com Zé Eduardo Nazário (bateria e percussão), Lelo Nazário (piano) e Zeca Assumpção (baixo elétrico e acústico).

Figura 10: Hermeto Pascoal e Grupo Vice Versa. Disco *Viajando Com O Som (The Lost '76 Vice-Versa Studio Session)*, 2017

LADO A
A1. Dança do Pajé (Hermeto Pascoal)
A2. Mavumcavumpefoco (Hermeto Pascoal)
A3. Natal (Tema das Flutas) (Hermeto Pascoal e Zé Eduardo Nazário)

LADO B
B1. Casinha Pequenina (Domínio Público)

Fonte: Discogs.com

O trabalho foi feito no estúdio Vice Versa, de Rogério Duprat, onde o Grupo Um gravou seu primeiro LP, *Marcha Sobre a Cidade* (1979), e, também, um outro álbum (1977), nunca lançado, mesmo após o contato com várias *majors* (Ruiz, 2017). Zeca Assumpção, Lelo e Zé Eduardo Nazário formavam a 'cozinha paulista' da banda de Hermeto, a parte mais fixa dos músicos do grupo, haja vista que os instrumentistas da seção de sopros revezam-se muito nas apresentações, segundo ressalta o próprio Zé Eduardo (2017).

Participaram da gravação, além do próprio Hermeto Pascoal (piano elétrico, flauta e vozes) e da 'cozinha paulista' – Lelo Nazário (piano elétrico), Zeca Assumpção

em 2017.
[91] Digital, em MP3 ou WAV (dependendo da plataforma); e físico, em LP e CD (uma versão europeia e outra no Japão). Todas pela *Far Out Recordings*, sendo a última em parceria com a UniMusic.

(baixo), Zé Eduardo Nazário (bateria, percussão, vozes, flauta de bambu em “Natal”) – também: Nivaldo Ornelas (sax tenor e flauta), Mauro Senise e Raul Mascarenhas (saxofones e flauta), Toninho Horta (1948-) (guitarra), Aleuda Chaves (vocal). É importante destacar que dos instrumentistas da seção de sopros, Mauro Senise também foi membro do Grupo Um, gravando o primeiro e segundo LP da banda.

Quando da gravação do projeto no estúdio Vice Versa, em 1976, Miles Davis já havia gravado, por exemplo, duas composições de Hermeto no álbum *Live-Evil* (1971), caracterizando a música produzida pelo instrumentista brasileiro como um meio de acesso às novas possibilidades criativas e eletrônicas interligadas ao *fusion jazz*. Apesar das múltiplas referências e linguagens distintas na obra de Hermeto, os anos 1970 são marcados justamente pelo forte vínculo com as práticas musicais vinculadas com o *fusion* (Costa-Lima Neto, 1999, p. 186).

Além disso, em 1976, Hermeto também havia gravado e lançado dois discos próprios[92], sendo um no exterior. Por esses e outros motivos, o ‘bruxo’ já era reconhecido como um dos principais nomes do *jazz brasileiro* nesse período. Entretanto, mesmo tendo gravado nos EUA e com suas músicas registradas por Miles, Hermeto não teve condições de viabilizar a prensagem e o lançamento de um álbum gravado; o que significaria, nesse caso, menos custos para as empresas fonográficas (por não subsidiarem o processo de gravação). Ora, as intempéries para realização do projeto (finalizado apenas 41 anos depois, fora do Brasil) denotam a situação intensamente problemática do instrumentista ante a indústria musical brasileira no período final da ditadura militar, momento de amplo crescimento do setor fonográfica e da suposta “abertura política”. Não por acaso, é justamente por volta dessa época que a produção musical independente se expande como prática viável para boa parte dos músicos relacionados ao jazz e à música instrumental residentes no país.

Sobre a sonoridade do álbum, vale lembrar que ele foi lançado nos formatos CD e LP, mas pensado e gravado inicialmente para o segundo formato, em meados dos anos 1970. A única composição do lado B (“Casinha Pequenina”) ocupa todo o espaço do disco, com 26 minutos e 36 segundos de duração. Enquanto que as três

[92] O primeiro, *Hermeto* (LP, 1970) pela Cobblestone (fundada por Joe Fields em Nova York), com relançamento pela Muse Records (de mesmo dono, em 1975), contando com a participação de Airto Moreira e Flora Purim, além de Ron Carter (baixo), entre outros. E o segundo, *A Música Livre de Hermeto Pascoal* (1973, Sinter), lançado em solo nacional. Em 1977, Hermeto voltaria a gravar novamente fora do Brasil (*Slave Mass*, Warner Bros), já separado do Grupo Um, com o projeto independente em andamento, gravando discos no mesmo estúdio Vice Versa.

composições do Lado A somam 17 minutos e 07 segundos.

O álbum foi gravado a partir da performance ao vivo executada por todos os instrumentistas em apenas dois dias. Os aspectos percussivos e a instrumentação utilizada são primordiais tanto nos aspectos da brasilidade almejada como na estrutura do LP. Das 4 faixas, duas são executadas somente com instrumentos de percussão (sem bateria) e as outras duas são focadas na utilização da bateria 'tradicional', de forma alternada[93].

A primeira faixa, "Dança do Pajé", tem 9' 20" de duração e é de autoria de Hermeto Pascoal. O título também reforça aspectos da identidade brasileira via povos originários. Na gravação, essa proposta à brasileira também se destaca na centralidade dada a diversos instrumentos de percussão (sem a utilização da bateria) e o amplo foco melódico nos solos de flauta, que também remete aos povos ameríndios, bem como os *scattings* vocais e as vozes duplicadas com ruídos no fundo, direcionando a escuta para uma ideia de ritual. A composição pode ser dividida em dois momentos, o primeiro com uma sonoridade mais intimista (até de 5' 27") e o segundo mais dinâmico (com bpm acelerado).

"Casinha Pequenina", a única faixa do lado B (ou quarta da versão CD), é uma releitura instrumental e jazzística de uma composição tradicional de domínio público da música popular brasileira. Com quase meia hora de duração, a faixa transforma a canção em um tema essencialmente experimental, com diversos momentos de improviso e solos variados. Apesar das muitas referências, a sonoridade eletrificada e percussiva do *fusion jazz* conduz toda a composição. A execução ininterrupta de Zé Eduardo Nazário na bateria sustenta toda a faixa, com um destaque sonoro que também é percebido na equalização do álbum, e no solo desse instrumento que encerra essa gravação. Aliás, em todo projeto do LP é possível perceber uma grande influência de Zé Eduardo, desde a organização das faixas, até a centralidade dada aos aspectos rítmicos, passando pela presença destacada da bateria e da percussão nas composições passando pelos solos de flauta harmônica de bambu na terceira música do álbum.

Todas as faixas do álbum apresentam partes distintas entre si (A – B – C, geralmente). Aquela estrutura de tema – improviso – tema que é extremamente

[93] A primeira faixa ("Dança do Pajé") e a terceira ("Natal – Tema das Flautas"), somente com percussão. A segunda ("Mavumvavumpefoco") e quarta (B1) ("Casinha Pequenina"), focada na bateria 'tradicional'

recorrente e permeia boa parte das composições da VPI não aparece nessa obra. São faixas que percorrem um caminho sem retornos aos temas iniciais como estrutura geral. É justamente a mudança rítmica e harmônica que cria formas de união entre os ciclos musicais. Essa característica fundamental também é percebida nos três álbuns do Grupo Um (principalmente nos dois últimos) diferenciando-os, nesse sentido, dos outros projetos da VPI.

Outro álbum desse mesmo período de experimentações foi lançado somente muito recentemente, em fevereiro de 2023. Trata-se de um novo do trabalho do Grupo Um, inédito, editado pela *Far Out Recordings*[94]. O registro foi realizado em 1975 no mesmo estúdio Vice Versa, onde, no ano seguinte, Hermeto Pascoal gravou *Viajando com o Som* (incluindo os três integrantes de *Starting Point*) e o Grupo Um gravou *Marcha Sobre a Cidade,* em 1979.

Esse recém lançado trabalho do Grupo Um foi gravado em formato de trio, com os irmãos Nazário (piano e bateria) e Zeca Assumpção no baixo. Em 1975, os três ainda faziam parte da banda de Hermeto, portanto, tais gravações remontam as então novas possibilidades que os jovens irmãos Nazário construíram enquanto se dedicavam aos ensaios na banda do 'bruxo', pois o Grupo Um foi criado justamente durante os intervalos dessas sessões em que acompanhavam Hermeto (Ruiz, 2017). Não por acaso, o álbum foi intitulado *Starting Point* (**figura 11**), remetendo ao 'ponto de partida' da banda, o início de um novo projeto musical, pois foi registrado quando o Grupo Um ainda nem existia com esse nome, segundo os próprios instrumentistas (Ruiz, 2017). A gravação também foi o marco temporal do início da Vanguarda Paulista Instrumental, haja vista o incentivo do Grupo Um para a geração que se formava naquele momento.

[94] Produzido por Lelo e Zé Eduardo Nazário. Gravado no estúdio Vice Versa (São Paulo/SP), 1975. Engenheiro de Som: Renato Viola. Mixado por Lelo Nazário, Zé Eduardo Nazário e Renato Viola. Restauração da fita por Lelo Nazário (Utopia Studio). Masterização por Lelo Nazário (Utopia Studio), em fevereiro de 2022. Masterização por Stuart Hawkes (Metropolis Studios), em setembro de 2022. Coordenação de projeto: Irati Antônio. Fotografia por Jorge Las Heras e arquivo pessoal dos artistas. Design por Alessandro Renaldin. Direção de arte: Josh Tautz.

Figura 11: Capa do LP *Starting Point*, *Far Out Recordings*, 1975

LADO A
A1. *Porão da Teodoro* (Zé Eduardo Nazário)
A2. *Onze por Oito* (Lelo Nazário)
A3. *Orgânica* (Lelo Nazário)

LADO B
B1. *Suite Orquídea Negra* (Lelo Nazário)
B2. *Jardim Candida* (Zé Eduardo Nazário)
B3. *Cortejo dos Reis Negros* (Lelo Nazário)

Fonte: Discogs.com

Com composições de Zé Eduardo e Lelo Nazário, o álbum indica os elementos que seriam desenvolvidos pela banda nos anos seguintes, quais sejam: a forte atuação da rítmica (percebida logo na primeira faixa, com um solo de bateria), e da percussão (na segunda faixa, por exemplo, o berimbau tem presença marcante), pianos elétricos (Lelo já utiliza o fender Rhodes) com técnicas da música de concerto, mediados pela noção de jazz “avant-garde” (Grupo Um, 2023) do período.

1.7 Considerações: a Vanguarda Paulista Instrumental (VPI)

O jazz, principalmente aquele instrumental e de caráter experimental, é associado, muitas vezes, à ideia de uma ‘escuta difícil’, para iniciados em teoria musical e/ou para um público específico. A falta de trabalhos no campo da História sobre jazz no Brasil (tema do capítulo 2) e sobre a Vanguarda Paulista Instrumental (principalmente) demonstram uma consequência parcial desse estigma. Todavia, a análise crítica da gravação enquanto ferramenta metodológica revelou-se como um importante recurso para inclusão de fontes sonoras como componente do campo documental do historiador. Dessa forma, a sistematização das sonoridades recorrentes, não necessariamente atrelada única e exclusivamente à escrita musical

oficial, fomenta a possiblidade de uma análise crítica das historicidades sedimentadas no conteúdo fonográfico analisado.

Ao trabalhar com diversas leituras das tradições musicais do Brasil, em um processo de retroalimentação conflituosa entre jazz, música popular brasileira e composições instrumentais, a Vanguarda Paulista Instrumental colocou em prática uma variedade de referências e temporalidades históricas sobrepostas em sua sonoridade.

Dentre alguns dos aspectos reincidentes na discografia selecionada da Vanguarda Paulista Instrumental, podemos destacar a presença, em quase todos os álbuns da VPI, de alguma faixa no formato de duo melódico ou apenas com instrumentos de percussão. Por exemplo: “Europa”, que encerra o lado A do primeiro disco do Pau Brasil (1983); “Mormaço”, finalizando o lado A do primeiro disco do Pé Ante Pé e “Retrato dela”, a penúltima música do segundo álbum da banda; “Ainda bem que flauta falta”, encerrando a primeira parte do LP do Divina Increnca e, finalmente; “Oi” no álbum da Metalurgia. Além das faixas “Sangue de Negro”, “ZEN” e “Vida” que estão, respectivamente, nos três álbuns do Grupo Um.

A função da faixa com menos instrumentos e com um andamento muito mais calmo, se comparado com as outras músicas dos respectivos álbuns, acaba sendo, justamente, diminuir a intensidade das experimentações harmônicas e melódicas que marcam o ímpeto experimental transnacional da VPI e o fluxo de audição do formato LP. Além disso, no caso das composições registradas apenas com instrumentos de percussão, essas faixas objetivam marcar um espectro permanente na *intenção de brasilidade* que compõe o cerne das produções musicais dessa geração.

O nível de experimentações harmônicas, timbrísticas, composicionais, melódicas e rítmicas da Vanguarda Paulista Instrumental pode dar vazão, em determinados momentos, a uma aparente falta de sentido ou nexo a ser observado logo no primeiro contato (quase à priori) com a obra, que, nesse sentido, pode ser entendida como uma expressão artística *alegórica* (Granato, 2018, p. 32 – 35), no sentido burguerniano (Burger, 2012, p. 126 – 134) do termo, ou seja, de quebra da totalidade a partir de montagens com referências múltiplas.

Os solos e improvisos de baixo, presença rara em diversos nichos musicais, também marcam presença na sonoridade da VPI: na música “Modinha” do segundo disco do Pau Brasil; “Canção pra Ela”, segunda faixa do único álbum da Divina

Increnca e os solos de Nico Assumpção (convidado especial) no segundo disco do Pé Ante Pé são alguns exemplos. Segundo Berendt e Huesmann (2014, p. 392 – 413), mesmo que os improvisos façam parte da história do baixo no jazz desde início dos anos 1940 (com Jimmy Blanton), é apenas na década de 1970 com a sonoridade *fusion* jazz que o baixo elétrico foi "plenamente emancipado" de sua função exclusivamente como base harmônica passando a ocupar a linha melódica como um componente vocal, via propostas (principalmente) de Jaco Pastorius enquanto tocava no Weather Report (1976 – 1981), entre outros baixistas, todos relacionados à sonoridade e propostas colocadas pelo *fusion* (Berendt, Huesmann, p. 409 – 415).

No campo retórico e musical, é nítida uma tentativa por parte dos integrantes de auto classificar sua música como pertencentes de uma brasilidade inerente e não subjugada ao jazz estadunidense. Esse imperativo fica evidente na sonoridade de todos os grupos, entretanto a base de linha jazzística não deixa de ser nitidamente perceptível mesmo aos ouvidos do mais leigo musicalmente. Além disso, vale ressaltar, a instrumentação de baixo (na maioria das vezes, elétrico), bateria, guitarra e teclado/piano, com alguns instrumentos de sopro é a base de todas as bandas que compõem a VPI[96], por sinal, justamente o mesmo alicerce de instrumentos do *fusion jazz*.

A percussão 'abrasileirada' é bastante intensa, recorrente e central na sonoridade dessas bandas. E não por acaso, essa característica é um elemento primordial na própria formação interna e no reconhecimento mundial do *fusion jazz*, via, principalmente, as inventividades de Airto Moreira[97]. Ou seja, é demasiado importante destacar: a própria noção de *fusion jazz* se ancora nas possibilidades percussivas da música brasileira, pois Airto Moreira, Dom Um Romão (1925 – 2005) e Naná Vasconcelos (1944 – 2016) estiveram presentes nas primeiras gravações

[96] Apenas o Grupo Um e o Divina não contém guitarra na instrumentação da banda, entretanto, outros instrumentos (sopros, principalmente) para preencher a mesma função melódica das guitarras.

[97] Airto Moreira (1941) é um multi-instrumentista e compositor brasileiro, reconhecido principalmente pelos seus trabalhos como percussionista ao lado de Miles Davis no momento das experimentações que culminaram no *fusion jazz*. Natural de Santa Catarina, Airto participou da movimentação em torno da bossa-nova e do samba-jazz, tocando bateria no Sambalanço Trio (1962-1965, com César Camargo Mariano e Humberto Cláiber) e no Sambrasa Trio (1965, também com Humberto e Hermeto Pascoal). Ainda no Brasil, formou o Quarteto Novo (1966 - 67), com Hermeto Pascoal, Théo de Barros e Heraldo do Monte, grupo que sintetiza, de certa forma, vários aspectos da transição do jazz brasileiro dos anos 1960 para 1970 (tema do segundo capítulo). No final dos anos 1960, muda-se para os EUA, onde se consolida como um dos principais percussionistas do *fusion*, abrindo um leque de possibilidades para a música brasileira, aspecto que será extensamente explorado pela VPI. A partir do ano de 1970, inicia sua carreira discográfica 'solo', com diversos álbuns gravados até recentemente.

dessa nova sonoridade, nos discos de Miles Davis, Weather Report e Return To Forever, entre outros (Dias, 2013, p. 33 – 48). Nesse sentido, Berendt e Huesmann salientam, “Airto desencadeou a onda de percussão que invadiu a cena do jazz no começo dos anos 1970” (Berendt, Huesmann, 2014, p. 447).

No Brasil, os aspectos percussivos também constituem uma característica central da musicalidade da Vanguarda Paulista Instrumental, a partir de diversas pesquisas de seus integrantes (especialmente Zé Eduardo Nazário), gerando contribuições bastante específicas para o desenvolvimento rítmico do jazz no Brasil*, do jazz brasileiro*, do *fusion* a nível global. A relação entre a percussão brasileira desenvolvida pelos primeiros porta-vozes do *fusion* e os aparatos percussivos colocados em prática pela VPI será discutida, também, no capítulo 3.

No entanto, as bandas também apresentam diversas características que as diferenciam, inclusive em sua reinterpretação sobre a brasilidade musical pois, conforme ressalta Naves, “diferentes concepções de nação são enfatizadas por musicalidades específicas” (Naves, 2015, p. 91). A VPI trabalha com vários sentidos de música popular brasileira (desde referências rurais a urbanas, passando por releituras de grandes nomes da música brasileira ou apropriando-se das sonoridades em torno da “linha evolutiva” da MPB, dessa vez focada evidentemente no cenário instrumental) mescladas com técnicas de vanguarda e as novidades do jazz daquele período. No caso do grupo Pau Brasil, a *intenção de brasilidade* é reiterada diretamente na explicação da própria banda sobre sua obra, seja no título das músicas, na sonoridade dos álbuns e na regravação de composições de músicos brasileiros consagrados internacionalmente. É a única banda que continuou suas atividades após meados dos anos 1980, e as fortes ligações com esse ímpeto provavelmente ajudam a explicar esse processo. O Pau Brasil é a única banda da VPI que gravou nomes consagrados da MPB como ferramenta de acesso à identidade musical brasileira.

A banda Pé Ante Pé também usufrui dos ritmos populares tradicionais na sua música, junto aos intensos solos dos instrumentos de sopro. As experimentações são intensificadas do primeiro para o segundo álbum, sendo este mais próximo do *free jazz* e do *fusion* e aquele do *swing, bebop* e *cool jazz*. O único disco da Divina Increnca também demonstra essa preocupação, mas responde de outra forma, acentuando os improvisos no formato de trio baseados nas composições do alemão Felix Wagner

com muitas tensões harmônicas e um humor irônico que é característico do ‘pessoal da canção’ vinculado ao Lira Paulistana e à Vanguarda Paulista.

Nas composições do grupo Metalurgia, a presença da guitarra é bastante explorada, de maneira muito próxima dos discos do *jazz-rock* internacional, mas sempre em diálogo com elementos percussivos ‘abrasileirados’, com muitas bases em samba e a presença marcante dos muitos instrumentos metais. Em relação ao Grupo Um, a percussão acentuada fica clara com as propostas de Zé Eduardo Nazário e sua ‘barraca de percussão’, também desde os tempos de Hermeto Pascoal. No caso dessa banda, os subsídios da música moderna das vanguardas históricas também se sobressaem, com extrema tensão do campo tonal, música eletroacústica e propostas seriais, tendências redimensionadas no segundo e terceiro trabalho de estúdio da banda.

Em outras palavras, o material musical da VPI, embora bastante diverso, transita entre as formas de se interpretar o *fusion jazz* (incorporando algumas práticas do *free jazz* e do experimentalismo, bem como a música erudita de vanguarda europeia) somada às várias facetas e leituras da música popular brasileira no seu sentido mais amplo. O improviso individual e coletivo também é recorrente na sonoridade da VPI, sendo reconhecido fora do Brasil como *Brazilian Jazz*, mesmo que o termo carregue, em sua acepção mais ampla, outras sonoridades e períodos do jazz no Brasil e do “jazz brasileiro”.

Inclusive, as disputas em torno da forma de nomear a música produzida pela VPI ainda é substrato de divergência entre seus participantes. Caito Marcondes (2019, grifos nossos) comenta durante a entrevista que “*não existe jazz brasileiro, mas sim Música Instrumental Brasileira* […]”, em outro momento, quando perguntado o que entende sobre o uso do termo, ele ressalta que

> jazz, já há um bom tempo, é o termo que define uma música com liberdade para improvisação, sendo geralmente desvinculada do estilo norte americano. Os precursores principais dessa vertente [no Brasil] foram o Hermeto Pascoal e o Egberto Gismonti, seguidos por muitos outros. Não se pode esquecer que já tínhamos também Baden Powell, Vitor Assis Brasil, Rafael Rabello e Nelson Ayres, entre outros, e nos Estados Unidos e Europa, Naná Vasconcelos, Airto Moreira, Moacir Santos, Eumir Deodato e vários outros (Marcondes, 2019).

Mesmo que o baterista recuse a noção de “jazz brasileiro”, principalmente quando a expressão se relaciona à obra musical do Pé Ante Pé, ele também apresenta

uma definição e algumas referências para o estilo, todas vinculadas aos 1970 (com exceção de Baden Powell). Em outro polo interpretativo, o baixista Rodolfo Stroeter (Divina Increnca, Pau Brasil e Grupo Um), ressalta a importância do termo. Assim, em suas palavras:

> A música instrumental brasileira. *Esse é o jazz brasileiro. Tenho uma certa antipatia pelo termo música instrumental*. Acho muito pouco definidor do ponto de vista internacional. Para o público do exterior o que fazemos é o *brazilian jazz* com distintas correntes e estilos. Nunca li o termo "música instrumental" numa publicação que fale de algum artista ou músico brasileiro que faça música instrumental. Acho inclusive que esse termo acabou prejudicando a nós mesmos no mercado internacional. [...] No Pau Brasil, as variadas matrizes rítmicas brasileiras dialogam com os improvisos e com a espontaneidade de cada instrumentista. Por isso é que eu insisto no termo "Jazz Brasileiro" (Stroeter, 2019/2020, grifos nossos).

Mesmo entre os instrumentistas das bandas da Vanguarda Paulista Instrumental não existe consenso no que diz respeito à utilização dos termos "jazz brasileiro" e "música popular instrumental" para se referir à sua própria geração ou aos períodos anteriores. Esse vetor da brasilidade é ativado de diferentes formas para interrelacionar as acepções pessoais dos músicos com as possibilidades mercadológicas que se abriam naquele período, em diálogo com o teor que a mídia impressa abordava as sonoridades da VPI.

Nessa temática, é necessário destacar que as mediações em torno das ideias de brasilidade também eram fortemente ativas nos periódicos impressos, como formas de tornar a música produzida pela VPI inteligível para o público de sua época. Conforme vimos durante esse capítulo, os periódicos estimulavam a demarcação de uma territorialidade brasileira para as composições. As bandas Pau Brasil e Grupo Um gozavam de maior presença na mídia impressa, enquanto A Divina Increnca, pelo menor período de atividade, tinha menor incidência nesse tipo de documentação; o que não a torna menos importante, antes, pelo contrário: é um detalhe ainda mais elucidativo justamente pela falta desse tipo de fonte relacionada a essa banda.

Um dos principais canais de escoamento das novidades relacionadas à VPI era o caderno *Ilustrada*, do jornal *Folha de São Paulo*. Segundo Martins (2022, p. 172), o jornal foi "parada obrigatória àqueles brasileiros que partilhavam, ao mesmo tempo, angústias em relação ao moribundo governo dos generais e expectativas diante das promessas de uma nova era de liberdade". Nesse contexto, o caderno *Ilustrada*

(seção de arte e cultura do periódico) recebeu um novo projeto editorial que estimulou e promoveu um acirrado debate acerca dos rumos da MPB. Divulgando boa parte dos grandes lançamentos de músicos já renomados da música brasileira, a *Ilustrada* foi, ao mesmo tempo, um dos principais meios de divulgação da geração independente de São Paulo, incorporando novos nomes e artistas (em início de carreira) vinculados ao jazz e à música instrumental nas suas publicações e pautas.

As formas de aceitação e a própria necessidade de um 'conteúdo brasileiro', abrangentemente reiterado pela VPI, também foram criticadas pelos seus participantes. O baterista e percussionista Zé Eduardo Nazário, por exemplo, destacava para o jornalista João Marcos Coelho, em 1981: "foi preciso que o Chick Corea assimilasse o baião e embrulhasse num invólucro sofisticado para que os quarentões brasileiros curtissem nossa música" (*apud* Coelho, 1981a, p. 34). No mesmo teor, e criticando a utilização sem balizas da percussão como meio de acesso às brasilidades almejadas, Azael Rodrigues ressalta na mesma publicação, "o músico brasileiro sempre explorou o exótico para aparecer lá fora. Veja Airto (Moreira), com suas queixadas de burro! (sic) (*apud* Coelho, 1981a, p. 44).

Em seu texto publicado na *Folha de São Paulo*, em 1982, de título "A Música Mercantilizada", Lelo Nazário também crítica a maneira como esse tipo de discurso, que ele chama de "nacionalismo patético", se impregnou na música instrumental produzida no país:

> Existe aqui e agora uma mentalidade musical extremamente reacionária e que pretende para si uma imagem falsa, que tem como tônica principal um nacionalismo patético, à la Carmem Miranda, com a preocupação de colocar para um público desinformado uma música que reivindica o status de arte, quando realmente não passa de música para consumo rápido, cuja única função é o entretenimento [...]. Para a maioria dos produtores europeus, o interesse pela criação musical "brasileira" é uma simples questão de marketing, nada tem a ver com qualidade artística. [...] Sei que minha opinião (para não dizer constatação) não é partilhada (para não dizer percebida) pela grande maioria daqueles que participam, diretamente ou indiretamente, da criação musical brasileira, principalmente instrumental. Aliás, diga-se de passagem, este não é um discurso dirigido para a minha geração, da qual já não espero mais nada. É uma pena, mas acho que chegou a vez do "chica-chica-bum" instrumental (Nazário, 1982b, p. 52).

No final do artigo, fica nítida a sensação de desilusão do artista sobre essa temática. O conflito entre *intenção de brasilidade* e ímpeto transnacional é perceptível nas músicas (sonoridades, faixas), no discurso dos instrumentistas da Vanguarda

Paulista Instrumental e, também, na imprensa, tensionando esse balanço ora para um lado, ora para o outro, dependendo da banda em questão, do periódico, da interpretação pessoal e do arcabouço cultural do jornalista e do músico envolvido na produção e na circulação daquela obra.

Assim, podemos dizer que o *fusion jazz* é o elo mediador entre o polo do vínculo experimental com as técnicas musicais modernas/contemporâneas e o polo da *intenção de brasilidade*, representada principalmente nos aspectos rítmicos, percussivos e retóricos (como no título das letras e na explicação dos próprios instrumentistas).

No período 1976 – 1986, a crítica e os atores envolvidos na produção musical da Vanguarda Paulista Instrumental utilizavam principalmente o termo “música instrumental brasileira” como tentativa de marcar um lastro nacional. As diferentes bandas selecionadas para representar a VPI transitavam entre esses dois polos, utilizando o momento histórico mundial do *fusion* na virada da década de 1970 como possibilidade aglutinadora e mediadora dessas propostas. O *fusion jazz* dimensionava, inclusive, a recepção da VPI fora do Brasil, devido à sua centralidade no universo do jazz desse período, principalmente fora dos EUA. Vale lembrar que essa interação com o *fusion jazz* podia se constituir de maneira direta (como no caso da Metalurgia), ou indireta (como no caso do Pau Brasil).

A análise pormenorizada da VPI apresentada neste capítulo vai ao encontro do artigo introdutório sobre o tema, publicado em 2021, quando esse momento criativo foi definido da seguinte maneira:

> Dentre os principais elementos e atividades realizadas por essas bandas que as interligam em um mesmo grupo social é necessário destacar, principalmente, (1) uma sonoridade experimental como elemento aglutinador, baseada na íntima conexão com o jazz e seu conflito com diversas expressões e interpretações da música popular brasileira. Além disso, outras duas características adjacentes englobam as bandas e instrumentistas da VPI, são elas: (2) as ações pautadas nas práticas de produção musical independente, que ganhou novas perspectivas nesse período com a atuação do centro cultural Lira Paulistana (junto aos músicos de canção da reconhecida Vanguarda Paulista) e, por fim, (3) a retórica de “música moderna”, inovadora, ou “contemporânea” que acompanha a crítica, a recepção e a explicação dos próprios compositores sobre a música produzida pela VPI. Assim, compreendemos a ideia de Vanguarda Paulista Instrumental como um termo heurístico, auxiliando nas reflexões sobre essa geração de instrumentistas e as sono idades particularmente desenvolvidas em São Paulo nesse momento (final dos 1970 e início dos 1980) da música instrumental brasileira em seu forte contato com o jazz (Ruiz, 2021a, p. 03).

É interessante a evidência do distanciamento – que ainda se sucede entre os instrumentistas – entre música produzida pela VPI e sua inerente proximidade com o jazz como meio de inteligibilidade social da própria obra. O problema que a VPI redimensiona sobre a 'jazzificação' da música instrumental brasileira ainda persiste, também, pois, não foi alvo de um debate estruturado e diverso por parte da bibliografia da música brasileira[98]. Além disso, esse problema estava potencializado na década de 1970, quando as técnicas da música moderna e contemporânea de tradição europeia penetram o universo composicional do jazz no Brasil e no mundo, transformando permanentemente a ideia de jazz contemporâneo que surge naquele momento e é o marco inicial do termo para se referir ao jazz até os dias atuais, após diálogo concomitante com o *rock* e com as técnicas de tradição vanguardista (Chinen, 2018, p. 11).

Essa contradição entre o polo de busca pelo experimentalismo ligado a técnicas harmônicas de origem internacional (em outras palavras: ímpeto transnacional) e o polo da *intenção de brasilidade* vinculada a alguma tradição nacional – problemática que emerge na sonoridade, produção e circulação social da Vanguarda Paulista Instrumental – é uma questão central no desenvolvimento do longo modernismo brasileiro (1920 – 1980), sobre várias óticas diferenciadas. Ou seja, as gravações e discursos apresentam um problema bastante conhecido na formação da cultura brasileira durante o século XX, mas com respostas altamente específicas, no âmbito da música popular instrumental e do jazz produzido em território nacional durante a ditadura.

Assim, o próximo capítulo analisará como essa contradição geral se manifesta na leitura sobre a inserção do jazz no Brasil, sendo esta concomitante, justamente, ao período do longo modernismo brasileiro, conforme apontado por Napolitano (2014b, 2022) e outros autores (Naves, 1998; Travassos, 2000; Dunn, 2009; Granato, 2018).

---

[98] Nesse sentido, é importante sublinhar que o recorte da VPI nesta pesquisa é constituído, em sua maioria, por homens brancos de classe média alta, residentes da grande São Paulo. No caso da Vanguarda Paulista (canção), Ana Carolina Murgel (2005) analisou a presença feminina no universo vocal. Cientes dos debates atuais em torno das questões étnico-raciais e de gênero, compreendemos que novos estudos e pesquisas devem abranger outros aspectos, particularidades e questões no universo do jazz no Brasil e da VPI. Por ora, é necessário ressaltar a atuação do Grupo Kali. Interrelacionando *fusion jazz*, música instrumental e *intenção de brasilidade*, esse conjunto foi formado exclusivamente por mulheres nos idos de 1982, no Primeiro Festival das Mulheres na Arte, evento encabeçado por Ruth Escobar. A banda gravou o único disco (homônimo) pela Som da Gente, em 1985. Dentre algumas musicistas que participaram da banda, podemos citar: Vera Figueiredo, Renata Montanari, Gê Côrtes, Mariô Rebouças (Gonzalez, 2020; Dias, 2021).

A proposta é ampliar a análise sobre os embates entre a(s) ideia(s) de “música popular instrumental brasileira” e, “jazz no Brasil” e “jazz brasileiro” como representativos de uma tradição musical nacional que relaciona informações jazzísticas com diversas possibilidades de ritmos populares e folclóricos inerentemente relacionados ao Brasil. Dessa forma, o objetivo será analisar a história do desenvolvimento da presença do jazz à luz das contradições que regem o modernismo nacional.

CAPÍTULO 2: AMIGO INDESEJADO: MODERNISMO E JAZZ NO BRASIL (1920 – 1980)[99]

Conforme analisamos no capítulo anterior, as sonoridades da Vanguarda Paulista Instrumental são bastante distintas. Ao mesmo tempo que procuram respostas diferentes para uma questão geral que as circunscreve (conectar-se com as últimas tendências internacionais jazzísticas e eruditas daquele período), incorporam diferentes propostas de brasilidade. Essas problemáticas (nacional *vs* internacional, conservador *vs* experimental, particular *vs* universal e tradição *vs* modernidade) marcaram o desenvolvimento do longo modernismo brasileiro durante o século XX, sob várias óticas e facetas diferenciadas (Napolitano, 2014b, 2022). Além disso, a partir do início da década de 1920, o jazz (sonoridades e práticas) em território nacional passa a permear a cultura brasileira em um duplo movimento: enquanto funcionava como via de acesso às ideias de modernidade oriundas do estrangeiro, também foi alvo de intensas acusações sobre a 'descaracterização' da 'verdadeira' música brasileira.

O debate sobre a presença do jazz no Brasil propiciou diversas opiniões antagônicas sobre a sua relação com a música popular brasileira em seu sentido amplo, todavia, um aspecto é reincidente nessa trajetória: a presença de um nacionalismo multifacetado que impõe, em maior ou menor grau, barreiras à recepção do jazz em solo nacional. Desse modo, inicialmente, na década de 1920, quando alguns dos nomes mais reconhecidos das origens do samba – Donga, Pixinguinha e seu grupo Oito Batutas – retornaram 'jazzificados' após viagem até a França, em 1922 (Bessa, 2005). De forma concomitante, o formato *jazz-band*, característico desse período, era visto como uma via de acesso à modernidade cosmopolita que se apresentava naquele início de século, notadamente, logo após a primeira guerra mundial.

Essa tensão entre jazz e música popular brasileira – como um elemento constituinte do modernismo nacional – é exposta pela falta de definição na utilização

[99] Uma versão resumida da primeira proposta deste capítulo, escrita em 2020, foi publicada no dossiê "História e Música na América Latina: interlocuções historiográficas" (Ruiz, 2021b). Este capítulo, por sua vez, além de esmiuçar o tema de forma bastante ampla, com outras fontes e leituras, tem como principal diferença a proposta de abordar os assuntos correlacionados a partir de outra perspectiva, construindo, desse modo, novas conclusões.

dos termos “música popular instrumental brasileira”[100] e/ou “jazz brasileiro”. Tal tensão foi alvo de debate pelos envolvidos na produção artística, musical e crítica do jazz no Brasil, entre as décadas de 1920 e 1980, sendo reinterpretada pela VPI no final desse processo. Assim, o modernismo brasileiro ajuda a entender o lugar social do jazz no desenvolvimento da música brasileira, conforme veremos nesse capítulo. Essas questões formam um amplo cenário cultural e musical de permanências que será, em alguns aspectos, revigorado com as propostas da Vanguarda Paulista Instrumental, enquanto, simultaneamente, rompem com algumas dimensões dessa perspectiva.

2.1 Origens do modernismo e suas apropriações no Brasil

Antes de nos aprofundarmos nos meandros da relação sinérgica e contraditória entre jazz, música brasileira e longo modernismo (1920 – 1980), fazem-se necessárias algumas considerações sobre as intersecções inerentes dos termos modernização, modernidade e modernismo. Tais noções podem ser lidas a partir de diversas óticas e tradições de pensamento, formando sentidos diferentes, no entanto, é importante apontar uma conceituação mínima. Segundo Granato (2018, p. 19), o primeiro desses termos – modernização – se remete às inovações tecnológicas e suas implicações econômicas “desencadeadas pela revolução industrial”. O segundo, modernidade, se refere ao “panorama cultural e social que resultou dessas transformações [da modernização] a partir de meados do século XIX” (2018, p.19). Modernismo, enfim, deve ser compreendido como “resposta estética à modernidade” (Granato, 2018, p. 19), seja enaltecendo ou negando essas transformações.

Nesse sentido, a ideia de metrópole, conforme apontada por Williams (2011) é central para compreender o desenvolvimento do modernismo e congrega-se com a trajetória de formação do cenário urbano (principalmente) do sudeste do país, exemplificado pela intensa industrialização da cidade de São Paulo, *locus* da Vanguarda Paulista Instrumental. Pois, como ressalta Peter Gay, “o berço do modernismo se formou a partir da prosperidade social nos Estados em fase de industrialização e urbanização” (Gay, 2009, p. 34). Nesse sentido, segundo Williams:

[100] Entre outros termos adjacentes como “música instrumental” ou “música popular brasileira instrumental” ou, até mesmo, “música instrumental popular brasileira”.

> A metrópole era o lugar no qual novas relações sociais, econômicas e culturais começavam a ser formadas, relações que iam além tanto da cidade como da nação em seus sentidos herdados: uma nova fase histórica que seria, de atividades de fato, estendida, na segunda metade do século XX, a todo mundo, ao menos potencialmente (Williams, 2011, p. 20).

Essa relação da metrópole com o modernismo se manifesta em terras nacionais a partir de um longo processo de urbanização da sociedade brasileira. Tais transformações começam a ser percebidas durante a década de 1920, que é marcada pelo declínio da elite cafeicultora (Ianni, 1992, p. 24 – 25). Entretanto, a grande maioria da população apenas habitará regiões de fato metropolitanas em idos dos anos 1970, completando um custoso processo de transição (Ridenti, 2012). Nesse sentido, uma das conclusões de Ortiz é primordial para compreender essas relações, qual seja, a percepção de que o "modernismo [brasileiro] é uma ideia fora do lugar que se expressa como projeto" (Ortiz, 1988, p. 36), pensando, nesse sentido, a modernização tardia e inconclusa da sociedade brasileira. Assim, vale lembrar: na década que marca o início do nosso modernismo, o Brasil ainda era um país hegemonicamente rural (mesmo na região sudeste), com um cotidiano pautado por práticas, vivências, símbolos e tradições do campo, além de altas taxas de analfabetismo. Inclusive, os 'mecenas' do primeiro modernismo brasileiro não são parte de uma elite econômica industrial e urbana (noção de *metrópole* em Williams (2011)), mas sim "a parte mais refinada da burguesia rural, os detentores das grandes fortunas de café que acolhem estimulam e protegem os escritores e artistas da nova corrente" (Lafetá, 2000, p. 22).

Um aspecto fundamental do desenvolvimento do modernismo no Brasil é a preocupação com a ideia de atraso artístico da nação em relação à nossa principal referência cultural: a Europa[101]. Ao mesmo tempo, segundo Candido (2008, p. 128), "nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte europeia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão por um mergulho no detalhe brasileiro".

Desde os finais do século XIX – potencializado após a Proclamação da República – o sentimento de buscar, como país, o avanço burocrático, cultural e artístico era evidenciado e reiterado como parte de uma evolução necessária. E, para isso, seria imprescindível encontrar alguma unidade enquanto nação e responder à

[101] "Com efeito, o Brasil se encontrava, depois da Primeira Guerra Mundial, muito mais ligado ao Ocidente europeu do que antes; não apenas pela participação mais intensa nos problemas sociais e econômicos da hora, como pelo desnível cultural menos acentuado" (Candido, 2008, p. 127).

questão: afinal de contas, quem é o brasileiro? Essa questão acompanha o século XX, mas já se inscreve na chamada “Geração de 1870” (Velloso, 2006, p. 351 – 385). Tal preocupação com o caráter particular e identitário para fundamentação do nacional em vários âmbitos, se faz central, também, a partir de uma renovação da linguagem, segundo Schwartz (1995, p. 45), propondo um “país novo, um homem novo”, pois, conforme ressalta o pesquisador, “de fato, o modernismo como um todo tentou criar um modelo de pensar brasileiro através de uma língua brasileira” (Schwartz, 1995, p. 64).

Em outra via, o modernismo na Europa se desenvolveu em um contexto tecnológico, social, intelectual e econômico totalmente diferente do brasileiro, despreocupado das questões sobre a “verdadeira” arte e/ou linguagem nacional. No trabalho de referência sobre o assunto, Peter Gay sentencia que “é mais fácil exemplificar do que definir o modernismo” (2009, p. 17), pois, dentre outros fatores, o termo engloba uma variedade extremamente ampla de linguagens artísticas (música, prosa, poesia, cinema, pintura, dança, entre outras manifestações) sendo impossível, na realidade, pensar uma origem e um estímulo único e comum. Soma-se a isso o fato de que as transformações no mundo ocidental relacionadas ao modernismo aconteceram em diversos espaços, temporalidades, culturas e períodos diferentes. A *autocrítica* e a vinculação com o *novo* (como *fascínio da heresia*) são dois aspectos que ajudam a aglutinar os distintos modernismos. Nesse rumo, Gay completa:

> a despeito de todas as diferenças visíveis, os modernistas de todas as cores compartilhavam dois atributos fundamentais […]: primeiro, o fascínio pela heresia, que impulsionava suas ações a confrontar as sensibilidades convencionais; segundo, o compromisso com um exame cerrado de si mesmos por princípio. Todos os outros possíveis critérios de classificação, por mais promissores que fossem, falharam […] (Gay, 2009, p. 19 – 20).

Mário de Micheli (1991) afirma que o ano de 1848 é um marco importante pois muitos traços da modernidade e do modernismo serão sentidos na sociedade europeia e ocidental a partir desse momento. Com o “final” do processo revolucionário burguês, iniciado em 1789, o campo da arte se constitui, finalmente, como autônomo em relação ao financiamento religioso e da sociedade de corte, contudo dependente do mercado racionalizado baseado na modernidade em ascensão. É essa característica que passa a acompanhar os meios de produção, circulação e divulgação artística desse momento em diante, cada vez mais instrumentalizados

segundo a racionalidade de uma indústria em um processo crescente de monopolização do mercado, se desenvolvendo até formarem as grandes companhias transnacionais.

E é nesse sentido que uma das principais propostas da *vanguarda*, segundo a teoria de Peter Bürger, seria justamente quebrar esse status de autonomia da arte na sociedade capitalista e restaurar sua funcionalidade enquanto *práxis vital* (Bürger, 2012), expressado, principalmente, pelo dadaísmo e pelo cubismo. Esse conceito de vanguarda não se relaciona em nenhum nível com a ideia bastante presente no senso comum (e algumas vezes no meio acadêmico) sobre aquele estilo 'que está à frente' de outras propostas, algo relacionado à tendência que guia 'antecipadamente' o comportamento artístico e sua recepção em determinado espaço social.

No Brasil, entretanto, a ideia de estilo/tendência que 'sai na frente' (no sentido de propor novos caminhos) em determinado nicho artístico se enquadra em uma prerrogativa bastante presente em toda nossa formação cultural: a ideia de 'estar atrás' na trajetória da civilização e na configuração de uma identidade própria. Dessa forma, foram importadas do velho continente diversas concepções estéticas e artísticas. Não obstante, essa referência externa tinha o papel de lapidar o material artístico 'autenticamente brasileiro', buscado nas tradições populares, no folclore e na música popular, em vários sentidos. Essa busca por uma linguagem artística à brasileira deu o tom do chamado longo modernismo descrito por Marcos Napolitano (2014b, 2022), entre 1920 – 1980. O pesquisador ressalta que no "epicentro [desse processo] estava a vontade de construir um idioma artístico-cultural comum, o nacional-popular" (2014b, p. 16), e completa:

> A herança erudita e letrada do século XIX era marcada pelo culto à palavra escrita e pela "grande arte" como mediadora da consciência e da realidade social, estabelecendo uma significa hierarquia de gêneros e valores estéticos. O período modernista foi marcado pela construção de sons e imagens da modernidade, incorporando definitivamente os materiais populares, não oriundos da tradição letrada (2014b, p. 20).

O distanciamento entre cultura oficial escrita (letrada) e cultura de tradição oral, conforme apontado por Napolitano (2014b), também se faz presente na relação entre "música erudita" e "música popular", respectivamente. Vale reiterar que as bandas que compõem a Vanguarda Paulista Instrumental trabalham com os dois universos, tensionando o encontro entre o erudito (campo da música escrita e teorizada) e o

popular (campo da música transmitida oralmente e calcada nas experiências práticas da vida, rural ou urbana) na música instrumental e no jazz produzido no Brasil, reinterpretando essas definições como um dado à priori.

Mais recentemente, em um artigo publicado na revista *Santa Barbara Portuguese Studies* (Universidade da Califórnia), que tematiza os 100 anos da *Semana de 1922*, Napolitano (2022) desenvolve o raciocínio sobre o longo modernismo, rearticulando alguns elementos do primeiro texto e trazendo novas questões para o debate. Dentre eles, o autor destaca a ampla atuação do Estado brasileiro, que funcionou "como um guia cultural da nação" (Napolitano, 2022, p. 11). Tal fenômeno foi inaugurado na gestão de Getúlio Vargas (1930 – 1945) – quando da inserção de muitos modernistas da primeira geração no aparato estatal varguista – e incorporado em diferentes medidas e ações durante os períodos posteriores, principalmente no governo Juscelino Kubitschek (1956 – 1961) e na modernização conservadora da ditadura militar (1964 – 1985).

Além da busca incessante por elementos da brasilidade, outra característica inaugurada na década de 1920, durante a *Semana de Arte Moderna de 1922* (incorporada no desenvolvimento do modernismo brasileiro de longa duração), é a estruturação e o fortalecimento do processo de tradição de rupturas. O célebre trabalho de Renato Ortiz aponta esse fenômeno, ligando as ideias antagônicas de modernismo e tradição como convergentes, organizando os elementos constituintes da cultura brasileira durante o século XX enquanto uma *tradicionalização do moderno*. O argumento centra-se na incorporação da ideia de 'novo', de ruptura, de moderno (na forma artística e na organização da sociedade) como um projeto persistente na formação da cultura brasileira no decorrer século XX que se ajusta e se desenvolve de acordo com as novidades de cada período histórico:

> […] eu diria que a modernidade [no Brasil] é inevitavelmente um "projeto inacabado" (e não como quer Habermas, um projeto "ainda" inacabado). Ela está em contradição com a situação concreta na qual se erige, mas que ao mesmo tempo se contrapõe. Penso que no Brasil, este lado explosivo, de ruptura, nunca se colocou da mesma forma que nos países europeus porque a ideia que dominou nossa imaginação sempre se associou à necessidade concreta de se construir uma moderna sociedade brasileira. Modernismo, Modernidade e modernização são para nós termos intercambiáveis, *pois dizem respeito a uma situação que ainda não havia se realizado de fato* (Ortiz, 1988, p. 208 – 209, grifos nossos).

A situação fica ainda mais complexa a partir de meados dos anos 1970 com a ampliação de uma nova ruptura no paradigma teórico da cultura ocidental: quando as denominações ‘neo’ e ‘pós’ se agregam aos modernismos (e modernidades), ganhando força como mediadoras de um novo período da história. E é justamente na arte e na cultura que esses itens se explicitam como exemplos mais profícuos dessas novidades. Se modernismo, modernidade e modernização formam “uma situação que ainda não havia se realizado de fato”, conforme afirma Ortiz, a aplicação desses prefixos parece não se sustentar na experiência brasileira, nessa perspectiva.

Além de Ortiz (1988) e Napolitano (2014b, 2022), outros autores também atestam, de forma direta ou indireta, para o engendramento do modernismo de longa duração no Brasil. Santuza Cambraia Naves (1998), Elisabeth Travassos (2000), Cristopher Dunn (2009) e Guilherme Granato (2018) são alguns exemplos. No caso de Naves (1998) e Travassos (2000), pensando especificamente o universo musical. Nesse sentido, apesar das diferenças, em geral todas as obras salientam as adaptações do pensamento modernista dos anos 1920 ao longo das décadas posteriores, formando diversas leituras distintas a partir de um *continuum* do pensamento cultural e artístico brasileiro.

É importante destacar que a modernização da sociedade e a criação de um mercado de bens simbólicos de larga escala aconteceu, no Brasil, somente durante o período da ditadura civil militar (1964 –1985), quando as reformas e ampliação da nossa indústria de base criaram as condições estruturais para as empresas transnacionais se fixarem no Brasil. O anseio de modernização para integrar a nação em um só discurso (“segurança nacional”) e controlar as manifestações contrárias à ditadura estruturou, definitivamente, a moderna sociedade de massa e a Indústria Cultural no Brasil (Ortiz, 1988, p. 113 – 148).

Essa perspectiva de visualizar o modernismo no Brasil como uma “ideia fora do lugar que se expressa como projeto”, presente na obra de Ortiz está em sintonia com a ideia de Marcos Napolitano quando este indica que “o modernismo foi um *wishful thinking* de uma parte da elite cultural brasileira” (2014b, p. 16) e, também, com o trabalho de André Egg, quando analisa as particularidades musicais, e ressalta:

> [...] não havia nada que pudesse ser identificado como um movimento musical: a década de 1920 marca um certo vácuo geracional na produção de compositores relevantes, e não aponta para nada parecido com um

> movimento ou grupo de compositores capazes de articular alguma proposta de modernização (Egg, 2014, p. 350).

Refletindo sobre a figura de Villa-Lobos para o momento, Egg indica que:

> A importância que Villa-Lobos assumiu perante a Semana de 22 se deve principalmente a uma questão importante e assustadora: não havia jovens compositores brasileiros talentosos que pudessem ser afirmados como ícones do modernismo na música (2014, p. 354).

Isto é, a construção de Villa-Lobos como figura central do modernismo musical está relacionada à busca, realizada pelos organizadores da Semana de 22, por compositores nacionais de porte reconhecido (que praticamente não existiam, segundo Egg), e não por um movimento musical e/ou uma possível geração de compositores modernistas: “a carência era tanta que fica impossível falar em modernismo musical como movimento por volta de semana de 22” (Egg, 2014, p. 360). Egg aponta, inclusive, que foi apenas após a viagem de Villa-Lobos à Paris (conseguida através de uma bolsa de estudos após a Semana de 22) que o músico incorporou recursos “para se afirmar como compositor brasileiro, no sentido de ser possível usar algo na linguagem composicional que pudesse ser percebido como brasilidade” (2014, p. 360). Isso se dá, pois, a música de concerto em Paris passava por uma revolução dos seus pressupostos via modernismos e vanguardas, enquanto no Brasil, “a vida de concertos estava ligada às tradições clássicas europeias do século XIX” (Egg, 2014, p. 361 – 362).

Villa-Lobos passou a utilizar uma variedade de tradições musicais distintas em sua música – nomeadamente a europeia, indígena, africana, urbanas e rurais, ‘eruditas’ e ‘populares’ – em uma formação primordialmente sinfônica, reorganizando alguns dados da sua própria cultura musical. No decorrer do século XX, Villa-Lobos se consolidou como o principal nome do modernismo musical brasileiro, justamente a partir do manuseio das referências folclóricas e populares do Brasil rural em interação com a tradição da música de concerto europeia.

Já referendado como um cânone da cultura brasileira, Villa-Lobos foi e é acionado constantemente por Rodolfo Stroeter como referência fundamental para o projeto que construiu para o Pau Brasil a partir do segundo disco:

> [...] acho que a descoberta do Villa-Lobos e a incorporação da música dele

> dentro do grupo foi fundamental. Porque a música do Villa-Lobos é uma torrente de ideias. É como se ele perguntasse aos ouvintes: vocês querem floresta? Então ouçam a floresta! Vocês querem os rios, os índios, o Brasil imaginário? Eu mando tudo isso para vocês! Agora, vocês que me decifrem, que me desnudem, que me alterem, que leiam essa música que escrevi. [...]. Acho que a gente conseguiu trazer o Villa Lobos para o Brasil dando uma cara que eu acho, ele gostaria. Pois tem baião ali dentro, tem xote, tem melodias inesquecíveis que são um primor e são um choro, tem um lamento brasileiro permanentemente presente em tudo que ele faz. Acho que a descoberta disso, dessa brasilidade cativou o grupo para um lugar muito diferente (Stroeter, 2019/2020).

Nesse cenário de apropriação e adaptação das ideias modernistas para o contexto brasileiro, Mário e Oswald de Andrade são personagens essenciais. Apesar das proximidades entre os pensadores, eles representam formas distintas de pensar a cultura brasileira, protagonizando diversas disputas sobre os rumos da arte nacional. Eduardo Jardim (1988, 2016) e Santuza Naves (1998) debatem essas distinções nos modos de pensar dos principais articuladores do modernismo no Brasil. Enquanto Mário de Andrade “deixou como herança um modelo edificante, sério, e uma visão de arte como empreendimento didático e construtivo” (Naves, 1998, p. 47), Oswald de Andrade, de outra forma, “manifestou uma postura anárquica, zombeteira, descrente de qualquer intuito instrutivo e tendente a desconstruir ideias cristalizadas” (Naves, 1998, p. 47). No mesmo sentido, Jardim (2016) refere-se a Mário como “analítico” e a Oswald como “intuitivo” ou “anti-intelectual”.

Zimbres (2017) e Napolitano (2022) destacam que os dois pensadores-base do modernismo brasileiro tinham, de fato, diferenças de concepções e propostas. Contudo, essas distinções não são propriamente contraditórias entre si e até mesmo se encontram em alguns pontos de intersecção: “nem a postura de Oswald é tão anti-intelectual e primitivista, nem a de Mário tão calculada e cientificamente distanciada” (Zimbres, 2017, p. 50 – 51). Podemos concluir: seja qual for o caminho tomado, pela via de Mário ou de Oswald, “os músicos e poetas modernistas, no Brasil, partilhavam uma mesma visão de país: a de um universo inesgotável de informações culturais, tanto arcaicas quanto contemporâneas, tanto regionais quanto universais” (Naves, 1998, p. 190) como matéria-prima para a produção e retórica sobre suas obras.

Essa questão do Brasil como “um universo inesgotável de informações culturais” (Naves, 1998) posta pelo modernismo nacional é um dos sustentáculos da sonoridade e da retórica construída acerca (e pela) Vanguarda Paulista Instrumental. Ou seja, o problema que é identificado na discografia da VPI está inscrito não só na tradição do

jazz no Brasil, mas também, de maneira mais ampla, na formação da cultura musical e artística brasileira da década de 1920. Assim, as variações do nacionalismo modernista somadas à centralidade da canção no mercado musical (como veremos mais adiante), dimensionaram toda a recepção do jazz no Brasil e suas possibilidades de renovação durante o século XX, sendo alocados, durante os anos 1980, principalmente, nas produções independentes. Nesse cenário, a experiência do selo Som da Gente (Muller, 2005) é um exemplo extremamente significativo. Com esse arcabouço, podemos inferir que a VPI redimensiona a questão do modernismo na música brasileira, a partir de uma nova forma de utilização da linguagem jazzística (baseada no *fusion* e no *free jazz*) friccionada com os ritmos brasileiros, além da reincidência da *intenção de brasilidade* enquanto mote explicativo para as composições.

Segundo Dunn (2009), essa perspectiva de utilizar o Brasil como arcabouço de conteúdo artístico e cultural (re)utilizada na modernidade remete as proposições da "poesia de exportação", conforme formulada por Oswald de Andrade. Entretanto, nessa versão, combate-se uma visão exótica e propõe-se o reconhecimento internacional de um Brasil "emancipado" também nas artes e na cultura, a partir de uma interlocução entre "o primitivismo e o futurismo, o natural e o tecnológico, o local e o cosmopolita, o passado e o presente" (Dunn, 2009, p. 34) como síntese. Tais componentes estão articuladas no "Manifesto Poesia Pau-Brasil" (1924) de Oswald de Andrade e convergem totalmente com as sonoridades engendradas na discografia da VPI, conforme vimos no capítulo 1.

Tais propostas de Oswald em 1924 serão ampliadas no seu segundo manifesto, em 1928 ("Manifesto Antropofágico"). Dunn (2009, p. 38) ressalta que "a contínua reciclagem da metáfora antropofágica sugere que ela continua sendo um modelo viável, apesar de dificilmente livre de controvérsias, para a conciliação entre interesses locais e cosmopolitas na produção cultural brasileira", ou seja, apresenta possibilidades de apropriações e "atualizações", em diversos momentos históricos. Assim, a perspectiva antropofágica, inaugurada pelo modernismo da década de 1920, representaria um elo condutor da cultura brasileira do século XX, formando um tipo de pensamento específico, de "riflessione brasiliana" (Wisnik, 2001, p. 183), expressada não só pela canção.

Vale ressaltar que esse vínculo entre a VPI e as leituras dos projetos

modernistas são elucidados a partir de diferentes formas em cada uma das bandas, a partir da intensidade pela qual usufruem – interna e/ou externamente à obra – da retórica de brasilidade. No caso do grupo Pau Brasil, por exemplo, essa relação é o alicerce primordial das sonoridades e das explicações da banda sobre ela mesma, fazendo do manifesto de Oswald o próprio nome do grupo, segundo Stroeter (2019/2020).

Enfim, é importante citar as conclusões de Granato sobre a Antropofagia oswaldiana:

> A dialética entre *ímpeto modernizador e elogio primitivista, própria da Antropofagia, insere-se no esforço de conciliação entre regionalismo e cosmopolitismo* [...]. Na busca de novos predicados para a cultura, parodiava a cultura bacharelesca opondo a ela a originalidade nativa. Sua dimensão utópica residia justamente na deglutição simbólica e dessacralizadora dos modelos culturais, no intuito de superá-los, criando um modelo próprio que superasse a condição de país colonizado, sem reproduzir o modelo colonizador. O fundamento da antropofagia é a alteridade, o outro não é algo que se deve resistir, mas assimilar. […] *Dessa forma, subvertem-se os pares antagônicos típicos da cultura racionalista eurocêntrica – civilização/barbárie, moderno/primitivo, corpo/alma* -, assim como as premissas decorrentes desses pares, amparadas na ideia de progresso linear fundado na evolução técnica voltada para a dominação da natureza, apontado a cultura antropofágica como superação e síntese de tendências dicotômicas (Granato, 2018, p. 54 – 55, grifos nossos).

Em síntese dessas breves reflexões sobre o modernismo brasileiro – no intuito de compreender alguns meandros dos diferentes projetos e suas decorrências na formação da cultura brasileira como base de relação com as práticas jazzísticas e com a Vanguarda Paulista Instrumental – é possível apontar, então, o forte vínculo nacionalista, em vários formatos, sendo uma das características marcantes desse longo processo cada vez mais enraizado em diversas propostas artísticas da sociedade brasileira**.** Essas variações do nacionalismo situaram toda recepção do jazz no Brasil, enxergando-o como música originada nos EUA e, portanto, um elemento que deturpa a *intenção de brasilidade* estruturante do longo modernismo nacional. Como o jazz consolidou-se junto à formação da indústria cultural nos EUA (na verdade, é o principal paradigma musical desse nascimento), foi recebido, muitas vezes, como algo exclusivamente vinculado ao consumo de massa, como mero entretenimento, portanto, de ‘menor’ valor artístico, além de estrangeiro e ‘imperialista’.

Dessa forma, a interação do jazz com a música brasileira foi extremamente

conturbada e contraditória, além de bastante parcial e potencialmente inacabada. Propostas e relatos a favor da modernização da música popular brasileira via jazz também fizeram eco e corroboraram com o olhar ‘positivo’ da aproximação do jazz com os ritmos e sons reconhecidamente brasileiros.

Se, por um lado, a *intenção de brasilidade* do modernismo nacional parecia excluir, à priori, o jazz do projeto artístico nacional, por outro, a ideia inconclusa sobre o jazz foi adotada como uma das principais formas de se inserir na modernidade cosmopolita, conforme ampliaremos a perspectiva no subcapítulo a seguir. A Vanguarda Paulista Instrumental reinterpreta os diferentes momentos dessa trajetória do jazz no Brasil e suas visões de modernismo. Não somente isso, podemos afirmar, também, que a VPI reorganiza esse material propondo novas formas de brasilidade a partir do viés instrumental e amplia exponencialmente o experimentalismo e a improvisação, catalisando a produção musical independente que emergia junto ao Lira Paulistana durante os momentos finais da ditadura militar brasileira.

2.2 Jazz no Brasil: controvérsias de uma história possível

No Brasil, durante o mesmo período de desenvolvimento do modernismo de longa duração (1920 – 1980), o jazz iniciou e consolidou sua presença no mercado de música e na cultura nacional. Nessa trajetória, o estilo foi alvo de diversas críticas relacionadas à sua posição como parte constituinte do imperialismo cultural estadunidense e quanto à sua interferência supostamente negativa na arte ‘genuinamente’ brasileira. Ao mesmo tempo, o jazz sempre representou, em vários momentos do século passado, uma via de acesso para o projeto de imersão do Brasil na modernidade ocidental, como um caminho possível para ultrapassar nosso ‘atraso’ artístico-cultural, rumo ao futuro.

Nesse meio tempo, o conteúdo nacionalista se entrelaçou de modo inerente ao debate sobre as sonoridades do jazz produzidas no Brasil. Assim, durante o século XX, é possível dizer que existem pelo menos três momentos em que esse diálogo se faz de forma bastante expressiva na produção artística e na recepção social das obras produzidas: (1) nas *jazz-bands*, a partir dos anos 1920, e as *big-bands,* a partir dos anos 1930; (2) na bossa-nova e no samba-jazz do final da década de 1950 e toda

década de 1960; (3) e, por fim, na música instrumental e no *jazz brasileiro* produzido por Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Airto Moreira e pela Vanguarda Paulista Instrumental, dos anos de 1970 e 1980.

Enfim, todos esses períodos passaram por conflitos por parte das retóricas de cunho nacionalista diante do moderno, em diferentes formatos e níveis, como base para organização artística do jazz na música brasileira. Essa relação se deu tanto no nível dos elementos internos (repertório, constituição estética e aspectos formais da linguagem) quanto externos (recepção, intermediação e apropriação) das propostas de cunho jazzísticos que acompanharam o desenvolvimento da música nacional. É necessário destacar que o viés instrumental é um componente central dessa trajetória em três momentos: as *jazz-bands* do Rio de Janeiro dos anos 1920 gravaram principalmente músicas instrumentais (Labres Filho, 2014, p. 86), enquanto o samba-jazz inicia um processo de vinculação cada vez maior com a música instrumental, que será potencializada com o *fusion* experimental brasileiro a partir de Hermeto, da VPI, recusando o formato canção (cantado).

A partir de grandes generalizações sobre os artistas e períodos históricos, essa divisão cronológica é apenas uma forma encontrada (dentre muitas outras possíveis) para estabelecer alguns elos entre o desenvolvimento do jazz no Brasil durante o século XX. Intenta-se verificar as possibilidades (musicais e retóricas) relacionadas ao jazz no Brasil, bem como as formas de utilização e, principalmente, negação, do termo “jazz brasileiro” em boa parte desse processo.

Com efeito, reconhecemos que a presença do jazz no Brasil é muito mais variada e plural do que tal perspectiva. A despeito disso, nossa ideia é organizar essa trajetória em blocos, pensando como esses períodos organizaram as possibilidades de inserção do jazz pelo Brasil, culminando nas transformações dos anos 1970 e 1980, durante o período ditatorial. Assim, também é possível identificar quais recursos foram incorporados, alterados e/ou negados pela VPI, no final desse processo.

O desenvolvimento do jazz durante a década de 1920 contém concepções centrais desse longo encadeamento, justamente pela convergência temporal e a relação simbiótica que desenvolveu com o primeiro modernismo nacional, constituindo-se como peça-chave para compreender os momentos posteriores do jazz no Brasil, e os tipos de incorporação desse processo histórico realizados (ou não) pela VPI. Enfim, esses três períodos do jazz no Brasil representam atualizações das óticas

modernistas que reincidem (direta e indiretamente) sobre os modos de ser do fazer artístico nacional, especificamente, sobre as conexões com a concomitante expansão do jazz no Brasil e no mundo.

Conforme destacamos na introdução, essa perspectiva estabelece uma articulação bastante particular do tempo por parte do historiador, propondo encontrar as possíveis rupturas e continuidades de determinada retórica sobre a música jazzística pela história brasileira. Dessa forma, o objetivo não é citar a maior quantidade de nomes relacionados ao jazz no Brasil, nem mesmo apresentar uma perspectiva definitiva e/ou de catalogação. O foco é pensar as formas de relação entre a *intenção de brasilidade* e do ímpeto transnacional como fio condutor para refletir sobre a presença do jazz no Brasil, realizando, também, um balanço historiográfico sobre o tema.

2.3 *Convite Para o Baile*[102]: as jazz-bands e big-bands (1920 – 1950)[103]

Modernidade, modernismo e jazz-bands

Os anos 1920 são marcados pelo início formal do modernismo brasileiro, mas não somente: é nessa década que a ideia (e o formato instrumental) de *jazz-band* se insere de forma expressiva no país. E não por acaso, pois o jazz era compreendido como uma das principais formas de acesso à modernidade almejada como projeto. Com circulação em larga escala para os padrões do início do século XX, a *jazz-band* é um componente central da origem e da difusão das ideias cosmopolitas por todo o mundo transatlântico, logo após a primeira guerra mundial (1914 –1918).

Com o fim da primeira grande guerra, as dificuldades econômicas da Europa logo depois de 1918 aumentaram exponencialmente e os EUA surgem como ator econômico central na reconstrução do velho continente. Dessa forma, a influência cultural norte-americana (principalmente) pelo mundo ocidental cresceu de forma ampla. Nesse cenário, o formato *jazz-band* simbolizava um paradigma basilar dessa

[102] Título do álbum da Orquestra Continental de Jaú, lançada pela gravadora Internacional, em 1959.
[103] Playlist com alguns exemplos das gravações citadas e/ou relacionadas ao tema, entre as décadas de 1920 e 1950: https://youtube.com/playlist?list=PL1hBUv31AYpfU-85K-K9iVpvBRntRHMzs.

nova modernidade em expansão pelo mundo atlântico durante o entreguerras (1918 – 1939).

Nesse sentido, é necessário destacar a fala do músico britânico Gordon Stretton[104] encontrada no jornal *A Pátria* (22/09/1923) e citada por Giller e Daniels: "O jazz-band é o futurismo da música. Na Europa, abalada e pasmada pela guerra, as tropas americanas não só levaram o triunfo de suas armas e o vigor de suas energias: fizeram muito mais do que isto, deixando o jazz-band*"* (Giller, Daniels, 2015, p. 50)*.* Hobsbawm sublinha que o *fox-trot* (dança básica associada às origens do jazz), logo após seu surgimento oficial na América do Norte, já era ativo na Europa, em 1914. O historiador também salienta: "o jazz mal havia sido batizado nos Estados Unidos quando grupos com esse nome já faziam turnês pela Europa, em meados de 1917" (Hobsbawm, 2016, p. 454).

No contexto internacional pós-conflito, "a partir de 1920, talvez tenha sido praticamente impossível crescer no mundo ocidental sem ouvir algo influenciado pelo jazz" (Hobsbawm, 1989, p. 159). Enfim, vale destacar uma última convergência entre jazz, modernidade e a década de 1920: não por acaso, esse momento ficou marcado pela expressão "A Era do Jazz"[105], termo cunhado nos escritos de Scott Fitzgerald. O mais interessante nessa expressão é que "Fitzgerald não se referia à música, mas sim à euforia desenvolvimentista que os americanos viveram naquela época" (Ikeda, 1987, p. 8), convergindo com a ideia de avanço da modernidade estadunidense.

No Brasil, mesmo antes da década de 1920, as sonoridades que posteriormente viriam a ser associadas ao jazz já marcavam presença na nossa cultura, mas ainda sem esse nome: são os ritmos sincopados das danças norte-americanas, como o *fox-trot, cake-walk* e *one step*, que iniciaram o processo de contato entre o jazz e sociedade brasileira. Ou seja: "a história do jazz no Brasil é quase concomitante à sua consagração mais ampla como forma musical nos Estados Unidos" (Ikeda, 1987, p. 8). Essas conexões só foram possíveis devido à internacionalização das primeiras tecnologias de gravação e reprodução sonora também marcadas pela expansão do momento inicial da indústria fonográfica mundial pelos EUA (Denning, 2015; Dias, 2012), processo no qual o jazz ocupa lugar central.

---

[104] Baterista e maestro que circulou com sua banda de jazz pela Europa e Américas, inclusive pelo Brasil. Foi importante para divulgação do jazz no Brasil e na América Latina, conforme veremos a seguir.
[105] Sobre o termo, ver Stearns (1964, p. 50; 165 – 177).

Assim, segundo Giller, essas novas sonoridades “chegaram dos Estados Unidos em cilindro e disco, como os *cake-walks* ‘Malandro’ em 1903 e o ‘*Colored Coquette*’ em 1908; o *Two-step ‘Caraboo’* em 1913, entre outros” (Giller, 2013, p. 71), com aumento exponencial de circulação após 1915 (Tinhorão, 1998, p. 252). Em 1917, acontece uma das primeiras gravações realizadas no Brasil de um ritmo jazzístico, quando a Orquestra Pickman, “dirigida pelo violinista Alexandre Pickmann, grava o *fox-trot* ‘*Ragging this Scale*’” (Mello, 2007, p. 73). Giller destaca a importância dos *foxes* e conclui:

> *No Brasil, até o samba firmar-se como produto nacional em 1930 o consumo e a produção do Fox-trot estava em alta,* o repertório musical dos grupos apresentava uma grande variedade de gêneros, reunia elementos locais a estrangeiros. […] A presença de *Foxes* é bastante significativa na produção do compositor popular brasileiro, denotando ser um elemento respeitável no desenvolvimento da composição que dominava a indústria cultural daquele período (Giller, 2013, p. 70 – 70, grifos nossos).

Além da presença dos *foxes* e da expansão do formato *jazz-band*, a bibliografia sobre os primeiros momentos do jazz no Brasil discorre sobre alguns temas essenciais, são eles: (1) a incorporação da bateria na música brasileira, com diferentes adaptações em todo território nacional; (2) a importância do cinema-mudo para difusão das *jazz-bands*; (3) as palestras do modernista português Antônio Ferro pelo sudeste do Brasil; (4) a viagem de Pixinguinha e dos Oito Batutas para a França em 1922 (transformando suas propostas a partir da inclusão das abordagens jazzísticas do período); e a (5) a expansão das *big-bands* a partir dos anos 1930, entre outras ações e acontecimentos.

A bateria é um dado essencial na constituição da ideia de *jazz-band* pelo mundo transatlântico durante os anos 1920. Apesar de estar mais atrelada, atualmente, ao desenvolvimento e circulação do *rock*, a bateria enquanto fusão de vários tambores e aparatos percussivos em um só instrumento foi criada durante as origens do jazz. Ou seja, “a bateria é um instrumento originalmente norte-americano, e sua configuração se relaciona ao próprio desenvolvimento do jazz” (Barsalini, 2014, p. 41). Foi por volta de 1900, em New Orleans, que “a situação de uma única pessoa executar simultaneamente vários artefatos e instrumentos de percussão, utilizando mãos e pés” vinculou-se fortemente as execuções jazzísticas (antes presentes em *vaudevilles*) (Barsalini, 2014, p. 41). Sobre as particularidades da formação da bateria, Barsalini

destaca:

> Junto a agrupamentos de trompete, clarineta, trombone, tuba e banjo, a bateria, de acordo com o *jazz style do New Orleans Dixieland*, era inicialmente formada por um grande bumbo de 28 a 30 polegadas de diâmetro (usado pelas *brass bands* atuantes em paradas militares), uma caixa (geralmente apoiada sobre uma cadeira), um pequeno prato chinês (comumente de 12 a 13 polegadas, trazido por imigrantes) e uma série de acessórios como *cowbells*, *wood blocks* e *temple blocks*. Em pouco tempo, tambores chineses foram adicionados ao instrumental e ocuparam as funções que hoje são dos tons (2014, p. 41).

Essa característica da união de vários instrumentos percussivos diferentes executados por uma só pessoa pode parecer, hoje em dia, um tanto quanto banal, no entanto, é um elemento central de distinção da tradição rítmica estadunidense para o resto da América. Pois, na música popular norte-americana, “a percussão está representada essencialmente através da figura do baterista, o sujeito das ‘múltiplas funções’ que executa sozinho [...] uma prática percussiva geralmente exclusiva e individualista” (Barsalini, 2018, p. 61). Entretanto, na música popular brasileira (e caribenha) “a multiplicidade de instrumentos de percussão e a distribuição das funções percussivas são características de uma prática coletiva que se realiza mais diretamente conectada ao movimento corporal” (Barsalini, 2018, p. 61).

Conforme destaca Mello (2007, p. 74), sobre a inovação mais importante do “ciclo das *jazz-bands*” no Brasil, “foi um instrumento, ou melhor, um conjunto de instrumentos de percussão agrupados, aqui batizado de bateria, no qual o músico aproveitava também os pés para acionar um pedal conjugado ao bumbo disposto verticalmente”, ou seja, dessa forma, “um só músico conseguia executar a tarefa de três ou quatro com sincronia aperfeiçoada, o que, além de significar uma mudança radical, trazia uma pulsação mais contagiante, fundamental na música para dançar” (Mello, 2007, p. 74).

No Brasil, os relatos da primeira bateria em solo nacional ocorreram antes da década de 1920. Ikeda (1984), Cabral (1997), Mello (2007) discorrem sobre a presença do conjunto liderado do baterista e maestro Harry Kosarin. Entre 1919 e 1920, ele realizou diversas excursões pelo Brasil, como anúncios diários no Jornal *O Estado de São Paulo* entre 20/08/1919 até 28/02/1920 (com exceção de dezembro, com diversos nomes correlatos: “Rag-Time Band de Harry Kosarin”, “American Rag Jazzing band”, “Harry Kosarin’s Yazz”, “Harry Kosarin Jazz band” e “Harry Kosarin with

his ‘jass band” (Ikeda, 1984, p. 115). A compilação de vários instrumentos de percussão em um só equipamento causou estranheza no Brasil. Quando uma das primeiras baterias chegou ao país, o espanto foi geral: “a aparição de Kosarin foi um escândalo!”, segundo Spartacco Rossi citado por Ikeda (1984, p. 118).

Segundo o autor, na verdade, já em 1917, Harry Kosarin excursionou pelo Brasil com sua bateria: a revista *Fon Fon* (RJ) desse ano anunciou: a “glória cabe aos Estados Unidos de onde veio agora para a orquestra do Teatro Fênix u*m músico trepidante que, além de batucar em 11 instrumentos diversos, ainda por cima sobre nuns canudos estridentes* e remexe-se durante todo o espetáculo” (Ikeda, 1984, p. 115, grifos nossos). Ikeda creditou o feito à Kosarin, mas o argumentou foi rebatido por Mello, indicando – a partir da mesma revista – que o tal “músico dos 11 instrumentos” se apresentou duas semanas depois dele. Se a incerteza sobre o “músico trepidante” que batucava onze tambores em 1917 era realmente um baterista (ou Kosarin) permanece, mas o importante mesmo é salientar que já no final da década de 1910 surgem relatos da “bateria americana” em trânsito pelo Brasil. Além disso, novas fontes e investigações devem surgir sobre o tema em um futuro próximo[106].

Em sua tese de doutorado, Leandro Barsalini ressalta o registro encontrado no museu da cidade de Salto, interior de SP: uma foto da orquestra do cinema mudo (Cine Pavilhão Salto) com a presença da bateria em primeiro plano com bumbo, pedal, caixa, prato, *woodblocks* e pandeiro. O autor conclui, se a primeira bateria norte-americana esteve no Brasil em 1919, “é surpreendente que apenas um ano mais tarde ele apareça integrado a uma orquestra do interior de São Paulo” (Barsalini, 2014, p. 43). Em sua dissertação de mestrado, o autor destaca uma fotografia datada de 1924 encontrada no museu Oswaldo Russomano, da cidade de Bragança Paulista, com uma bateria da marca Gaeta[107] pertencente a uma *jazz-band* da região (Barsalini, 2009, p. 20). Essa documentação é muito interessante para dimensionar o desenvolvimento do *jazz* no Brasil, pois, “a bateria americana, sim, passou a ser reconhecida como instrumento mais característico das jazz-bands”[108], sendo um

[106] Ainda sobre o trânsito de Harry Kosarin no Brasil é importante destacar a gravação do fox-trot “Leopoldo Froes”, composição de Freire Junior executada pela Jazz Band Kosarin, em 1926, no Rio de Janeiro, pela Casa Edison de Fred Figner

[107] Segundo o autor: o proprietário “Luiz Gaeta foi pioneiro na construção de instrumentos musicais na cidade de São Paulo” (Barsalini, 2009, p. 20).

[108] Outros países do mundo compreendiam a bateria sinônimo de jazz-band e da ideia da modernidade,

sinônimo de jazz: “quando chegava a bateria o pessoal dizia: ‘chegou o jazz band’” (Ikeda, 1984 p. 118). É importante destacar as considerações de Barsalini sobre a importância da bateria não só para o formato *jazz-band* como também para a circulação da ideia de modernidade:

> Pela sua própria história, o processo de configuração do instrumento bateria está associado à gênese da música popular urbana estadunidense e identificado com o desenvolvimento da sociedade industrial. Instrumento que transformou certas práticas percussivas em seu caráter de coletividade à atuação individual, p*ode ser entendido como um simbólico elo de representações das antigas manifestações culturais movidas pelo toque de tambores e, simultaneamente, da própria modernidade* (Barsalini, 2018, p. 64, grifos nossos).

Outro aspecto é importante no processo de difusão da bateria na produção musical brasileira: o cinema mudo. Segundo Luciano Perrone, um dos responsáveis pela criação de forma ‘abrasileirada’ de tocar bateria a partir do samba – “no cinema, eu tocava só com um *tarol* em cima da cadeira, um prato dependurado na grade que separava a orquestra da plateia e um bumbo. Eu tinha que fazer, digamos assim, uma sincronização da cena. Se tinha tiro, eu batia na caixa [...]” (*apud* Barsalini, 2018). Um relato extremamente interessante sobre a inserção da bateria na música brasileira refere-se ao caso da *Curityba Jazz Band*, atuante na década de 1920 na capital do Paraná. Segundo as pesquisas de Giller, a banda adquiriu uma bateria comprada no Rio de Janeiro, então capital nacional, em 1923. Após o feito, a orquestra mantinha 4 (quatro) músicos para tocar apenas uma bateria, ou seja: “os músicos ainda não sabiam utilizar o instrumento” (Giller, 2013, p. 86). Enfim, a incorporação da bateria pela cultura musical brasileira foi realizada (principalmente) a partir da década de 1920, “período do cinema mudo e da multiplicação das *jazz-bands*” (Barsalini, 2018), sendo um dos maiores símbolos da modernidade e da expansão do jazz pelo mundo transatlântico.

Conforme pudemos observar nos exemplos acima, é importante reiterar: o jazz permeia a cultura brasileira desde os primeiros anos do século XX, antes mesmo da origem oficial do nosso modernismo (1922). A partir das importações fonográficas (1903), do primeiro *fox-trot* gravado no Brasil (1917, orquestra Pickman) e das inovações e simbolismos em torno a bateria americana (1919), o jazz (em formação)

---

como por exemplo, em Portugal (Cravinho, 2016, p. 81; Roxo, 2017, p. 202).

fortificava sua presença na produção musical nacional já nos primórdios do século XX.

O ano de 1922 e o jazz

No ano marcante da *Semana de Arte Moderna de 1922*, pelo menos outros dois episódios são centrais para ampliação da *jazz-band* no Brasil: as palestras do modernista português Antônio Ferro e a viagem dos Oito Batutas (grupo que contou com vários expoentes do choro e do samba, entre eles: Pixinguinha, Donga e João Pernambuco) até Paris, retornando "jazzificados" desse contato com a Europa.

Antonio Ferro[109] proferiu palestras sobre a *jazz-band* no Rio de Janeiro (teatro Lírico, 30 de julho), em São Paulo (teatro Municipal, 12 de setembro) e Santos (teatro Guarany, 10 de outubro, sendo um dos textos, publicado em 1923[110]. Cravinho (2016, p. 88) destaca a ampla vinculação realizada por Ferro entre *jazz-band* e "vida moderna". O fio condutor da interpretação de Ferro sobre o jazz estava na ideia de autenticidade baseada do binômio 'raça e sensualidade' (Labres Filho, 2014, p. 52 – 60). Labres Filho destaca a influência que Ferro exerceu sobre os modernistas brasileiros, auxiliando nas maneiras que interpretavam e representavam a ideia de *jazz-band* e sua 'veracidade' enquanto forma musical.

Segundo o modernista português, o critério central para a *jazz-band* e para a arte moderna é o elemento racial: "a influência da arte negra sobre a arte moderna torna-se indiscutível. A arte moderna é a síntese. Os negros tiveram sempre o instinto da síntese" (Ferro, 1923, p. 67). Ele também ressalta:

> O Jazz-Band, frenético, diabólico, destrambelhado e ardente, é a grande fornalha da nova humanidade. Por cada rufo sinistro de tambor, por cada furiosa arcada, há um corpo que se liberta, um corpo que fica reduzido a linhas, a linhas emaranhadas ... O Jazz-Band é o triunfo da dissonância, é a loucura instituída em juízo universal, essa caluniada loucura que é a única renovação possível do velho mundo ... Ser louco é ser livre ... Os loucos são os grandes triunfadores da Criação (sic) ... O Jazz-Band é a proclamação dessa loucura. O Jazz-Band a encarnado e negro, a todas as cores, é o relógio que melhor dá as horas de hoje, as horas que passam a dançar, horas *foxtrotadas,* nervosas ... No Jazz-Band, como num écran, cabem todas as imagens da vida moderna. Cabem as ruas barbáricas das grandes cidades, ruas doidas com olhas inconstantes nos *placards* luminosos e fugidios, ruas elétricas, ruas possessas de automóveis e de carros, ruas onde cinemas

[109] Antonio Joaquim Tavares Ferro (Lisboa, 1865 – 1956) foi jornalista, escritor e político. Editor da revista modernista *Orpheu*, por volta de 1915. Manteve cargos no Estado Novo português desde o início da década de 1930 até 1949.
[110] FERRO, Antonio. *A Idade do Jazz-Band*. São Paulo: Off. Graph/Monteiro Lobato, 1923.

> marquilhados de cartazes têm atitude felinas de mundanas, convidando-nos a entrar, ruas ferozes, ruas-panteras, ruas listras nas *tarboletas* (sic), nos vestidos e nos gritos... Cabe toda a Arte, a arte de hoje, que chora, que grita, que ri, que sabe beijar, que sabe vibrar, que sabe morder .... E cabe a própria Vida, a vida industrial que é um jazz-band de roldanas, de guindastes e motores, a vida comercial que é um *sudexpress* (sic), a vida intelectual onde as palavras pensam por si ... Toda a vida, toda a arte, todo o universo cabem no jazz-band, no jazz-band onde eu próprio caibo, onde eu próprio estou, onde eu me suicido, onde eu naufrá[111] (sic) (Ferro, 1923, p. 54 – 57).

Pelas palavras de Ferro, é possível perceber como a *jazz-band* carrega e permeia o sentido cosmopolita da modernidade como proposta de aglutinação de um novo momento da história, após as destruições da Primeira Grande Guerra (1914 – 1918). Antonio Ferro imprime um teor eminentemente urbano à sua comunicação: “Placards luminisos” (sic), “ruas elétricas”, “ruas possessas de automóveis e carros”, “vida industrial”, colocando a *jazz-band* como possibilidade, inclusive, de “renovação possível do velho mundo”. Ao que indica o conteúdo do livro, a palavra “Velho mundo”, remete a um mundo arcaico que deve ser esquecido e deixado para trás, e não ao continente europeu.

Não obstante, foi na Europa que ocorreu o segundo acontecimento marcante de 1922: a viagem de Pixinguinha, Donga e sua trupe para a França, entre os meses de fevereiro e junho, com diversas apresentações em Paris. O grupo Oito Batutas foi criado em 1919 para apresentações na sala de espera do Cine Palais e se intitulavam, naquele momento, como ‘orquestra típica’, com repertório baseado exclusivamente em gêneros nacionais (sambas, maxixes, choros, lundus, canções sertanejas, emboladas, batuques, cateretês), além de “fantasiados com vestes típicas do Nordeste” (Bessa, 2005, p. 83)[112] Esse tipo de formação e repertório também era compreendido, na época, como expressões dos chamados ‘conjuntos regionais’ ou ‘típicos’. Segundo Bessa, os Oito Batutas enfrentaram muitas dificuldades em sua trajetória no Brasil, nesse caso “a discriminação era dupla, pois além de executar música popular, o grupo era composto majoritariamente por negros” (Bessa, 2005, p. 67).

Na França, os Oito Batutas eram apenas sete (“Os Batutas”), pois o ritmista

---

[111] Naufrago.

[112] Segundo Bessa (2005, p. 83), a banda Oito Batutas “era composta por músicos remanescentes do ‘Grupo Caxangá’, bloco carnavalesco surgido na esteira do sucesso da embolada, tendo desfilado no Rio de Janeiro entre 1914 e 1919”. Apenas Donga e Pixinguinha estiveram presentes em toda trajetória dos Oito Batutas.

João Tomás não pôde viajar com a banda. A experiência internacional dos sambistas foi alvo de um intenso debate, além de ser um marco para a trajetória dos contatos estabelecidos pela música brasileira na Europa no começo do século XX. Coexistem várias interpretações acerca dessa viagem:

> [...] para a bibliografia memorialística dos jornalistas, músicos e produtores ligados ao mundo do entretenimento, significou a "aclamação" internacional da música brasileira, bem como o reconhecimento do valor de nossos jovens artistas. Para os biógrafos de Pixinguinha, o episódio revelou, por meio das reações impressas nos jornais da época, o racismo enfrentado pelos músicos populares na sociedade brasileira do início do século. Para os Batutas, a viagem representou, acima de tudo, um passo à frente rumo à profissionalização, o que não era pouco. "Após o sucesso na Europa", afirmou Pixinguinha, "a nossa música começou a ser aceita e começamos a receber convites para trabalhar" (Bessa, 2005, p. 98).

Fato é que após retornar da viagem, toda a caracterização da banda, sobretudo instrumentação e repertório, foi alterada de forma muito significativa. Isso se deve, principalmente, ao encontro que os músicos brasileiros tiveram com a expansão do formato *jazz-band* no velho continente, pois, como ressalta Ikeda: "era, simplesmente, em Paris que as *jazz-bands* americanas estavam fazendo sucesso, e isto para um brasileiro seria o maior atestado de que a coisa era 'boa, bela e moderna'" (Ikeda, 1984, p. 121). O início da carreira dos Batutas é marcado pela busca de uma identidade rural, sertaneja, do campo como "representantes de um tempo 'que vai desaparecendo"; no entanto, depois do retorno ao Brasil, Pixinguinha, Donga e cia. buscaram forjar uma outra imagem, como "representativa de um novo tempo" (Bessa, 2005, p. 99), focada no futuro.

O repertório da banda, antes baseado exclusivamente em gêneros nacionais, passou a incluir outros ritmos das danças americanas: *fox-trot, shimmy e ragtime*[113]. Além disso, aquela típica vestimenta nordestina deixa de ser utilizada, dando lugar ao *smoking* e ao terno. Mais do que isso, a instrumentação é alterada: a "bateria americana" (símbolo do jazz) começa a fazer parte dos Batutas. Pixinguinha passa a tocar saxofone (além da flauta). O banjo também é incluído. Até o nome da banda é alterado, passa a se chamar "Jazz Band Os Batutas". Não obstante, mesmo a

[113] Cabral (1997) destaca as diferenças de repertório antes e depois da viagem à França. Quando do formato "regional", em uma apresentação em 07 de julho de 1921: samba, choro, embolada e desafio. Após o contato com as jazz-bands, na França, em um show realizado em 1923 (na cidade de Santos/SP): *fox-trot* (*fox-blue*), *one-step* e tango argentino (misturados com dois sambas e uma marcha de carnaval) (Cabral, 1997, p. 68).

performance fotográfica é transformada, sendo agora pautada por uma espécie de "postura *jazz-band*" com seus novos instrumentos e roupas. Após retornar de Paris, os Batutas realizaram uma apresentação na sede do Fluminense, em 6 de setembro. Segundo noticiava o jornal *Gazeta de Notícias*, Pixinguinha, Donga e sua trupe foram responsáveis por apresentar "o gênero jazz-band, para os que aguardam a chegada dos instrumentos de pancadaria já encomendados (Cabral, 1997, p. 87), referindo-se à bateria que seria utilizada por João Tomás.

Nesse momento é importante salientar, no Brasil, o termo *jazz-band*, não pode ser compreendido com um repertório delimitado e específico, mas remete a diversos ritmos das danças modernas norte-americanas (e intersecções europeias), além do ímpeto de se tornar moderno. Essas sonoridades, ao longo do território brasileiro, vão se misturando com os repertórios considerados genuinamente nacionais – no caso da década de 1920, aqueles das 'orquestras típicas' e dos 'conjuntos regionais' que permeavam a paisagem sonora do Sudeste naquele período.

Sobre as músicas executadas, é esclarecedora a resposta que Pixinguinha dá quando perguntado se "andou tocando *shimmy*": "só tocava comercialmente. A gente ia aos bailes e só tocava o que era nosso. Uma vez ou outra é que tocávamos um 'foxtrotezinho' só para variar, porque, comercialmente, nós tínhamos que tocar um bocadinho de cada coisa" (Bessa, 2005, p. 70). Mas não foi somente em termos de repertório que tais contatos e trocas ocorreram. Analisando as partituras de Pixinguinha, Borém e Moreira Junior (2011) demonstram que as composições autorais do músico brasileiro tiveram um processo de transformação, passando a incluir, na própria escrita musical, as influências do jazz daquele período. Em outras palavras: a relação entre jazz e música brasileira, nesse contexto, também se dá no nível intramusical.

As críticas à Pixinguinha e o jazz "pós-nacional"

Por um lado, a *jazz-band* representava uma via de acesso à modernidade, por outro, o nacionalismo musical enxergava sua presença no Brasil como um grande perigo para a 'descaracterização' da nossa música popular. Pixinguinha foi interpretado como o principal exemplo da 'verdadeira' música brasileira pela *Revista de Música Popular* (RMP) e por boa parte da crítica musical dos anos 1950, durante

o processo de folclorização do samba urbano (Garcia, 2010) que ganhará força nas décadas seguintes. Todavia, estabeleceu ligações extremamente íntimas com o j*azz* sendo um dos responsáveis por suas conexões no Brasil. Ainda nos anos 1920, a aproximação dos Batutas com o jazz também foi alvo de intensas críticas devido à suposta perda da 'autenticidade' brasileira. Um exemplo paradigmático dessa visão, amplamente citado pela bibliografia especializada (Cabral, 1997, Fenerick, 2002; e muitos outros posteriormente) foram as 'denúncias' de Cruz Cordeiro na revista *Phono-Arte*, em 1929. Em janeiro desse ano, o crítico argumentava:

> Parece que nosso popular compositor anda sendo influenciado pelos ritmos e melodias da música de jazz. É o que temos notado, desde algum tempo e mais uma vez, neste seu choro [carinhoso] cuja introdução é um verdadeiro *fox-trot* e que, no seu decorrer, apresenta combinações de pura música popular *yankee*. Não nos agradou. (Cordeiro, 1929, p. 26, *apud* Fenerick, 2002, p. 35).

Em outra edição do mesmo ano, o jornalista nos ajuda a perceber um pouco do caráter nacionalista (via influência do modernismo) que operava nesse momento:

> Repetimos para o samba, o que já temos dito em composições anteriores do popular músico. Pixinguinha parece se deixar influenciar extraordinariamente pelas melodias e ritmos de jazz. Ouçam Gavião Calçudo. Mais parece um *fox-trot* que um samba. As duas melodias, os seus contracantos e mesmo quase que seu ritmo, tudo respira música dos *yankees* (Cordeiro, 1929, p. 28, *apud* Fenerick, 2002, p. 36).

Essa interpretação exemplificada pelo crítico não representava a totalidade da percepção sobre a relação entre jazz e música brasileira, longe disso. No entanto, exercia certa influência sobre o público e os rumos tomados pelos artistas. Tanto que, no final dos anos 1920, Pixinguinha e Donga (entre outros) reiteram sua identificação com as sonoridades 'autenticamente nacionais', participando de alguns grupos e bandas "os quais contavam com instrumentos 'típicos' e buscavam se distanciar da música estrangeira" (Bessa, 2005, p. 101).

Enfim, é necessário destacar um último ponto intimamente conectado ao início da expansão do jazz no Brasil: a viagem que o músico britânico Gordon Stretton realizou pelo país em 1923 com a companhia francesa de revistas Ba-Ta-Clan. Provavelmente, está é "a primeira *jazz-band* formada por músicos negros a se apresentar no hemisfério sul" (Giller, Daniels, 2015, p. 45). A Gordon Stretton Jazz

Band acompanhou os concertos de Mistinguett e Earl Leslie, que já haviam se apresentado na Europa (principalmente em Paris) e Nova York. A turnê pelo sul da América começou no Rio de Janeiro, em 29 de abril daquele ano, e passou por Buenos Aires (Argentina), Montevideo (Uruguai) para depois retornar ao Rio e São Paulo.

O sucesso de Gordon pela América Latina foi tanto que, após algumas idas e vindas, o músico fixou residência em Buenos Aires (Giller, Daniels, 2015). Assim como a *jazz-band* dos Batutas após retornar da França, a banda de Gordon Stretton também teve a bateria como "sensação do conjunto" (Mello, 2007, p. 76), corroborando para o simbolismo em torno da intenção de modernidade via jazz. Nesse período, conforme concluem Giller e Daniels (2015, p. 50), "Gordon Stretton, além de um dos pioneiros, foi um dos responsáveis pela internacionalização do Jazz no panorama cultural transoceânico ocorrido na América Latina". Vale ressaltar que além de ser maestro da banda, Gordon Stretton era baterista, assim como Harry Kosarin. Haja vista a importância da bateria para inteligibilidade do jazz naquele momento, os maestros precisavam dominar o instrumento para encontrar formas de inclui-lo nas orquestras.

A viagem de Pixinguinha e os Batutas até Paris, além da recepção brasileira das excursões da *jazz-band* de Gordon Stretton, somadas à recém-iniciada expansão fonográfica americana e o contexto de circulação transoceânica do jazz, entre outros fatores, convergem com a ideia de Atlântico Negro, apresentada por Paul Gilroy (2012). Especificamente, nesse caso, a partir das relações estabelecidas pela circulação dos bens culturais da modernidade focadas no hemisfério sul. Nesse prisma, o jazz pode ser entendido como um dos principais exemplos de uma forma cultural transnacional construída a partir da interação dos elementos afrodiaspóricos com a expansão da modernidade ocidental. Mesmo que o jazz não seja executado exclusivamente por negros, o seu desenvolvimento está intimamente conectado às relações históricas construídas a partir do fim da escravidão formal na América do norte (Jones, 1967).

A perspectiva apresentada por Gilroy (2012) auxilia na análise crítica do insistente nacionalismo musical brasileiro e sua retórica de autenticidade como reincidente na relação com o jazz. Aliás, a busca pela 'pureza' de determinada forma musical é um falso problema, principalmente, em sonoridades construídas sob uma base histórica de (pós-)colonialismo e seu posterior engendramento pela modernidade. Ou seja, o jazz pode ser considerado, nessa ótica, como uma forma

artística e cultural transnacional ‘por natureza’, interpretação que também é defendida por autores latinos como Berenice Corti (2013, 2018b).

Em artigo publicado na *Revista Musical Chilena*, Corti (2018a) mapeia a produção do jazz na América Latina, citando brevemente algumas contribuições por país: Sergio Pujol (Argentina), Álvaro Menanteau (Chile), Luis Ferreira (Uruguai), Rafael Serrano (Colômbia), Simón Balliache (Venezuela), Pepe Janeiro (México) e Dario Tejeda (região caribenha). Além desses, Ana Maria Ochoa e Luc Delannoy também fazem parte da argumentação da autora, no contexto de discussão sobre os termos “jazz latino,” “jazz latino-americano” e/ou *latin jazz.* Ao estudar as semânticas adjacentes à essa noção, Corti ressalta, que o *New Orleans Jazz* – reiterado por toda bibliografia como “primeiro momento” do jazz e, por uma parte dos escritos iniciais como “único” e “verdadeiro” representante dessa nova musicalidade – não deveria ser compreendido, à priori, como uma forma musical norte-americana.

A proposta é salientar que o jazz, como prática musical, é constituído não somente pela influência de várias tradições musicais distintas (afrodiaspórica na América somada à influência colonial europeia), mas também como resultado de um universo de trocas baseado nos portos latinos. Ou seja: o jazz é, desde sua origem, latino. Nesse ângulo, o jazz deve ser interpretado como uma forma artística resultante das trocas culturais do mundo portuário caribenho com o golfo do México, a partir da circulação transatlântica que pauta a história da região nos últimos séculos, potencializada a partir das novas tecnologias da modernização, principalmente no final do século XIX.

Corti relata as ideias apresentadas por Dario Tejeda nas mesas “*El Jazz desde la perspectiva caribeña*” que integravam o *IV Congresso Internacional de Música, Identidad y Cultura en el Caribe* (MIC) (em abril de 2011, na cidade de Santiago de los Caballeros, República Dominicana) e, alguns meses depois, no *IV Festival Jazzuv*, da Universidade Veracruzana (Xalapa, México). Segundo ela, Tejeda propõe pensar o jazz ou o jazz latino “como patrimônio cultural e não como produto da invenção de um músico ou músicos particulares”[114] (Corti, 2018a, p. 19, tradução nossa)[115]. Tal

[114] No original: “como um patrimônio cultural y no como produto de la invención de um músico o musicos particulares”. (Corti, 2018a, p. 19).
[115] Corti também destaca os congressos da IASPM (*International Association for the Study of Popular Music*, seção América Latina), com o simpósio “Jazz em América Latina”, em Córdoba (2012), Salvador (2014), Havana (2016) e San Juan de Porto Rico (2018).

perspectiva redimensiona até mesmo o mito de origem do jazz, relacionado às trocas culturais da cidade de New Orleans, na virada do século XIX para o XX. Assim, segundo a autora:

> *Congo Square, Canal Street,* e as *habaneras*[116]*,* e os *tangos*, e as *bambulas* que iam e vinham de porto em porto compunham, na realidade, o mesmo mundo, uma área que preexistia à constituição das nações americanas. Este mundo, a vasta e frágil região que inclui o Caribe e o Golfo do México, continua apesar da fundação dos Estados Nacionais, embora notoriamente atravessado e reconfigurado pela construção destes como tal (Corti, 2018a, p. 20, tradução nossa)[117].

O intuito de Corti é analisar a circulação do jazz sobre uma condição "pós-nacional". Essa ideia não nega a importância, influência e relação do Estado-nação como central para identidade musical jazzística, apenas redimensiona os cânones da nacionalidade sob outra perspectiva, criticando a consolidação de alguns fatores considerados como nacionais por antecedência. O foco recai, dessa forma, sobre as "práticas musicais e o complexo da performance" (Corti, 2013, p. 359). Tal relação apontada por Corti, convergente com a leitura de Gilroy, vem se consolidando na perspectiva dos estudos transnacionais sobre o jazz, pensando o desenvolvimento de sua forma como, essencialmente, diaspórica (Johnson, 2020), e não mero resultado da cultura norte-americana, conforme vimos brevemente na introdução.

Apesar disso, é muito importante destacar: "a contranarrativa que descentra a origem nacionalizada do jazz como estadunidense é produzida atualmente no próprio cerne da narrativa nacionalizada, independentemente da escassa circulação que ainda possa ter" (Corti, 2018a, p. 20, tradução nossa)[118]. No Brasil, tal apontamento é muito pertinente, pois, a formação tardia de um campo de estudos relacionado às práticas jazzísticas perpassa o diagnóstico minucioso das formas de apropriação dos nacionalismos modernistas, vetores de distanciamento e aproximação do jazz como informação integrante da cultura brasileira.

---

[116] Gênero musical e dança criada em Havana (Cuba), sincretizando ritmos africanos com outras influências.

[117] No original: "Congo Square, Canal Street, y las habaneras, los tangos y las bambulas que iban y venían de puerto en puerto conformaban en realidad un mismo mundo, un ámbito que preexistió a la constitución de las naciones americanas. Este mundo, la región amplia y lábil que incluye al Caribe y al golfo de México, continúa a pesar de la fundación de los Estados nación, aunque notoriamente atravesado y reconfigurado por la construcción de estos como tales" (Corti, 2018a, p. 20).

[118] No original: "la contranarrativa que descentra el origen nacionalizado del jazz como estadounidense es producida en la actualidad en el corazón mismo de la narrativa nacionalizada, al margen de la escasa circulación que pueda tener aún" (Corti, 2018a, p. 20).

Enfim, participando fortemente das trocas culturais e do trânsito musical latino-americano, podemos inferir que o Brasil foi extremamente ativo para o desenvolvimento diaspórico do jazz, concomitante ao seu surgimento nos EUA. Todavia, por aqui, esse momento estava muito mais relacionado com a ampliação de novas sonoridades (ritmos considerados jazzísticos) do que ao desenvolvimento geral da sociedade e sua expansão cultural para além das fronteiras nacionais, como acontecia com os EUA no pós-primeira guerra. Ou seja, a 'entrada' do Brasil na "Era do Jazz" representa a expansão do gênero em terras nacionais e uma forma de acesso à modernidade almejada, mas não converge com a estruturação de uma sociedade majoritariamente urbana e industrializada (que dava seus primeiros passos nos anos 1920, mas se consolidaria apenas nos anos 1960/1970).

Dessa forma, o Brasil deve ser compreendido como um forte elo dessa corrente transnacional e diaspórica do jazz, contribuindo significativamente para expansão do fenômeno. Além disso, a música brasileira também corroborou para revisão das próprias práticas musicais jazzísticas a partir dos anos 1950, numa relação de intimidade da bossa-nova com o *cool jazz* e pela aproximação com a chamada *third stream* (Gioia, 2002, p. 375) via influência de Laurindo de Almeida e outros instrumentistas.

Com as importações fonográficas dos ritmos 'pré' jazz do início do XX, a presença da bateria causando espanto em terras de percussão tupiniquim, as gravações de *foxes* por músicos brasileiros, a viagem dos futuros expoentes do samba para Paris retornando 'jazzificados' e a recepção brasileira das viagens de Gordon Stretton; as *jazz-bands* se espalharam rapidamente por quase todo o extenso território nacional. Dessa forma, a *jazz-band* – como um formato instrumental – foi amplamente referendada como modelo a ser seguido, um componente para atingir o moderno (em seus variados sentidos).

A expansão das jazz-bands por todo o território brasileiro

Durante a década de 1920 é perceptível, em todas as regiões do Brasil, a mudança de instrumentação realizada por diversos conjuntos 'típicos' e/ou 'regionais' para o formato *jazz-band*. Passaram a utilizar saxofone, bateria, banjo, trajes formais e uma 'postura jazz' exibida nas fotografias, expondo o nome do grupo no bumbo da

bateria. Não obstante, a palavra *jazz* foi inserida como constituinte nos nomes das bandas, mesmo quando não era possível ter acesso à instrumentação 'moderna' do saxofone e da bateria. Conforme salienta Ikeda (1987, p. 8), "pela década de 20 afora, proliferaram em diversas cidades do Brasil, até nas cidades interioranas, as formações instrumentais do tipo *jazz-band*. Muitas delas nem tinham esse tipo de formação, mas assim se intitulavam pelo modismo reinante então". Esse "desejo de se tornar moderno" é percebido, por exemplo, numa fotografia instigante, sem data, "de uma bandinha de pífanos do sertão nordestino, com seus membros trajando roupas rudimentares e chapéus de abas largas, intitulada *Jazz Band do Cipó*" (Fenerick, 2002, p. 31) (**Figura 12**).

Figura 12: Jazz Band do Cipó

Fonte: Cabral, 1997, p. 31.

Nesse cenário, o trânsito das *jazz-bands* foi muito intenso por todo o Brasil. Recentemente, novas pesquisas vêm mapeando essa expansão pelo país. Além do Rio de Janeiro e São Paulo, Rio Grande do Sul, Paraná, Santa Catarina, Paraíba, Pernambuco, Ceará, Maranhão e Pará, entre outros estados da federação, já mantinham grupos de jazz a partir dos anos 1920.

Na capital paulista, diversos encontros da população afrodescendente eram pautados pela presença de *jazz-bands*. Petrônio Domingues destaca a importância

dos bailes como “manifestação cultural importante e de grande relevância para as pessoas negras […] captando o que de mais moderno estava circulando ao redor do mundo Atlântico”, dessa forma, adaptando o jazz “a partir de seus próprios termos” (Domingues, 2018, p. 92). A expansão da *jazz-band* por bailes e salões de São Paulo “possibilitou o surgimento de novas oportunidades de trabalho, que foram aproveitadas pelos pistonistas Bonfilho de Oliveiro Justo e outros músicos negros” (Domingues, 2018, p. 94), principalmente na região próxima da Praça da Sé. As mulheres alcançaram notoriedade na relação do jazz com a comunidade negra paulistana da década de 1920, “cumprindo até um papel de destaque nas comissões organizadoras dos bailes”. Assim, de maneira geral, segundo conclui o autor:

> As bandas de jazz e seus maestros alcançaram prestígio no meio negro. Isso, contudo, não implicou a ascensão social daqueles profissionais, necessariamente. Adquirir certo status no meio musical propiciava melhores oportunidades e condições financeiras, uma vez que animar festas, bailes e eventos sociais com regularidade gerava visibilidade, novos convites, novos contratos e importantes dividendos para aqueles profissionais. Mas nada que pudesse levá-los a fazer fortuna, nem se considerar em astros do show business. De maneira geral, o prestígio desses *jazzmen* se dava entre os próprios negros, do ponto de vista de um capital menos econômico e mais simbólico, artístico cultural. […] Por fim, acreditamos que esses bailes faziam sucesso porque o público-alvo se identificava com o jazz – devido especialmente à sua origem afrodiaspórica, que se converteu no principal símbolo musical da modernidade –, mas também porque esse público compartilhava de dois elementos comuns à maioria das experiências e culturas africanas e diaspóricas: o lúdico e a corporalidade (Domingues, 2018, p. 81; 95).

Dentre algumas *jazz-bands* paulistanas desse período: Jazz Bands American, do maestro João Amaral; Jazz Band Ba-ta-clan, do maestro Júlio Mariano; Jazz Elite e Liberdade, dirigida por Benedicto Vianna; Jazz Flores, dirigida por José de Barros; Jazz Floresta, Jazz Progresso, Jazz Buonavoglia e Moreno, Jazz band República, Marion Jazz band, Jazz band Palácio, Jazz band Paulista, Jazz band Manon, entre diversas outras, expandindo-se não só pela capital como também pelo interior do estado, por cidades como Salto (Barsalini, 2014, p. 43), Catanduva[119] e Tatuí (Almeida, 2004), por exemplo, entre outras.

Um dado muito interessante nos ajuda a pensar a circulação do formato *jazz-band* pela cidade e pelo estado de São Paulo. Trata-se de uma publicidade que consta

[119] Martins e Martins (2017, p. 72) ressaltam a presença da Jazz-Band Bico Doce, formada em 1924, que logo mudou seu nome para Jazz-Band Catanduva, atuando até 1929.

no jornal *O Estado de São Paulo* 23 de dezembro 1923. A seguir, reproduzimos integralmente com a grafia da época:

> INSTRUMENTOS PARA JAZZ-BAND. Recebemos nova remessa de violino-phone, cello-phone, banjos, saxofones, trombones de vara, pistões-egypcianos e baterias americanas, instrumentos indispensáveis para formar uma bôa JAZZ-BAND. Músicas orchestradas próprias para este gênero; as ultimas novidades americanas e europeias. Pedidos a VACCHINI E ZANNI, CASA MANON, rua Bôa Vista, nº 18. Únicos no genero [SIC][120].

Na primeira parte, cita os instrumentos necessários: violino, violoncelo, saxofone, trombones, pistões (trompetes) e baterias. Na segunda parte, a publicidade também destaca a venda de partituras – "musicas orchestradas próprias para este gênero" – e denota, também, o teor 'moderno' desse material, pois são "as últimas novidades americanas e europeias". Por fim, divulga sobre o local e venda dos instrumentos. Tal publicação demonstra alguns meandros do processo de disseminação das práticas jazzísticas em solo brasileiro, no início da década de 1920.

Na região Sudeste do país, além de São Paulo, o Rio de Janeiro também se destaca pela ampla atuação das *jazz-bands*. Mesmo que possa parecer uma ideia fora do lugar, o jazz estava muito presente nas festividades de carnaval da então capital brasileira, no início do século XX. Até o samba se consolidar como símbolo da identidade nacional durante a década de 1930, o jazz estava intensamente presente em diversos eventos na cidade do Rio de Janeiro. O historiador Jair Labres Filho destaca que por volta do ano de 1923, "o jazz-band já havia se consolidado como um formato de orquestra plenamente aceito na Capital Federal. Em todos os cantos dessa cidade encontravam-se jazz-bands musicando algum evento" (Labres Filho, 2014, p. 75). O autor também salienta a importância do cinema para difusão do *jazz-band* por todo o Brasil.

Analisando as gravações da Jazz Band Sul Americano Romeu Silva – provavelmente a mais ativa da época, tanto acompanhando cantores, quanto em gravações instrumentais – Labres Filho destaca que dos "18 registros de gravação de música instrumental dessa orquestra, é possível identificar diálogos transnacionais, considerando que 30% delas são de compositores estrangeiros, sendo 44% das músicas *fox-trots*". Ou seja, o repertório da *jazz-band* "varia conforme o contexto

[120] INSTRUMENTOS para jazz-band. *O Estado de São Paulo*, São Paulo 23 dez. 1923, p. 13.

sociocultural no qual está inserido, conforme os gêneros musicais valorizados nesse contexto". No caso do Rio de Janeiro, o principal ritmo executado pelas orquestras ou *jazz-bands* – entendidas como sinônimos, nesse período da música nacional – era o samba. Não obstante, vale ressaltar que a maior parte das gravações do período entre 1921-1927 são instrumentais (Labres Filho, 2014, p. 103; 122; 88 – 108; 86).

Além dos Oito Batutas e da Jazz Band Sul Americano Romeu Silva[121], devemos citar outras *jazz-bands* cariocas, entre elas, Jazz Band do Batalhão Naval, Eleutério Yribarren Jazz Band, American Jazz Band de Sílvio de Souza, Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino Copacabana, Brazilian Jazz Band, Carabelli Jazz Band, Jazz Band Sinfônica Pan Americana, Jazz Band Imperador, Jazz da Banda Musical Giuseppe e Jazz Band Columbia, entre outras.

As *jazz-bands* também foram muito influentes na região sul do país. Em Porto Alegre, Vedana salienta a trajetória da banda liderada por Albino Rosa, intitulada "Regional Espia Só", durante o período 1923 – 1926. Após turnê dos Oito Batutas pela capital sul rio-grandense, em 1926, o nome do grupo foi alterado para "Jazz Espia Só". O repertório manteve, principalmente, o choro, mas passou a incluir ritmos estrangeiros como *foxes, schottisches* e *one-steps* (Vedana, 1987, p. 15 – 20). A partir desse momento a banda passaria a contar com saxofone e bateria na instrumentação.

Mesmo que Herald Alves seja o baterista 'oficial' da banda, o percussionista Luis Alves ("Camaleão") "de vez em quando, [dava] uma mãozinha para o baterista" (Vedana, 1987, p. 18). O autor destaca ainda a presença das *jazz-bands* em eventos vespertinos: "tornou-se um hábito salutar aos 'chá das 5', tendo como pano de fundo um conjunto com música ao vivo" (1987, p. 52). Essa passagem de Vedana sobre as *jazz-bands* em bares, cafés, bailes e diversos encontros converge com o momento de expansão citado por Cabral, durante a década de 1920, quando expressa que "a coisa pegou de tal maneira, que a resposta a um convite para um baile ou chá-dançante passou a ser sempre a mesma: É com jazz?" (Cabral, 1997, p. 70).

Vedana demonstra a existência de, pelo menos, 12 (doze) *jazz-bands* em Porto Alegre durante os anos 1920. Além da Espia Só, a Royal Jazz Band, Jazz Real e Rei

[121] Tota (2010, p. 98) destaca que a Orquestra de Romeu Silva foi "a maior atração do pavilhão brasileiro" junto ao restaurante brasileiro em que eles se apresentavam durante a Feira Internacional de Nova York, em 1939 (um grande evento capitaneado por empresários, com a participação de intelectuais e políticos dos EUA, do Brasil e outros países da América Latina, além das transmissões radiofônicas do Brasil para os EUA, com a presença de ministros do governo Vargas e execução de composições de Villa-Lobos (Tota, 2000, p. 93 – 108).

Jazz, Orquestra Ernani de Oliveira, Jazz Guarani, Jazz Tupinambá, Jazz Cruzeiro, entre outras. O autor ainda ressalta quais eram as possibilidades de trabalho para músicos no Brasil entre a década de 1920 e meados dos anos 1940, tais como: cinema mudo, orquestras radiofônicas e, finalmente, cassinos e bares em geral (Vedana, 1987, p. 13).

No início do século, as orquestras jazzísticas também estavam presentes, em larga medida, pelo estado do Paraná. Giller (2013) indica que o carnaval curitibano também era permeado pelas *jazz-bands*, principalmente durante a década de 1920. A pesquisadora também salienta o processo característico de mudança na instrumentação, no nome e na postura das bandas paranaenses. Giller cita, pelo menos, 19 (dezenove) bandas de formato jazzístico pelo estado, nas cidades de Curitiba, Ponta Grossa, Castro, Rio Negro e União da Vitória, um número bastante significativo para o período. Dentre elas, vale citar a Internacional Orchestra, Curityba Jazz Band, Os Piriricas Jazz Band, Salão Orchestra Elite, Regional José da Cruz, Ideal Jazz Sinfônico, Oriente Jazz Band, Record Jazz Band, Tupynambá Jazz Band, Velhos Camaradas Jazz Band, Guarany Jazz Band, entre outras.

O trabalho também analisa a música *O Sabiá* (1930), do paranaense José da Cruz, entendida como um "*fox-trot shimmy* paranaense". A música tem, segundo Giller, "a forma do *fox-trot* tradicional" (Giller, 2013, p. 133). Dentre as conclusões da autora, destaca-se a relação entre as bandas do interior do estado e os nomes indígenas, "como se encontra nos grupos Tupynambá, Guarani de Ponta Grossa, Tamoio, Tupi de Castro, Tupã de União da Vitória". Todavia, em Curitiba, "optaram por nomes mais urbanos e universais: Internacional, Oriente, Ideal, American, Fuzarca, Real, Cruzeiro, Imperial, Piriricas, Record e até os Futuristas Jazz Band". Além disso, Giller também ressalta a incontestável presença da bateria e o caso da Curityba Jazz Band listando "o nome de quatro bateristas no seu *casting* […], engajando vários músicos que provavelmente executavam cada uma das peças como se fossem percussionistas" (Giller, 2013, p. 148-149).

A circulação das *jazz-bands* também atingiu fortemente Santa Catarina. Recentemente, a dissertação de Nicolau Clarindo Paulo Neto (2021) mapeou uma grande quantidade de grupos que tanto transitaram pelo Estado, como também eram residentes das cidades catarinenses. O autor encontrou pelo menos 12 (doze) grupos autodenominados *jazz-bands* que passaram pelo estado de Santa Catarina, entre

1928 e 1940, vindas do Paraná e do Rio Grande do Sul (Paulo Neto, 2021, p. 62). Não somente, a pesquisa destaca 22 (vinte e duas) *jazz-bands* ativas pelo Estado entre 1920 – 1931 e 78 (setenta e oito) até o ano de 1940 (Paulo Neto, 2021, p. 79 – 80), demonstrando a necessidade de outras investigações sobre o tema na região[122]. Em um artigo publicado em 2022 pela revista *Profanações,* Matheus Theodorovitz Prust analisou a presença do músico holandês Jack Dinkhuysen em Canoinhas/SC, entre 1931 – 1935, destacando as duas *jazz-bands* criadas pelo músico, que também era maestro (Prust, 2022).

No nordeste do Brasil, os instrumentistas "também foram mordidos pela mosca das *jazz-bands*" (Mello, 2007, p 87). Em Campina Grande, temos a Jazz Band Campinense Club, fundada em 1926. Em João Pessoa, a Jazz Band Independência, de 1928. Na cidade de Recife, a Jazz Band Acadêmica foi fundada no ano de 1931 (Mello, 2007, p. 91). Na sua tese de doutorado em andamento pela Universidade Federal do Maranhão, o historiador Antônio Carlos Araújo Ribeiro analisa as especificidades das *jazz-bands* no estado do Maranhão. O autor destaca que a partir de 1924 já é possível encontrar registros nominais de divulgação de shows de *jazz-bands* pela cidade de São Luís e outras regiões do Maranhão (Ribeiro Júnior, 2021, 2020)[123]. Outro exemplo é o da pesquisadora e musicista Laurisabel Maria de Ana da Silva (2014), que estuda a presença do jazz em Salvador/BA desde os anos 1920. Segundo ela, no final da década de 1940 em diante, o termo "jaze" é utilizado para se referir às *jazz-bands* da capital baiana (Silva, 2014). Nesse sentido, a autora destaca que a atuação do jazz

> se espalhava pela cidade, estando os jazes presentes em festas populares, como os festejos de Reis e o Carnaval, tanto em clubes como nas ruas, em festas religiosas ligadas à Igreja Católica, assim como em festas de aniversário, casamento e outras comemorações diversas, em clubes e

[122] Dentre algumas bandas citadas pelo autor, só na grande Florianópolis, estão: Jazz-Band da Força Pública, Jazz-Band Emmel-Freyesleben, Jazz Band Hugo Freyesleben, El-rei Jazz, Jurity Jazz Band, Jazz-Orchestra Emmel, Jazz Band da Polícia Militar, Olgarina Jazz Orchestra, Jazz Band Maluco, Jazz Freyesleben-Barbosa, Chiquinho Jazz, Jazz Band "Seu Abobora", Jazz do Clube Doze, Jazz do Centro Catarinense de Chronistas Carnavalesco, Jazz do 14° Batalhão de Caçadores, Jazz-Orchestra de Max Künzer, Jazz Ninon, Bando da Lua Jazz, Jazz do Clube Lira, Organ Jazz, Jazz Band "União dos Seis" e Jazz Lira (Paulo Neto, 2021, p. 88).

[123] Dentre algumas jazz-bands elencadas pelo autor, estão: a Jazz Brasil e Jazz Barbosa (ambas lideradas pelo maestro Odylo Ribeiro), Jazz Band Pensilvania, Jazz América, Jazz Maranhão, Jazz Ribamar, Maranhão Jazz, Jazz Vianense, Jazz de Irajá, Jazz Vitória, Jazz Alcino Billio, Jazz Band Jadhiel¸ Jazz Mendonça, Jazz Suçuarana, Jazz Operário, Jazz da Força do Poder Público, Jazz Santa Cecília, Jazz Irakitan, Orquestra Jazz Guarani (conjunto liderado pelo maestro João Carlos Dias Nazareth, pai da cantora Alcione), Jazz Céu Azul e Jazz do Quartel 24º BC.

> residências. Eram solicitados, também, por importantes *night clubs*, a exemplo do Tabaris e do Rumbadance. Apresentavam-se, ainda, em auditórios de estações de rádios, estando assim inseridos em parte importante da vida cultural da cidade, como atestam inúmeros anúncios que os clubes publicavam, diariamente, nos jornais, especialmente no período antecedente e durante o carnaval, e as matérias jornalísticas produzidas no mesmo período (Silva, 2014, p. 163 – 164).

Igualmente, o norte do país faz parte da ascensão das *jazz-bands* como ímpeto de modernidade no Brasil nas primeiras décadas do século XX. O historiador Renato Sinimbú (2019) destaca a presença do jazz no interior do Pará, em Igarapé-Miri, principalmente a partir dos anos 1930. O autor destaca o amplo trânsito musical em torno das *jazz-bands*, "chegando até a Amazônia" (Sinimbú, 2019, p. 119) enquanto perpassava por processos de adaptação e apropriação pela cultura local. Em Belém do Pará, as *jazz-bands* também foram muito atuantes desde a década de 1920, sendo compreendidas como um "sentimento dançante" (Santiago, 2023).

Enfim, como podemos perceber, o formato *jazz-band* se espalhou rapidamente por todo o Brasil, constituindo-se uma conexão dos processos diaspóricos e transnacionais no desenvolvimento inicial do jazz como música para dançar. Esse cenário também foi experimentado pela América Latina, em um movimento de ampla difusão, por exemplo, no Chile (Menanteau, 2008)[124] e na Argentina (Corti, 2018b), articulando modernidade e *jazz-band* a partir de meados dos anos 1920 por diversos países da América do Sul (Hosiasson, 1988; Menanteau, 2013).

Especificamente no Brasil, vale ressaltar, as condições e possibilidade de existência dessas *jazz-bands* se ancoram no desenvolvimento proporcionado pela continuidade das diversas práticas relacionadas aos instrumentos de sopro via bandas militares da segunda metade do século XIX (Binder, 2006). Todavia, é apenas durante a década de 1920, reconhecida pelo início do longo modernismo, que a *jazz-band* se configura como um recurso primordial, constituindo uma importante e recorrente ponte de acesso às propostas de modernidade em voga naquele período.

Esse aspecto (*jazz-band* e modernidades) é recorrente não só em São Paulo e no Rio de Janeiro, como em diversas regiões do Brasil e da América Latina, conforme pudemos perceber nas explanações dessa primeira parte. Além disso, também é justamente nesse momento que as tensões entre tradição *vs* experimentalismo,

---

[124] Álvaro Menanteau destaca que o primeiro registro sobre as jazz-bands no Chile data de 1924, na cidade de Valparaíso (Menanteau, 2008, p. 26).

nacional *vs* internacional, tradicional *vs* moderno e particular *vs* universal se entrelaçam de forma intrínseca às discussões sobre a cultura e a arte modernista brasileira, sendo o jazz (que também passava a se constituir ao redor desse termo justamente na década de 1920) um elemento-chave nesse processo. Apesar das fortes ligações entre a ideia de jazz e o modernismo nacional dos anos 1920, essa relação ainda é pouquíssimo explorada pela bibliografia em geral e pela historiografia específica, com novas pesquisas em potencial sendo realizadas atualmente. Com efeito, esse período congrega a origem discursiva de algumas problemáticas que serão retomadas e apropriadas no decorrer do longo modernismo nacional, sendo um desafio constituinte para o desenvolvimento do jazz no Brasil e para a formação do *jazz brasileiro*, décadas mais tarde.

As tensões entre o formato "regional" e o "*jazz-band*", vivenciadas em todo território brasileiro, expressam algumas nuances da relação conflituosa entre a *intenção de brasilidade* e o ímpeto de modernidade transnacional que acompanhava o universo artístico-musical no Brasil dos anos 1920 em diante. Esse atrito também se manifesta no próprio nome adotado por muitas *jazz-bands* pelo Brasil, que utilizam, muitas vezes, palavras indígenas quando passam a incluir o termo 'jazz-band' para se autonomear[125]. O repertório[126] e a imprensa periódica[127] também repercutiam essa oposição (*intenção de brasilidade vs* ímpeto transnacional), com diferentes adaptações e respostas em cada região do Brasil, de acordo com os problemas e sonoridades locais. Tendo em mente a argumentação realizada no primeiro capítulo, é importante apontar o seguinte: apesar do grande distanciamento temporal, podemos perceber como é o mesmo arquétipo de conflitos e debates, com níveis e apropriações distintas, que marca tanto a trajetória de Pixinguinha quanto a da Vanguarda Paulista Instrumental, interligados pelas noções de 'moderno' e pela forte *intenção de brasilidade* em disputa com o tipo de jazz em voga no período.

---

[125] Como por exemplo: Jazz Guarani (São Luís/MA) (Ribeiro Jr., 2021, s/p), Tupynambá Jazz Band, Guarany Jazz Band (Ponta Grossa/PR), Jazz Tamoio, Conjunto Tupi (Castro/PR) e Jazz Tupã (Giller, 2013, p. 101), Jazz Band Guarany (Concórdia e São Francisco do Sul/SC) (Paulo Neto, 2021, p. 79) entre outras.

[126] Na mistura de gêneros vinculados ao território brasileiro com as primeiras expressões jazzísticas, repertório característico das jazz-bands dos anos 1920 em diante.

[127] O caso de Pixinguinha, explanado acima, é elucidador: de "regional" para *jazz-band* e, após as críticas da imprensa, um retorno para uma proposta à brasileira ("regional").

As big-bands

Antes de continuarmos, é necessário salientar que durante as décadas de 1930 e 1940, nos Estados Unidos, “a Era do Jazz foi engolida de vez pela Era do Swing, e as *jazz-band*s, pelas *big-bands*” (Mello, 2007, p. 92). A partir do *New Deal*, na primeira metade da década de 1930, os EUA já se recuperavam da Crise de 1929 e construíram um “suntuoso monumento” na seara do entretenimento do país, o Radio City Music Hall, fazendo transmissões de leste a oeste. Nesse momento, cada rádio matinha sua orquestra, alterando bastante a instrumentação antecedente do jazz. O banjo cede lugar à guitarra, e a tuba ao contrabaixo acústico. O violino e violoncelo, por exemplo, saem de cena, dando lugar a um número bem maior de instrumentos de sopro, com vários saxes (de 3 a 5), trompetes (2 a 4) e trombones (2). Assim, o saxofone “foi guinado a posição de destaque no palco, à frente dos demais” (Mello, 2007, p. 93). A bateria, antes marcando presença no meio do palco, nas fotos em geral e nas propagandas de jazz, agora perde seu destaque e “foi despejada para o fundo do palco, sobre um estrado elevado” (Mello, 2007, p. 93) , incorporando, nesse momento, o chimbal (*high-hat*), a ser acionado pelo pé esquerdo. Assim, as bandas de jazz, que contavam com cinco a oito integrantes, passaram a ter por volta do triplo disso, em alguns casos.

No Brasil, durante essas décadas (1930 e 1940), as *jazz-bands* dividiram espaço com as *big-bands* que também se espalharam pelas crescentes rádio brasileiras. Destaca-se a orquestra Columbia (de Gaó) e a Orquestra Fon-Fon (do saxofonista alagoano Otaviano Romeiro Monteiro). Nesse formato, o maestro possuía visibilidade primordial, sendo o *bandleader* e organizando as funções de cada seção e instrumentista dentro da orquestra. Radamés Gnatalli (1906 – 1988) também fez parte desse cenário, sendo um dos nomes mais ativos. Segundo Mello, o sonho de muitos músicos nesse momento era se tornar um maestro das *big-bands*. A partir de 1936, o Brasil já contava com, pelo menos, oito grandes orquestras regulares mantidas pelas emissoras de rádio (Mello, 2007, p. 103). Muitas dessas orquestras em formação *big-bands* se desenvolveram pelo Brasil, principalmente no eixo Rio de Janeiro – São Paulo. Somando aquelas já citadas, é importante ressaltar, também a Brazilian Serenaders de Carlos Machado (formada, também, por Laurindo de Almeida e Dick Farney), a Orquestra de Zaccarias, Orquestra Clóvis e Elly, Orquestra de Silvio

Mazzuca, Orquestra de Osmar Milani, Orquestra do maestro Carioca, Orquestra de Oswaldo Borba, Orquestra de Edmundo Peruzzi, Orquestra de Walter Guilherme, Orquestra Tabajara de Severino Araújo, entre outras (Mello, 2007, p. 93 – 130).

Um dado muito interessante demonstra a influência das orquestras de rádio para a difusão das *big-bands* no Brasil e nos EUA: como parte da *Política da Boa Vizinhança* (1933 – 1945)[128] do governo de Franklin D. Roosevelt, as rádios brasileiras mantinham convênios com as norte-americanas, incluindo a transmissão de programas radiofônicos ao vivo dos EUA para o Brasil (e vice-versa)[129]. Muitas dessas transmissões tinham na sonoridade das *big-bands* um componente primordial. Tal parceria radiofônica potencializou as trocas entre as sonoridades produzidas nos EUA e no Brasil. A partir de 1942, com os cortes de verbas sofridos pela *Política da Boa Vizinhança*[130], as rádios brasileiras tiveram que preencher o espaço das transmissões vindas dos EUA e investiram em suas próprias orquestras, conforme ocorreu com a rádio Tupi, por exemplo (Souza Lima, 1982, p. 175 – 183).

Além das bandas formadas por maestros mais reconhecidos e das *big-bands* mantidas pelas rádios, o Brasil contava com outro importante meio de sobrevivência para os músicos do período e para orquestras de *jazz*: os cassinos. Inclusive, o fechamento desses locais (em 1946) durante o governo Dutra (1946-1951) cria uma situação de dificuldades econômicas para muitos músicos, conforme aconteceu com Laurindo de Almeida, que foi para os EUA em 1947 e se tornou o violonista brasileiro (provavelmente) mais ativo em toda história do jazz norte-americano (Francischini,

---

[128] Tota (2000) oferece um panorama amplo sobre a *Política da Boa Vizinhança*, suas conexões com o Brasil e as críticas ao processo de "americanização" da cultura nacional. Buscando frear a influência nazifascista na América do Sul, os EUA organizaram e executaram um amplo programa de aproximação cultural entre os países, gerando contatos e trocas entre diversas áreas das sociedades norte-americana e brasileira. Alguns efeitos dessa relação na área musical foram estudados nas teses de Tânia Garcia (2004, p. 141 – 182), a partir do caso de Carmem Miranda, e por André Egg (2010, p. 138 – 201), focado no caso de Camargo Guarnieri.

[129] As rádios brasileiras que retransmitiam programas dos EUA eram, segundo Tota (2000, p. 76): Cruzeiro do Sul, Mayrink Veiga e Tupi (no Rio de Janeiro); Record, Cruzeiro do Sul, Cosmos, Cultura e a Tupi (São Paulo); Rádio Pampulha (Belo Horizonte); Rádio Farroupilha (Porto Alegre); e Rádio Club Pernambuco (Recife).

[130] Com a entrada oficial dos EUA na segunda guerra mundial, em dezembro de 1941, após o ataque japonês a base de Pearl Harbor, os recursos do estado norte-americano foram voltados para a derrota bélica do nazifascismo em seu território de origem. Dessa forma, os financiamentos relacionados a Política da Boa Vizinhança sofreram cortes robustos, influenciando as ações culturais vinculadas a América Latina e ao Brasil. Em uma nota na sua tese de doutorado, André Egg (2010, p. 178) comenta que alguns jornais da época criticaram essa redução de verbas para a política cultural americana (inclusive o New York Times). O autor também cita algumas consequências desse corte para a música de concerto no Brasil (dificultando a ida de Camargo Guarnieri para os EUA, por exemplo) (Egg, 2010, p. 178 – 179).

2008). Outra característica primordial desse momento do jazz no Brasil, representado pelas *big-bands* orquestrais dos anos 1930 e 1940, é a evolução tecnológica que pauta o período. A partir da expansão do sistema de gravação elétrica, e da proliferação das rádios nessas duas décadas, as *big-bands* orquestrais tiveram o suporte técnico necessário para gravações e execuções ao vivo.

Nesse momento, a partir dos anos 1930, também ocorreu uma grande interação entre as *big-bands* e a música de concerto produzida no Brasil. Conforme destaca a pesquisa de Cleisson de Castro Melo (2010), essa interação produziu diferentes respostas nas obras de Camargo Guarnieri (1907 – 1993), Claudio Santoro (1919 – 1989), Radamés Gnatalli e Moacir Santos (1926 – 2006)[131], contribuindo para o ambiente de trocas musicais potencializado pelo jazz na música brasileira. Melo analisa traços rítmicos, harmônicos, instrumentais e orquestrais desses compositores, concluindo que as *big-bands* da "Era do Swing" alteraram profundamente a forma de pensar, escrever e produzir música no Brasil, inclusive a de concerto. Segundo o autor, a influência formal (teórico-musical) do jazz "dá uma diferenciação singular às obras, concebendo um novo colorido para a música de concerto brasileira do período em foco (1935 – 1965), trazido pelas *big-bands* em diálogo com os *princípios brasileiros* abordados pelos compositores" (Melo, 2010, p. 142, grifos nossos).

No interior do estado de São Paulo, as *big-bands* se proliferaram de forma extremamente robusta. José Ildefonso Martins e José Pedro Soares Martins (2017) realizaram um minucioso estudo sobre esse tema. Entre os anos 1940 e 1970, diversas cidades do interior de São Paulo tiveram *big-bands* muito ativas: Catanduva (Arley e sua Orquestra), Espírito Santo do Pinhal (Orquestra Cacique), Franca (Orquestra Laércio), Guararapes (Pedrinho e sua Orquestra), Jaboticabal (Orquestra Sul América), Jaú (Orquestra Continental), Rio Claro (Blue Star Orchestra), São José do Rio Preto (Orquestra Paratodos, Orquestras de Osmar Milani e Renato Perez, o Conjunto Icaraí, Os Modernistas, e Tropical Brazilian Band), Tupã (Orquestras Nelson, Jasson e Leopoldo Júlio de Castro), entre outras. Os autores destacam que *big-bands* chegavam a se apresentar mais de 100 (cem) vezes no ano em diversos eventos como festas de formatura e debutante, aniversário da cidade, concurso de *miss*, início

[131] Segundo o autor, cada um desses compositores representam uma proposta musical distinta, representada por ele como: abordagem nacionalista convencional (Camargo Guarnieri), abordagem nacionalista não convencional (Claudio Santoro), abordagem popular convencional (Radamés Gnatalli), abordagem popular não convencional (Moacir Santos) (Melo, 2010).

da primavera, colheitas, casamentos, réveillon, entre outras possibilidades. José Ildefonso e José Pedro Martins destacam, nesse sentido: “o baile tinha uma função social e comunitária, proporcionando momentos de entretenimento, convívio social e aproximação das pessoas” (Martins; Martins, 2017, p. 14). Em seguida, complementam:

> Esses eventos também eram geradores de intensa atividade econômica. Para além do trabalho profissional dos músicos da orquestra e do pessoal de apoio, transporte e hospedagem, o baile proporcionava trabalhos na organização logística, nos serviços de bar e restaurante, de segurança, de ornamentação e decoração dos locais, etc. A isso se acrescentava o movimento do comércio local de roupas, sapatos e demais adereços, que experimenta expressivo incremento (2017, p. 15).

Além do amplo incentivo econômico para a cadeia produtiva das cidades do interior paulista, as *big-bands* também se apresentavam em diversos outros municípios do interior, na cidade de São Paulo, e até mesmo em outros estados do Brasil e na capital federal[132]. Haja vista que muitas orquestras eram formadas direta ou indiretamente para tocar nas crescentes rádios brasileiras (principalmente entre os anos de 1930 e 1940), vale destacar que no ano de 1937, o estado de São Paulo continha 45% das estações nacionais[133], potencializando diversas trocas musicais, inclusive relacionada às *big-bands* paulistas.

A ampla circulação das *big-bands* pelo estado de São Paulo também está relacionada ao desenvolvimento econômico gerado pelo café e à expansão da malha ferroviária que interligava o estado: “foi o binômio café-ferrovias a grande alavanca para a festa do interior em que se transformou a multiplicação das orquestras” (Martins; Martins, 2017, p. 51). José Ildefonso Martins e José Pedro Martins (2017, p. 62 – 64) também ressaltam diversos aspectos nacionalistas dessas bandas, no repertório, nome das composições e algumas vezes, na nomeação das próprias *big-bands*.

O ritmo geralmente executado por essas *big-bands* era o “choro de orquestra” que reinterpretava o gênero do início do século, mas executado “em andamento médio, ao contrário dos choros com conjunto regional […] cuja velocidade beira o

---

[132] Caso da Orquestra Pedrinho de Guararapes, que se apresentou em Brasília logo após sua inauguração, com a presença de Juscelino Kubitschek (Martins, Martins, 2017, p. 34).
[133] Dados da Associação Brasileira das Emissoras de Rádio e Televisão (Abert), citado por Martins e Martins (2017, p. 38).

vertiginoso” (Mello, 2007, p. 145). O improviso também começa a surgir, incipiente, nas composições dessas *big-bands*, ganhando forma enquanto potencialidade jazzística para as futuras experiências. Assim, “os músicos das orquestras brasileiras utilizaram o desenho harmônico das composições para criarem suas próprias versões das melodias de outrem” (Mello, 2007, p. 145). O repertório das *big-bands* brasileiras era bastante variado e incorporava diversas referências, entre elas os ritmos dançantes latinos e caribenhos, bem como diversas manifestações do samba e das composições em voga no período de atividade da orquestra. As faixas instrumentais eram bastante presentes, tal qual as manifestações da *intenção de brasilidade*, interligando as propostas e o repertório das *big-bands* do Brasil.

Por fim, devemos destacar, “o que importava”, tanto nas *jazz-bands* (dos anos 1920 em diante) como nas *big-bands* (a partir dos anos 1930) “era dançar até o fim do baile” (Martins; Martins, 2017 , p. 23), quer dizer: são músicas feitas, essencialmente para a dança, inexoravelmente vinculadas a essa atividade como possibilidade de existência social. Até mesmo a indústria fonográfica tinha como foco simular nas gravações o universo social da dança. Um exemplo elucidativo dessa questão é título do LP da Orquestra Continental de Jaú: *Convite para o baile*, (Internacional, 1959). Tal característica é o cerne desse primeiro momento do jazz no Brasil, até meados dos anos 1950, quando a bossa-nova e o samba-jazz alteram a dinâmica de relação da música brasileira com o desenvolvimento jazzístico transatlântico e suas possibilidades de gravação e execução ao vivo.

2.4 *É Samba Novo*[134]: a bossa-nova e o samba-jazz (1950 – 1960)[135]

Durante as décadas de 1950 e 1960, em muitos locais do amplo território brasileiro, diversos trânsitos, encontros, trocas e disputas artísticas expressavam as nuances conflituosas da relação entre jazz, ritmos nacionais e processos de modernização musical em diversos sentidos. Todavia, a posição cultural do Rio de Janeiro no cenário cultural brasileiro e a ampla reverberação da bossa-nova (BN) na

[134] Título do LP de Edison Machado pela CBS em 1964.
[135] Playlist com alguns exemplos das gravações citadas e/ou relacionadas ao tema, entre as décadas de 1950 e 1960: https://youtube.com/playlist?list=PL1hBUv31AYpfvh5kCGZcY_jzlotDXnRhQ.

crítica especializada e na produção acadêmica, colocam-na como tema essencial para nossa empreitada: a de pensar as formas de interação entre a *intenção de brasilidade* e o ímpeto transnacional na construção dos sentidos sobre a presença do jazz na cultura brasileira. Além disso, a ampla circulação internacional da BN modifica o prestígio da música brasileira no exterior, pois passa "de influenciada a influenciadora do jazz" (Campos, 1974, p. 143). Nesse viés, algumas canções bossanovistas fazem parte dos grandes s*tandards* mundiais da diáspora jazzística, conforme podemos constatar, também, em Gioia (2012, p. 36; 72; 319).

É importante destacar que esse novo momento do jazz no Brasil não exclui as propostas musicais executadas nos períodos anteriores. As *jazz-bands* perdem o volume e a intensidade, principalmente no sudeste do país, mas ainda se mantêm atuantes. Diferentemente, as *big-bands* continuaram muito ativas na região durante esse período. Para citar apenas dois exemplos, a Orquestra Sul América de Jaboticabal (resultado da união entre a Jazz Jaboticabal e Jazz Moderno)[136], formada no ano de 1940 e na ativa até os dias atuais. A Orquestra Laércio, de Franca, atuante entre 1959 e 1981 se apresentou em mais de 2.500 (dois mil e quinhentos) bailes, passando por diversos estados (Goiás, Paraná, Brasília, Mato Grosso, Minas Gerais, e Brasília, além de São Paulo) e centenas de cidades brasileiras, chegando a gravar um LP[137]. Era liderada pelo maestro Laércio Piovesan[138] "exímio trompetista que acompanhou Ary Barroso" em turnês pelo Nordeste e "se destacou no disputado mercado das rádios do Rio de Janeiro e São Paulo" (Martins; Martins, 2017, p. 97).

O que se altera, nesse novo ciclo, é o status de autonomia da música brasileira em face da diáspora do jazz no pós-Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945). A *autonomia* significa, nesse caso, o processo de desvinculação escalonada da dança como cerne primordial da atividade musical. A partir dos anos 1950 e 1960, potencializada nos anos 1970 e 1980, o jazz no Brasil passa a ter novas

---

[136] Tendo como idealizadores Cadorno Augelli, Oswaldo Bazoni (trompetes), e Domingos Ferrari (saxofone). Na primeira apresentação da banda, estiveram presentes, também: Aristides (bateria), Alexandre Gagiotti (saxofone), Orlando Bedin (trombone), Mário Guimarães (piano) e Alfredo Palazzo (contrabaixo e banjo). Logo em seguida, se juntaram a banda Miguel Pedro Lourenço (trombone), Joaquim Garcia (trompete) e Dario Miranda "considerado um dos primeiros cantores negros das big-bands brasileiras" (Martins; Martins, 2017, p. 124).

[137] *Laércio e Sua Orquestra da Dança* (Discos Richard, 1963).

[138] Dentre alguns instrumentistas que também participaram da orquestra durante seu período de atividade, além de Laércio (trompete e maestro): Manoel Piovesan (pai de Laércio, baixo), Miroel Piovesan (irmão de Laércio, saxofone), Luciano Filhote (bateria), Mário Berbel (guitarra), Juvenil (acordeon), Emílio (saxofone), Arnaldo Botelho (saxofone), Roberto Ambrósio (trompete), entre outros.

características sonoras, de produção e circulação, se distanciado de outras atividades como aspecto formativo fundamental. Isso significa que as sonoridades passaram a ser regidas, cada vez mais, segundo suas próprias regras de funcionamento, segundo a linguagem propriamente musical, mesmo que inexoravelmente conectadas às atividades da dança e do entretenimento de forma geral.

Nesse sentido, o jazz no Brasil faz parte do processo de mudança na posição da música popular – em suas várias possibilidades criativas – na hierarquia cultural da sociedade brasileira. Até a primeira metade do século XX, a música de concerto tinha o monopólio quase exclusivo sobre os principais debates em relação aos rumos da brasilidade musical[139]. Depois desse período, a música popular conquistou legitimidade no meio artístico e passou a aglutinar diversos debates públicos em sua produção, principalmente entre as décadas de 1960 e 1980.

Em outras palavras, a partir dos anos 1950, a música popular conquista um novo status social e, pouco a pouco, deixa de ser compreendido como algo de menor valor cultural, visto apenas como entretenimento, conforme ocorreu, em maior grau, na primeira metade do século XX. As novas experiências do jazz no Brasil corroboraram intensamente para esse processo. Zimbres (2017, p. 15) destaca "como a música instrumental brasileira [termo que remete, nesse momento do raciocínio da autora, ao jazz no Brasil da década de 1950 em diante] precisou se afastar da dança" para galgar legitimidade no campo cultural do país. Vale ressaltar que tal mudança é similar e quase concomitante ao ocorrido com o jazz no EUA, a partir do *bebop*, considerado, *jazz moderno* (Gendron, 2002).

Dessa forma, a partir da bossa-nova (BN) e do samba-jazz (SJ) (sonoridade emergente no mesmo período, umbilicalmente conectada ao universo da "música instrumental", como veremos adiante), a música brasileira passou por um processo de atualização, manuseando novamente prerrogativas do modernismo, da música popular e dos ritmos estrangeiros, esse último, sob a pena de uma possível descaracterização da "verdadeira" musicalidade nacional. Mais uma vez, o jazz engendra um sentido ambíguo nesse processo. Atualmente, a bossa-nova goza de

[139] Segundo Egg (2004, p. 146): "Começando com a crítica musical de Mário Andrade nos anos 1920 e atingindo a culminância com o debate em torno da Carta aberta de Camargo Guarnieri [1951], a música de concerto ocupou um espaço de grande destaque no debate de idéias no Brasil. Nunca antes, nem depois os compositores tiveram tanto espaço nem a estética musical consumiu tanto esforço intelectual no debate público no Brasil".

muito prestígio por sua posição consolidada na “linha evolutiva” da música popular brasileira, todavia, durante os últimos anos da década de 1950 e início dos anos 1960, seu surgimento foi marcado por alguns percalços, nos quais o jazz reincide como elemento ratificador de argumentos a favor ou contra a expressão bossanovista.

Leituras sobre bossa-nova, jazz e música brasileira

Quando se trata da bossa-nova, Santuza Cambraia Naves (1998) apresenta uma hipótese um tanto quanto problemática, por ser demasiado generalizante: para a autora, a expressão bossanovista representa uma exceção na trajetória da música popular brasileira durante boa parte do século XX. Desse modo, segundo Cambraia Naves, a postura “que valoriza a economia e se opõe radicalmente à ideia de excesso, ganha força no cenário cultural do país a partir dos anos 1950, principalmente com a poesia concreta e a bossa-nova” (1998, p. 212 – 213). Partindo da metáfora do *bricoleur* e do *engenheiro*[140], Naves conclui, diferenciando-as:

> Parece lícito, pois, afirmar que a tropicália retoma o que há de mais característico na estética modernista brasileira - a inclusividade do *bricoleur* - após o período curto e relativamente atípico em que foi dominante a atitude excludente do *engenheiro*. No período coberto por esta pesquisa, que tem início nos anos 1920, o excesso aparece quase como uma vocação do país, realizando se tanto pela vertente do sublime quanto pela do humilde. Tudo leva a crer que a configuração do “engenheiro” representou pouco mais que um interregno (Naves, 1998, p. 223).

Ou seja, segundo a hipótese de Naves, a bossa-nova (perspectiva do *engenheiro*) representa uma ruptura com a tradição do excesso, das colagens e do *bricoleur*, reincidente na música produzida no Brasil entre as décadas de 1920 e 1970, desde os primeiros sambas até a Tropicália. A autora destaca que a BN foi responsável por insurgir-se “contra toda uma tradição associada ao excesso”, ligada aos “arranjos grandiosos de violinos e de metais realizados por Radamés e Pixinguinha, o estilo operístico de Francisco Alves e o ufanismo da Aquarela do Brasil” (Naves, 1998, p. 217).

---

[140] A partir da leitura de Wisnik sobre Lévi-Strauss, Naves redimensiona tais categorias para pensar as diferenças entre duas propostas fundamentais no desenvolvimento da música popular brasileira e sua relação com os projetos modernistas. Sobre o assunto, ver: (Naves, 1998, p. 189 – 209).

O argumento de Naves é rebatido indiretamente (sem citá-la formalmente nesse aspecto) por Fabio Poletto e André Egg. O primeiro demonstra em sua dissertação de mestrado, defendida em 2004, como as produções e arranjos de Tom Jobim (1927 – 1994) reforçam sua ligação com a cena do samba-canção e do bolero entre 1953 – 1958, em um longo processo de continuidades que auxiliou na formação da bossa-nova. Por sua vez, Poletto salienta como muitos procedimentos vistos como inovadores da prática musical bossanovista[142] já eram empregados por Jobim em diversas canções gravadas no decorrer dos anos 1950, em um momento geralmente considerado de oposição aos projetos inegavelmente bossanovistas, após sua origem formal referendada, isto é, em 1959 (com a gravação de “Chega de Saudade”).

Quando muito, esse período da carreira jobiniana foi geralmente visto como um momento de transição, “um compositor em formação”. Todavia, como conclui Poletto (2004, p. 131): “mais que um compositor em formação como sustentam alguns autores, o que se observa neste grupo de canções é um músico com pleno domínio do *métier*, seja em composições ou arranjos e principalmente, já atuante na cena musical”. Em outras palavras, a ideia defendida por Naves, da BN como um momento único na trajetória da música popular brasileira e distinta dos períodos anteriores, não se sustenta do ponto de vista das práticas ordinárias realizadas pelos instrumentistas, mesmo para aqueles mais canonizados nos escritos sobre o movimento, como Tom Jobim.

Por outro viés, os estudos de André Egg (2004, 2010, 2015 e 2019) também contrapõem indiretamente a hipótese de Naves. O autor demonstra que muitos compositores da música de concerto[143] não se enquadram de forma alguma na lógica do *engenheiro* e do *bricoleur* e, inclusive, seria muito difícil pensar nesse paradigma como critério para pensar ciclos da música brasileira (“erudita” e/ou “popular”). O autor evidencia que (caso utilizemos tal perspectiva) a própria trajetória de Villa-Lobos (citado como exemplo paradigmático por Naves) implode seu enquadramento nesse critério, com composições muito distintas, englobando ambas as esferas polarizadas

[142] Como, por exemplo, o teor intimista do canto e alguns aspectos formais do arranjo. Poletto (2004, p. 90 – 134) discorre no terceiro capítulo de seu trabalho sobre esse tema, analisando as gravações de “Tereza da Praia”, “Hino ao Sol”, “Foi a Noite”, “Eu Não Existo Sem Você”, “Sucedeu Assim”, “Mágoa”, todas do período 1953 – 1958.

[143] Como, por exemplo, Guerra Peixe, pesquisado em sua dissertação de mestrado (Egg, 2004); Camargo Guarniei, analisado em sua tese (Egg, 2010) e, por fim, Edino Krieger, estudado em um artigo publicado em 2015.

pela autora: “intimistas” (*engenheiro*) e “do excesso” (*bricoleur*) em obras diferentes e, até mesmo em uma mesma composição. Não somente isso, Egg também destaca os diversos conflitos entre os projetos de Mário de Andrade e Villa-Lobos[144], geralmente vistos por Naves como articuladores de um programa similar para a música brasileira.

Enfim, ao menos em um aspecto os diversos autores parecem concordar: a BN (em suas várias manifestações) também foi responsável por uma “postura antropofágica de lidar criativamente com o elemento estrangeiro, misturando-o com o nacional” (Naves, 2015, p. 28). Esse “elemento estrangeiro” inserido antropofagicamente na música popular brasileira é representado justamente pelo jazz. O intimismo da bossa-nova mantém conexões intrínsecas com o *cool* norte-americano. Tal modernização do samba via presença do jazz não foi unânime: por muitas vezes foi vista, novamente, como uma ameaça à musicalidade brasileira por uma parte da crítica do período, expressada de forma nítida na perspectiva amplamente estudada de José Ramos Tinhorão.

Tinhorão é o expoente das prerrogativas de cunho *nacional-popular* que fundamentaram o campo cultural brasileiro no final dos anos 1950 e principalmente anos 1960, unindo a roupagem nacionalista com o marxismo – nesse caso, um tipo de leitura marxista ortodoxa, focada na base econômica (Ribeiro Júnior, 2018, p. 63). Vale pontuar que Tinhorão não está sozinho nessa empreitada, haja vista que nessas décadas “a *intelligentsia* da música popular brasileira passou a defender uma maior valorização e preservação do samba frente às influências musicais externas que aportavam no país” (Ribeiro Júnior, 2016, p. 75). Além disso, as ideias de Tinhorão podem ser consideradas vastamente aceitas no contexto dos anos 1960, quando se engendrava o entendimento por uma parte dessa *intelligentsia* de que a música popular passava por uma “decadência” devido à invasão do jazz e por isso, precisava ser “salva” (Ribeiro Júnior, 2018 p. 66 – 71). Esse raciocínio foi amplamente estimulado por boa parte do “jornalismo musical até os anos 1960 e que, estereotipados, se tornaram um senso comum” (2018, p. 79).

Em diversos de seus livros, além de críticas em jornais, revistas, entrevistas palestras e congressos, Tinhorão interpretava a bossa-nova como “ponto áureo da

[144] Por exemplo, segundo Egg (2015, p. 4), “logo nas primeiras páginas do seu mais importante livro teórico [*Ensaio sobre a música brasileira*, 1928], Mário de Andrade posiciona Villa-Lobos como autor de um exotismo fácil para agradar exigências que o escritor deprecia”. Em sua tese de doutorado (Egg, 2010), o autor também debateu o tema, entre as páginas 81 – 87.

deturpação da autenticidade da música popular brasileira" (Ribeiro Júnior, 2018, p. 92), justamente por sua relação de intensa proximidade com o jazz. Com publicações desde os anos 1960, participando ativamente do debate sobre os perigos do jazz na música brasileira, o crítico comentou em 2015: "a bossa-nova era o jazz pasteurizado". Ademais, ressaltou que Tom Jobim "tinha um equívoco fundamental: achava que tocava música brasileira" (Tinhorão *apud* Ribeiro Júnior, 2018, p. 64).

Segundo a ótica de Tinhorão, os avanços tecnológicos que ocorreram durante todo o século XX serviram a um fim: descaracterizar as bases populares da música brasileira. Nessa leitura, os meios de comunicação de massa são compreendidos unilateralmente, como processos de deterioração da música nacional e ampliação da influência norte-americana no Brasil[145]. A partir dos discos no início da indústria fonográfica, passando pela rádio e chegando até a TV, a comunicação de massa constituía, na leitura de Tinhorão, "uma 'linha degenerativa' que se alastra pela música brasileira a partir da chegada de bens tecnológicos" (Ribeiro Júnior, 2018 p. 76), culminando na bossa-nova. Assim, o jazz é interpretado como produto imposto pelo país dominante ao dominado, ocupando lugar central enquanto representação do controle cultural e artístico executado pelos países com maior desenvolvimento tecnológico.

Um contraponto importante às ideias de Tinhorão (recorrentemente lembrado nas pesquisas sobre o tema) é o livro-manifesto *Balanço da bossa e outras bossas*, organizado por Augusto de Campos[146], composto por textos produzidos entre 1966 e 1968. A primeira edição foi lançada ainda no final dos anos 1960, no momento de efervescência do tropicalismo. Com o intuito de atuar no debate público sobre a BN e a Tropicália, além de evidenciar uma proposta claramente oposta ao nacionalismo musical, Granato (2018, p. 69) destaca que obra de Campos intenta refutar Tinhorão, afirmando que "a bossa nova foi, na verdade, um momento de insubmissão da música

[145] Segundo Poletto (2004, p. 21): "Para Tinhorão, a Bossa Nova refletia um movimento iniciado ainda nos anos 30 com a profissionalização da música popular, onde a própria dinâmica capitalista de exploração do trabalho teria paulatinamente expropriado os criadores das 'autênticas' tradições musicais – nesse caso as 'classes baixas' – de suas manifestações".

[146] Diversos autores, como, por exemplo, Poletto (2004, p. 12 – 19), destacam a grande influência do pensamento dos movimentos concretistas (desenvolvida por Décio Pignatari, e pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos) no pensamento artístico e musical dos anos 1950 e 1960, articulando novas propostas de interação entre o "nacional" e o "internacional" a partir da renovação dos ideais da antropofagia oswaldiana e da incorporação da proposta da "linha evolutiva" proposta por Caetano Veloso em 1966.

brasileira em que se deixou de exportar matéria-prima – exotismo – para exportar um produto cultural acabado". O autor completa, tocando numa questão pontual dentro do debate que se travava na década de 1960, que, de acordo com Campos, "a postura nacionalista, refratária às inovações estéticas por motivos ideológicos, age de forma equivocada, acabando por sustentar os cânones" (Granato, 2018, p. 69).

Nesse sentido, Campos se afasta da crítica marioandradeana (pelo menos da forma como tal pensamento foi incorporado de modo conservador pelo folclorismo dos anos 1950) e se aproxima da antropofagia oswaldiana. A perspectiva apresentada no livro, segundo Poletto (2004, p. 13) torna-se a "a base de todo um pensamento crítico que vai ser incorporado como modo de recepção sobre toda música produzida" na esteira bossanovista. Os autores radicalizam o "'corte epistemológico' definido por Caetano [Veloso]" (Poletto, 2004, p. 13), quer dizer: compreenderam (e defenderam reiteradamente) um recorte específico da bossa-nova[147] como ponto primordial de interligação entre o samba produzido no início do século XX e as propostas de modernização de música popular brasileira no pós-segunda grande guerra, que culminaram com a tropicália e a formação da MPB (Napolitano, 2001; Poletto, 2004).

Retornado às ideias expressadas pela leitura de Tinhorão, é necessário salientar que elas vão ao encontro das premissas publicadas pela *Revista de Música Popular* durante os anos 1950, em um processo de folclorização do samba urbano e negação das "influências externas". O primeiro número do periódico expõe Pixinguinha na capa colocando-o como suprassumo da 'verdadeira' música popular brasileira. O editorial da estreia (setembro de 1954) destaca o sambista "como símbolo, o autêntico músico brasileiro, o criador e verdadeiro *que nunca se deixou influenciar pelas modas efêmeras ou pelos ritmos estranhos ao nosso populário*"[148]. Entretanto, conforme vimos anteriormente, o sambista foi um dos grandes responsáveis pela inserção e circulação do jazz no Brasil. Segundo Poletto (2004, p. 62):

> Na ótica da Revista, a exposição crescente dos produtos culturais e da música popular era vista negativamente, seja pela ameaça de diluição da "cultura nacional" através da incorporação de "estrangeirismos", seja pelo esquecimento das "verdadeiras tradições culturais", soterradas pela indústria

[147] Privilegiando as produções de João Gilberto e Tom Jobim em detrimento de nomes como Johnny Alf, João Donato e outros.
[148] *Revista de Música Popular*. Editorial de estreia, set.1954, *apud* Ribeiro Júnior., 2016a, p. 58, grifos nossos.

> do entretenimento que, nesta perspectiva, compreendia a produção de filmes musicados, programas radiofônicos de auditório para audiências de baixo poder aquisitivo, revistas de intimidades sobre estrelas, etc.

De forma convergente com a análise de Poletto, Ribeiro Júnior (2018, p. 45) destaca que o foco da revista era, “combater as influências externas e a ‘decadência’ que, segundo eles, processava-se na música popular brasileira até então”. Ou seja, o objetivo fica claro: “evitar qualquer tipo de mistura da música brasileira aos gêneros musicais estrangeiros” (Ribeiro Júnior, 2016, p. 72). Por sua vez, Saraiva (2007, p. 61) aponta que o samba dos anos 1930 considerado “inautêntico”, destruidor do legado musical da nação, será, durante os anos 1950, a partir do trabalho da revista, “transformado como ícone da ‘tradição’” da música popular brasileira.

Mesmo que buscasse regulamentar as raízes de uma “autêntica” música popular nacional (vale ressaltar, totalmente localizada no sudeste do país) em contraste com os perigos das interferências estrangeiras, a *Revista de Música Popular* manteve publicações periódicas, também, sobre o jazz*:* “uma seção inteira, em cada número” (Saraiva, 2007, p. 44) dedicado a esse tipo de música. Dentre algumas colunas: “Jazz”, “Notas de Jazz”, “Os fatores essenciais do jazz” e “Discografia Selecionada de Jazz Tradicional”. Dessa forma, “o periódico não se limitou apenas à ‘verdadeira’ música popular, mas também se propôs a divulgar o ‘verdadeiro’ jazz” (Ribeiro Júnior, 2018, p. 47). Entre os autores dos textos, podemos citar: Vinicius de Moraes, Sérgio Porto, Nestor Ortiz Oderigo, José Sanz, Marcelo Miranda, Jorge Guinle, Frederic Ramsey Júnior, Eugene Williams, entre outros.

Para os críticos da revista, assim como o legítimo samba era aquele do início do século XX, o jazz genuíno também era aquele praticado no mesmo período na América do Norte (Saraiva, 2007, p. 44). Assim, o teor geral dos textos se refere ao componente racial como principal aspecto articulador da autenticidade do jazz. Além disso, sua crescente comercialização e inserção na indústria de massa também reincidem como critério de originalidade; quanto mais o jazz incorporava-se aos meios massivos de produção e circulação, mais os tradicionalistas enxergavam tal música como deturpada. Dessa forma, os críticos brasileiros reproduziam tal perspectiva, em voga na época (exemplo dessa visão: Ulanov, 1957, p. 356 – 384), daqueles “tradicionalistas” do jazz que consideravam do *bebop* – reconhecido como origem do “jazz moderno” (Gioia, 2002, p. 267 – 366), após a ‘Era do Swing’ – e o *cool jazz* em

diante, supostas distorções que teriam descaracterizado, totalmente, a própria identidade musical jazzística construída nas primeiras décadas dos anos 1900.

Vinicius de Moraes (2013, p. 29), por exemplo, destacou durante uma entrevista em 1969: “eu acho que o jazz acabou, não existe mais”. Vinicius morou nos EUA (Los Angeles) de 1946 até 1957, quando foi vice-cônsul, estando muito próximo do desenvolvimento jazzístico que se efetuava na costa oeste dos EUA. Na carta escrita a Manuel Bandeira, em maio de 1950, o poeta afirma: “jazz: você vai ver a coleção que estou trazendo. Pretendo mesmo, caso me dê a bossa, dar um pequeno curso ilustrado aí, num canto qualquer. Ouvi tudo que há de legítimo nesse país, sendo que fiz boa camaradagem com muito *playe*r famoso” (Moraes, 2013, p. 10). O poeta, a propósito, escreveu diversos textos sobre o assunto entre 1951 e 1966, dentre eles: “Jazz: sua origem” (1951), “O nascimento do Spiritual” (1951), “Nouvelle-Orléans: Eh, Lá-basi” (1951), “O que é Jazz” (1951), “Jam Session” (1951), “Desert Hot Springs” (1954) e muitos outros.

Em um desses textos, Vinicius comentou: “socialmente, troncos crescem de uma mesma raiz étnica que determinarão dois estilos de jazz de maior importância para a compreensão; a negra, mais presa à tradição africana; e a *creole* ou mestiça” (Moraes, 2013, p. 82). Em outro texto, o autor expõe sua visão sobre o *jazz moderno*, afirmando:

> [...] a impressão real que eu tenho é de que ele [*cool jazz*] nada mais é que uma tentativa de abstratizar o jazz, dentro da atual fórmula absenteísta; uma tentativa de despojá-lo do páthos e da revolta que lhe são intrínsecos, de torná-lo erudito e ajustável ao sentimento exangue, obscurantista e elíptico da arte moderna tal como é praticada pela grande maioria (Moraes, 2013, p. 101).

Moraes ecoava a percepção de que o único e verdadeiro *jazz* era aquele executado por negros nos momentos que antecedem o surgimento do *bebop* e do *cool*, no final dos anos 1940 e início dos anos 1950. O caráter racial é reincidentemente destacado como medidor de autenticidade, conforme vimos acima. Diversos críticos norte-americanos do período enxergavam as novas propostas do *jazz moderno* como uma ofensa à tradição jazzística. Nesse momento, houve um grande *revival* do *new orleans jazz*, das *jazz-bands* e das *big-bands* como forma de ratificar os modelos vistos como legítimos (Stearns, 1964, p. 229 – 331). A conexão cada vez mais íntima com os meios de comunicação de massa também foi alvo de

duras críticas daqueles tradicionalistas, que buscavam manter uma pureza imaginada das primeiras expressões jazzísticas. O formato de crítica que Vinicius endossa sobre o *jazz*, ironicamente, recaiu, também, sobre a bossa-nova (Ribeiro Júnior, 2018, p. 49).

É necessário destacar: o mesmo teor apresentado por volta da década de 1950, potencializado pela bossa-nova, sobre os problemas da descaracterização do samba, também recai, no mesmo sentido, sobre o jazz norte-americano do período adjacente. O nível de recusa era tamanho para o *jazz moderno* (Gendron, 2002, p. 143) que durante o mês de maio de 1946, a estação de rádio KMPC de Los Angeles “baniu o bebop” explicando que era “cheio de obscenidades, de referências a narcóticos” (Ulanov, 1957, p. 331). Os *boppers* também produziam, para alguns, uma música “perigosa [...] talvez até ameaçando a moralidade pública” (Gioia, 2016, p. 124), sendo até mesmo chamado de “heresia” (Jones, 1967, p. 186). Segundo Gendron (2002, p. 121), apesar das críticas, é a partir do *bebop* que o jazz deixa de ser música de entretenimento para conquistar o status de autonomia como arte musical.

Enfim, samba e jazz ‘modernizados’, surgidos logo após a segunda grande guerra (1939 – 1945) foram compreendidos, também, como inverídicos, acusados de potenciais destruidores da tradição musical ‘autenticamente popular’ de seus respectivos países. Essa convergência entre jazz e samba não se dá apenas no período pós-guerra, mas acompanha a trajetória geral de transformação dessas expressões musicais como representação da identidade nacional desses países, desde o período final do século XIX. Por exemplo, Mongiovi (2017) analisa as similaridades entre jazz e samba, destacando os paralelos “entre os gêneros musicais surgidos [no Brasil] a partir da segunda metade do século XIX, o Lundu, o Maxixe e o Choro” e, nos “EUA, o Blues, o Ragtime e o Jazz” (Mongiovi, 2017, p. 50).

Não obstante, o autor apresenta na sua tese duas tabelas sobre o desenvolvimento dessas confluências nas origens da música popular brasileira e norte-americana, sendo os pregões correspondentes ao *field hollers e street cries*, os vissungos às work song, a música de feitiçaria ao *voodoo*, a música negra das irmandades católicas aos *spirituals*, os grupos de barbeiros às *brass bands*, o choro ao *jazz* (*band*), o lundu ao *blues* rural, o maxixe ao *new orleans jazz*, o tango brasileiro ao *ragtime* e o samba ao *blues* urbano (Mongiovi, 2017, p. 50 – 67).

Tinhorão também ressaltou as semelhanças entre jazz e samba. Basicamente,

os argumentos centram-se nas características relacionadas as raízes afrodiaspóricas nas Américas, a partir das experiências conquistadas com o fim da escravidão formal no Brasil e nos EUA. Além disso, ambas sonoridades estariam sujeitas a "'descaracterização' no processo de urbanização e assimilação pelas camadas médias urbanas" (Ribeiro Júnior, 2018, p. 79). Ainda na análise de Ribeiro Júnior, o crítico também destaca uma diferença fundamental (ao menos, para ele) entre tais expressões: o jazz autêntico é aquele executado exclusivamente por negros, enquanto o samba já nasce do assimilacionismo, da mescla racial (2018, p. 79 – 83).

Durante os anos 1950 e 1960, também existiam perspectivas a favor da presença do jazz na cultura brasileira. Nesse sentido, um personagem central na divulgação do jazz pelo Brasil e no trabalho incessante para a formação e aceitação social de um "jazz brasileiro", a partir dos anos 1950, foi Paulo Santos. Jornalista, apresentador de rádio e TV, também foi membro da Sociedade Americana de Disc-Jockeys. Era uma figura pública, tendo recebido vários prêmios de instituições estatais e privadas relacionadas à música e à arte de forma geral[149]. Desde 1946, Paulo Santos foi responsável pela produção e locução dos programas "Em Tempo de Jazz" (diário) e "Encontro com o Jazz" (semanal) na rádio do Ministério da Educação (MEC) permeando toda a década de 1950 e início de 1960[150]. Além de seus programas, Paulo Santos advogava pela necessidade de um "jazz brasileiro" em palestras, eventos, cerimoniais e apresentações musicais (nas quais era convidado, muitas vezes para ser mestre de cerimônia e apresentador). Segundo ele, o "jazz brasileiro não é um tipo de música, mas uma maneira de tocar que pode ser usada por qualquer músico" (Um Jazz, 1973, p. 19), além disso, ressalta que a "música brasileira também tende para o jazz" (Música, 1962, p. 06).

Em 1956, Paulo Santos foi responsável pela produção de um LP lançado pela Sinter e gravado nos estúdios da rádio MEC. O álbum, segundo o radialista, era para sair com o título *Jazz Brasileiro*, mas devido ao teor nacionalista que pairava na concepção musical do país, o disco foi lançado como *Em Tempo do Jazz*, nome do

[149] Prêmio Roquete Pinto, Prêmio Chagas Freitas, medalha do Cinquentenário do Teatro Municipal do Rio (melhor espetáculo durante o ano), Golden Award (da American Society of Disc-Jockey), Prêmio Henrique Viegas, na Argentina, e até um disco de ouro (Música, 1962, p. 06) como melhor disc-jockey.
[150] Guerra destaca que o trombonista Raul de Souza "teve seu primeiro contato com o jazz através do programa de rádio do jornalista Paulo Santos". Como "sua família não possuía aparelho de rádio" ele "ouvia diariamente os grandes nomes do jazz [...] na casa da família que morava ao lado" (Guerra, 2018, p. 115).

seu programa (Música, 1962, p. 06). Essa informação é muito interessante pois também demonstra como a lógica de autenticidade reverberava nas ações práticas em torno das propostas de proliferação do jazz pelo território nacional. Paulo reuniu diversos instrumentistas que se revezam na gravação das faixas (4 em cada lado).

Após o lançamento, Paulo Santos promoveu o LP nas rádios, eventos e por toda sua rede de contatos e mídias impressas (Jazz, 1956, p. 07). Apesar do esforço, o LP é totalmente esquecido ou pouco lembrado nos estudos sobre o jazz no Brasil desse período[151].

É importante ressaltar que após o encerramento formal da *Política da Boa Vizinhança*, com o final do governo de Franklin D. Roosevelt (1933 – 1945), a relação de proximidade entre Brasil e Estados Unidos tomou novas proporções, sendo potencializada durante a década 1950 e 1960[152]. Dentre as muitas manifestações da ampliação da influência cultural norte-americana pelo globo, o jazz ocupou lugar central como "agente de propaganda do *american way of life"*, sendo muito difundido por todo o mundo logo após a segunda guerra mundial (1939-1945). A partir de 1947, o jazz obteve grande apoio oficial/estatal e seus músicos foram considerados verdadeiros "embaixadores culturais" (Hobsbawm, 1989, p. 82).

No Brasil, ocorreram diversos shows de grandes nomes do jazz patrocinados pelos órgãos governamentais dos EUA, dentre eles: Tommy Dorsey, em 1951; Dizzy Gillespie, em 1956; Louis Armstrong, em 1957; Nat King Cole, em 1959; Ella Fitzgerald, em 1960; Jo Jones, Herbie Mann, Coleman Hawkins e Zoot Sims, em 1961; Benny Goodman e Buddy Rich, em 1962; Stan Getz, em 1965, entre outros, tocando inclusive na televisão (Record e Tupi) (Mello, 2007, p. 48). Simultaneamente, nesse contexto, "os nacionalistas brasileiros fizeram da política imperialista desse país – e do jazz como um símbolo desse imperialismo – o seu alvo preferido" (Francischini, 2008, p. 61 – 62).

---

[151] São eles: Cipó (Orlando Silva de Oliveira Costa), Darcy Barbosa, Hélio Marinho, Waldir Brito, Moacyr Silva e Marcos Spillman (saxofone tenor); Jorginho, Paulo Moura e Bebeto (saxofone alto); Luiz Eça, Hendryk Levack, João Donato, Ronaldo Vilela e Nelson Amorim (piano); Nelson Martins dos Santos e João Luiz (trombone); Pedro Vidal Ramos, Luiz Marinho, Waldir Marinho e Jorge Marinho (contrabaixo); Julio Barbosa, Santos, Clélio de Brito Ribeiro e Alfredo de Paula (trompetes); Paulinho Magalhães, Dimas Sedicias, Luiz Otávio e Maurício (bateria) e Januário (saxofone barítono).

[152] Ortiz (1988, p. 71) destaca: "os anos 40 marcam uma mudança na orientação dos modelos estrangeiros entre nós. Os padrões europeus vão ceder lugar aos valores americanos, transmitidos pela publicidade, cinema e pelos livros em língua inglesa que começam a superar em número as publicações de origem francesa".

Como vimos, a formação do jazz no Brasil é concomitante ao seu desenvolvimento nos EUA. Nesse trajeto, a leitura que destaca os problemas dessa inserção na música brasileira foi ativa na percepção nacional desde, pelo menos, a década de 1920, apropriada amplamente nos anos 1950 e 1960. Essa ótica acompanha o desenvolvimento da música brasileira e gerou diversos problemas no processo de profissionalização dos instrumentistas nacionais durante todo o século. Muitos artistas que trabalhavam na intersecção entre os ritmos tradicionais populares, a música erudita (tradição escrita europeia) e o jazz (considerado expressão musicais norte-americanas) foram 'obrigados' a deixar o país. Um caso específico é muito importante nessa questão: o violinista Laurindo de Almeida. Sua trajetória também nos auxilia a compreender como a criação e consolidação dos 'movimentos musicais' (no caso, a bossa-nova) sempre se realiza por meio de um mecanismo de seleção regulada, excluindo diversos outros personagens ativos e pertencentes ao mesmo engendramento social e estético, historicamente interligados.

As proposições de Laurindo de Almeida foram relegadas pela historiografia da música popular feita no Brasil, mesmo que o violonista brasileiro tenha recebido até mesmo um Oscar (dezesseis indicações), cinco Grammys, gravado mais de cem discos, participado de aproximadamente oitocentas (!) trilhas sonoras para filmes de Hollywood, além de ser um dos primeiros a se fixar nos EUA como violonista de concerto, recebendo de vários outros prêmios, certificados internacionais, além da presença marcante na musicologia jazzística norte-americana, entre diversas outras contribuições. Sua trajetória profissional se inicia nas rádios paulistas (1934), em diversos "conjuntos regionais", seguindo, depois, para as emissoras do Rio de Janeiro (1936). Na então capital federal, Laurindo toca e grava ao lado de músicos como Carmem Miranda, Pixinguinha e Radamés Gnatalli. Após fechamento dos cassinos (1946), durante o governo Gaspar Dutra (1946-1951), Laurindo se viu "forçado" a deixar o Brasil rumo a oportunidades de trabalhos nos EUA, em 1947, onde consolidou sua carreira como um dos violonistas mais atuantes no jazz da costa oeste. Laurindo tocou com grupos de renome do desenvolvimento jazzístico norte-americano como a orquestra de Stan Kenton e o The Modern Jazz Quartet (Francischini, 2008, p. 14 – 56; 125 – 130).

Com ampla atividade musical nos EUA, Laurindo "passou de influenciado à influência de muitos músicos […] sendo considerado pela musicologia americana

como um dos violonistas mais importantes da história" (Francischini, 2008, p. 72) do jazz. Além disso, sua carreira foi alvo de uma grande polêmica: seria ele o precursor da bossa-nova? Ou teria apenas difundido o novo samba no exterior? A problemática foi amplamente debatida e resolvida na dissertação de Alexandre Francischini. A pesquisa demonstra que mesmo não participando dos encontros entre músicos e artistas na Zona Sul do Rio de Janeiro no final da década de 1950 (marcos do início oficial da BN), pois já atuava nos EUA, Laurindo compôs e gravou músicas que contêm os mesmos elementos harmônicos e rítmicos daquilo que será posteriormente reconhecido como bossa-nova (Francischini, 2008, p. 73 – 124). Em suas próprias palavras, o autor conclui:

> Através da análise das seis músicas foi provado de maneira cabal que Laurindo Almeida foi mais um, dentre tantos outros precursores da Bossa Nova, estando a sua contribuição centrada principalmente no âmbito das questões harmônicas […] os fundamentos da concepção harmônica da Bossa Nova já estavam presentes, na obra do violonista, alguns anos antes do lançamento do primeiro disco da série *Brazilliance*, em 1953 (2008, p. 126).

O trabalho de Francischini destaca ainda que, caso "não tivesse sido composta pelo menos dez anos antes, a seção 'A' do choro *Brazilliance* (1953, Pacific Jazz) poderia parecer uma citação de *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim e Newton Mendonça" (2008, p. 121). Vale ressaltar: a carreira de Laurindo fora do Brasil desestabiliza a perspectiva, recorrente na historiografia, da bossa-nova como momento de "renascimento" da música popular após o samba e, também, a perspectiva de João Gilberto como um criador solitário, glamourizado por boa parte da bibliografia[153]. Mesmo com ampla inserção no meio das rádios cariocas dos anos 1930 e 1940 (participando do desenvolvimento do choro e do samba), da sua contribuição para formulações harmônicas da bossa-nova, Laurindo de Almeida construiu uma vastíssima obra no campo da música erudita, abrangendo mais da

[153] Vale ressaltar que não existem pessoas a frente de seu tempo, e nem criadores artísticos isolados das trocas culturais e políticas empíricas do período vivenciado pelo indivíduo. Nesse sentido a observação de Gomes (2010) é muito importante, quando comenta que a "nova batida", supostamente criada por João Gilberto é, na verdade, uma continuidade do "Paradigma da Estácio": ritmo utilizado no tamborim pela escola de samba Estácio de Sá. Segundo o autor, "o ritmo da BN, incluso aquilo que se denominou 'batida inovadora' de João Gilberto é, tecnicamente, uma síntese dos elementos dessa matriz [paradigma da Estácio] [...]. O fato é que ao invés de se tocar todos os ataques da figuração, executam-se alguns e omitem-se outros" (Gomes, 2010, p. 42). A figura de Johnny Alf também vem sendo constantemente resgatada, nos trabalhos mais recentes, como personagem primordial tanto da bossa-nova quanto do samba-jazz (Gomes, 2010; França, 2015).

metade de sua produção.

O samba-jazz

A música brasileira também se conecta ao jazz via outra sonoridade emergente no mesmo período: o samba-jazz – inevitavelmente vinculado às nuances em torno da ideia problemática de "música instrumental". O SJ não precisa ser interpretado como uma música em oposição à canção, mas sua história se confunde com as disputas entre instrumentistas e cantores no período de formação da bossa-nova e da MPB. As propostas do SJ são compreendidas, muitas vezes, como o "gênero musical que antecedeu a bossa-nova" (Mongiovi, 2017, p. 86), pelo menos daquele marco temporal mais referenciado (*Chega de Saudade*, 1959), constituindo um pressuposto para formação das propostas cantadas. Mongiovi (2017) buscou elucidar essa questão e considera o ano de 1952 o início fonográfico do samba-jazz, com o lançamento do primeiro 78 RPM de Johnny Alf. No mesmo teor, Gomes (2010, p. 82) ressalta que o "primeiro" samba-jazz, de 1952 até 1958 "estimula, influencia, possibilita e, principalmente, cria condições para o surgimento"[154] da bossa-nova. Independentemente do recorte cronológico utilizado, o importante é compreender que as duas possibilidades se influenciavam mutuamente, pois os músicos, inclusive, participavam de ambos os caminhos, cantado e instrumental, às vezes, vale sublinhar, no mesmo projeto musical.

O SJ é reconhecido pelo formato de "pianos-trio", constituído da "trilogia piano-baixo-bateria como base", às vezes somado, de acordo com as propostas de cada banda/artista, ao "violão, percussão e instrumentos de sopro - saxofone, trombone, trompete, flauta, como solistas ou em arranjos em naipes pesados" (Saraiva, 2007, p. 61). Em outras palavras, mesmo que algumas vezes possa ser compreendido como versão instrumental da bossa-nova – por florescer no mesmo período com instrumentistas partilhando espaços de trocas e gravações –, o *samba-jazz* põe em prática uma instrumentação e sonoridade muito distante das proposições intimistas da canção bossanovista e de sua ambientação mais usual de voz, violão e banquinho. Como Gomes destaca, a bossa-nova mantém "um caráter suave, intimista, e conciso,

[154] Além de Johnny Alf, Gomes (2010) cita outros artistas que exemplificam esse primeiro momento, tais como João Donato e o guitarrista Bola 7 (Djalma Andrade).

enquanto o SJ [*samba-jazz*] em geral tem atmosfera ardente, vibrante, com dinâmicas fortes e performances intensas de seus executantes" (2010, p. 56).

Alguns grupos e artistas ilustrativos desse momento, são: Zimbo Trio, Tamba Trio, Rio 65 Trio, Sambalanço Trio, Bossa Jazz Trio, Sambrasa Trio, Bossa Três, Sérgio Barrozo (1942-), Edison Machado (1934 – 1990-, Hélcio Milito (1931 – 2014), Tenório Jr. (1941 – 1976), Sérgio Mendes (1941-), Paulo Moura (1932 – 2010), Milton Banana (1935 – 1999), Johnny Alf (1929 – 2010), Moacir Santos, João Donato (1934-2023), Raul de Souza (1934 – 2021), entre muitos outros. Diversos deles se encontravam em *jam sessions* no *Beco das Garrafas*[155] (Rio de Janeiro) antes de 1961, quando, nesse ano, muitos trios instrumentais foram criados de forma fixa após o sucesso que Tamba Trio[156] obteve no *Beco* (Castro, 1990, p. 269; 2015, p. 415).

A relação do samba-jazz com o Rio de Janeiro é umbilical, mas não somente, a cidade de São Paulo também participou de forma muito ativa desse momento da música nacional. Daniel Campos concluiu que existia "uma cena musical mais forte para estes trios em São Paulo", pois "o cenário paulista possuía *uma quantidade maior* de gravadoras e boates interessadas nesse tipo de som instrumental" (Campos, 2014, p. 32, grifos nossos). O livro de Ricardo Alexandre aponta na mesma direção, destacando que a cidade de São Paulo era vista como "a terra prometida para os trios instrumentais, com festivais, casas de show e gravadoras empenhadas no estilo" (Alexandre, 2009, p. 53). Machado (2008, p. 134) também argumenta nesse sentido: "São Paulo detinha a maior quantidade de boates e gravadoras dispostas a assimilar os trios instrumentais, por conta disso, tornando-os um fenômeno na cidade Paulista, mais do que no Rio de Janeiro".

Uma das principais diferenças entre a bossa-nova e os conjuntos de música instrumental via samba-jazz era a renovação da centralidade dada à bateria. Também por isso, muitos dos principais expoentes dessa nova expressão musical são vinculados ao instrumento percussivo: Edison Machado, Milton Banana, Hélcio Milito, Jorge Autuori e o momento inicial da carreira de Airto Moreira e Dom um Romão, antes de trabalharem no exterior com as bandas de *fusion jazz*. A partir das contribuições de Edison Machado, dos arranjos de Moacir Santos e outros músicos, França (2015,

[155] Espaço boêmio considerado o principal palco aglutinador dos trios instrumentais. Localizado numa rua sem saída no bairro de Copacabana, contava com quatro boates: Little Club, Bottle's, Baccará e Ma Griffe, criadas no final dos anos 1950.
[156] Sobre o Tamba Trio, ver: Maximiano (2009) e Signori (2009).

p. 90 – 132) destaca que no samba-jazz o baterista assume a posição de solista e não de mero acompanhamento, algo extremamente raro na música brasileira e erudita (de concerto), tornando, dessa forma, a seção rítmica e, por conseguinte, a *levada* executada pelos bateristas componentes primordiais do gênero.

Em sua dissertação de mestrado, Barsalini (2009) salienta as contribuições de Edison Machado[157] para o desenvolvimento do SJ, em uma tentativa de se deslocar da bossa-nova, ressaltando: "embora ele [Edison Machado] tenha participado de discos importantes" da BN "como o emblemático *Antonio Carlos Jobim – The composer of Desafinado plays,* gravado nos EUA em 1963, suas aspirações musicais tangenciavam a estética bossanovista, mas apontavam para outra direção" (Barsalini, 2009, p. 93). Segundo o autor, "a bossa-nova, enquanto se definia esteticamente como uma música suave, enxuta, clean, contrapunha-se àquele tipo de música instrumental" (2009, p. 84) desenvolvido pelo baterista. Em seu único trabalho autoral, como *bandleader*, o LP *É Samba Novo* (1964, CBS)[158], "a atmosfera" é, segundo Barsalini, "absolutamente distinta do contexto musical bossanovista" (2009, p. 107). Dessa forma, o autor conclui que Edison contribuiu para as transformações da música popular brasileira, principalmente nos anos 1960, assimilando técnicas dos bateristas de jazz e sendo "responsável em adaptá-las ao contexto do samba através do incremento de outro padrão chamado samba de prato" (2009, p. 118)[159].

Outro baterista que expressa as aproximações e distanciamentos entre música instrumental e canção a partir da relação entre bossa-nova e o samba-jazz é Milton Banana (1935 – 1999). Em 1955, o baterista já se apresentava na Orquestra Waldir Calmon. Em 1963, grava seu primeiro disco instrumental*: O ritmo e o som da Bossa*

---

[157] Edison dos Santos Machado (31/01/1934 – 15/09/1990), nasceu no bairro Engenho Novo, no subúrbio do Rio de Janeiro (capital). Baterista autodidata e expoente do samba-jazz e da bossa-nova. Considerado o criador da condução do samba no prato. Tinha como referências no jazz os bateristas ligados ao nascente *bebop*: Art Blakey, Max Roach e Elvin Jones. No Brasil, os bateristas das orquestras, como Luciano Perrone Edgar Nunes Rocca (Bituca). Tocou e gravou com Tom Jobim, Tânia Maria, Elis Regina, Vinicius de Moraes, Nara Leão, Edu Lobo, Luiz Bonfá, Dorival Caymmi, Johnny Alf, Dom Salvador, Sérgio Mendes, Rio 65 Trio, Moacir Santos, Raul de Souza, Tenório Jr. Turma da Gafieira, entre outros (Barsalini, 2009).

[158] Participaram da gravação: João Theodoro Meirelles e Paulo Moura (saxofones), Maciel e Raul de Souza (trombones), Tenório Jr. (piano), Tião Neto (contrabaixo), com arranjos de Moacir Santos, Paulo Mouro e J. T. Meirelles.

[159] Em sua pesquisa, Dias (2013, p. 12 – 13) argumenta que Edison Machado foi o primeiro a gravar o "samba no prato", no entanto, destaca a atuação do baterista Hildofredo Correa que foi uma espécie de tutor musical de Airto Moreira no início da carreira, executando tal procedimento sem registro fonográfico.

Nova (1963)[160]. Banana foi muito ativo na cena carioca. Tocou e gravou com João Donato, Tião Neto, Stan Getz, Astrud Gilberto, João Gilberto, entre outros, realizando turnês pela Europa e EUA, dentre elas, a marcante viagem dos artistas vinculados à bossa-nova para apresentações no Carnegie Hall, em 1962 (Moraes, 2020). Vale ressaltar que a função da bateria realizada na bossa-nova também difere daquela do SJ, em que "o baterista 'toca nas quebradas'", como um "solista mais participativo" (Dias, 2013, p. 55).

No samba-jazz, além da bateria, o piano ocupa uma nova posição no desenvolvimento da música popular brasileira, ampliando suas possibilidades de improviso, principalmente, a partir das novas oportunidades de execução ao vivo (Maximiano, 2009, p. 27 – 29). Nesse novo momento, o baterista estabelece "um jogo de interação com a imprevisibilidade rítmica do pianista" (Barsalini, 2009, p. 92). Castro (2015) explica o desenvolvimento desse tema, destacando a ampla circulação de diversos pianistas em muitos bares e boates no Rio de Janeiro/RJ, desde o final dos anos 1940, aumentando exponencialmente durante toda a década de 1950.

Mesmo com apresentações de cantores e conjuntos instrumentais, os pianistas predominavam como atração musical, tocando a maior parte da noite sozinhos. Dentre alguns nomes estão: Moacyr Peixoto (1920 – 2003), Bené Nunes (1920 – 1997), Fats Elpídio (1913 – 1975), Raul Mascarenhas (1953) e Djalma Ferreira (1913 – 2004). Além dos próprios Dick Farney (1921 – 1987), Johnny Alf, João Donato (que trocou o acordeom pelo piano) e Tom Jobim (que começou a vida profissional como pianista de boate nos anos 1950)[161]. Segundo o jornalista e escritor Ruy Castro, "os pianistas davam turnos de quarenta minutos por vinte de descanso, e, embora a jornada de trabalho fosse de cinco horas, o Vogue [boate usada como exemplo), não tinha hora para fechar" (Castro, 2015, p. 44)[162]. Durante esse processo, os grupos de samba-

[160] Lançado simultaneamente no Brasil, México, Estados Unidos, Japão e Espanha (Moraes, 2020, p. 65).

[161] Segundo Poletto (2004, p. 57– 58): "Tom Jobim iniciou sua carreira musical no começo da década de 1950, como pianista em casas noturnas de Copacabana. Uma das primeiras, senão a primeira nota publicada a seu respeito na imprensa do Rio de Janeiro, apresenta-o como 'mais um compositor popular', identificando-o ao samba ritmado, vibrante. Por outro lado, destaca o instrumentista Jobim, dado a improvisações ao piano, termos que constituem – grosso modo – duas linhas musicais diversas, samba e jazz, implícitas na apresentação".

[162] Castro (2015, p. 242) ressalta que Johnny Alf era a grande referência e que muitos pianistas usavam todo o tempo livre possível para vê-lo tocar. Destaca, também, que Johnny Alf tinha toda a liberdade, "podia tocar o que quisesse sem se importar com o público", no bar do Plaza entre outubro de 1954 e abril de 1955. Logo após finalizar esse trabalho e se mudar para a cidade de São Paulo deixou muitos "órfãos, entre outros, uma legião de colegas que, no intervalo dos seus empregos, iam escutá-lo todas

jazz foram se formando, aos poucos, atingindo seu ápice, especificamente, entre os anos 1961 – 1965[163]. Nesse ínterim, expandiram-se em larga escala, com uma "avalanche" de novos conjuntos, marcando de forma específica esse período.

Além do piano e da bateria, o contrabaixo é o terceiro e último instrumento essencial dos pianos-trio. A partir das linhas de Humberto Clayber (1937-) (Sambalanço Trio) e Sérgio Barrozo (Rio 65 Trio), Daniel Ribeiro Campos desenvolveu uma pesquisa de mestrado pensando as contribuições do contrabaixo para o SJ. Segundo o autor, "os trios desempenharam um papel fundamental na formação da música instrumental no país", (Campos, 2014, p. 204) criando "alguns padrões de condução do samba utilizados hoje em dia" no contrabaixo, como a "utilização predominante de notas de arpejos" (Campos, 2014, p. 208). Gomes (2010, p. 71-72) destaca que o contrabaixo, nessa configuração, realiza a função de mediadora entre o piano e a bateria, ou seja, entre os aspectos harmônicos e rítmicos.

Ruy Castro (1990) salienta que apesar de tocarem juntos, alguns músicos e/ou letristas mais reconhecidos da bossa-nova recusavam e atacavam o SJ. Vinicius de Moraes escreveu, em 1964, que o samba-jazz "nada tem a ver com a bossa-nova, nem, para ir mais longe, com samba ou com o jazz" (França, 2015, p. 196; Ribeiro Jr., 2018, p. 108). Por outro lado, a bossa-nova representava, para o poeta, escritor e letrista, "uma filha moderna do samba tradicional, que teve seu namoro com o jazz, sobretudo o chamado *West Coast*" (França, 2015, p. 196; Ribeiro Jr., 2018, p. 108)[164] João Gilberto, no mesmo teor, comentou: "É melhor tocar iê-iê-iê do que este jazz retardado" (Castro, 1990, p. 275).

Outra passagem muito interessante e elucidativa de Ruy Casto (1990), quando destaca que o samba-jazz – também chamado de "hard-bossa" pelo jornalista Roberto Celerier (em 1964) – era

> tão pesado, por sinal, que João Gilberto, se passasse pelo Beco quando

as noites: Lucio Alves, Tom Jobim, Os Cariocas, Dolores Duran, Billy Branco, João Gilberto, Marisa, João Donato, Dora Lopes e uma turma de dentes de leite formada pelos irmãos Mario e Sylvinha Telles, pelos violonistas Candinho, Carlos Lyra e Roberto Menescal e pelo menino pianista Luizinho Eça, de dezesseis anos, que tinha licença do Juizado para se apresentar na noite. Não por acaso, Luizinho seria o sucessor de Alf no Plaza" (Castro, 2015, p. 242).

[163] Ricardo Alexandre (2009, p. 52) ressalta que os grupos instrumentais de samba-jazz se espalhavam "como gripe" durante os anos de 1962 e 1965.

[164] Tais afirmações de Vinicius de Moraes ocorreram no texto da contracapa do LP *Rio* (1964, Columbia) de Paul Winter, com a presença dos músicos brasileiros Roberto Menescal, Luiz Bonfá e Luiz Eça (França, 2015, p. 196; Ribeiro Júnior, 2018, p. 108).

> aqueles grupos estivessem apresentando seus próprios temas como "Quintessência" "Noa-noa' fugiria espavorido: todas as baquetas que ele pensava ter eliminado das baterias brasileiras estavam ali, fazendo mais barulho do que nunca. E, *se estivessem nas mãos do baterista Edison Machado, pior ainda: ele havia sido cabo-metralhadora no Exército e às vezes tocava como se estivesse enfrentando os alemães* (Castro, 1990, p. 204, grifos nossos).

Conforme destaca Ribeiro Júnior (2018, p. 100 – 114), é justamente a partir do samba-jazz que o termo Música Popular Moderna (MPM) é amplamente utilizado, estando em voga nos anos 1960 para descrever um tipo de aproximação entre música brasileira e jazz, diferente daquela realizada pela bossa-nova e seus contatos com o *cool*. A MPM, representada principalmente pelo SJ, apresenta um estilo um pouco mais pesado e aproximado do *bebop*. Endossando tal diferenciação, Gomes (2010, p. 84) compreende que "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".

Saraiva (2007) analisa alguns discos reconhecidos sob a denominação MPM durante a década de 1960, destacando, entre eles, aqueles que utilizam essa expressão no título do álbum: *A hora e a vez da M.P.M.* (1966), do Rio 65 Trio e, o primeiro disco de Flora Purim (1942), *Flora é M.P.M* (1964)[165]. Além das nuances ao redor do termo MPM, muitas denominações distintas foram utilizadas para se referir ao contexto de música instrumental em torno do samba-jazz, dentre algumas: "jazz samba", "hard bossa", "bossa-jazz", "sambop", "sambalanço", "bossa-nova instrumental" e "samba moderno". Sobre a relação entre bossa-nova, samba-jazz e as utilizações do termo "samba moderno", em voga no período, Saraiva conclui que

> uso da expressão samba moderno estava longe de nomear uma situação homogênea. Como sinônimo direto de bossa-nova ou como uma forma mais "abrasileirada" dela, o uso da expressão deixou de se referir a uma relação polarizada apenas entre o samba e o jazz, tornando–se mais complexa. [...] quero ressaltar que a aproximação ou afastamento com a bossa-nova, dependendo de que maneira ela estava sendo evocada, podia significar uma valorização de aspectos relativos ao samba ou ao jazz. A delimitação das fronteiras entre estes três elementos estava obedecendo a um movimento simultaneamente contrastante e inclusivo, num tipo de diálogo em que o outro elemento evocado não era dissolvido (2007, p. 89).

[165] Outros discos ressaltados pela autora são: *O Inimitável Juarez* (1962), *Dance Moderno* (1962), de Sérgio Mendes, *Sambalanço Trio Vol. 2* (1965) (Saraiva, 2007, p. 90-94).

Não obstante, a partir das novas pesquisas acadêmicas sobre o jazz no Brasil, o SJ se consolidou como termo específico para abarcar a música instrumental relacionada ao jazz no sudeste do país dos anos 1950 e, principalmente, início dos 1960 (Saraiva, 2007; Gomes, 2010; França, 2015; Ribeiro Júnior, 2016a, 2018; Mongiovi, 2017; Guerra, 2018; Ribeiro Júnior e Ruiz, 2021; Ruiz, 2021b).

O crítico musical Robert Celerier já utilizava o termo "samba-jazz*"* em 1964, quando foi responsável pela autoria de 5 (cinco) artigos no jornal *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro/RJ) entre novembro e dezembro, com o título "Pequena História do samba-jazz". No primeiro desses textos, comenta sobre as propostas de João Donato por volta de 1956, quando já realizava "umas brincadeiras 'jazzo-brasileiras' [sic]. Ainda não se sabia, ao certo, se o caminho a seguir consistia em tocar sambas em ritmos de jazz ou jazz em ritmo de samba! Era a fase 'tonta' da moderna música brasileira" (Celerier, 1964, p. 3). França (2015, p. 220) ressalta que Celerier foi "mais um 'estabilizador' da categoria de sambajazz [sic] do que um inventor do seu nome", pois o termo já era utilizado antes por outros jornalistas[166].

Interligado a esse uso corrente da palavra "samba-jazz" durante a primeira metade dos anos 1960, Saraiva (2007) e Gomes (2010) destacam que sua utilização também foi bastante negada nesse período, pois escancarava demasiadamente a relação do samba com o jazz, mal vista por muitos. Também por isso, foram diversas tentativas de vinculá-la como "bossa-nova instrumental", haja vista que o termo "bossa" era compreendido como algo novo, sem carregar, necessariamente, as problemáticas que a palavra "jazz" trazia consigo. Segundo esses autores, a ideia de se vincular à BN também tinha como objetivo encontrar saídas e possibilidades mercadológicas tanto no período de atividades dos músicos, como nas produções memoriais posteriores. De forma contrária, a partir do século XXI, na rememoração feita sobre esse período dos anos 1960, tal correlação (samba e jazz) é enaltecida como ponto de renovação da música brasileira. Comentando sobre esse tema, Saraiva (2007, p. 101), conclui que "o que era justamente contraditório, ameaçador e

[166] Guerra (2018, p. 107) destaca que a palavra "sambajazz", sem hífen, foi utilizada pela primeira vez no dia 06 de junho 1961 no jornal *Última Hora* pelo jornalista Moyses Fuks que "curiosamente" também "é considerado o primeiro a utilizar a expressão bossa nova". Na verdade, para além desse detalhe gráfico, o apontamento de Guerra nos demonstra a retroalimentação entre bossa-nova e samba-jazz na formação de ambos.

desestabilizador (a mistura do samba com o jazz) é transformado positivamente no fator característico e definidor do gênero" samba-jazz.

A partir de Celerier, Gomes (2010, p. 50), França (2015) e Ribeiro Júnior (2018, p. 103 – 104) citam o LP *Turma da Gafieira* (1957)[167] como outro marco do SJ e da música popular moderna antecedente a origem formal da bossa-nova, em 1959. Muitos procedimentos percussivos já estão alocados nesse álbum, executado por Edison Machado. Piedade considera o período do samba-jazz como o momento de nascimento do "jazz brasileiro", termo utilizado pelo autor em diversos trabalhos (Piedade, 2003, 2005, 2011). Segundo o etnomusicólogo, o "jazz brasileiro" é chamado "pelos nativos" de música instrumental, em uma relação "ao mesmo tempo de tensão e de síntese, de aproximação e de distanciamento" (Piedade, 2011, p 105).

Para Piedade, a característica fundante do "jazz brasileiro", localizado nos anos 1960, é a reafirmação de "uma vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística e uma necessidade de brecar este fluxo e buscar raízes musicais no Brasil profundo" (Piedade, 2005, p. 200): a *fricção de musicalidades*. Dessa forma, o alicerce formador do SJ se caracteriza por uma situação na qual "as musicalidades dialogam, mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças" (Piedade, 2005, p. 200). Essa perspectiva "fricativa" é pertinente com as nuances e as contradições sobre a influência do jazz na música brasileira durante o decorrer do século XX (apresentado no decorrer deste capítulo), todavia, apresenta alguns limites, conforme destacado em artigo publicado em 2021 (Ruiz, 2021b).

Enfim, analisando a trajetória do jazz no Brasil durante o longo modernismo nacional, é demasiado importante reiterar que é justamente a partir do samba-jazz, que o jazz no Brasil passa a se constituir como expressão musical essencialmente instrumental. Por mais que amplamente presente nas proposições executadas durante o desenvolvimento das tramas jazzísticas no Brasil, o formato canção (em suas mais variadas possibilidades) ficou cada vez mais desvinculado das sonoridades do jazz no Brasil, principalmente após as contribuições do SJ, em meados dos anos 1960. Durante o mesmo período, a música instrumental se conecta de forma ampla e

[167] Com a participação dos músicos: Edison Machado (bateria), Raul de Souza (Trombone), Sivuca (acordeom), Luiz Marinho (contrabaixo), Nestor Campos (guitarra), Zequinha Marinho (piano), João Leal Brito, o Britinho (piano), Maestro Cipó (Saxofone), Zé Bodega (Saxofone), Maurílio Santos (trompete) e Altamiro Carrilho, flauta, arranjos e composições.

irrestrita com as semânticas ao redor da noção de “jazz brasileiro”, fortalecendo essa relação com as propostas musicais empreendidas durantes as décadas de 1970 e 1980.

Essa intersecção entre jazz e música instrumental se estabelece de uma maneira tão simbiótica e indivisível que, a partir da década de 1970, a noção de *jazz brasileiro* se confunde cada vez mais com o termo “música instrumental”, ou “música instrumental popular brasileira”, ou “música instrumental brasileira”. Em outras palavras, mesmo que a música instrumental do e no Brasil possa abranger um universo extremamente plural de referências – podendo remeter desde as manifestações ameríndias pré-colombianas até as obras sinfônicas do XIX, ou mesmo o choro, entre diversas outras contribuições exclusivamente instrumentais – *jazz brasileiro* foi e é utilizado como sinônimo de música instrumental (popular) brasileira, tanto pelos atores do período histórico quanto por quase toda a incipiente bibliografia sobre o jazz n*o* Brasil explicitada neste capítulo, justamente para se referir às sonoridades surgidas nos anos 1970, após o primeiro e único disco do Quarteto Novo (1967), mais precisamente.

A partir desse momento, além do caráter instrumental, outro elemento se vincula umbilicalmente às propostas do jazz no Brasil gestado pelo SJ*:* o improviso. Esse é um dos traços marcantes de distinção entre os pianos-trio e a bossa-nova, do mesmo período. Conforme conclui a tese de Gomes (2010, p. 52), a respeito desse aspecto, “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”. Dessa forma, o autor ressalta que a característica mais importante de diferenciação nesse uso do samba como matriz rítmica “é exatamente aquilo que o SJ tem de jazz, em especial, a improvisação” (Gomes, 2010, p. 99). França (2015) também compreende que o improviso é um aspecto central de distanciamento entre a bossa-nova e o samba-jazz.

Vale ressaltar, nesse sentido, que o próprio jazz norte-americano é visto, muitas vezes, como “a infinita arte da improvisação” (Berliner, 1994). Ou seja: o improviso é uma característica recorrentemente compreendida como um dos procedimentos principais para o reconhecimento do jazz, sendo o fio condutor para incluir tantas sonoridades diferentes (criadas em uma janela temporal longa e heterogênea) em um mesmo termo.

É importante deixar claro que, mercadologicamente, o termo Brazilian jazz é utilizado fora do Brasil a partir dos anos 1960, e mesmo que se remeta principalmente à música instrumental brasileira relacionada ao campo jazzístico desde esse período, ele engloba também a música cantada, especialmente a bossa-nova[168], além de outras expressões instrumentais anteriores ao samba-jazz. Vale ressaltar que por volta do mesmo período, o jazz norte-americano (especialmente a partir das correntes modernas) foi se tornando cada vez mais instrumental, assimilando as "técnicas instrumentais da música clássica" (Medaglia, 2003, p. 237). Enquanto que no Brasil, em movimento distinto, mas cruzado, a canção se consolida como mote primordial e irredutível da música popular e da MPB.

Dessa forma, devemos elucidar: se a bossa-nova foi amplamente estudada como material fundamental da "linha evolutiva" da música popular brasileira, o SJ*,* em contrapartida, mesmo sendo um marco para o desenvolvimento do jazz no Brasil, "foi praticamente ignorado pela nossa historiografia da música popular que, até hoje, pouco contempla a música instrumental" (Brazil, 2004, p. 20). Essa questão se torna ainda mais pertinente quando temos em mente outra informação interessante: no período de atividade, os solistas dos grupos instrumentais eram, até mesmo, segundo Naves, "mais venerados do que os cantores" (Naves, 2001, p. 28), quer dizer: tinham ampla circulação e aceitação no mesmo contexto social e cultural.

No mesmo teor de Naves, Gabriel França (2015, p. 57), destaca em sua tese que "os músicos de sambajazz lançavam LPs na condição de solistas e chegavam a ocupar os primeiros lugares na lista dos mais vendidos", não somente, também "mereciam críticas atentas de jornalistas especializados dos mais importantes periódicos da época, no Rio de Janeiro". Ruy Castro, no clássico livro *Chega de Saudade: A história e as histórias da Bossa Nova* (1990), comenta a circulação dos pianistas no *Beco das Garrafas*, ressaltando a presença da música instrumental como fomento essencial à formação da BN. O autor destaca que, apesar das barreiras, os trios de samba-jazz "tiveram o seu momento de glória e contribuíram para que se ouvisse música instrumental como nunca no Brasil" (Castro, 1990, p. 271).

Após o período de auge do samba-jazz (de 1962 até 1966, aproximadamente)

[168] Um marco dessa apropriação nos anos 1960 pode ser percebido, segundo Gomes (2010, p. 37), no cartaz de apresentação do show da bossa-nova nos EUA em 1962, no Carnegie Hall, quando destacava: "Bossa Nova" e logo abaixo "*New Brazilian Jazz*".

os instrumentistas tiveram muitas dificuldades de trabalhar com jazz e música instrumental no sudeste do Brasil. Castro (1990) destaca o problema da viabilidade financeira dos projetos musicais, gravações e da vida pessoal dos músicos relacionados aos pianos-trio, citando os casos de Johnny Alf e João Donato e Sérgio Mendes. O autor ressalta que os dois últimos conseguiram concretizar sua carreira somente fora do Brasil, devido ao nacionalismo que imperava na capital carioca[170]. Não somente isso, o jornalista usa ainda a palavra "diáspora" para se reportar à grande quantidade de músicos que "fugiram" do Brasil após o que ele chamou de "longo feriado" (Castro, 1990, p. 406), no contexto de fim da bossa-nova e do samba-jazz, por volta de 1967/1968.

Enfim, do SJ emerge outra prática durante os anos 1970 e 1980 no jazz do eixo Rio-São Paulo, momento em que o samba começa a perder "o monopólio para outras matrizes rítmicas como o maracatu, o baião" (Saraiva, 2007, p. 17), entre outras tradições e referências distantes da reincidência sudestina e, principalmente, carioca. Apesar de carregar a palavra "samba" enquanto parte do termo que o nomeia, o samba-jazz – ainda que de forma tímida – abre caminhos para que outros ritmos nacionais possam ser inseridos no escopo do *jazz brasileiro* produzido no sudeste do país, prática que será amplamente potencializada com as experimentações dos anos 1970.

Nesse sentido, o álbum do Quarteto Novo (cujos integrantes eram ativos em grupos de samba-jazz como Sambrasa Trio*,* Sambalanço Trio) pode ser considerado um marco de transição, pois congrega tal procedimento de ampliação do material rítmico nacional em diálogo com as novas sonoridades colocadas em pauta pelo *jazz moderno,* consolidando as novas propostas do jazz no Brasil e sua relação umbilical com o viés instrumental. Stroeter (2019/2020) comenta a importância do único disco do Quarteto Novo como um momento de novos ares para as possibilidades musicais do jazz e da música instrumental, justamente por manter "uma linguagem que não é calcada nas linhas da bossa-nova e do samba-jazz*"*.

Por fim, devemos destacar que a distinção entre música cantada e instrumental não pode ser compreendida como uma separação de polos antagônicos e inconciliáveis. Principalmente no caso da bossa-nova e do samba-jazz, pois um dos

[170] Vale lembrar: por volta daquele momento, a cidade do Rio de Janeiro deixava de ser a capital política do país, com a finalização de Brasília, em abril de 1960.

principais fatores dessa relação se ancora justamente na grande capacidade de retroalimentação entre as partes. Não obstante, muitos artistas também implodem a distinção entre instrumental e cantado, como, por exemplo Johnny Alf (base tanto da BN quanto do SJ) (Gomes, 2010, França, 2015[171]), ou mesmo no *scat singing* de Tânia Maria (1948-) e Leny Andrade (1943-2023).

A proposta neste subcapítulo não foi criar um molde pretensamente totalizante, que incluísse todos os artistas desse momento da música brasileira, e que aplicasse categorizações impermeáveis entre as sonoridades examinadas. O intuito foi apenas refletir sobre o afastamento escalonado entre a canção e o universo da "música instrumental" como fatores centrais no processo de formação e distinção social das noções de "MPB" e "*jazz brasileiro*", pois são questões totalmente conectadas aos sentidos da bossa-nova e do SJ na formação da cultura musical no Brasil.

Nesse processo, pudemos perceber que a *intenção de brasilidade* tem importância fundamental, sendo operacionalizada pelos personagens envolvidos com o jazz no Brasil durante os anos 1950 e 1960. Esse afastamento progressivo entre canção e música instrumental será potencializado nos anos 1970 e 1980, com a cristalização das categorias de "MPB" e "*jazz brasileiro*" como inexoravelmente vinculado à ideia de "música instrumental" no debate público e, posteriormente, nas primeiras publicações acadêmicas sobre o tema.

O debate sobre a bossa-nova e o samba-jazz é primordial para compreender a Vanguarda Paulista Instrumental, pois inicia o movimento de separação entre canção e música instrumental que será formalizado nas décadas seguintes, circunscrevendo a atuação da VPI, ao mesmo tempo em que foi impulsionada por ela. Além disso, o cenário estético de atuação da VPI no final dos anos 1970 e início dos anos 1980 também é um contraponto às propostas do SJ dos anos 1960. Isso ocorre na medida em que novas possibilidades de brasilidade musical são incluídas, além das mudanças na referência ao jazz em voga do período: do bebop/cool jazz para o *free jazz/fusion*.

---

[171] Em sua tese de doutorado em Ciência Sociais, França (2015) destaca que o samba-jazz não deve ser compreendido, à priori, como "música instrumental", sem letra e em "oposição à canção". Segundo o autor: "Embora o sambajazz tenha sido muitas vezes entendido como música instrumental, definido negativamente como uma "não-canção", e em oposição à canção como prática da bossa nova, eu pretendo mostrar o movimento de uma forma diversa, que se aproxima mais do olhar dos músicos à época do seu florescimento" (França, 2015, p. 21), e que muitas vezes não opõe canção e "música instrumental" como cerne de seu projeto sonoro.

2.5 *Brasil Universo*[172]: a produção musical independente e a revalorização do choro (1970 – 1980)[173]

Durante as décadas de 1970 e 1980, o fenômeno do jazz no Brasil teve um novo impulso, sendo referendado por uma grande quantidade de apresentações musicais, debates públicos, festivais de grande porte, e atuação da mídia impressa, radiofônica e televisiva. Além disso, nesse intervalo, alguns dos principais jazzistas do circuito mundial realizaram apresentações pelo Brasil. Em janeiro de 1980, José Domingos Raffaelli publicou uma matéria de tamanho expressivo no *Jornal do Brasil* em que fazia um balanço da presença de nomes do jazz norte-americano (e de outros países, como a Argentina e Alemanha) durante toda a década de 1970, ano a ano.

Dentre alguns nomes listados por Raffaelli (1980a), podemos citar: em 1971, Duke Ellington, Dizzy Gillespie e Shelly Manny; em 1972, Weather Report; em 1973, Porteña Jazz Band (Argentina), Bill Evans (com Eddie Gomez), Charlie Parker, Modern Jazz Quartet, Horace Silver e Elvin Jones; em 1974, Miles Davis, Dizzy Gillespie novamente, e Charles Mingus; em 1975, Sarah Vaughan e Dave Puke; em 1976, Bill Evans e Eddie Gomez (novamente), Stan Getz e Passaport (banda alemã liderada pelo saxofonista Klaus Doldinger); em 1977, Art Blakey e Jazz Messengers, Charles Mingus e Jeremy Steig; em 1978, Dizzy Gillespie, Benny Carter, Zoot Sims, Stan Getz, Chick Corea, Oscar Peterson e Joe Pass, Dave Brubeck, Ray Charles; e, por fim, em 1979, Sarah Vaughan, Bill Evans, Dizzy Gillespie, entre muitos outros (Raffaelli, 1980a, p. 07).

Além da ampla circulação de grades nomes do jazz, as transformações ocorridas no Brasil são pautadas, principalmente, pela atuação de uma nova geração de instrumentistas brasileiros, em sua maioria, bastante desconhecidos do público e da historiografia acadêmica. Durante este subcapítulo (e no capítulo seguinte), iremos resgatar a trajetória de alguns deles. Dessa forma, as décadas de 1970 e 1980 podem ser compreendidas como uma transformação no paradigma samba-jazz como sonoridade primordial do jazz produzido no sudeste do Brasil. O improviso e o viés

---

[172] Título do álbum lançado por Hermeto Pascoal e Grupo em 1986, pela gravadora independente Som da Gente.

[173] Playlist com alguns exemplos das gravações citadas e/ou relacionadas ao tema, entre as décadas de 1970 e 1980: https://youtube.com/playlist?list=PL1hBUv31AYpe_EUrBVpKCkDxJsnup4Qia.

instrumental, incorporados dos anos 1960, são, então, reinterpretados e consolidados.

No caso das improvisações, são utilizadas como imperativo fundamental, constituindo o motivo central de muitas composições, e não somente um momento bastante específico do solista durante a música. Assim, os improvisos adquirem, também, em alguns momentos, caráter coletivo. Nesse cenário musical, durante a década de 1970, os termos *jazz brasileiro* e "música instrumental brasileira" se confundiam e complementavam (Bahiana, 1979/1980; Levy, 2016; Zimbres, 2017; Ruiz, 2017, 2021b). A Vanguarda Paulista Instrumental atuou justamente nessa conjuntura, absorvendo e fomentando algumas dessas temáticas e sonoridades.

Nas décadas de 1950 e 1960, as duas principais referências ao jazz norte-americano eram via *bebop*, com samba-jazz, e pelo *cool*, a partir da bossa-nova. Nos anos 1970 e 1980, o Brasil se conecta às novas revisões da tradição jazzística, reinterpretando o intenso experimentalismo do *free jazz* e a marcante eletrificação do *fusion jazz*[174], à luz da utilização de diversos ritmos nacionais (frevo, baião, choro, entre muitos outros) e da percussividade como motivo primordial para *intenção de brasilidade*.

Dois personagens podem ser considerados grandes responsáveis pela transformação na herança jazzística instrumental à brasileira, "destronando" a bossa-nova e, principalmente, o SJ como os principais representantes do jazz no Brasil: Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti. Eles são fundamentais para a possibilidade de atuação da VPI, conforme aponta Azael Rodrigues (baterista da Divina Increnca e do primeiro disco do Pau Brasil, entre outros trabalhos), tais instrumentistas são considerados "o pai e mãe da música instrumental brasileira. São a grande referência. Hermeto é o Sol e Egberto é a Lua [risos], eles são complementares" (Rodrigues, 2008). De fato, Egberto e Hermeto podem ser considerados "os principais responsáveis pela transição estética por que passou a música instrumental brasileira na década de 1970, transcendendo a fórmula bossa-nova/jazz, que vinha dos anos 60" (Muller, 2005, p. 65). Dessa forma, será necessário verificar brevemente alguns aspectos importantes da trajetória desses músicos.

[174] Sobre o *fusion jazz*, ver: Fellezs (2011), Kernfeld (2003), Balzarano (2014).

Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti

A partir do disco *Academia de danças* (1974), o músico Egberto Gismonti passa por um processo de abertura às "possibilidades de eletrificação", aproximando-se "de um universo que integrava grande parte da vanguarda da música improvisada internacional: o *fusion* ou *jazz-rock"* (Muller, 2005, p. 64). A pesquisa de Moreira (2016) também ressalta, em diversos momentos de sua argumentação, a aproximação de Egberto com o *fusion jazz* no mesmo período. Em 2017, Moreira afirma: "Outra característica muito evidente na sonoridade do disco [*Academia de Danças*] era o flerte com o *jazz-rock* ou *fusion*, termo pelo qual esse gênero é mais reconhecido" (Moreira, 2017, p. 210). A autora destaca ainda que o próprio guitarrista John McLaughlin, um dos precursores do estilo, identificou e comentou sobre essas semelhanças com Egberto Gismonti[175].

Com efeito, mesmo com uma sonoridade extremamente ampla e plural, Egberto usufrui das possibilidades criadas pelo desempenho do *fusion jazz*, durante a década de 1970, para firmar-se como representante da música instrumental brasileira (Moreira, 2016, p. 16 – 33). Com intensa produção discográfica nessa década, Gismonti, às vezes "tido como artista difícil e 'inacessível', mantido na gravadora mais por prestígio do que por interesse comercial" atingiu, durante esse período, "números espantosos" (Bahiana, 2006, p. 115 – 119; 154 – 164) na venda de discos e lotação de shows.

Na 5ª edição do Festival de Música Contemporânea Brasileira (2018), Egberto Gismonti foi um dos homenageados[176], com execução de algumas composições do instrumentista e apresentação de trabalhos acadêmicos sobre ele, posteriormente publicados. Um deles é de autoria de Renato de Sousa Porto Gilioli. O autor aponta a forte presença das propostas de Mário de Andrade na obra de Gismonti, analisando tópicos primordiais do autor modernista e destacando a intensa transformação na obra

[175] No discos dessa fase, Egberto passa a utilizar o amplo rol de instrumentos eletrônicos vinculados à formação histórica do *fusion jazz*, entre eles: *Arp Odyssey* (sintetizador analógico lançado em 1977 pela *Moog Music*), *Arp String Ensemble* (sintetizador lançado em 1974), *Space Echo* (aparelho de efeito que produz delay analogicamente), *Mutron Biphase* (equipamento que cria o efeito fazer), entre outros (Moreira, 2016, p. 112 – 113). A autora também destaca as entrevistas do próprio Egberto, que menciona a ampla influência de Herbie Hancock nesse momento de sua carreira, após o contato para a gravação do disco *Identity* (Arista, 1975), de Airto Moreira, gravado nos EUA com produção de Hancock e quatro composições de Egberto.

[176] Marisa Rezende foi a outra artista homenageada na mesma edição.

de Gismonti nos anos 1970, a partir do contato com a obra marioandradeana. Desse momento em diante, a "gramática" brasileira seria fundamental na sua composição musical, diferentemente dos momentos anteriores.

Nesse sentido, Renato Gilioli salienta as confluências discursivas e composicionais na carreira de Gismonti com as ideias de Andrade, destacando, entre essas convergências, a preocupação com a pesquisa folclórica e com a noção de que a música está "acima do artista" (Gilioli, 2018, p. 13 – 31). Dentre alguns elementos técnicos de composição e execução musical que denotam "aplicações práticas" do pensamento de Mário de Andrade, o autor destaca também: "as notas rebatidas na descendente, sincopas, influência da modinha, utilização de intervalos de terça (e sexta) e preocupação com uma 'orquestração brasileira', entre outros" (Gilioli, 2018, p. 30 – 31). Moreira (2016) também destacou em sua tese de doutorado como o próprio Egberto reiterava a perspectiva de ter em Mário de Andrade um "grande mentor de seu pensamento artístico" (Moreira, 2016, p. 17)[177].

O outro artigo publicado nos anais da homenagem à Gismonti é de autoria do professor e pesquisador Paulo Tiné. A partir da análise da composição "Forró"[178] Tiné (2018) destaca algumas escolhas estético-musicais que marcam não somente essa peça, bem como toda a obra de Egberto Gismonti. Segundo o pesquisador, três componentes principais se mantêm em estado de tensão permanente na carreira do artista: brasilidade, vanguarda e sacralidade. O primeiro deles se remete à influência do discurso nacional-popular como referência para salientar os ritmos brasileiros (baião, maracatu, samba etc.) na música gismontiana e "sobretudo, a partir de uma relação mais forte com o referencial de Mário de Andrade" (Tiné, 2018, p. 35), reiterado em muitas entrevistas pelo próprio Gismonti, segundo o autor (2018, p. 83). O segundo, diz respeito às técnicas da música de concerto, ou como menciona o mesmo autor, "às estéticas da vanguarda", ressaltando os estudos do multi-instrumentista brasileiro com o serialista Jean Barraqué (1928 – 1973) e com "outra compositora de vanguarda", Esther Schliar (1926 – 1978), além da inclusão dessas técnicas em meio a discos com distribuição massiva pela indústria fonográfica dos anos 1970 (Tiné,

[177] Por outro lado, a autora também destaca o artigo de Rurion Soares de Melo (2007) que intenta afastar as propostas marioandradeanas com as de Gismonti como um dado à priori (Moreira, 2016, p. 43 – 44).
[178] Lançada pela primeira vez no álbum Música de Sobrevivência (1993, ECM Records).

2018, p. 36)[179].

O último aspecto ressaltado por Paulo Tiné se refere à sacralidade. O autor vincula essa interpretação ao momento de “desbunde” da década de 1970 e, também, à contracultura. Essa última, de fato, possibilitou a inserção de uma ampla gama de referências e sonoridades de outras culturas não ocidentais (judaico-cristãs) no escopo da indústria fonográfica capitalista. Dessa forma, Tiné ressalta três experiências com o “sagrado” vivenciadas por Gismonti que mudaram sua perspectiva musical: uma indígena (ameríndia), quando visitou o Alto Xingu, nos anos 1970, outra vinculada à música Hindu e, por último, à cultura afro-brasileira (candomblé e umbanda).

Em outro trabalho da área musicológica, a tese de Diones Correntino (2021) analisou as obras de piano solo compostas por Gismonti, entre 1973 – 1979. Nesse caso, diferentemente de Tiné, Correntino lista outras referências – ou “lógicas criativas”, segundo o autor – para se reportar às sonoridades colocadas em prática durante a carreira de Gismonti, são elas: *Third Stream, Música Instrumental Brasileira das décadas de 60 e 70, a Música Universal de Hermeto Pascoal,* a *Era Pós-Moderna do Jazz* e o *paradigma ECM* (Correntino, 2021, p. 20 – 32).

Simone Dubeux Cunha estudou a trajetória de Egberto Gismonti em sua tese de doutorado, defendida em 2013. O foco da pesquisa foi as particularidades de Egberto no campo dos direitos autorais e as propriedades de seus fonogramas. Egberto criou a gravadora e editora *Carmo* nos anos 1980, responsável pela parte administrativa e burocrática de seu material, permitindo-lhe uma autonomia particular no universo da indústria fonográfica, especialmente a brasileira, mas sem desconsiderar a internacional (Cunha, 2013, 2015). Segundo a autora, “na década de 80, ele [Gismonti] foi a Londres lutar para reaver seus direitos fonográficos. Criou um selo – o Carmo – e não só estabeleceu relações com editores internacionais, mas também passou a ter suas próprias editoras” (Cunha, 2013, p. 164).

Em outra perspectiva, Maria Beatriz Cyrino Moreira estudou a carreira de Egberto Gismonti durante seu doutorado, defendido em 2016, e em um artigo

[179] Sobre o tema, Moreira (2016) destaca que o convite para ir à Europa veio após a participação de Gismonti no IV Festival Internacional da Canção, em 1970, quando conheceu a cantora e atriz francesa Marie Laforêt, que o convidou “ainda jovem e inexperiente, a escrever arranjos para seu disco e ir à Paris para gravá-los [...] É aí que se efetivam os encontros com a renomada compositora Nadia Boulanger e com o compositor Jean Barraqué” (Moreira, 2016, p. 22).

publicado em 2017 na revista do IEB (Instituto de Estudos Brasileiros). A autora ressalta que, apesar de totalmente vinculado à música instrumental, à tradição da música de concerto e ao jazz, Gismonti teve, no início de sua carreira, a canção como produto fundamental do seu trabalho. Um exemplo disso foi o fato de ter participado do III Festival Internacional da Canção com sua composição "O Sonho" (gravada pela primeira vez no LP *Egberto Gismonti*, em 1969, e ainda atrelada ao universo que se remetia à bossa-nova), em 1968 (Moreira, 2016, p. 19).

Em consonância com as ideias de Gilioli (2018) e Tiné (2018), Moreira conclui que do início da sua carreira discográfica (em 1969), até meados dos anos 1970, "Gismonti parecia não estar preocupado com a manutenção de uma tradição orgânica que representasse o comprometimento com algum projeto de perpetuação da tradição a partir do material folclórico 'original', ou seja, de cunho nacionalista" (Moreira, 2017, p. 201). Nesse período, uma gama enorme de sonoridades é encadeada pelo instrumentista, chamada pela autora de "instabilidade identitária nos primeiros discos" (Moreira, 2017, p. 205).

Do primeiro (1969)[180] para o segundo álbum (1970)[181], Gismonti começava a dar sinais de sua mudança estética rumo à *intenção de brasilidade* pelo universo da música instrumental, característica que iria se aprofundar ao longo da década de 1970 e acompanhar permanentemente o artista durante sua carreira daquele momento em diante. Moreira destaca o processo de reaproveitamento e recriação, característico de Gismonti, feito na faixa "O Sonho", presente nos álbuns de 1969 e 1970. Na primeira versão, a sonoridade "narra uma aventura onírica permeada pela abundante e excessiva orquestração, que transcorre todo o fonograma, dando-lhe ares de música de concerto' (Moreira, 2017, p. 206). Já na versão de 1970, a proposta "se coloca em direção oposta à de sua antecessora", desvinculando-se do caráter orquestral, com um ritmo de bateria numa "levada funkeada" (Moreira, 2017, p. 206), apresentando andamento acelerado e presença da percussão, que não consta na primeira versão.

Durante sua longa carreira discográfica, Egberto regrava diversas composições de sua autoria com outros arranjos e sonoridades muito distintos de um registro para o outro. Nesse sentido, Moreira (2016) manuseia uma série de noções para pensar a reutilização totalmente diferenciada das composições: *recriação*, *inclusão*,

[180] *Egberto Gismonti*, Elenco, 1969.
[181] *Sonho 70*, Polydor/Phonogram, 1970.

transcrição, *desconstrução construtiva* e *experimentação*[182]*.* Enfim, conforme já ressaltamos, a partir do contato com o *fusion jazz*, Egberto passa por outra mudança transversal em sua carreira, tanto na organização das diversas sonoridades em diálogo, como em suas novas parcerias na indústria fonográfica internacional.

A outra referência primordial para a transição estética do jazz no Brasil a partir dos anos 1970 é Hermeto Pascoal. O músico nordestino propõe uma sonoridade distinta da empregada por Gismonti, sendo constantemente ratificado por diversos setores como articulador primordial do *jazz brasileiro* (termo, entretanto, negado pelo compositor). Hermeto é compreendido como um "artista portador de alta dose de legitimidade", representando um "um índice de revitalização da música instrumental no país, na segunda metade da década de 1970" (Muller, 2005, p. 66). Mesmo com grande prestígio nacional e internacional, Hermeto passou por muitas dificuldades para manter uma carreira discográfica estável nas *majors*, alocando-se na gravadora independente e exclusivamente instrumental Som da Gente, durante a década 1980, lançando 5 álbuns de estúdio nessa parceria. Hermeto chegou a dizer no ano de 1980 que nunca mais gravaria discos, todavia, voltou atrás em 1982, decidindo, então, por fechar parceria com os proprietários do selo (Muller, 2005, p. 66 – 69). É muito importante destacar que no decorrer da década de 1970, o 'bruxo' também se conecta com as novas possibilidades colocadas em prática pelo *fusion jazz* (Costa-Lima Neto, 1999, p. 186), assim como Egberto.

Desde que defendeu o seu mestrado, em 1999, Luiz Costa-Lima Neto publicou diversos artigos (2008, 2009, 2010, 2013, 2014, 2022) sobre a vida e a obra de Hermeto Pascoal, aprofundando e ampliando os temas e exemplos trabalhados na produção de sua dissertação. No primeiro desses trabalhos (2008), o autor faz uma analogia entre a casa da Tia Ciata (reduto de formação do samba no início do século XX) e a casa de Hermeto Pascoal no bairro Jabour, subúrbio do Rio de Janeiro. Do ano de 1982[184] até 1993, a banda de Hermeto Pascoal ensaiava diariamente no local, entre às 14h e 20h, consolidando um grupo de instrumentistas[185] que se tornou a

[182] A autora também se apropria das noções de *bricoleur* e *engenheiro* conforme utilizado por Santuza Cambraia Naves (1998). Algumas breves considerações sobre esses conceitos foram feitas no item 2.4 desta tese.

[184] Hermeto se mudou para o Rio de Janeiro em 1977.

[185] Formada, neste período, por: Itiberê Zwarg (contrabaixo, piano elétrico, bombardino e tuba), Jovino Santos Neto (piano elétrico, teclados, clarinete e flautas), Carlos Malta (sopros), Márcio Bahia (bateria e percussão) e Antonio Luis Santana, apelidado como Pernambuco (percussão).

principal referência das propostas de Hermeto: a *Escola Jabour*[186]*.*

O tema também foi objeto de estudo de Raphael Ferreira Silva e Marcelo Gimenes, em artigo publicado em 2017. No texto, os autores articulam dois sentidos complementares da *Escola Jabour*. O primeiro se refere a um "local de formação de músicos", onde Hermeto era considerado uma espécie de mentor, dado a ampla experiência e renome já adquirido (nacional e internacionalmente), no início dos anos 1980. Além disso, todos os instrumentistas que acompanhavam Hermeto passaram a morar perto dele, e tinham uma intensa rotina de atividades musicais relacionadas exclusivamente à banda e à sua regência[187], como se fossem longas "aulas" diárias, nas quais "aprimoravam suas habilidades musicais" (Gimenes; Silva, 2017, p. 04). Os músicos também influenciavam e participavam do processo de arranjo e troca de informações musicais, mas a posição de Hermeto como uma espécie de "líder" "mestre" e/ou diretor geral das ações era primordial e inquestionável, sendo ele a autoridade no processo de concepção e desenvolvimento das propostas musicais (Costa-Lima Neto, 1999; Gimenes; Silva, 2017).

O segundo sentido apontado por Silva e Gimenes (2017) se remete à formação de uma "corrente estilística", gerada a partir da intensa atividade dos instrumentistas que acompanharam e/ou ainda acompanham Hermeto Pascoal, desde os anos 1980, até os dias atuais. Segundos os autores, "tratam-se de derivações e ramificações do trabalho de Pascoal, não só do que se refere a conceitos estético-musicais, mas também no que diz respeito ao posicionamento perante a indústria cultural, ao mercado musical" (Gimenes; Silva, 2017, p. 04). Para pensar tais "ramificações", Gimenes e Silva analisam, como estudos de caso, as produções de Jovino Santos

[186] Os instrumentistas desse período, entre 1982 – 1993, podem ser considerados a "primeira geração" da *Escola Jabour*, pois, a partir de 1993, diversos músicos se desligam e outros passam a se apresentar com Hermeto Pascoal. Por exemplo, após a saída de Jovino Santos Neto para lecionar nos EUA. André Marques passa a tocar piano no grupo, até os dias atuais. Ou seja, a *Escola Jabour* engendra suas atividades, também, num período após 1993, conforme apontam os estudos especializados (Gimenes, Silva, 2017; Costa-Lima Neto, 1999, 2008).

[187] Segundo Gimenes e Silva (2017, p. 08): "a metodologia de ensaios fez com que outros músicos não permanecessem no conjunto, excluindo automaticamente aqueles que não estavam dispostos a viver a rotina de trabalho do modo como o líder propunha".

Neto[188], Itiberê Zwarg[189] e André Marques[190]: todos eles passaram a fomentar suas carreiras autorais a partir do conhecimento adquirido com Hermeto na *Escola Jabour*[191].

Costa-Lima Neto (2008) se apropria da noção de *Biombo Cultural*[192] – utilizada por Sodré (2007) no contexto de formação do samba – para apontar a residência de Hermeto como um espaço de sociabilidade particular, um "microcosmo", com intensa movimentação de artistas e a recriação de uma paisagem sonora específica da sua vida pessoal, do Nordeste aos centros urbanos do Sudeste. Segundo o autor, a casa de Hermeto no Jabour era formada por dois "*biombos culturais*", de forma vertical: "o espaço privado do 1º andar da casa, no qual Hermeto compunha 'secretamente', sem ser visto ou escutado por ninguém, e o 2º andar, mais acessível, ocupado pelos músicos nos ensaios diários" (Costa-Lima Neto, 2008, p. 05)[193].

---

[188] Quando saiu da banda de Hermeto Pascoal, em 1993, Jovino Santos Neto passou se mudou para os EUA, mais especificamente para Seatle, para lecionar harmonia, composição e prática de conjunto na *Cornish College of the Arts*. Quando trabalhava com Hermeto, além de tocar (principalmente) piano, entre outros instrumentos, Jovino era uma espécie de coprodutor, assinando alguns álbuns, resolvendo problemas de contrato e até como tradutor do músico alagoano durante viagens e turnês. Jovino foi uma espécie de arquivista da primeira geração da Escola Jabour. Publicou dois livros com composições de Hermeto e ainda mantém contato e trabalhos regulares com o instrumentista. Jovino gravou nove discos autorais e teve 3 indicações para o Grammy (Gimenes; Silva, 2017).

[189] Itiberê Zwarg, baixista de Hermeto desde 1977 até os dias atuais, formou, em 1999, a Itiberê Orquestra Família, lançando três discos independentes, entre 2001 e 2010. Posteriormente, com a dissolução desse grupo, passou a se dedicar a conjuntos com uma quantidade menor de instrumentistas, a exemplo da Itiberê Zwarg e Grupo. Desde 1992, o baixista atua como compositor e arranjador em trabalhos paralelos ao conjunto de Hermeto (Gimenes; Silva, 2017).

[190] Trabalhando com Hermeto Pascoal desde 1994 (início da "segunda geração" da *Escola Jabour*) até os dias atuais, André Marques nasceu em São Paulo/SP e é residente na cidade de Sorocaba/SP desde 2002. Formou o Trio Curupira em 1996, com Ricardo Zohyo e Cleber Almeida, hoje com Fábio Gouveia no lugar de Zohyo, realizando diversas turnês nacionais e internacionais. Segundo Gimenes e Silva (2017, p. 12), o Trio Curupira consiste em "uma das principais representações da *Escola Jabour*, exercendo, por vários aspectos, ressignificações do discurso musical de Hermeto Pascoal, ao mesmo tempo em que constrói seu próprio caminho estilístico". Marques também gravou diversos discos independentes autorais e atua como professor no Conservatório Dramático e Musical de Tatuí/SP e na Faculdade de Música Souza Lima, em São Paulo/SP. Formou ainda o grupo Vintena Brasileira em 2003, a partir de uma oficina realizada em Sorocaba/SP.

[191] Uma prática utilizada por Hermeto e perpetuada pelos três exemplos de ramificação da *Escola Jabour* citados acima consiste em não repassar as partituras escritas com as composições para os músicos tocarem, que seria mais usual e rápido. Pelo contrário, "cada instrumentista aprende sua parte 'de ouvido' e transcreve ou memoriza, em um processo mais demorado que o usual, e que demanda grande disponibilidade dos envolvidos" (Gimenes; Silva, 2017, p. 16). Além de Jovino, Itiberê e André Marques, outras derivações são os casos do baterista Nenê e do saxofonista Carlos Malta, entre muitos outros.

[192] Cada cômodo da casa e/ou espaço da casa da Tia Ciata, distribuídos de forma horizontal, representavam um gênero musical nele praticado: "na sala de visitas próxima à rua, o choro e as danças de par entrelaçados (polcas, valsas, lundus etc.); e, no quintal ou terreiro nos fundos da casa, o samba de partido-alto ou samba-raiado e os batuques do Candomblé" (Costa-Lima Neto, 2008, p. 03).

[193] Não somente, o primeiro andar representa o "individuo Hermeto" e o período entre 1936 – 1950, com uma ambientação que remete "às raízes rurais folclóricas nordestinas de sua infância em Lagoa

O autor destaca que Hermeto também recebeu, no período de estadia no Rio de Janeiro, diversas visitas de músicos reconhecidos do cenário nacional e internacional que participavam de *jam sessions* em sua casa, entre eles: Chester Thompson (1948-), Alphonso Johnson (1951-), Pat Metheny (1954-), Ernie Watts (1945-), naipes da Orquestra Sinfônica de Boston, Mauro Senise, Márcio Montarroyos (1948 – 2007), Zeca Assumpção, Nivaldo Ornelas, Paulo Moura, entre outros. Luiz Costa-Lima Neto (2008) adiciona ainda que, além disso, muitos instrumentistas "anônimos" iam até a casa em Jabour para assistir aos ensaios: "músicos populares, eruditos, o pessoal do choro, do jazz, da vanguarda da música popular brasileira, do *fusion*" (2008, p. 07).

Como hipótese primordial desse trabalho, Costa-Lima Neto (2008) aponta: Hermeto não se coaduna com a apropriação do nacionalismo modernista marioandradeano, representado pela canção engajada; nem com a antropofagia cosmopolita oswaldiana, encarnada pelo tropicalismo. Ele cita a recusa, por parte de Hermeto, em gravar trabalhos com Geraldo Vandré (representante da primeira proposta) e com Gilberto Gil (da segunda), no período imediatamente posterior a 1967 (isto é, após a gravação do único disco do Quarteto Novo), pois, em ambas, seria apenas um músico que acompanha cantores (2008, p. 15).

Isso não significa que Hermeto e o *jazz brasileiro* dos anos 1970 e 1980 negassem o canto, a fala ou o texto, em suas mais variadas formas. Como aspecto constantemente vinculado ao jazz desse período, a voz é utilizada como mais um instrumento musical. No artigo publicado em 2010, Costa-Lima Neto destaca a utilização da voz e como componente central da musicalidade de Hermeto. Portanto, diferentemente dos moldes da canção, o músico utiliza a fala como mais uma possibilidade de experimentação. Para reforçar isso, o autor afirma que 60% das gravações do Hermeto "em 13 discos autorais lançados a partir de 1972" também

---

de Canoa" (Alagoas)" e também a cosmologia de Hermeto, explorada em suas composições. O autor cita as gravações das músicas "Missa dos Escravos" (1977), "São Jorge" e "Santo Antônio" (1979), e "Magimani Sagei" (1982) como expressões do elo religioso na sonoridade e no título das faixas do instrumentista. Este andar também representa o forró, bailes de casamento, música indígena e afro-brasileira, além da relação regional e universal. O segundo andar da casa simbolizava o "Hermeto em sociedade" e seria uma analogia ao período de 1950 a 1970, com a diáspora interna de Hermeto pelas capitais do Nordeste e do Sudeste, representando o nacional e o popular com a utilização de sambas, choros, frevos, baião, MPB. E o espaço externo da casa representaria as viagens de Hermeto ao exterior (1970 – 1979), sua fusão musical, o internacional, o jazz e o *free-jazz*, antes de consolidar seu grupo no Rio Janeiro, entre 1980 – 1993 (Costa-Lima Neto, 2008).

incluem a voz como possibilidade musical (Costa-Lima Neto, 2010, p. 44)[194]. Hermeto as denominou “Música de Aura” ou “Som da Aura”[195], nas quais as linhas melódicas do canto são realizadas de forma irregular e inusitada e/ou por outros instrumentos e captações sonoras de ambientes com vozes sendo utilizadas nas gravações, havendo sobreposições de diferentes “falas”[196].

Ainda nesse sentido, o autor analisa diversas composições, como “Missa dos Escravos” (1977), “Santo Antônio” (1979), e a parceria de Hermeto Pascoal com Elis Regina no Festival Internacional de Jazz de Montreaux, em 1979, quando improvisam em duo[197] clássicos da brasilidade musical. São eles: “Garota de Ipanema” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), “Corcovado” (Tom Jobim) e “Asa Branca” (Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira), dentre muitas outras. Também destaca a ampla utilização do *scat singing* por Hermeto e sua semelhança com o coco, a embolada e o baião. Costa-Lima Neto (2010, p. 56) então conclui que “as fronteiras que separam a palavra falada, a palavra cantada e a palavra tocada no processo de criação musical de Hermeto Pascoal são bastante tênues”, e correlaciona o uso da fala como parte de um projeto de multi-sensorialidade (relação som-imagem que é característico da “Música de

[194] O autor destaca que Hermeto, inclusive, casou-se com a cantora gaúcha Aline Moura, fomentando os trabalhos com a utilização da voz também em um período mais recente de sua carreira.

[195] Em seu trabalho mais recente, Costa-Lima Neto (2022, p. 98) analisa tal conceito, sintetizando-o como um termo que designa “composição musicais baseadas na noção de que a voz falada é uma melodia não convencional”. O autor também destaca as contribuições do pianista Jovino Santos Neto para formulação da “Música de Aura” ou “Som da Aura” na prática musical dos grupos de Hermeto Pascoal. Para além disso, destaca ainda a influência dessa perspectiva em diversos músicos pelo mundo, entre eles: René Lussier, Adam Neely, Oliver Pellet, Christophe Chassol, entre outros. Em 2013 e 2014, Luiz Costa-Lima Neto também publicou outros dois artigos refletindo sobre a utilização da voz e do canto a partir da denominação Som ou Música “de aura” na discografia do instrumentista alagoano. Em sua dissertação, Costa-Lima Neto (1999, p. 193) comenta que “Música de Aura” não se dá apenas na relação com a fala, mas também sinaliza para “relação audição-visão”, como potencial imagético.

[196] Dentre alguns exemplos, o autor destaca as músicas “Tiruliruli” e “Vai mais garotinho” (1984), utilizando narrações de futebol. Também cita as faixas “Pensamento positivo”, “Três Coisas” e “Quando as aves se encontram, nasce o som” (1992), nas quais Hermeto utiliza a fala de Fernando Collor de Mello (ex-presidente do Brasil) e sons de canto de aves, entre muitos outros exemplos ao longo de todo o artigo (Costa-Lima Neto, 2010).

[197] No artigo (2010), o autor destaca que foi Elis Regina a contratada de última hora para abrir o show de Hermeto Pascoal (ao contrário do que se poderia pensar, à priori, devido à consolidação da canção no Brasil). Além disso, Costa-Lima Neto também ressalta as contradições nos depoimentos do produtor executivo André Midani (da gravadora Warner) e Jovino Santos Neto (integrante da banda de Hermeto) sobre do duo entre Elis Regina e Pascoal. Midani “tenta favorecer a cantora”, dizendo que esse momento de *jam session* entre os dois foi após o show da Elis. Contudo, além do relato de Jovino Santos, a própria gravação do show desmente os relatos de Midani (2008), pois “a *jam session* entre a cantora e o músico alagoano ocorreu após o bis de Hermeto Pascoal e Grupo (e não o contrário), e que, além disso, o show de Elis não foi o sucesso esperado” (Costa-Lima Neto, 2010, p. 49). Não somente isso, “a própria Elis exigiu que Midani jurasse que nunca lançaria o show em disco. A promessa foi descumprida pelo produtor logo após a morte inesperada da cantora, em 1982” (Costa-Lima Neto, 2010, p. 49). Na gravação, disponível no Youtube, Elis parece desconfortável com a *jam*.

Aura") vinculada à religiosidade de Hermeto, característica formulada também durante as suas experiências da infância. Destaca, também, que a utilização de animais, instrumentos musicais não convencionais, atonalismos e outras práticas foram formas encontradas por Hermeto de reafirmar sua identidade cultural nordestina, havendo relação direta com suas vivências rurais: "não se tratava de mera 'excentricidade' ou 'exotismo', dois termos utilizados contra ele de maneira depreciativa" (2010, p. 57).

No ano de 2000, Hermeto publicou um livro com 366 partituras que foram produzidas diariamente, entre 23 de junho de 1996 e 22 de junho de 1997 (data de seu aniversário). A obra se intitula *O Calendário do Som*. Costa-Lima Neto estudou o tema em outro artigo, também publicado em 2009. Segundo o autor, a publicação nos auxilia a compreender boa parte pensamento musical de Hermeto, sintetizando, de certa forma, diversas características que conduzem sua extensa obra musical. Diversos comentários do próprio Hermeto, feitos enquanto compunha, nos espaços laterais das partituras, também fazem parte do livro. Uma das hipóteses principais defendidas por Costa-Lima diz respeito à lógica religiosa do projeto realizado pelo músico, e nesse sentido as partituras são compreendidas pelo pesquisador como "orações diárias", haja vista que o próprio Hermeto afirma ter recebido "mensagens intuitivas" para enveredar nessa empreitada composicional. Costa-Lima Neto então ressalta que para Hermeto "a música é um ritual", sendo as próprias partituras de *Calendário do Som* "rituais diários de iniciação" (2009, p. 175). Em sua publicação, Hermeto reitera o termo "música universal" "para definir seu sistema musical" (Costa-Lima Neto, 2009, p. 172)[198]. Aliás, o título do álbum *Brasil Universo* (1986, Som da Gente) denota a importância da articulação entre o local e o global nas propostas de Hermeto. Tal correlação representa um paradigma do *jazz brasileiro* das décadas de 1970 e 1980 (com suas novas possibilidades tecnológicas).

Fausto Borém e Fabiano Araújo (2010) analisaram a formação da linguagem harmônica de Hermeto Pascoal, destacando suas experiências cotidianas[199] como

[198] Segundo o autor: "*O Calendário do Som* demonstra como a música, a sociedade, a ecologia e a espiritualidade estão inter-relacionadas no imaginário de Hermeto Pascoal, integrando uma unidade indivisível" (Costa-Lima Neto, 2009, p. 183).

[199] Os autores subdividem a trajetória musical de Hermeto em oito momentos. As duas primeiras "fases" são vivenciadas em Lagoa da Canoa (Alagoas) e adjacências: 1936 – 1942 (do nascimento à idade escolar, familiarização dos sons); 1943 – 1949 (infância e adolescência trabalho informal como músico, fole de oito baixos/pandeiro). Em seguida, entre 1950 – 1957: sua "migração para as grandes cidades do Nordeste (Recife, Caruaru, João Pessoa), consolidação profissional (sanfona/pandeiro) e experimentação com o piano" (Borém; Araújo, 2010, p. 23). O quarto momento, entre 1958 – 1968 se

matéria-prima para criação de padrões próprios de composição. Segundo os autores, muitas leituras sobre a obra de Hermeto citam os "estilos eruditos" diretamente[200], todavia, na percepção deles, na carreira artística de Hermeto Pascoal "não existe divisão entre composição performance, arranjo e improvisação" (Borém, Araújo, 2010, p. 39). Os autores concluem também que "o caminho sonoro [de Hermeto] é outro, não tradicional, não-letrado, autodidata", e no entanto, "os resultados sonoros não ficam aquém daqueles do tonalismo, modalismo, atonalismo, polimodalismo, paisagem sonora e música concreta da música erudita" (Borém; Araújo, 2010).

É necessário destacar que os trabalhos de Costa-Lima Neto (1999), Borém e Araújo (2010) tendem a incorporar a perspectiva de seu objeto de estudo como parte do argumento científico dos autores. As análises técnico-musicais também caminham para um objetivo pré-concebido, reconhecido ou não pelos pesquisadores durante o texto: identificar procedimentos que singularizem Hermeto Pascoal em face dos padrões da música brasileira, do jazz e da música erudita. Outros trabalhos acadêmicos da área musicológica também vão na mesma tendência e focam na escrita composicional de Hermeto. José Carlos Prandini (1996) estudou aspectos da improvisação (harmonia, ritmo, melodia) do músico alagoano a partir da transcrição de alguns solos. Fabiano Araújo Costa (2006) focou em quatro composições publicadas por Hermeto em seu *O Calendário do Som*, utilizando procedimentos da análise harmônica de Schoenberg.

Uma pesquisa essencial sobre Hermeto produzida na musicologia que foge à

---

refere à migração de Hermeto para o Sudeste (Rio de Janeiro e São Paulo), "mudando o foco de sanfoneiro de regional para pianista de grupos instrumentais" (2010, p. 23). Entre 1969 – 1977, Borém e Araújo destacam as viagens de Hermeto para os EUA e desconsideram, por exemplo, o período de experimentações no Brasil entre 1974 e 1977, com a participação do Grupo Um e discos que seriam lançados só posteriormente. O sexto período, entre 1978 – 1993 remete a "consolidação da *Escola Jabour* com Hermeto Pascoal e Grupo [grupo de instrumentistas que acompanharam Hermeto durante o período mais ativo de sua trajetória, criando uma 'escola musical'], desenvolvimento da notação musical, experiência com gravadoras de pequeno porte" (2010, p. 23). O penúltimo período, entre 1994 – 2002, descreve a "socialização da Escola Jabour, projetos musicais isolados, como a escrita do Calendário do som, shows nacionais e internacionais com outros artistas e grupos". Finalmente, no século XXI, mais especificamente a partir de 2003, segundo os autores, formam o momento atual da carreira de Hermeto, com novas e diversas parcerias, além de um "projeto de socialização das obras de Hermeto" (2010, p. 23). Outras periodizações da biografia de Hermeto foram construídas por Costa-Lima Neto (1999) e Camila Perez da Silva (2009), analisando as estratégias de Hermeto frente a racionalização da indústria fonográfica brasileira.

[200] Como, por exemplo, Chopin ("melodias acompanhadas"), Debussy ("acordes paralelos"), Stravinsky ("contrapontos, superposições politonais e emancipações rítmicas"), Segunda Escola de Viena ("clusters atonais"), Charles Ives ("superposições métricas e harmônicas"), Boulez ("complexidade rítmica"), Messiaen ("transcrições"), Pierre Schaeffer e Pierre Henry ("manipulações eletroacústicas"), Luigi Russolo ("ruidismos musicais"), entre outros (Borém; Araújo, 2010).

perspectiva mais tradicional da área é a de Lúcia Pompeu de Freitas Campos (2006). A autora focou na inclusão das sonoridades do choro, forró e das bandas de pífanos na música produzida por Hermeto. Ela destaca como a música instrumental estava intensamente presente no início da formação cultural de Hermeto, ainda no Nordeste, em suas primeiras atividades informais e formais como músico:

> dentre as formações instrumentais tipicamente brasileiras, podemos considerar três especialmente caras à música instrumental: os trios de forró (sanfona, zabumba e triângulo), as bandas de pífanos (dois pífanos, tarol, prato e zabumba) e os conjuntos regionais (violão, cavaquinho, pandeiro, flauta, dentre outros instrumentos solistas). A experiência musical de Hermeto Pascoal é particularmente rica em música brasileira por ele ter vivido, já em sua infância e adolescência, essas três formações instrumentais (Campos, 2006, p. 20).

Além dos ritmos brasileiros vinculados à tradição rural e instrumental, Campos também destaca outras duas "escolas" (termo utilizado pela autora) nos arranjos de Hermeto: a orquestra de Guerra Peixe (Recife) e o regional de Pernambuco do Pandeiro, no Rio de Janeiro. Sobre a primeira, ressalta o contato que Hermeto teve ainda muito jovem, entre 14 e 15 anos, com o maestro Guerra Peixe na rádio do *Jornal do Comércio*[201] (Recife), onde também trabalhava. Hermeto destaca para a autora que "ficava no auditório, assistindo aos ensaios [da orquestra de Guerra Peixe], assistindo fascinado" (Campos, 2006, p. 71). Hermeto também ressalta o amplo interesse do compositor ligado à música de concerto na música do interior do nordeste: "ele [Guerra Peixe] também era o rei da pesquisa, ele ia para o interior para ver as zabumbas, ele ia pessoalmente escutar o som dos zabumbeiros' (2006, p. 71). Sobre Pernambuco do Pandeiro, Campos (2006) salienta a presença de Hermeto no LP *Batucando no Morro* (Pernambuco do Pandeiro e seu Regional, 1954).

Como vimos no início deste subcapítulo, Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti são considerados pelos instrumentistas da VPI e de outras gerações e movimentos artísticos como o "o pai e a mãe" e/ou "o sol e a lua" (Rodrigues, 2008) da música instrumental brasileira. Paula Zimbres (2017) afirma que eles são constantemente

[201] Egg (2004, p. 115; 120 – 121) destaca que, em 1949, Guerra-Peixe passa por uma mudança transversal em sua trajetória: logo após conquistar prestígio no cenário internacional da música de concerto (como um compositor vinculado às tradições vanguardistas de Koellreutter (seu professor) e do dodecafonismo), abandona as técnicas, se associa à escola nacionalista capitaneada por Camargo Guarnieri (entre outros) e se muda para Recife, com o objetivo de pesquisar, *in loco*, as tradições musicais populares do Brasil, na tentativa de incorporá-las nessa nova fase de sua carreira.

compreendidos como uma díade inseparável da arte e da cultura, bem como Mozart/Beethoven, Mário de Andrade/Oswald de Andrade, Beatles/Rolling Stones. Não somente, ambos, segundo ela, “se fundem no imaginário coletivo, como dois aspectos de uma *entidade siamesa*, conectada tanto pela compatibilidade entre suas linguagens estéticas quanto pelos contrastes seus modos de ser, representando ‘personalidades-tipo’ quase opostas” (Zimbres, 2017, p. 13, grifos nossos), distantes e ao mesmo tempo complementares.

Dessa forma, Paula Zimbres (2017) elenca as aproximações e distanciamentos que tornam Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal partes de um mesmo complexo antagônico e integrado. Ela destaca que ambos utilizam suas origens territoriais[202] como tema para construção de suas sonoridades. Além disso, em sua ótica, os instrumentistas também reiteram seus locais de nascimento como argumento explicativo para sua relação inegável com a identidade brasileira. Assim, as vivências na infância serão objeto central para a construção de seus projetos sonoros, constituindo elemento fundamental na busca pelo reconhecimento social de suas individualidades artísticas no interior da cultura brasileira[203].

Não somente isso, Zimbres (2017) destaca que Egberto e Hermeto também tiveram “caminhos paralelos” em suas carreiras durante as décadas de 1960, 1970 e 1980. Apesar de vinculados ao universo da música instrumental brasileira, ambos iniciaram suas carreiras formalmente nos famosos Festivais Internacionais da Canção[204], no final dos anos 1960. Durante os anos 1970, os músicos realizaram viagens internacionais que auxiliaram na consolidação de suas trajetórias, ampliando a rede de contatos e possibilidades, além de expandirem o grau de respeitabilidade de seus empreendimentos sonoros posteriores[205]. No retorno ao Brasil, Gismonti e

---

[202] Egberto Gismonti nasceu no interior do estado Rio de Janeiro, na pequena cidade de Carmo/RJ, caracterizada pelas comunidades de imigrantes (italianos e libaneses). Hermeto Pascoal, no interior do nordeste, a pequena cidade de Arapiraca, no Estado de Alagados, mais especificamente a zona rural do município: Lagoa de Canoa.

[203] Egberto tem formação erudita de tradição europeia e escrita, desde a infância, tornando um recurso essencial na consolidação de sua carreira. Hermeto tem formação autodidata, oral, distante dos meios oficiais de educação musical.

[204] Egberto estreia profissionalmente com sua composição “O Sonho”, em 1969, no Festival da Rede Globo, realizado no Maracanãzinho, estando “à frente de uma orquestra de 100 músicos executando um arranjo escrito por ele próprio” (Zimbres, 2017, p. 66), com apenas 21 anos. Com seu grupo Quarteto Novo, Hermeto acompanhou Edu Lobo e Marília Medaglia no Festival da Record de 1967, com a canção “Ponteio”, vencedora da edição.

[205] No próprio Festival Internacional da Canção, Egberto foi convidado pela cantora Marie Laforêt para trabalhar em alguns arranjos de seu próximo disco, e viajou até Paris para gravá-los. Aproveitando a estadia, o músico decidiu estudar com professores especialistas nas técnicas de vanguarda da música

Pascoal fortificaram a pesquisa e a execução da *intenção de brasilidade* em suas composições[206].

Como hipótese central, Paula Zimbres argumenta que Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal simbolizam, respectivamente, adaptações das óticas de Mário e Oswald de Andrade nos conflitos artísticos dos anos 1970 e 1980, reorganizando o manancial de células rítmicas brasileiras em diálogo com diversas referências globais do período, cada qual a seu modo. Dessa forma, em seus próprios termos, a autora conclui que Egberto "representa uma figura típica e classicamente marioandradeana" enquanto Hermeto, "não tendo lido o Manifesto Antropofágico, pratica mesmo assim, uma forma de antropofagia" (Zimbres, 2017, p. 114) oswaldiana.

Outras propostas dos anos 1970 e 1980

Além de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, muitos outros artistas também figuram na transição estética da década de 1970, incluindo diversos ritmos brasileiros em diálogo com a música instrumental e o jazz do período (que incluía o *rock*, o *soul* e referências da música de concerto). Dentre eles, é muito importante e elucidador o caso de Wagner Tiso e o Som Imaginário[207] (Moreira, 2011), pois também se distanciavam da "raiz jazz/bossa para uma língua musical mais híbrida de clássicos, música regional e uma pitada de rock" (Bahiana, 1979/80, p. 82).

O objetivo da guinada instrumental da banda (representada pelo terceiro disco,

---

de concerto (Nadia Boulanger e Jean Barraqué). Hermeto, por sua vez, foi para os EUA a convite de Airto Moreira e estabeleceu contatos com diversos nomes importantes do jazz norte-americano, inclusive Miles Davis, que gravou duas composições suas no disco *Live-Evil* (1971).

[206] Egberto passa por experiências com os povos originários do Xingu (por volta de 1976) por quase dois meses, com os ameríndios Yawalapiti, em parceria com a cineasta Tânia Quaresma, lançando o documentário *A Terra do Sapaim* (1978). Mesmo consolidando sua carreira em gravadoras estrangeiras, como a ECM, Egberto continuou residindo no Brasil. Quanto a Hermeto, após idas e vindas dos EUA, e com gravadoras de grande e pequeno porte, o 'bruxo' finalmente estabiliza um local no sudeste do Brasil para produzir suas experimentações: a casa no Bairro Jabour, com um grupo de jovens instrumentistas que o acompanhariam diariamente por mais de uma década, formando a chamada *Escola Jabour*, que estaria interligada à pesquisa musical dos ritmos brasileiros, como comentado anteriormente.

[207] Além do próprio Wagner Tiso, também participaram do primeiro disco por Robertinho Silva (bateria), Luiz Alves (baixo), Tavito (violão), Zé Rodrix (voz, percussão, órgão, flauta) e Fredera (voz e guitarra). A banda teve outras formações (com a participação de Nivaldo Ornelas, Paulinho Braga, Jamil Joanes, Toninho Horta, Naná Vasconcelos, entre outros) e gravou alguns discos acompanhando Milton Nascimento nos anos 1970, notadamente os LPs *Milagre dos Peixes* (1973), *Minas* (1975), entre outros (Moreira, 2011, p. 47 – 50).

Matança do Porco, 1973)[208] tem relação com uma proposta bastante definida, segundo a pesquisa de Moreira (2011, p. 197), qual seja, o "de fazer música instrumental brasileira que fosse bem recepcionada pelo grande público", visando conquistar, assim, marcas inéditas de vendagem para o setor instrumental. Mesmo com tal imperativo, o álbum *Matança do Porco* (1973) conseguiu realizar diversas experimentações entre música brasileira, jazz, *rock* e música erudita (Moreira, 2011, p. 200). A própria trajetória do grupo – que surgiu para acompanhar Milton Nascimento (1942-), um dos cânones da MPB, distanciando-se dessa perspectiva e construindo uma carreira própria – denota outro exemplo dos processos de afastamento entre canção e música instrumental nos últimos anos da década de 1960 para o início de 1970.

Antônio Rafael dos Santos e Mario Beatriz Cyrino Moreira (2014) concluem que o *fusion jazz* foi fundamental nessa nova empreitada da banda: "o jazz (principalmente o jazz-rock) passa a ditar o tom das composições e dos improvisos" (Moreira; Santos, 2014, p. 94). A autora salienta que fundamentalmente por esse motivo que *Matança do Porco* (1973) "pode ser visto como um prenúncio destas manifestações [relacionadas ao *fusion*] no campo da música popular brasileira" (Moreira; Santos, 2014, p. 93). Não somente, segundo os autores, no último trabalho de estúdio do Som Imaginário, o samba, "gênero que não aparece nos dois primeiros álbuns" (2014, p. 95) aparece como meio de acesso a *intenção de brasilidade*. No mesmo teor, Moreira (2011, p. 88 – 92) também destaca durante sua análise musical, a presença do maracatu, ijexá, baião e toada na sonoridade discográfica da banda.

Em sua dissertação, Moreira (2011) demonstra que a relação entre jazz e *rock* se dá também pela característica primordial dos dois núcleos que formaram a Som Imaginário, em 1969, em um contexto de profundas transformações da indústria fonográfica e nas semânticas em torno da MPB: segundo a autora, enquanto Wagner Tiso, Luiz Alvez e Robertinho Silva "eram basicamente músicos de jazz e bossa-nova", Fredera, Tavito e Zé Rodrix eram essencialmente músicos de *rock* (Moreira, 2011, p. 21). A pesquisadora também afirma que a partir do terceiro disco, a Som Imaginário

[208] A banda Som Imaginário foi formada em 1969 para acompanhar Milton Nascimento no show *Milton Nascimento e Ah...Som Imaginário* [sic]. Gravou os próprios discos: *Som Imaginário* (1970, Odeon) e *Som Imaginário* (1971, Odeon), antes de se integrar deliberadamente ao universo da música instrumental no terceiro disco, *Matança do Porco* (1973, Odeon). Entre 1970 e 1972, a Som Imaginário também acompanhou outros cantores, tais como Gal Costa, Marcos Valle, Odair José, Taiguara e Maricene Costa.

se tornaria um projeto tutelado pelo pianista Wagner Tiso, sendo que o próprio considera tal álbum como seu primeiro trabalho autoral e posteriormente “se destacaria como compositor e arranjador do segmento da música instrumental” (Moreira, 2011, p. 40).

Vale ressaltar que a banda Som Imaginário também funcionou como possibilidade de Milton Nascimento se desvincular da estética desenvolvida durante sua participação no Festival Internacional da Canção (algo mais “comportado”, formal, com roupas sociais e baseado no violão e na bossa-nova). Com a banda Som Imaginário, diferentemente, Milton congrega diversas outras sonoridades e imagens em suas apresentações[209], abrindo-se para um outro universo em parceria com um antigo amigo: Wagner Tiso[210]. A socióloga Sheyla Diniz debateu o tema em diversos momentos da sua dissertação de mestrado (2012, p. 21; 75; 88), destacando que é justamente nesse momento, com o disco *Milton* (1970, Odeon) e a turnê de lançamento do para o álbum feita com a Som Imaginário, que o principal nome do Clube da Esquina[211] altera sua forma de lidar com o mercado musical brasileiro. Em outras palavras e de forma mais específica, é quando Milton “abandonou a figura do ‘bom moço’ de terno e gravata [...] e adotou uma imagem *hippie* identificada com o

[209] Segundo Moreira (2011, p. 51) a formação da Som Imaginário “seria uma então a atitude de José Mynssen [produto musical da Odeon] de dar outro caráter ao cantor Milton Nascimento, atribuindo-lhe elementos musicais e comportamentais associados ao rock e aos estrangeirismos, com o objetivo de incorporar uma nova camada de consumidores no grupo de ouvintes de sua música: os jovens”.

[210] Nascido em Três Pontas/MG em 1945, Wagner Tiso é pianista, regente, compositor e arranjador. Amigo de infância de Milton Nascimento, também fez parte da formação do Clube da Esquina e depois viajou para o Rio de Janeiro em busca de mais oportunidades de trabalho. Além de tocar com a Som Imaginário, fez arranjos para Gonzaguinha, Jonny Alf, MPB-4, Dominguinhos, Macalé, Sueli Costa, Paulo Moura, Gal Costa, Fafá de Belém, além do próprio Milton, entre muitos outros. Também compôs e produziu diversas trilhas sonoras para documentários, curtas e longas-metragens. Em sua carreira, Wagner Tiso foi responsável pela articulação musical de elementos oriundos música popular brasileira, o jazz, o rock progressivo e a música de concerto. Junto com Milton Nascimento (contrabaixo) e Paulo Braga (bateria), Wagner Tiso também teve um conjunto de samba-jazz, o Berimbau Trio.

[211] Nome pelo qual ficou reconhecido a geração de músicos mineiros que participaram da segunda geração da MPB. Tem nos álbuns *Clube da Esquina* (1972) e *Clube da Esquina II* (1978) as manifestações mais reconhecidas e consolidadas de sua síntese sonora. Entre alguns músicos relacionados ao “movimento” não premeditado, estão: Nelson Ângelo, Lô Borges, Beto Guedes, Flávio Venturini, Fernando Barnt, Toninho Hora, entre outros (não apenas mineiros, vale sublinhar). Garcia (2000) e Diniz (2012) usam a categoria *formação cultural* de Raymond Williams para ressaltar o caráter informal e o devir prosaico que tornaram possível o Clube da Esquina, e não um movimento com manifesto ou projeto coletivo organizado. Vale ressaltar, também, que a experiência da Milton com a Berimbau Trio é sempre citada de forma extremamente coadjuvante nos estudos sobre o artista, sendo ele considerado portador de legitimidade artística somente ao se vincular mais diretamente ao universo da canção com sua participação no Festivais da Canção, no final dos 1960. Todavia, a experiência com o samba-jazz da Berimbau Trio carrega o marco de ser o primeiro disco gravado por Milton, e na condição de instrumentista/contrabaixista: *Musica Popular Brasileira Em Expansão - Apresentando Aécio Flávio Sexteto, Berimbau Trio & Quinteto Sambatida* (gravadora Festival, 1965)

‘desbunde’” (Diniz, 2012, p. 88).

Lovisi publicou um trabalho (2019) sobre a importância da Milton Nascimento e o Clube da Esquina para o desenvolvimento da música instrumental nos anos 1970. Segundo o autor: “apesar de ser reconhecido como cantor e compositor de canções, Milton é também uma figura incontornável quando buscamos compreender o desenvolvimento da Música Popular Brasileira Instrumental (MPBI)” (Lovisi, 2019, p. 02). Daniel Lovisi (2019) também destaca a aproximação de Milton com o jazz, ressaltando o disco *Native Dancer* (1975) feito em parceria com o saxofonista americano Wayner Shorter, catalogado como *fusion jazz* pelas distribuidoras. A legitimidade construída pelo Clube da Esquina no campo da MPB (canção)[212] criou possibilidades fonográficas para a viabilização da carreira autoral de alguns instrumentistas relacionadas ao mercado de jazz e música instrumental, que, até então, nunca tinham lançado trabalhos próprios, tais como: Wagner Tiso e Nivaldo Ornelas.

Wagner Tiso é pianista, arranjador e compositor, sendo amigo de infância de Milton Nascimento. Dentre alguns aspectos explorados na carreira do pianista, Lovisi (2019) destaca o componente religioso, vinculado ao catolicismo mineiro: “frequentemente destacado como parte importante da formação musical”, (2019, p. 12) de Wagner Tiso, como pode ser visto, por exemplo, na composição “Igreja Misteriosa” (1978)[213]. No caso de Nivaldo Ornelas, Lovisi (2019) destaca que foi no mesmo ano (ou seja, em 1978) que os dois instrumentistas mineiros conseguiram estrear no mercado fonográfico[214]. Não somente, o elemento relacionado à música sacra mineira no discurso sonoro de Tiso também é intensamente explorado pelo saxofonista. Podemos perceber que nesses casos, também, as origens dos instrumentistas são constantemente utilizadas como meio de acesso a *intenção de brasilidade* de suas sonoridades e trajetórias artísticas.

---

[212] A partir das disputas simbólicas com a Tropicália, o Clube da Esquina galgou seu lugar na memória e na bibliografia dos principais nomes da MPB. Sobre o tema, ver: Diniz (2012, p. 171 – 201; 2018).

[213] “*Igreja Majestosa*, composta em parceria com Nivaldo Ornelas, abre o disco [*Wagner Tiso*, 1978, EMI] evocando a presença da religiosidade católica em Minas. Utilizando orquestra de cordas, coro, trompas, tímpano e piano, Wagner caminhou em direção a uma estética musical que pode ser associada às celebrações católicas nas cidades mineiras do período colonial, nas quais grupos orquestrais fazem parte da cultura local desde o século XVIII” (Lovisi, 2019, p. 12).

[214] Nivaldo Ornelas é um dos personagens citados na introdução, com a estreia de sua carreira autoral na indústria de discos realizada pela séria Música Popular Brasileira Contemporânea, em 1978.

A banda Black Rio[215] também elucida esse momento de mudanças no mercado de música instrumental brasileira, muitas vezes em atrito com o universo da canção. Representava, além disso, uma leitura despida daquele nacionalismo quase xenófobo que reincidiu sobre a presença do jazz no Brasil, pois, segundo Zan (2005, p. 193), "possivelmente, o movimento funk [anos 1970] por mobilizar principalmente jovens negros dos subúrbios, autorizava de forma mais segura as fusões entre música popular brasileira e gêneros internacionais".

Eloá Gabriele Gonçalves (2011, p. 32 – 50) analisou o desenvolvimento do *fenômeno cultural Black Rio* nos bailes cariocas, se inserindo depois na indústria fonográfica do Sudeste, ampliando, assim, sua circulação durante a década de 1970, com ápice entre 1974 e 1976. A autora demonstra como a *cultura Black Rio* aglutinou um conjunto de ideias de combate ao preconceito racial no Brasil, sendo uma forma de resistência da cultura negra brasileira a partir de seus contatos com a *soul music* norte-americana[216]. Em sua tese de doutorado, defendida em 2015, Carlos Eduardo Paiva também estudou o *movimento Black Rio*[217] e o desenvolvimento da cultura negra juntamente da *soul music* brasileira. Paiva (2015) e Gonçalves (2011) destacam a matéria escrita por Lena Frias em 1976 – no Caderno B do *Jornal do Brasil*, intitulada: "Black Rio: Orgulho (importado de ser negro)" – aquela que deu ampla visibilidade ao *movimento* nos grandes meios de comunicação e referendou "um fenômeno que já tomava conta dos subúrbios cariocas" (Paiva, 2015, p. 119). Nesse processo, os DJs tiveram importância fundamental.

Paiva (2015) analisa a articulação entre expressões culturais afro-brasileiras, leituras da diáspora negra, contracultura e a suposta democracia racial do Brasil como componentes de um debate potencializado pela produção musical da época[218]. A atuação do *movimento* e banda Black Rio também causou repercussão negativa na

---

[215] Formada por Oberdan Magalhães (saxofonista e bandleader), José Carlos Barroso (trompete), Jamil Joanes (baixo), Luiz Carlos dos Santos (bateria), Cristovão Bastos (piano/teclado), Cláudio Stevenson (guitarra), Lúcio Silva (trombone), Jorjão Barreto (teclado) e Paulinho Black (bateria).

[216] Segundo a autora, "é possível pensar que o movimento *soul* – muito mais do que uma simples denominação de um novo estilo ou gênero musical adotado por milhares de jovens negros, sobretudo da periferia, no início dos anos 70 – tinha um ideal maior: o de 'reinventar brasilidade e negritude', de modo a oferecer aos negros um outro horizonte econômico, social e cultural, denunciando a discriminação e a opressão étnica" (Gonçalves, 2011, p. 50).

[217] "O Black Rio foi um movimento cultural de aglutinação de jovens negros pelos subúrbios em torno de bailes que tocavam exclusivamente *black music*" (Paiva, 2015, p. 118).

[218] Dentre os artistas estudados pelo autor, estão: Jorge Ben, Toni Tornado, Tim Maia, Gerson King Combo e a própria banda Black Rio.

imprensa nacional, especificamente em relação às atualizações “indevidas” do samba[219] e da cultura brasileira realizadas pelos seus empreendimentos sonoros, por sinal, distantes do nacionalismo musical ortodoxo, ainda em voga no período (Zan, 2005)[220].

Paiva analisa a aproximação de Caetano Veloso e Gilberto Gil com a banda e o movimento *Black Rio*. Ambos não passaram impunes pela “patrulha ideológica” nacional, atuante nos anos 1970, e foram duramente criticados por suas aproximações com a banda Black Rio e a sonoridade com elementos do *soul* e do *funk* (Paiva, 2015, p. 137 – 143)[221]. Baseado nisso e em outros flagrantes, o autor conclui: “as críticas à *soul music*, vindas tanto da esquerda quanto da direita, são sintomáticas do quanto a ideia de nação está incrustada não só na opinião pública como também em nossa intelectualidade”. Em contrapartida, a *música black* desse período se caracteriza como uma “comunidade negra e internacional, não [estando] alicerçada no modelo de estado nação” (Paiva, 2015, p. 151; 153), e, portanto, atuou como um ambiente profícuo para a inserção de novas referências relacionadas ao desenvolvimento do jazz no Brasil.

Adiante, Gonçalves (2011) destaca que as gravadoras independentes foram aquelas que iniciaram as produções de um novo mercado de música negra no Rio de Janeiro e logo “após as pequenas, as grandes empresas da música (*majors*) também demonstraram interesse” (2011, p. 51). Nesse contexto, a formação da banda Black Rio assume papel primordial, pois é quando são gestados, por iniciativa da própria gravadora WEA, como possibilidade de acesso a esse novo mercado (Gonçalves, 2011, p. 52 – 58; Paiva, 2015, p. 133 – 134). A banda Black Rio percorre um percurso inverso ao do Som Imaginário: começa com um disco instrumental e, aos poucos vai

---

[219] Conforme conclui o autor, “a *soul music* como música negra internacional ameaçava a ‘ordem’ proposta e construída pelo samba, principalmente entre os músicos e compositores que buscavam uma autenticidade negra e nacional” (Paiva, 2015, p. 150).

[220] Bem como destaca Zan (2005, p. 188): “críticos, músicos, jornalistas e intelectuais, ainda imbuídos de perspectivas ideológicas advindas do nacional-popular dos anos 1960, associavam as práticas desses jovens ao processo de alienação resultante do colonialismo cultural”.

[221] Paiva (2015) se refere ao show realizado por Caetano Veloso no Teatro Carlos Gomes, em 1978, no Rio de Janeiro, tendo a banda Black Rio como acompanhante e; no caso de Gilberto Gil, ao seu disco *Refavela* (1979), “onde o compositor se aproxima da sonoridade *soul*, homenageia o movimento Black Rio e ainda experimenta uma conexão com elementos de sua africanidade (Paiva, 2015, p. 139). Não somente, o jornalista José Ramos Tinhorão, como poderíamos imaginar dada a sua postura esboçada no item 2.4, também criticava o movimento Black Rio. Sambistas do período como aqueles pertencentes à escola de samba Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba (GRANES) Quilombo, fundada em 1974, também expunham publicamente suas opiniões contra a suposta “falsa negritude artística” da cultura Black Rio (Paiva, 2015, p. 143 – 150).

incluindo canções, a pedidos da gravadora[222]. Analisando a produção fonográfica da banda, Gonçalves (2011, p. 76) conclui: “percebe-se que o experimentalismo que a banda antes tinha a liberdade de utilizar no início de seu trabalho, começa a perder espaço e dar lugar a uma abordagem mais *pop*, devido aos interesses da indústria fonográfica”. A autora também salienta a influência do samba-jazz (destacando Oberdan Magalhães, *bandleader* da Black Rio) e do *fusion* para a concepção musical da banda (Gonçalves, 2011, p. 84 – 88), dentre outras referências como o *soul*, *funky*, samba, baião e choro.

Para além dos casos citados de Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Som Imaginário (Wagner Tiso, Nivaldo Ornelas) e Banda Black Rio, diversos outros artistas e bandas também figuram nesse momento de superação da fórmula samba-jazz para novos caminhos e propostas da música instrumental, do jazz no Brasil e do *jazz brasileiro* nas décadas de 1970 e 1980, incluindo os ritmos brasileiros (como frevo, baião, maracatu etc.) e diversas outras referências musicais “estrangeiras”. Podemos citar, por exemplo, Márcio Montarroyos (Passos, 2016), Azymuth (Levy, 2016, p. 44 – 49), João Donato (Mongiovi, 2017, p. 129 – 135, França, 2015**,** p. 184 – 195), Antônio Adolfo, Victor Assis Brasil (Linhares, 2007; Teixeira Filho, 2014), Heraldo do Monte (Visconti, 2005), Mauro Senise e a banda Cama de Gato, Cesar Camargo Mariano, Nelson Ayres, Zé Eduardo Nazário e a própria Vanguarda Paulista Instrumental (Ruiz, 2021a), dentre tantos outros. Adicione-se que, assim como para muitos dos instrumentistas que tiveram oportunidades de trabalho fora do Brasil – como mais um meio de legitimidade artística no campo do jazz e da música brasileira –, a atuação de Airto Moreira (Dias, 2013) é essencial, devido à sua presença nas gravações de Miles Davis no início do *fusion jazz* e na mediação internacional realizada com outros músicos brasileiros, como o próprio Hermeto.

Nesses e em outros instrumentistas e bandas, as apropriações e releituras do samba, maracatu, frevo, baião e choro funcionam como vetores de acesso rítmico-musical à *intenção de brasilidade*. Tal característica se constitui, dessa forma, como um dos principais elementos do jazz no Brasil dos anos 1970 e 1980. No caso do frevo, do baião e do choro, especificamente, foram estudados minuciosamente por

[222] O primeiro álbum, *Maria Fumaça* (1977, Atlantic/WEA), é totalmente instrumental. No segundo, *Gafieira Universal* (1978, RCA), algumas canções são incluídas. E no terceiro, *Saci Pererê* (1981, RCA), a maioria das faixas contém letras.

Almir Cortes Barreto (2012), em sua tese de doutorado. O autor analisa a *tradicionalização* desses gêneros durante a primeira metade do século XX. Não somente, Barreto investiga formalmente (via partituras) as formas de improviso no choro, no frevo e no baião, para salientar as semelhanças e diferenças com as modalidades de improvisos engendradas pelo jazz em solo norte-americano.

A pesquisa aponta alguns artistas e composições[223] do *jazz brasileiro* – ou "música instrumental", termo utilizado pelo autor – ressaltando a realização da "manipulação livre dos elementos musicais dos gêneros populares dentro do processo criativo" (Barreto, 2012, p. 237). Dessa forma, tais gêneros brasileiros sofrem um processo de "atualização" ou "expansão" (Barreto, 2012, p. 257) com as trocas e disputas do desenvolvimento jazzístico no Brasil nas duas últimas décadas da ditadura militar.

Produção independente e o resgate do choro

Sobre a ditadura, é necessário destacar muito brevemente: mesmo que a censura implementada não impusesse, à priori, grandes limites às composições instrumentais, justamente pela ausência de letra, o período entre 1968 – 1976 é marcado por um momento de baixa no mercado de música instrumental. Isso ocorre devido à união de vários fatores, dentre eles, a intensa racionalização do mercado fonográfico (Dias, 2000; Napolitano, 2014a), a ampliação da hegemonia do formato canção durante a "era dos festivais" (1965 – 1972), com consequente institucionalização da MPB (Napolitano, 2001). Houve ainda, no Brasil pós-AI-5 (1968), uma grande inserção de música estrangeira (discos já gravados no exterior) (Morelli, 2009, p. 61 – 66) como principal filão comercial das gravadoras, entre outros.

Nesse momento, como as dificuldades para se inserir na indústria fonográfica

[223] Dentre os exemplos analisados por Barreto (2012) para demonstrar a conexão de adaptação dos ritmos brasileiros no jazz dos anos 1970 e 1980, estão: A) Choro: "Chorinho pra ele", "Intocável" e "Rebuliço" (Hermeto Pascoal), "Samambaia" e "Curumim" (César Camargo Mariano), "Choro pro Zé" (Guinga/Aldir Blanc), "Nó na garganta" e "Dichavado" (Guinga); B) Frevo: "Ninho de Vespa" (Dori Caymmi/Paulo César Pinheiro), "Nas Quebradas" e "Frevo em Maceió" (Hermeto Pascoal), "Karatê" Egberto Gismonti), "Frevo diabo" (Edu Lobo), "Vô Alfredo" (Guinga), "Kicking cans" (Dori Caymmi), "Frevendo" (Nenê); C) Baião: "Pro Zeca" (Victor Assis Brasil), "Forró Brasil", "Vale da Ribeira" e "Bebê" (Hermeto Pascoal), "Baião Malandro" e "Lôro" (Egberto Gismonti), "Casa Forte" e "Currupião" (Edu Lobo), "Baião de Lacan", "Nítido e Obscuro" (Guinga), "Party in Olinda" e "Viva Dominguinhos" (Toninho Horta).

eram muitas, pois agora era um espaço dominado pelo formato canção, os discos relacionados ao jazz no Brasil e a música instrumental são, nas décadas de 1970 e principalmente, 1980, associados à produção musical independente. Existem iniciativas realizadas pelas *majors*, como a *série MPBC*, já citada. Todavia, escalonadamente, a maior parte dos trabalhos são alocados no universo chamado de independente (Muller, 2005; Ruiz, 2017). Durante esse mesmo período, existe um grande *revival* do choro[224] (Muller, 2005; Aragão, 2010; Cruz, 2016). Um exemplo bastante elucidativo de intersecção entre essas duas esferas (produção musical independente e o 'renascimento' do choro), durante os anos 1970 e 1980, é o empreendimento *Discos Marcus Pereira*.

O tema foi estudado por Eduardo Felipe Cangemi Cruz em sua dissertação de mestrado (2016). Cruz demonstra como o diretor da gravadora e os textos nas capas dos discos (escritos por nomes como José Ramos Tinhorão e Lúcio Rangel) retomam o discurso sobre a "música popular autenticamente brasileira" (termo utilizado pelo selo), para alicerçar e justificar o projeto artístico da empresa. A *Discos Marcus Pereira* esteve na ativa entre 1973[225] e 1982[226], tendo lançado ao total 142 LPs. Foi formada pelo publicitário que dá nome do empreendimento, ao deixar a carreira na área para seguir exclusivamente no setor fonográfico. A gravadora realizava registros e lançamentos em diversos segmentos[227] e teve na série *Brasil, Choro* (1974 – 1978)[228] uma de suas principais ações.

---

[224] Segundo Campos (2022) o choro pode ser compreendido, ao mesmo tempo, por três vetores: como um conjunto de práticas musicais, um gênero musical guarda-chuva e uma rede de sociabilidade. O choro (também chamado de chorinho e executado pelos "chorões") é visto frequentemente como um dos primeiros gêneros da música popular brasileira. Surgiu ainda no final do século XIX, na cidade do Rio de Janeiro, a partir da mistura entre a modinha, o lundu e as dança de salão europeias (polca, quadrilha, *schottisch* e a valsa). O choro é uma das bases do samba e tem uma relação intrínseca com a música instrumental. Além disso, também é considerado patrimônio cultural imaterial brasileiro (Campos, 2022). Mais informações sobre o choro, ver: Cazes (1999), Taborda (2010), Aragão (2010).

[225] Formada a partir do bar "O Jogral" (em São Paulo/SP) de Marcus Pereira em parceria com Luís Carlos Paraná. Em 1968, a agência de publicidade de Marcus Pereira produziu como brinde de Natal para uma empresa cliente um LP sobre a história do choro, que seria relançado na década seguinte como a primeira ação da série *Brasil Choro* da futura *Discos Marcus Pereira*.

[226] A partir de 1981, com a morte de Marcus Pereira, "a gravadora toma outros rumos, transforma-se em selo de 'qualidade' fonográfica dentro da gravadora Copacabana/EMI, que havia 'herdado' [comprado] o catálogo da *Discos Marcus Pereira*" (Cruz, 2016, p. 75), no final dos anos 1970, após dificuldades econômicas.

[227] Podendo ser cantado ou instrumental, separados em três esferas: discos temáticos, formando séries; discos de compositores e intérpretes e; por fim, discos em parceria com universidades e instituições públicas (Cruz, 2016, p. 64).

[228] "Nela, história do choro é contada através dos principais instrumentos musicais que consagraram o gênero" (Cruz, 2016, p. 75).

Segundo Cruz (2016), a iniciativa faz parte de uma retomada geral do choro por parte de algumas instâncias da sociedade brasileira a partir da segunda metade de década de 1970, criando imagens em torno da ideia de um “Brasil Instrumental” (2016, p. 69 – 73). Dentre essas iniciativas, o autor destaca, no ano de 1975, a “Semana Jacob do Bandolim” (tutelada por Ary Vasconcelos) e o “Clube do Choro do Rio de Janeiro”[229], projeto que se espalhou para outras capitais do país – como São Paulo[230], Brasília, Recife, Belo Horizonte, Goiânia – contando com grande apoio da imprensa. Também o “1º Encontro Nacional do Choro e o Brasileirinho – I Festival Nacional do Choro”[231], ocorridos em 1977, nos quais Marcus Pereira presidia o júri. Esses encontros tornaram possível a gravação de mais três LPs, lançados no mesmo ano. A Secretaria Municipal de Educação e Cultura do Município do Rio de Janeiro atuou fortemente durante a década, criando vários programas relacionados ao resgate memorial e prático do choro, entre eles, *o* “Projeto Concerto Choro”, com shows pela cidade a partir de 1975, em escolas, locais públicos e com o encerramento na Sala Cecília Meirelles (Cruz, 2016, p. 73). Esse resgate do choro também ocorreu fora do eixo Rio-São Paulo, como por exemplo em Florianópolis, em seu I Festival Nacional do choro, ocorrido em 1977 (Levy, 2017, p. 27).

Muller (2005, p. 52 – 58) também destaca a revalorização do choro. Ele comenta sobre a importância da mídia televisiva, ressaltando o programa “com destacada audiência” (2005, p. 56) do *Choro das sextas-feiras*, da TV Cultura. Também cita a abertura do programa *Jornal Hoje* da rede Globo, com o choro “Gadu Namorando”, de Alcyr Pires Vermelho; e algumas trilhas sonoras de novelas de grande público[232]. O autor destaca a presença da Rede Bandeirantes na organização dos Festivais Nacionais do choro (1977 e 1978) e a ampla gama de novos grupos “formado por músicos jovens” (Muller, 2005, p. 55). Dentre eles, A Fina Flor do Samba (que

---

[229] “Ambiente por onde circulariam nomes como Conjunto Época de Ouro, A Fina Flor do Samba e o pianista Artur Moreira Lima, executando obras de Ernesto Nazareth”, acompanhado por um conjunto regional (Cruz, 2016, p. 71).

[230] Sobre o *Clube do Choro* de São Paulo, ativo no final da década de 1970, ver: Sousa (2009).

[231] Realizado em São Paulo/SP e organizado pela Rede Bandeirantes de Televisão, o festival “representou o ápice deste movimento em torno do gênero, como também de sua visibilidade perante o grande público, graças à cobertura intensa dos órgãos de imprensa. O Festival contou com cerca de 1.200 músicas inscritas, enviadas por compositores de todo o país, reunindo antigos chorões e novos conjuntos que se dedicavam ao gênero” (Cruz, 2016, p. 133).

[232] “Como por exemplo a composição *O boêmio*, de Anacleto de Medeiros, que foi utilizada na novela *Pecado Capital*, ou *Brejeiro*, de Ernesto Nazareth, que compôs a trilha da novela *Nina*” (Muller, 2005, p, 56).

surgiu para acompanhar Beth Carvalho e também passou a criar um repertório próprio); Galo Preto (Afonso Machado no bandolim, José Maria Braga, flauta, Luis Otávio Braga, violão de 7 cordas, Mauro Rocha, violão, Camilo no pandeiro); Amigos do Choro (Gerson Ferreira Pinto na flauta, e Rossini Ferreira no bandolim) e Os Carioquinhas (Maurício Carrilho no violão, Luciana Rabello no cavaquinho, Celso Silva no clarinete, Paulinho do Bandolim e Mário, na percussão, além de Rafael Rabello no violão de 7 cordas). Esse último grupo teve, em 1977, lançamentos fonográficos pela Som Livre (*major* vinculada à Rede Globo), sendo que seus instrumentistas "posteriormente, desenvolveram carreiras solo expressivas no segmento" (Muller, 2005, p. 55).

A *Discos Marcus Pereira* foi uma dessas ações de retomada memorial do choro, com interlocuções em diversos setores da sociedade. O primeiro disco da série *Brasil Choro*, por exemplo, intitulado: *Brasil, flauta, cavaquinho, violão*, foi interpretado por Cruz (2016, p. 84) "como um passeio histórico pelo universo do choro, contado por de autores e composições consideradas seminais para os cultores do gênero". No segundo LP (*Brasil, Flauta, Bandolim E Violão*, 1974), José Ramos Tinhorão foi o responsável pelo texto na contracapa, descrevendo não só o disco como também a história do choro desde 1870. No texto, Tinhorão, como de praxe, combate as "influências estrangeiras" e o jazz. O nome do pesquisador e folclorista não se dá por acaso, a gravadora buscava legitimidade simbólica e a circulação do material, haja vista que Tinhorão já era, nesse momento, "uma figura reconhecidamente ligada à defesa das tradições musicais brasileiras" (Cruz, 2016, p. 93).

Contraditoriamente, durante os anos 1970, tal crítica feita ao jazz pelos defensores do choro potencializou a ideia do gênero como primeira manifestação do "jazz brasileiro". A interligação entre as noções de música instrumental e *jazz brasileiro*, nessa década, corroboraram para a criação de um elo entre choro e jazz no desenvolvimento da música popular brasileira, desde o início do século XX. O objetivo de "preservar" o choro, concomitantemente, permitiu o engendramento de um processo de revitalização do gênero, com novas abordagens feitas pelos músicos do jazz no Brasil e do *jazz brasileiro* durante os anos 1970 e 1980.

Nesse período existiam vozes e posicionamentos a favor da renovação do choro a partir do contato intramusical com outros gêneros, considerados nacionais ou não, pode-se citar, por exemplo, Mauricio Kubrusly (jornalista), Lindolpho Gomes

Gaya (maestro), Benjamim Silva Araújo (presidente do Clube do Choro de São Paulo) (Cruz, 2016), entre outros. Destarte, o próprio argumento de 'autenticidade' manuseado pelos 'puristas' e a formação de um debate público sobre o tema – mediado, em grande medida, pela mídia impressa periódica – criavam tensões que foram apropriadas como matéria prima por muitos instrumentistas do jazz no Brasil desse momento. Um exemplo elucidativo desse aspecto é a matéria assinada por Márcio Montarroyos no jornal *O Globo*, em 1973, com o seguinte título: "Para o jazzista brasileiro, Pixinguinha é o caminho". Ao longo de sua argumentação, o trompetista argumenta pela aproximação entre choro e jazz (Montarroyos, 1973, p. 03).

É necessário destacar: como analisa Ribeiro Júnior (2018), os anos 1970 também representam uma mudança no teor da crítica jornalística sobre a relação do jazz com a música brasileira, expressada, entre outros, pelo jornalista musical Tárik de Souza. Se até os anos 1960, a ideia de descaraterização da música brasileira pela "influência" do jazz como subsídio estrangeiro e mercadológico/imperialista alimentava o tom negativo da interpretação, a década de 1970 demonstra uma maior despreocupação com esse aspecto, ampliando as possibilidades representadas pelo internacional-popular (mesmo que a *intenção de brasilidade* mantenha-se enquanto o principal suporte identitário das obras, artistas e bandas e também presente na imprensa, como vimos no capítulo 1). Assim, ainda que o discurso nacionalista continue atuante, direta ou indiretamente, nas problemáticas sobre o jazz produzido no Brasil a partir dos anos 1970, a crítica jornalística, em geral, não está centralizada somente no debate sobre a possível descaracterização da "autêntica" música nacional. Dessa forma, conforme conclui Ribeiro Júnior sobre as diferenças no trato jornalístico ao jazz no Brasil dos anos 1960 para 1970: "se Tinhorão patrulhava a música brasileira para que ela se mantivesse fiel às raízes populares, [...] Tárik patrulhava, não para que se lhe expurgassem os elementos externos, mas para que esta música se mantivesse fiel a uma participação política" (2018, p. 164), vale lembrar, em um contexto de ditadura militar.

A relação entre o jazz no Brasil, música instrumental e a ditadura que reorganizou totalmente o cenário musical brasileiro será alvo de um debate mais aprofundado no capítulo três. Por ora, é importante ressaltar: diferentemente de Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti e Airto Moreira, que produziram boa parte de sua trajetória fora do Brasil, a Vanguarda Paulista Instrumental construiu sua carreira em

terras nacionais, mesmo com algumas turnês fora do país. Além disso, atuaram no viés *independente* de produção, sendo ainda pouco reconhecidos pelo público em geral, pela imprensa e pelos estudos acadêmicos. Nesse cenário, ainda era necessário para os instrumentistas marcarem uma diferenciação tipicamente nacional que ficasse ainda mais evidente do que as inventividades nordestinas de Hermeto Pascoal; distinção que fosse além das paisagens sonoras do violão de Egberto Gismonti e da influência da percussão brasileira de Airto Moreira na própria constituição internacional do *fusion jazz.*

Essa necessidade de superação e diferenciação (estética e mercadológica) daqueles nomes mais reconhecidos (principalmente devido à trajetória fora do país) se constituía como umas das principais armadilhas da VPI, do jazz no Brasil, e do *jazz brasileiro* dos anos 1980, inclusive no sentido da viabilização financeira, fonográfica e produtiva para manter suas experimentações no mercado musical. Outra problemática se insere na reincidência da *intenção de brasilidade*, característica do modernismo nacional, que 'chegava' até a metade final dos anos 1970 carregando uma imensa carga simbólica/retórica sobre os rumos que o jazz no Brasil deveria seguir naquele momento.

Mesmo realocado sob os novos questionamentos de um momento de transição cultural e política da sociedade brasileira, estatalmente comandada por um regime militar, as variações e propostas de brasilidade – em atrito com os elementos transnacionais que acompanham o longo modernismo (1920 – 1980) – não deixam de impactar (com diferentes intensidades) o caráter criativo e produtivo da arte nacional. Como consequência, esse problema cultural irá recair até mesmo sobre aquele jazz produzido pelos próprios músicos ou por empreendimentos de pequeno porte (criando novas opções à grande indústria fonográfica no início dos anos 1980), representando, na verdade, um aspecto central sobre o jazz instrumental produzido no Brasil e elemento constitutivo de suas formas de reconhecimento no país e no exterior. Será nesse contexto, formado a partir da junção dessas camadas interpretativas e temporais sobre o jazz no Brasil, que a Vanguarda Paulista Instrumental construirá, com a mediação da imprensa e do mercado global de jazz, os sentidos sociais atribuídos ao conjunto de suas obras.

2.6 Considerações: a dialética do jazz no Brasil

Como pudemos perceber, toda a bibliografia (recente ou mais antiga) sobre o jazz no Brasil debate, de alguma forma, a relação entre *intenção de brasilidade* e ímpeto transnacional, com diversas formas de nomear e dar ênfase a esse problema. A imprensa também atuava sob o mesmo paradigma, interferindo direta e indiretamente na concepção estética dos artistas, e no lugar social atingido pelas bandas no campo da música popular brasileira. A maior parte dos trabalhos acadêmicos (principalmente sobre as décadas de 1970 e 1980), são realizados, ainda, na área da Musicologia, necessitando novos estudos no campo da História e da Sociologia, por exemplo, justamente para contribuir com as diferentes particularidades epistêmicas a partir do diálogo permanente entre várias disciplinas e campos do saber.

Como vimos nesse capítulo, a incorporação do jazz pelo Brasil acontece em simultâneo ao seu desenvolvimento nos EUA, e tem suas primeiras manifestações nacionais logo no início do século XX. Todavia, o jazz passou a ser objeto de estudo da bibliografia nacional apenas durante os anos 1950, quando o debate sobre a inautenticidade do *jazz* moderno e da bossa-nova dominavam a crítica musical brasileira do eixo Rio de Janeiro - São Paulo. Ou seja, mesmo que estivesse presente na formação da cultura modernista brasileira desde a década de 1920, a escrita sobre o jazz tardou a considerá-lo objeto de análise, e mesmo quando o fez, reproduzia os mesmos argumentos daqueles 'tradicionalistas', que consideravam o 'único e verdadeiro' jazz, fundamentalmente negro, praticado no começo do século XX.

Na década de 1950, duas publicações são consideradas os primeiros livros de jazz publicados no Brasil por brasileiros. São elas: *Jazz Panorama*, de Jorge Guinle e *Pequena História do jazz*, de Sérgio Porto. As obras estudam a história do jazz estadunidense sob a perspectiva da relação entre as origens raciais norte-americanas e a autenticidade do gênero relacionadas àquele território (Labres Filho, 2014; Ribeiro Júnior, 2016b, 2018). Dessa forma, a atuação das *jazz-bands* e *big-bands* na primeira metade do século XX não é citada nesses e em outros escritos da época (1950/1960).

Um dado extremamente interessante evidencia o teor dessa perspectiva, muito propalada durante boa parte do século XX. Em uma entrevista para a *Revista Rio*, em 1956 (três anos após o lançamento de seu livro sobre jazz), Sérgio Porto ressalta categoricamente: "jazz brasileiro é tão ridículo quanto maracatu javanês!" (No Juca's,

1956, p. 60). Podemos perceber claramente o viés nacionalista e identitário de Porto em sua colocação. Essa concepção estava muito em voga até os anos 1950 e 1960, quando foi perdendo força a partir da década seguinte, mas sem ser necessariamente superada, mantendo-se ativa. Nos anos 1970, o *jazz brasileiro* passa a ser aceito pelos personagens históricos do período (críticos, músicos, produtores etc.), a ponto de ser confundido com "música instrumental". Todavia, seu uso e seus sentidos ainda eram criticados e negados por uma boa parte dos envolvidos, com menos vigor do que as duas décadas anteriores.

A partir dos anos 1980, os escritos sobre o jazz vão ampliando suas perspectivas, pouco a pouco, sendo ainda um tema bastante incipiente na bibliografia brasileira (acadêmica ou não), mesmo com grandes contribuições nos últimos anos. Analisando a ideia de um "jazz brasileiro", Piedade (2003, 2005, 2011) e Mongiovi (2017) propõem o seguinte: no período entre 1920 e 1950, não ocorreu uma fusão endógena (intramusical) entre elementos da música brasileira e do jazz transnacional, resultando na formação de novas sonoridades, com obras autorais. Segundo a tese de Mongiovi, por exemplo, o "jazz brasileiro", na verdade

> surge quando os músicos profissionais do país materializam suas primeiras composições autorais fundamentados na interseção, fusão ou hibridismo dos gêneros musicais brasileiros consolidados e sedimentados na realidade social do país, com certos elementos estruturais do *Jazz* norte americano.[…] *Estes processos poderiam ter tido lugar nas composições de Choro de Pixinguinha, de Jacob do Bandolim, de K-Ximbinho, de Severino Araújo com a Orquestra Tabajara, de Romeu Silva e sua Jazz Band Sul Americana ou no seio de qualquer outra orquestra jazz-band em atividade no Brasil nas décadas de 1930 e 1940, mas não aconteceu.* Em algumas composições, contata-se uns ou outros daqueles ingredientes, mas nenhum dos artistas apontados ousou ou teve vivência e domínio suficiente destas duas áreas de conhecimento para concretizar uma união estável entre essas linguagens, pelo menos até a década de 1950 (Mongiovi, 2017, p. 101, grifos nossos).

As conclusões de Borém e Moreira Júnior (2011) apresentadas no decorrer deste capítulo contrapõem a hipótese de Mongiovi e Piedade. Segundo aqueles, nas novas composições de Pixinguinha, pensadas após a viagem à França, em 1922, é perceptível que o músico brasileiro "rompe com cânones do choro tradicional ao buscar inspiração nos ragtimes das *jazz-bands* e nos elementos formativos deste gênero norte-americano" (Borém; Moreira Júnior, 2011, p. 99), especialmente na gravação de "Segura Ele", como um estudo de caso da pesquisa apresentada. Por seu turno, Almeida (2016), defende uma perspectiva intermediária, entre Mongiovi

(2017) e Borém e Moreira Jr (2011), propondo que, na realidade:

> É possível dizer que esse posicionamento do instrumentista nacional em relação à música popular instrumental não é recente. Em um primeiro momento, a impressão que se tem é a de que a busca por uma "brasilidade" na música instrumental se deu de maneira mais intuitiva e, posteriormente, principalmente a partir da década de 1970, essa busca se deu de maneira mais consciente (Almeida, 2016, p. 72).

As formas de *intenção de brasilidade* – como projeto prévio/consciente ou "de maneira mais intuitiva" – auxiliam na verificação das propostas relacionadas ao jazz no Brasil e suas possibilidades de aceitação no meio cultural nacional. Com esse debate, não objetivamos buscar as origens do "jazz brasileiro", nem definir ou classificar quais propostas musicais se enquadram ou não nessa ideia, mas sim, perceber como a tendência de negação do termo no Brasil, por boa parte do século XX, revela componentes ainda pouco trabalhados da identidade cultural brasileira. Esse debate também demonstra algumas dificuldades da aceitação social do jazz como subsídio transnacional para formação de novas sonoridades no país. Nessa empreitada, pudemos constatar que os sentidos atribuídos ao "jazz brasileiro" vão se acumulando durante o século XX, inclusive como possibilidade de permissão negociada por parte do público e dos atuantes na produção e circulação das obras.

Vale ressaltar, ao mesmo tempo em que os nacionalismos do longo modernismo circunscrevem o lugar social do jazz no Brasil, criando barreiras para a sua aceitação (por conseguinte admissão de suas contribuições diaspóricas) como parte integrante da cultura brasileira, eles também aglutinam e potencializam a produção do jazz dentro das fronteiras brasileiras, reverberando como possibilidade de (re)ação artística utilizada pelos músicos em geral. Assim, durante a história centenária do jazz no Brasil, as formas de *intenção de brasilidade* (musical e retórica) permitiram aos envolvidos realizarem um procedimento de *nacional por subtração*: operando mecanismos de seleção e apropriação artística relacionada à identidade brasileira como forma de combater "o caráter *postiço*, *inautêntico*, *imitado*, da vida cultural que levamos" (Schwarz, 1987, p. 29, grifos nossos).

Nesse processo, o jazz foi e é uma peça-chave para o problema recorrente da 'cópia' e da inautenticidade na cultura brasileira durante o século XX. Ao mesmo tempo, as práticas jazzísticas foram e são ativadas de diferentes maneiras como meio de acesso a um futuro modernizante. Nesse debate, a proposta do conceito de

intenção de brasilidade é auxiliar na empreitada de pensar “a parte do estrangeiro no próprio, a parte do imitado no original, e também a parte do original no imitado”, haja vista que nenhuma “criação surge a partir do nada” (Schwarz, 1987, p. 48).

Além disso, “jazz brasileiro” pode ser utilizado como ferramenta heurística para acessar as camadas de disputa sobre as especificidades dos sentidos construídos em torno da relação entre jazz e música popular brasileira e da MPB. Nesse sentido, Zuza Homem de Mello defende que “o termo *Brazilian jazz* é muito apropriado, porquê, na verdade, ao contrário da maioria dos países do mundo, *o jazz brasileiro é música brasileira*” (Mello, 2010, *apud* Levy 2016, p. 11). No caso dos anos 1970 e 1980, especificamente, tais questões auxiliam na formação de novas perspectivas sobre a consolidação da canção no mercado nacional durante o governo ditatorial militar (1964 – 1985).

Nesse cenário, as ações da Vanguarda Paulista Instrumental representam uma nova fase para o jazz no Brasil, potencializando as possibilidades semânticas para o *jazz brasileiro*. Apesar da intensa influência de Hermeto, Gismonti e Airto, a proposta era, justamente, criar algo que os diferenciasse desses artistas, para conceber manifestações próprias e particularidades diante da carreira desses músicos, na tentativa de marcar uma diferenciação, seu caráter único, além da busca por um lugar específico no mercado, mesmo que de produção musical *independente,* também formulado por essa geração.

A revitalização do cenário jazzístico instrumental brasileiro, a partir da década de 1970, também está intrinsecamente relacionada às novas proposições realizadas pelo *fusion*, abrindo muitas possibilidades de diálogo entre jazz e música brasileira, potencializando as propostas de improviso e revitalizando o jazz no mercado estadunidense e mundial. O *fusion* mantém um papel primordial nesse processo, pois, é o elo que interliga, a partir dos anos 1970, a reincidente *intenção de brasilidade* vinculada ao longo modernismo nacional e o experimentalismo marcante do jazz no Brasil dessa década e dos anos 1980.

Os três períodos delimitados e apresentados nesse capítulo sobre os ciclos de formação do jazz no Brasil representam atualizações apropriadas dos nacionalismos modernistas e, também, meios de acesso à modernidade almejada como projeto. As *jazz-bands* eram sinônimo de inserção no mundo moderno durante a década de 1920 e o debate sobre modernização do samba (em termos sociais e estéticos) acompanha

a formação da bossa-nova e do samba-jazz em meados da década de 1950 e 1960. Durante a década de 1970, as ideias de música moderna, de vanguarda ou mesmo ‘contemporâneas’ recaem sobre diversos artistas do *jazz brasileiro*, e incessantemente sobre as gravações da Vanguarda Paulista Instrumental. Assim, desde os primeiros passos do jazz no Brasil até a formação do *jazz brasileiro*, nos anos 1970, podemos observar a sintonia desse desenvolvimento (bastante contraditório) com o processo de “tradicionalização do moderno”, apontado por Ortiz (1988), que se resume na busca incessante por símbolos de modernidade em contraste com o desenvolvimento tardio da sociedade brasileira, sendo renovadas em ciclos e, constituindo-se, dessa forma, como algo tradicional (ativado constantemente) no pensamento social brasileiro.

A partir de tais considerações sobre a história do desenvolvimento jazzístico no Brasil é importante ressaltar: as filigranas que tecem o longo modernismo nacional são vinculadas aos momentos de avanço tecnológico ocorridos durante o século XX. São eles: a Era Vargas (1930 – 1945), o governo Juscelino Kubitschek (1956 – 1961) e, finalmente, as ações colocadas em prática pela modernização conservadora do governo militar (1964 – 1985). Em outras palavras: existem momentos-chave de atualização do modernismo (estético) e estes estão inexoravelmente conectados aos períodos de foco governamental na modernização (tecnológica e econômica). Não por acaso, os três momentos do jazz no Brasil (à luz do longo modernismo) demonstram exatamente o vínculo com essas ‘fases’ das políticas de modernização do Brasil: primeiro, as *jazz-bands* e as *big-bands* são (re)dimensionadas justamente pelas políticas nacionalistas da gestão Vargas; a bossa-nova e o samba-jazz não podem ser desvinculados da aura de modernização que permeava governo Juscelino Kubitschek e, finalmente, o *jazz brasileiro* como proposta instrumental e experimental é gestado durante o governo militar, exatamente a partir das dificuldades de produção e circulação que foram, de certa forma, silenciadas pela hegemonia da canção no cenário musical do período e nas produção acadêmicas posteriores.

As disputas entre a *intenção de brasilidade* e o ímpeto transnacional não produzem respostas premeditadas, em nenhum dos períodos aqui recortados, muito pelo contrário: antes, formam um problema geral que atua de forma direta ou indireta sobre a produção musical e a recepção social dos discos, artistas, e projetos relacionados ao jazz durante o longo modernismo (1920 – 1980). Dessa forma, sob

prisma adorniano, a história do jazz no território nacional e das semânticas ao redor do termo “jazz brasileiro”, com suas diversas contradições, podem ser compreendidas como expressões da dialética (*negativa*) do jazz no Brasil.

Segundo Adorno, a lógica da *dialética negativa* se realiza na “desagregação da figura construída e objetivada dos conceitos que o sujeito cognoscente possui de início em face de si mesmo” (Adorno, 2009, p. 127). Nesse sentido, na ótica de Perius (2006, p. 105), a *dialética negativa* pode ser compreendida como “inadequação fundamental entre o que o conceito consegue apreender e aquilo que no ato desta apreensão (identificação) lhe escapa”. Ora, se pensarmos no jazz como um desses conceitos, polissêmico e extremamente essencial para a sociabilidade artística do século XX, as reflexões de Adorno nos ajudam a compreender as distintas formas de *intenção de brasilidade* como um contraponto contínuo às diversas apropriações semânticas e práticas do jazz no Brasil.

A perspectiva adorniana coaduna com a experiência brasileira, pois essas não produzem uma síntese única e universal, aplicável às grandes diferenças do território nacional. A *intenção de brasilidade* e o ímpeto transnacional são ativados de forma recorrente nos discursos, práticas e mediações do jazz no Brasil, com distintas aplicações, de acordo com a configuração política, social e cultural de cada período histórico apresentado neste capítulo. Dessa forma, podemos concluir que tal oposição faz parte de um mesmo arquétipo de conflitos e possibilidades artísticas, com apropriações diversas e focos distintos, partilhando uma interrelação profícua, e, apesar das disputas, por vezes até harmoniosa.

O esforço investigativo realizado neste capítulo se faz necessário tanto para a Vanguarda Paulista Instrumental quanto para os estudos de jazz no Brasil, possibilitando mapear, no tempo, a origem discursiva do debate sobre o jazz na cultura brasileira. Mais que isso: nos permite perceber uma continuidade na diferença, como também as atualizações, reinterpretações e modificações realizadas pela VPI e pelo *jazz brasileiro* dos anos 1970 e 1980, isto é, durante a ditadura.

Nessa longa trajetória polifônica, fica nítida a preocupação, existente (pelo menos) desde a década de 1920 - perpassando a formação da cultura modernista brasileira com incontáveis conotações - chegando até os anos 1980 com diversas roupagens, mas, ainda assim, de forma substancial: como unir as possibilidades harmônicas e criativas do jazz com os ritmos e sons considerados tradicionalmente

brasileiros, sem perder o substrato identitário? Questões desse tipo também são articuladas de forma particular durante o período da ditadura militar brasileira (1964 – 1985), e serão analisadas no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3: PELAS MARGENS DO AUTORITARISMO: O JAZZ NO BRASIL DURANTE A DITADURA MILITAR (1964 – 1985)

3.1 Jazz e ditaduras: um debate à luz do *New Jazz Studies*

Conforme vimos na introdução, as propostas do *New Jazz Studies* (NJS) possibilitaram a ampliação de pesquisas sobre o jazz em diferentes países. Isso ocorreu devido à diversificação de fontes (não somente gravações), áreas do conhecimento (antes baseadas em um tipo de musicologia focada na partitura) e, por fim, geografias (para além dos EUA) incorporadas nas investigações que utilizam o jazz como objeto e/ou fonte de trabalho. Dessa forma, os estudos sobre o jazz potencializaram a revisão da própria construção do conceito de música popular em diferentes partes do globo. Nesse aspecto, é necessário salientar que as conexões entre jazz e ditaduras também fazem parte desse cenário, tendo na série de livros da *Transnational Studies in Jazz*, da editora multinacional britânica *Routledge*, um de seus principais interlocutores globais.

Uma obra de suma importância é o livro *Jazz and Totalitarianism*, coeditada por Pedro Cravinho, Bruce Johnson e Heli Reimann, lançada em 2017[233]. Constituído da compilação de artigos produzidor por diversos pesquisadores de variadas universidades e países, o livro analisa as conexões entre jazz e ditaduras em diversos locais do mundo. Na agenda temática, as pesquisas remetem para países sob regimes autoritários, como, por exemplo, Itália e URSS, além de Estônia, Polônia, Tchecoslováquia, Finlândia, Espanha, África do Sul, Irã e China. O mesmo se pode dizer sobre Portugal, onde as nuances do jazz durante o Estado Novo de Antonio Salazar e Marcello Caetano (1933 – 1974) foram analisadas por Cravinho (2017, 2018, 2022).

No Brasil, no entanto, até recentemente, pouco se produziu sobre a relação entre jazz e regimes autoritários, de modo que o país ainda não foi contemplado nas publicações internacionais sobre o tema. Dessa forma, a tese e, especialmente o presente capítulo, objetivam contribuir com esse campo de estudos em formação, analisando algumas especificidades culturais do Brasil e o desenvolvimento do jazz

[233] CRAVINHO, Pedro; JOHNSON, Bruce; REIMANN, Heli. (eds.). *Jazz and Totalitarianism*. New York/London: Routledge Taylor & Francis Group, 2017.

no período da ditadura militar. Antes, porém, será necessário demonstrar qual foi a conjuntura cultural das artes durante o governo militar, além de algumas particularidades da censura.

3.2 Mudanças, continuidades e adaptações da cultura e das artes no regime militar

A ditadura militar brasileira (1964 – 1985) representa um ponto nevrálgico nas ações e retóricas de modernização da nação que acompanham o século XX. O regime autoritário, podemos afirmar, transforma o panorama cultural, artístico e musical do país. Como não poderia deixar de ser, o jazz não passou imune às mudanças estruturais conectadas diretas e indiretamente à atuação do governo ditatorial. Com a consolidação do "mercado massivo de bens culturais"[234] no Brasil, durante os anos 1960 e 1970, somada à atuação censura em diversas áreas (Fico; Garcia, 2021a, 2021b), o campo das artes teve como necessidade alterar suas bases de funcionamento, produção e circulação, a fim de adaptar-se às novas condições conjunturais.

O golpe militar de 31 de março de 1964 interrompe um período de quase 20 anos de democracia no Brasil, desde o fim do Estado Novo (1937 – 1945) de Getúlio Vargas. Apesar dos problemas institucionais (como veremos, inclusive, relacionados à censura) e dos limites práticos impostos pela ampla desigualdade social, o ciclo entre 1945 – 1964 pode ser compreendido como um período de democracia formal da história brasileira. Nesse sentido, é necessário pontuar a conjunção de uma série de fatores interrelacionados que tornaram possível uma nova distensão política nacional em 1964. Segundo Fico (2004), a primeira delas, vinculada ao próprio universo militar: existia um sentimento de ameaça e quebra de hierarquia sentido por parte das forças armadas (inclusive e, principalmente, por membros da alta patente), que também

[234] "O que caracteriza a situação cultural nos anos 60 e 70 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais. Se até a década de 50 as produções eram restritas, e atingiam um número reduzido de pessoas, hoje elas tendem a ser cada vez mais diferenciadas e cobrem uma massa consumidora. Durante o período que estamos considerando (60 e 70), ocorre uma formidável expansão, a nível de produção, de distribuição e de consumo da cultura; é nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa" (Ortiz, 1988, p. 121).

achavam ter soluções para os dilemas da sociedade brasileira, pois sentiam que estavam “capacitados para assumir diretamente o governo” (Fico, 2004, p. 43).

Tal problemática era retroalimentada pela grande crise parlamentar e institucional, com a impossibilidade cada vez maior do debate no poder legislativo, “praticamente paralisado” (Fico, 2004, p. 46), criando uma imensa instabilidade administrativa e burocrática, travando as discussões realizados nas instâncias oficiais de poder. Além desses problemas político-institucionais, estavam aqueles de sentido “socioeconômico”, vinculados com as mudanças do estágio do capitalismo no Brasil, além da ampla atuação do empresariado brasileiro[235] no financiamento de ideias golpistas[236], bem como o alinhamento de projetos antidemocráticos entre setores civis (economicamente importantes) e militares da ativa, com poder formal sobre suas tropas (Fico, 2004).

A posse de João Goulart (Jango), em 1961, já era marcada pela imensa instabilidade, parcialmente amenizada pela adoção do parlamentarismo. A antecipação do plebiscito sobre o fim do regime parlamentar, por parte de Goulart, em 1962, aumentou as tensões entre os poderes, tornando o ambiente político ainda mais movediço, apesar da aparente vitória do presidente sobre os setores indispostos das Forças Armadas. Fico (2017) demonstra como Jango foi acusado erroneamente de “golpista” (até porque foi ele quem sofreu um golpe de estado), de flertar com o uso da força e das ameaças, por uma parte da imprensa e até mesmo de trabalhos acadêmicos, mas que tais acontecimentos são frutos da corrosão institucional da política brasileira, vinculadas ao que poderíamos chamar, no máximo, de inabilidade política de Goulart num cenário de dificuldades[237]. Todas essas características estavam conectadas ao contexto global da Guerra Fria, tornando a situação interna ainda mais problemática e polarizada.

---

[235] Banqueiros, industriais, latifundiários, comerciantes de amplo capital, entre outros.

[236] A partir do estudo de Dreifuss (1981), Fico (2004, p. 50 – 51) salienta duas importantes organizações empresariais, o IPES (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais) e IBAD (Instituto Brasileiro de Ação Democrática), que atuavam para desestabilizar o poder Executivo e para unir a classe média contra o governo.

[237] Fico conclui, inclusive, que seria muito difícil para João Goulart e a esquerda brasileira agirem de outras maneiras naquele contexto de impossibilidades geradas pelo amplo conservadorismo. Segundo o autor, para os personagens históricos atuantes na esquerda do período seria impossível “considerar racionalmente, como escolha possível, não se comportar como o que de fato era: esquerdista e radicalizada” (Fico, 2017, p. 12). Gaspari (2002a) advoga por um golpismo de Jango, todavia, ao mesmo tempo concorda com Fico, quando reitera que João Goulart era “um dos mais despreparados e primitivos governantes da história nacional” (2002a, p. 46).

Ponderando sobre a as parcelas da sociedade brasileira que atuaram no golpe, Fico (2004, p. 42) argumenta: “se na preparação do golpe foi de fato ‘civil-militar’, no golpe, propriamente, sobressaiu o papel dos militares”, que cada vez mais tomaram o controle do governo federal, com projetos que se distanciavam dos aliados civis[238]. O autor completa: “sucessivas levas de militares passaram a ocupar cargos em importantes agências governamentais. Se podemos falar de um golpe civil-militar, trata-se, contudo, da implantação de um regime militar — em duas palavras: de uma ditadura militar” (Fico, 2004, p. 52). No mesmo sentido, Gaspari (2002a, p. 164) destaca que “os militares predominaram sobre os civis desde o primeiro instante de funcionamento do Serviço [Nacional de Informações]” (SNI), criado nos primeiros meses após o golpe para supervisionar toda e qualquer atitude e/ou pensamento que poderiam ser considerados contra a ideia (bastante abrangente) de “Segurança Nacional”. Carlos Fico conclui:

> As transformações estruturais do capitalismo brasileiro, a fragilidade institucional do país, as incertezas que marcaram o governo de João Goulart, a propaganda política do Ipes, a índole golpista dos conspiradores, especialmente dos militares — todas são causas, macroestruturais ou micrológicas, que devem ser levadas em conta, não havendo nenhuma fragilidade teórica em considerarmos como razões do golpe tanto os condicionantes estruturais quanto os processos conjunturais ou os episódios imediatos (Fico, 2004, p. 56).

Com a efetivação do golpe, um tipo de *modernização autoritária/conservadora*[239] foi imposta pelos militares, apoiada, principalmente no início, pela elite empresarial brasileira. Tal projeto engendrou, segundo Arantes (1992, p. 36), um “novo tipo de dependência”, cada vez mais atrelada às empresas transnacionais. A gestão do Estado brasileiro realizada pelo governo autoritário focou

---

[238] Em um estudo mais recente, Fico (2017, p. 53) afirma que “o golpe foi efetivamente dado (não apenas apoiado) por civis e militares”, e que “o regime subsequente foi inteiramente controlado pelos militares”. Mais que isso, ele atenta para os problemas de imprecisão do uso da expressão “civil” no contexto da “História do Tempo Presente”, pois, segundo ele, implica quase sempre em uma conotação “de redução da responsabilidade dos militares”.

[239] Carlos Fico (2017, p. 25 – 31) atenta para os problemas teóricos da incorporação irrestrita da noção de “modernização conservadora” e/ou “autoritária” – conforme utilizado por Motta (2014) e Ridenti (1993) – como se fosse um paradoxo característico da ditadura militar brasileira. Todavia, mesmo que muitos dados de crescimento econômico (como do PIB, por exemplo) sejam fruto de governos anteriores ao regime militar, a ideia de “modernização conservadora” pode nos auxiliar a expressar, não em termos paradoxais, mas sim, complementares, alguns elementos sintomáticos e inerentemente vinculados à atuação dos militares no poder: o vínculo entre algumas ações de modernização tecnológica num período de supressão das liberdades democráticas.

nos investimentos em indústria de base, fornecendo energia e uma rede de benefícios tributários e logísticos para instalação de empresas estrangeiras do setor cultural (Ortiz, 1988). Sobre o tema, Renato Ortiz (1988, p. 121 – 132) apresenta uma série de dados sobre diversos setores – editorial (livros, revistas, e criação de nichos especializados em mercados específicos), cinema, discos, aparelhos de TV por residência – e conclui: como nunca antes na história do Brasil houve um crescimento exponencial, de larga escala, em todos os âmbitos, sendo a indústria fonográfica uma das mais afetadas (Dias, 2000; Vicente, 2014).

Dessa forma, a partir dos anos 1970, a sociedade brasileira produz dois tipos de integração: a primeira delas, interna, relacionada à criação de um novo sistema nacional de telecomunicações, no intuito de preservar o "Estado de Segurança Nacional", para mapear e coibir as possíveis manifestações contrárias ao regime dentro das fronteiras do país. Adicionalmente, tais investimentos em tecnologias de comunicação também funcionavam como canais de escoamento das ideias defendidas pela ditadura. Ou seja, ao mesmo tempo que censuravam manifestações contrárias, também tinham como função a divulgação de ações e retóricas em prol do governo. Tal processo, como veremos no decorrer desse capítulo, gerou diversas nuances, muitas vezes vistas como contraditórias. Todavia, vale sublinhar: "como ocorre em qualquer governo" as formas de repressão se constituem com um processo intensamente seletivo, "não havendo nessa seletividade nada de contraditório", pois, "de um lado, o governo podia arbitrar entre reprimir ou estimular dado setor, decidindo entre diretrizes diversas encaminhadas por suas agências" (Fico, 2017, p. 22).

A segunda integração, externa ao território nacional, está relacionada à vinculação do mercado brasileiro aos padrões internacionais. Nesse aspecto, argumenta Ortiz (1988), durante as décadas de 1970 e 1980, as referências ao "internacional-popular" ampliam sua influência na cultura brasileira, realocando a centralidade do "nacional-popular" como vetor artístico primordial, ainda que extensamente atuante e fundamental. Nesse cenário, a circulação de bandas, álbuns, programas de rádio e festivais relacionados ao jazz também tiveram um novo impulso mercadológico.

É interessante notar que essa ampla circulação de mercadorias auxilia em um projeto fundamental do governo militar: o de transmitir a ideia de normalidade institucional tanto para a sociedade brasileira quanto para a comunidade internacional.

Por outro caminho, a sucessão de Atos Institucionais (AI) representa justamente a tentava de legalizar juridicamente as ações autoritárias e inconstitucionais dos militares. Foram ao todo 17 atos decretados durante a vigência dos militares no poder, com o intuito de enquadrar cada nova medida autoritária como uma atitude necessária para a reconstruir a nação, segundo os personagens no poder. Em diálogo com esse contexto, o crescimento do mercado consumidor em várias áreas ameniza as críticas políticas sofridas pelo regime, além de auxiliar na legitimidade do projeto golpista como aquele que trazia novas respostas para os problemas econômicos do país[240].

Ao mesmo tempo, segundo Ridenti (2007), com a consolidação da indústria cultural no Brasil dos anos 1960 e 1970, surgiu, também, um nicho específico de mercado pautado na criação de produtos artísticos de viés contrário à ditadura. Como exemplo, o autor cita a *Revista Civilização Brasileira* (publicação de esquerda que chegou a vendagens massivas para a época, cerca de 20 mil exemplares por tiragem), e "numa escala bem mais ampla", as canções engajadas dos festivais internacionais da música popular brasileira. Diante disso, Ridenti conclui: "a ditadura promoveria certa modernização autoritária que contribuiria para alterar as predisposições revolucionárias nos meios artísticos e intelectuais" (2007, p 189).

Um aspecto reiterado como marco de mudança na estrutura formal do regime é o Ato Institucional 5 (1968), o amplamente reconhecido AI-5. Todavia, é importante deixar claro: desde 1964, com o primeiro presidente militar, Castelo-Branco, uma ditadura formal se instaura no Brasil. Argumentando contra a leitura majoritária que compreende a existência de dois grupos de presidentes-generais (os 'linha-dura' e os 'moderados'), Fico (2004, p. 33) destaca que Castelo Branco

> proibiu atividades políticas dos estudantes; decretou o AI-2; não logrou impedir que militares radicais conquistassem poder político; ajudou a redigir e assinou a Lei de Segurança Nacional que instituiu a noção de "guerra interna"; fechou o Congresso Nacional e decretou uma Lei de Imprensa restritiva. Além de tudo, foi conivente com a tortura, que já era praticada nos primeiros momentos após o golpe.

Assim, é importante compreender que o AI-5 representa uma estratégia

[240] Conforme aponta Fico (2017, p. 30), os benefícios estruturais da economia brasileira sentidos durante um pequeno período do governo militar, entre 1968 e 1973 – o autodenominado pelos próprios militares de "Milagre Econômico" – são frutos de ações tomadas por governos anteriores. Além disso, uma ampla dívida externa foi adquirida pelo Brasil nesse mesmo período.

executada durante todo o período ditatorial, “uma manifestação da dinâmica que havia entre as tendências de institucionalização e de excepcionalidade” (Fico, 2017, p. 63). A tutela do Estado brasileiro realizada pelos militares, dessa forma, obteve êxito em vários âmbitos. Inclusive, a “abertura política” capitaneada pelos ditadores, desde meados dos anos 1970, com a formação da Nova República (1985 até o período atual), significou o “coroamento da distensão, lenta, gradativa e segura” (Fico, 2017, p. 66). Isso porque, além dos militares conseguirem se perpetuar por 21 anos no poder, quase 30 sem eleições diretas para presidente, a Lei de (auto) Anistia de 1979[241] nunca foi revista, da mesma forma como no processo de desmantelamento de outros regimes ditatoriais no América Latina (Bauer; Gertz, 2009, p. 179 – 180).

É necessário ponderar rapidamente outro aspecto basilar na historiografia sobre o regime militar brasileiro. Não existiu, como por muito tempo se supôs, uma relação de causalidade entre a “luta armada” e a repressão imposta pelo Estado. Tal correlação consolidou como “fato emblemático da ditadura” (Fico, 2017, p. 49). Apesar da força desse aspecto bibliográfico e memorial, a chamada “luta armada” foi muito inexpressiva no Brasil em termos conjunturais. Ela teve, obviamente, um grande impacto na experiência de vida dos militantes que participaram. Todavia, “as ações armadas foram poucas e sua fase verdadeiramente ofensiva ou revolucionária muitíssimo breve porque, diante da óbvia superioridade e truculência da repressão, elas se tornaram meramente defensivas” (Fico, 2017, p. 41)[242].

Dessa forma, os estudos que se afastam da relação entre repressão e “luta armada” como cerne explicativo da ditadura militar se tornam demasiado necessários. É claro que diferentes áreas do conhecimento histórico focam em campos específicos da sociedade. Também por isso, as análises sobre os aspectos culturais e artísticos nos permitem refletir sobre as diferentes formas de atuação do aparato repressor

---

[241] Segundo Fico (2017, p. 65), “o projeto de Geisel estava delineado desde o início de seu governo e previa todas essas etapas, sendo a mais importante a autoanistia”. Silva (2019, p. 370) argumenta que durante o processo de abertura e redemocratização houve “uma postura militantemente favorável ao ‘esquecimento’ em nome da concórdia nacional – a manutenção da anistia absoluta aos torturadores, não punição dos corruptos, não apuração dos atos que culminaram na ruptura da ordem democrática [...]”. Em outro momento, o autor conclui: “o governo de exceção se autoanistia, impossibilitando, até os nossos dias, que personagens, civis ou militares, envolvidos em sequestros, torturas e mortes fossem processados por seus crimes” (Silva, 2019, p. 404).

[242] Nesse tema, Fico (2017, p. 47, grifos nossos) destaca para a diferença entre “causalidade” e “retroalimentação”, segundo o autor: “'Luta armada' e repressão não tinham relação de *causalidade*, mas se *retroalimentavam* na medida em que a esquerda justificava sua opção com o endurecimento do regime, e a chamada ‘linha dura’ justificava a repressão com as ações armadas”.

colocado em prática pelos militares, bem como suas interferências em grupos sociais e artísticos distintos. Existem ótimas pesquisas acadêmicas que tratam da relação de diferentes artes (cinema, teatro, literatura, música, artes plásticas, entre outras) e a ditadura militar. No campo da música, a MPB é um tema extremamente revisitado e bastante hegemônico, uma vez que esta foi/é compreendida como expressão primordial da canção brasileira. De outro lado, a análise sobre as interrelações entre jazz/música instrumental e ditadura são extremamente escassas e, também por isso, emergem de forma fundamental.

As censuras e o governo militar

Antes de nos aprofundarmos na relação entre jazz no Brasil e ditadura militar, serão necessários breves apontamentos sobre alguns aspectos do funcionamento da censura durante o regime, pois, uma de nossas hipóteses é de que foi a constituição da censura que formatou as possibilidades de atuação e recepção social do *jazz brasileiro* e da Vanguarda Paulista Instrumental. Primeiramente, é muito importante fazer a distinção entre censura à imprensa, potencializada nos chamados “anos de chumbo” (1969 – 1974), isto é, após a promulgação do AI-5; e a censura de diversões públicas. Essa última era uma prática legalizada desde a constituição de 1946 (Serviço de Censura de Diversões Públicas – SCDP), após a ditadura varguista. Ambas tiveram mecanismos próprios durante a ditadura de 1964, sendo potencialmente desenvolvida durante todo o governo militar, com diferentes intensidades.

Em outras palavras, a censura de diversões públicas já existia institucionalmente antes da ditadura de 1964, todavia foi adaptada e exponencializada pelos militares (com as Divisões de Censura de Diversões Públicas – DCDP, a partir de 1972), como parte de seu projeto autoritário. A censura à imprensa, de outra maneira, foi instituída notadamente pelo governo militar, e apesar de sua constitucionalidade ser um detalhe de pouca relevância para os ditadores, ela foi realizada “envergonhadamente” (Fico, 2002, p. 254). Analisando os casos da censura ao teatro e à MPB, respectivamente, Garcia (2008, p 34 – 36) e Carocha (2007, p. 57) corroboram com a visão de Carlos Fico. Sobre o tema, Fico destaca:

> [...] é possível distinguir a dimensão moral e a dimensão estritamente política seja na censura da imprensa, seja na censura de diversões públicas. Naturalmente, porém, prevalecia no caso da imprensa a censura de temas políticos, tanto quanto os temas mais censurados no caso das diversões públicas eram de natureza comportamental ou moral [...] é importante distinguir as duas instâncias, porque a DCDP era legalizada e a censura da imprensa era "revolucionária" [termo utilizado pelos militares para justificar as ações coercitivas do governo, desde o golpe de 1964] (Fico, 2002, p. 258).

Após analisar documentos internos das instâncias de repressão, Fico (2002, p. 260) depreende que "apesar de fazer censura política, a DCDP nunca se sentiu totalmente liberada para tanto, o que mais uma vez chama a atenção para a necessidade de distinguirmos as duas instâncias censórias". Quer dizer, ambas fazem parte dos órgãos repressivos da ditadura, mas apresentam distinções de funcionamento, organização, jurisdição e temática. A censura de imprensa e a censura de diversões públicas estão articuladas com a polícia política, a espionagem e a propaganda, formando um conjunto de atividades de cerceamento das liberdades individuais. Os diversos setores de repressão, criados ou reestruturados pelo regime, estavam conectados de alguma forma, entretanto, mantinham não somente diferenças como também conflitos no tocante à forma de atuação dos órgãos[243].

A partir de documentação produzida pelos próprios militares e investigando minuciosamente o funcionamento da censura durante o governo ditatorial até a desativação institucional da censura (1964 – 1988), Miliandre Garcia (2008) também destaca, assim como Fico (2002), as diferenças e distanciamentos entre a censura de imprensa e a censura de diversões públicas, salientando que os agentes desta última "resistiram ao exercício da censura política e criticaram o processo de politização da atividade", sendo "quase sempre assunto delicado" (Garcia, 2008, p. 36). É muito necessário destacar que a própria censura em si é um ato político. Dessa forma, quando pensamos a distinção entre a censura moral e política, além das diferenças legais, institucionais e de procedimento, também partimos da diferenciação realizada pelos próprios técnicos de censura[244], na medida em que eles assumiam

[243] Fico (2002, p. 252), cita as disputas "entre o Serviço Nacional de Informações (SNI) e o Centro de Informações do Exército (CIE), ou entre a Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), responsável pela propaganda política, e toda a 'linha dura'". Nessa discussão, o autor complementa, afirmando que "a frenética troca de papéis secretos que empreendiam tinha por objetivo não apenas municiar as autoridades de informações, mas constituir uma espécie de narrativa legitimadora dos atos repressivos (Fico, 2002, p. 260).

[244] Sobre o tema, é importante mencionar o livro produzido pelo censor Coriolano Fagundes, em 1975, intitulado *Censura e Liberdade de Expressão*, distribuído pelas instâncias do DCDP, sendo considerada leitura obrigatória aos censores. O autor replica a diferenciação entre censura moral e política, bem

orgulhosamente a primeira, enquanto a segunda causava grande desconforto (Fico, 2002, Carocha, 2007).

No que se refere à censura de diversões públicas, Carlos Fico demonstra em seu célebre artigo de 2002 (reeditado em 2021) – *Prezada Censura: Cartas ao Regime Militar* – como as "pessoas comuns" enviavam cartas pedindo mais censura aos órgãos da ditadura, pautadas por paradigmas como "crise moral", "bons costumes", "família brasileira" e "ameaça comunista". O tema das cartas enviadas pela sociedade civil aos censores também foi trabalho de Adrianna Setemy (2021), especificamente durante o período da Assembleia Nacional Constituinte (1987 – 88), demonstrando que uma parcela da população estava insatisfeita com o fim iminente da censura no processo de redemocratização. Esses remetentes, segundo a autora, expressavam em suas missivas que estavam "mais preocupados em proteger a instituição da família e em preservar-lhes os valores da ética e da moral cristã, do que em garantir a defesa das liberdades fundamentais (Setemy, 2021, p. 60).

Além do teor conservador e de um patriotismo exacerbado, essas cartas também foram utilizadas pelo DCDP como formas de denúncia e, em alguns casos, incorporadas como matéria-prima para ações censórias efetivas, com "providências enérgicas" (Fico, 2002, p. 275) por parte dos órgãos cabíveis. Outro tema recorrente na lógica interna dos aparatos de censura é o tema da sexualidade, visto como uma "arma ideológica" utilizada pelo comunismo internacional para desestabilizar a família brasileira e impor seu regime político (Garcia, 2008, p. 81 – 85). Tal visão era compartilhada tanto pelos censores como por boa parte da classe média brasileira (Fico, 2002).

Diferentemente da censura de imprensa, que teve seu auge no período de maior repressão, logo após o AI-5 (1969 – 1974), a censura às diversões públicas teve seu período de máxima atividade entre 1976 e 1980, já na fase da suposta "abertura política". A maior parte de peças teatrais e filmes censurados corresponde a esse período, bem como a maior quantidade de cartas da sociedade civil enviadas aos censores. Haja vista que estava intimamente conectada à visão de mundo das classes médias urbanas, Carlos Fico (2002, p. 277) afirma que "a censura da 'moral e dos

---

como argumenta que a primeira é uma instituição atemporal e necessária, enquanto a segunda é mencionada no livro "quase que envergonhadamente" (Carocha, 2007, p. 92). Tal lógica permeava tanto a DCDP quanto o funcionamento geral da censura como parte dos aparatos de repressão das liberdades utilizado pelos militares.

bons costumes' obedecia a outros ditames, embora não tenha ficado imune às peculiaridades do regime militar".

Aprofundando-se na história da censura no Brasil, Miliandre Garcia (2008) chama a atenção para o fato de que apesar de vinculada as ações das ditaduras varguista (1930 – 1945) e militar (1964 – 1985), a atividade censória é um processo de longa duração que marca a história do território brasileiro desde a colonização e do controle exercido pela Igreja Católica, perpassando pela chegada de Dom João VI e formação do império no século XIX, se mantendo até o período republicano. Sem apresentar um "padrão de funcionamento", com as diversas mudanças através dos séculos, o que une essas formas de censura é o "fato dos governantes valerem-se de mecanismos de controle para impedir a circulação de informações que julgaram contrárias aos seus interesses" (Garcia, 2008, p. 12). Obviamente, mesmo que a censura relacionada à moral e aos bons costumes tenham uma longa tradição no Brasil, ela adquiriu traços muito específicos em cada conjuntura histórica, e, no caso da ditadura militar, foi reorganizada e exercida com um vigor proeminente, como política de Estado.

Particularmente durante o século XX, a censura estava não somente institucionalizada juridicamente, mas também enraizada culturalmente na sociedade brasileira, com três momentos de destaque: a criação do DIP (Departamento de Imprensa de Propaganda) no Estado Novo Varguista (1937 – 1945), a atuação do SCDP durante o período democrático (1945 – 1964), e os processos de adaptação e ampliação realizados pela ditadura militar (1964 – 1985), chegando até a Constituição de 1988[245]. Dessa forma, ocorreu no Brasil uma "tradição na censura de diversões públicas, calcada na moral e nos bons costumes", quando os "agentes censórios definiram-se como 'guardiões da moral pública'" (Garcia, 2008, p. 35). Nesse sentido, Mostaço (2021, p. 32) destaca que o governo militar "aproveitou-se de toda a estrutura institucional, administrativa e técnica herdada do período anterior, quando a censura de diversões públicas era realizada em nível estadual".

Sobre as adaptações específicas realizadas pelos militares, Garcia (2008) demonstra que não foram isentas de conflitos. Um dos *locus* de desentendimento entre os órgãos de controle foi o processo de centralização administrativa da censura

[245] Sobre a censura na Era Vargas (1930 – 1945), ver: Costa (2015, 2021) e Fernandes (2018, p. 41 – 49).

em Brasília, iniciado logo após o Golpe de 1964, com mais força a partir de 1968. Conforme vimos, o setor de censura de diversões públicas existia juridicamente desde a constituição de 1946 (como SCDP). Com a ditadura militar, os órgãos estaduais (os TCDPs – Turmas de Censura de Diversões Públicas) perdem capacidade de ação decisória. Em 1972, a ocorre a renomeação oficial dos aparatos, e com isso, o órgão federal passa a se chamar Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), enquanto que os estaduais de Serviços de Censura de Diversões Públicas (SCDPs). Vale ressaltar, a DCDP duraria até a promulgação da Constituição de 1988.

É necessário relembrar que a nova capital federal foi inaugurada em 21 de abril de 1960. Nessa data, os poderes executivo, legislativo e judiciário nacional foram transferidos imediatamente do Rio de Janeiro para Brasília. No entanto, muitos órgãos da administração federal se mantiveram no estado da Guanabara[246], em um processo paulatino de transferência burocrática. Como parte desse projeto de transposição logística previsto desde 1960, em 18 de setembro de 1963, Edísio Gomes de Matos se tornou o novo chefe da censura, quando “dedicou-se à consolidação do projeto de centralização e enfrentou resistência das censuras de São Paulo e Rio de Janeiro, cujos agentes censórios se negavam a acatar as orientações do órgão central e continuavam a agir por conta própria” (Garcia, 2008, p. 40).

Logo após o Golpe de 1964, Castelo Branco investiu na estrutura e modernização do aparato público da censura, bem como na reorganização e sistematização do trabalho, com a convocação de novos agentes censórios entre 1964 e 1965 e de novos regulamentos gerais. O SCDP era um órgão do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP) e passava a atuar cada vez mais coordenado com o governo federal, impedindo que algumas peças e filmes, por exemplo, fossem enviados à análise para as instâncias estaduais, evitando essa possível dualidade e ampliando o espaço de jurisdição da atuação federal. Como um exemplo de situações que os militares queriam prevenir com essas novas medidas, Garcia destaca o caso da peça *O Vigário* (1965), de Rolf Hochhuth, proibida pelos órgãos de censura federal, mas não pelas instâncias estaduais (Garcia, 2008, p. 44 – 45).

As controvérsias e disputas entre a esfera regional (no estado) e central (em

[246] Quando a capital federal se transferiu para Brasília, em 1960, a cidade do Rio de Janeiro se tornou o Estado da Guanabara. Em 1975, a região se fundiu com o estado do Rio de Janeiro (cuja capital era Niterói), e então a cidade do Rio de Janeiro se converteu em capital do estado homônimo.

Brasília) constituem uma característica primordial da censura durante a ditadura militar. Em 1967, uma nova constituição foi "promulgada" pelo Congresso Nacional, que era administrado pelos militares e tutelado por Castelo Branco. Com a constituição, o governo federal assumiu o controle sobre a censura de diversões públicas e negava, ao menos juridicamente, a censura da imprensa. Mesmo assim, é claro, os embates entre as esferas federal e estaduais se mantiveram[247], além das disputas burocráticas por poder e da postura pública distinta dos personagens militares ativos no debate público.

Um exemplo elucidativo das contravenções entre os personagens atuantes na censura foi o embate entre o ministro da Justiça, Gama e Silva, e o general Juvêncio Façanha (diretor do SCDP). Gama e Silva colocou em prática seu projeto de compilar, reorganizar e sintetizar as "leis, decretos, portarias e ordens sobre a censura", sendo algumas conflitantes entre si, no intuito, também, de "atualizar o exercício da censura com as transformações sociais, culturais e comportamentais da época" (Garcia, 2008, p. 56 – 57). Durante 1967 e o início de 1968, o ministro fazia declarações públicas sobre algumas obras e peças erroneamente censuradas, segundo ele, pelo órgão dirigido por Juvêncio Façanha. Gama e Silva também fazia interlocuções com os artistas e viabilizava a liberação de filmes, peças de teatro e outras obras já proibidas pelos órgãos do ministério.

Gama e Silva teve um contato muito próximo com a classe artística e chegou a prometer que acabaria com a censura prévia no teatro, propondo um projeto de lei diretamente para o presidente da república, Costa e Silva. Todavia, durante o ano de 1968, ou seja, mesmo antes do AI-5, as promessas e propostas do ministro perderam força entre as autoridades policiais e, além disso, não foram acolhidas pelo presidente, fazendo com que em poucas semanas a postura adotada por Gama e Silva mudasse radicalmente em favor da continuidade da censura prévia (Garcia, 2008, p. 56 – 77)[248].

---

[247] Conforme afirma Garcia (2008, p. 76): "nesse processo de centralização que vinha se delineando há tempos, no campo da censura desde 1962, a Emenda n.º 1 ratificou a Constituição de 1967 que atribuía à União o controle nacional das diversões públicas. De imediato, porém, a centralização censória não impediu os órgãos regionais de atuarem à revelia das instruções do órgão central".

[248] Segundo Garcia (2008, p. 72): "Gama e Silva titubeou entre uma ação mais conciliatória no início de 1968 e uma postura mais autoritária no final do ano. Aliás, não devemos ignorar que o ministro da Justiça foi autor de duas versões do AI-5. O texto mais 'ameno' e aceito por Costa e Silva decretava recesso das instâncias legislativas e atribuía ao presidente da República o direito de intervir nos estados e municípios e suspender direitos políticos e garantias constitucionais. A versão mais radical e recusada pelo presidente extinguia o Congresso Nacional e o STF. Segundo Costa e Silva, o ministro da Justiça foi 'responsável direto pela redação do Ato' que, por sua vez, se gabava de ter redigido o AI-5 em

Outro caso de aparente abertura para a classe artística, num primeiro momento, seguido de frustrações e mais repressão, é a expectativa em torno da gestão do jornalista Wilson A. de Aguiar como chefe da censura, em 1970 (Garcia, 2008, p. 78 – 80).

Com as mudanças administrativas da Constituição de 1967, o governo federal, agora liderado por Costa e Silva, alterou o antigo DFSP (Departamento Federal de Segurança Pública) para Departamento de Polícia Federal (DPF), órgão do ministério da Justiça. A partir do AI-5, a censura da imprensa também passa a fazer parte do escopo do governo, mesmo que não oficializada, e tem seu auge justamente entre 1968 e 1974, isto é, abarcando o governo de Artur da Costa e Silva e o começo da administração Geisel. De outro modo, vale ressaltar novamente que a censura a diversões públicas tem seu período de maior atividade no final dos anos 1970 (Fico, Garcia, 2021a, 2021b).

Carneiro (2013, p. 177 – 217; 2021, p. 204 – 224) analisou a importância do primeiro curso de formação para censores ocorrido no ano de 1968. Como parte do processo empreendido pelos militares de centralização censória nos órgãos federais em Brasília, o objetivo do curso era melhorar a capacidade técnica dos censores, padronizar os pareceres e evitar os erros grotescos que serviam de munição retórica para a imprensa e para a oposição democrática. Nesse sentido, mesmo com toda a tradição jurídica e moral da censura no Brasil do século XX, o curso de formação para censores demonstra a preocupação dos militares com a legitimidade das suas ações perante a sociedade brasileira. As atividades de formação também serviram a um fim específico: permitiram que censores de nível médio obtivessem o diploma superior. Dessa forma, os servidores estariam mais aptos para exercer a função, segundo a nova legislação que entraria em vigor logo após o término do curso[249].

---

apenas quatro horas, trancado num quarto de hotel, sem consultar nenhum livro ou código penal e, quase uma década depois, em janeiro de 1978, manifestava-se contrário à extinção do código que considerava uma advertência aos candidatos à subversão".

[249] Com base nos ofícios internos de comunicação entre os setores da censura, Carneiro (2013, p. 158) assevera que a realização do curso, no ano de 1968, "provia o serviço censório de pessoal através da qualificação dos servidores do quadro da DPF até a possibilidade de realização de um concurso público para o cargo de censor [que ocorreria apenas em 1974], por outro lado, também permitia a qualificação a nível universitário dos antigos censores que possuíam apenas o nível colegial antes que a lei 5.536/68 entrasse em vigor, estabelecendo a exigência de diploma de curso superior para desempenhar a função de censor federal. Portanto, a pressa em executar o curso tinha motivações claras, pois muitos dos antigos funcionários do serviço de censura de diversões públicas possuíam apenas o ensino médio, e a censura não tinha condição de dispensá-los". Outros cursos, seminários, palestras e formações para os técnicos de censura foram realizadas nos anos seguintes, como por exemplo, o Curso Especial para

Haja vista que a legislação censória utilizada para embasar os trâmites burocráticos da ditadura militar foi aquela vigente desde os anos 1940, o que ocorreu foi uma ampliação do aparato legal para legitimar as ações do governo autoritário. Dessa forma, os militares empreenderam uma "politização do instrumento" censório além da já mencionada "centralização administrativa" (Garcia, 2008, p. 86). Durante esse desenvolvimento, o decreto-lei nº 1.077, baixado em janeiro de 1971, é tema central no processo de institucionalização e adaptação das censuras ao longo da vigência da ditadura militar. Sobre a importância do decreto, Miliandre Garcia (2008, p. 88) destaca que "nos anos 1970, com a criação do decreto-lei n.º 1.077 e das normas complementares, o SCDP efetivou a uniformização da censura o que não significou tolerância com os setores artísticos".

Apesar do processo da centralização administrativa em Brasília, a censura na ditadura militar não conseguiu viabilizar "um Estado integrado e centralizado, com uma burocracia unificada, ao contrário, caracterizou-se pela multiplicidade de centros de poder, que por sua vez, implicou em vários focos de proibições" (Garcia, 2008 , p. 236 – 237). Além disso, a autora também destaca a influência da "supercensura": um tipo de "censura extraoficial, com forte poder de influência" (2008, p. 236), exercida por autoridades políticas de outros setores, entidades religiosas, personalidades influentes, enfim, "demandas externas" dos órgãos oficiais de censura (2008, p. 236 – 257).

As linguagens artísticas e a censura de diversões públicas

Com intensa atividade e "uniformização" dos seus procedimentos, a censura de diversões públicas, somada aos outros órgãos repressivos do governo ditatorial, engendrou mudanças na produção cultural brasileira. As diferentes linguagens artísticas (cinema, literatura, televisão, teatro e música), na figura de seus produtores/mediadores, encontraram meios distintos para viabilizarem a produção das obras. Para além das semelhanças gerais do funcionamento da censura de

---

Censura de Filmes, "oferecido a 23 censores especializados na área do cinema" (Carneiro, 2021, p. 212) em março de 1972, ou mesmo o Seminário Nacional de Censura de Diversões Públicas (1981), O Seminário sobre Televisão (1981), entre outros (Carneiro, 2021, p. 220). Nos anos 1980, as atividades debatiam, também, a possível mudança da censura da Polícia Federal (Ministério da Justiça) para o Ministério da Educação.

diversões públicas, cada campo artístico apresenta algumas particularidades frente ao fortalecimento da censura do Estado.

A produção cinematográfica, por exemplo, se relacionava de forma muito específica com a censura. Com a criação da Embrafilme (1967), uma dinâmica bastante complexa entre censura e incentivo passou a permear as conexões do cinema brasileiro com a ditadura (Ortiz, 1988 p. 116; 124 – 156), pois, dali em diante, muitos filmes financiados pela entidade governamental eram censurados pelos aparatos do próprio estado autoritário, mas, ao mesmo tempo, recebiam uma atenção diferenciada por serem coproduzidos por outra entidade do governo (Martins, 2009; 2021)[250]. A centralização dos trâmites em Brasília não aumentou os empecilhos burocráticos para o cinema nacional, tanto que "o setor cinematográfico preferia a censura centralizada, ao contrário do meio teatral" (Garcia, 2008, p. 193), haja vista que a permissão, caso concedida, era válida para execução em todo território nacional e não somente apenas no estado de origem da solicitação (Garcia, 2008, p. 55)[251].

Reinaldo Cardenuto (2014) analisou a filmografia de Leon Hirszman[252] e suas relações com o imaginário cultural de enfrentamento artístico ao regime. Utilizando-se dos conceitos de *engajamento* e *resistência*, Cardenuto articula as mudanças nas propostas de Hirszman com os diferentes paradigmas culturais da esquerda do período, muito influente na produção do campo artístico nacional durante a ditadura. Analisando os filmes *Que pais é este?* (1976, 1977), *O ABC da greve* (1979, 1990) e *Eles não usam black-tie* (1981), Cardenuto conclui que Hirszman, bem como boa parte da produção cinematográfica de sua geração, realizaram um movimento que vai "da angústia diante do fracasso revolucionário ao revisionismo em nome da continuidade da arte comunista" (Cardenuto, 2014, p. 370)[253].

---

[250] "Dessa forma, pode-se notar uma lógica que articulava a atuação da Embrafilme e da censura. Do lado da empresa de filmes, procurava-se produzir obras que tivessem boas possibilidades de comercialização, ou seja, filmes dotados de apelo sexual. Do lado da DCDP, aparentemente havia um entendimento de que, para viabilizar a produção cinematográfica nacional, era preciso permitir algumas 'ousadias'" (Martins, 2009, p. 123).

[251] Os "profissionais de cinema aprovaram a medida de centralização, pois parecia atender aos interesses do setor como, por exemplo, obter aprovação de película para exibição nacional, pois, até então, uma película cinematográfica passava por três instâncias censórias e, consequentemente, pagava três taxas diferentes: para o governo federal, para os governos estaduais e para o Juizado de Menores" (Garcia, 2008, p. 55).

[252] Leon Hirszman é um cineasta conectado ao cinema novo. Foi membro do PCB (Partido Comunista Brasileiro) e começou sua produção artística junto ao CPC (Centro Popular de Cultura). Iniciou sua carreira em 1962, dirigindo o curta-metragem *Pedreira de São Diogo*, episódio da série *Cinco vezes Favela*.

[253] Em estudo mais recente, Cardenuto (2021) analisa o caso de censura ao filme *Os Homes Que Eu*

Como não poderia deixar de ser, a produção editorial também não passou imune em face da atuação da censura no governo autoritário. A partir do levantamento de dados produzido por sua tese de livre docência, Reimão (2011) demonstra que a censura a livros foi ainda mais vigorosa no período entre 1975 – 1980[254]. Nesse trabalho, a pesquisadora Sandra Reimão analisou como estudo de caso a censura a livros de ficção de autores brasileiros[255]. Em artigo mais recente, a autora (2021) analisa as das obras de não ficção estrangeiras traduzidas para o português. Segundo os dados da autora, foram 13 livros censurados entre 1968 e 1977 (Reimão, 2021, p. 196). Haja vista o conteúdo indubitavelmente vinculado às ideias de esquerda de quase todos eles (num contexto de ditadura e Guerra Fria), Reimão (2021, p. 208) faz questão de destacar a "ousadia, o desprendimento e a força de editores de resistência".

Como particularidade da censura a livros, é muito importante destacar, conforme demonstra Rodrigo Czajka (2021), que o processo de institucionalização da censura editorial foi realizada somente a partir de 1970, o que não impediu a repressão dos militares ao setor editorial, consoante ao caso emblemático da Editora Civilização Brasileira, de Ênio Silveira[256]. Além disso, a censura obteve intensos problemas logísticos dado a intensa quantidade de trabalho durante a ampliação de suas atividades nos anos 1970. Dessa forma, as denúncias recebidas eram providenciais para a atuação da entidade censória no viés editorial (livros, revistas etc.) (Fico, Garcia, 2021a, p. 20 – 21; 2021b, p. 19 – 20)[257].

Também o setor televisivo foi amplamente censurado. Pesquisas demonstram como a televisão era um dos principais focos dos censores. Levando em conta a

---

Tive (1973), de Tereza Trautman. Rafael Rosa Hagemeyer (2021), estudou o caso do compositor e cineasta Sérgio Ricardo, a partir do filme *A Noite do Espantalho* (1974).

[254] "Os dados quantitativos gerais sobre a censura a livros calculados a partir dos documentos disponíveis no acervo preservado do DCDP listados anteriormente indicaram que a atividade censória, nesse setor, foi mais rígida entre 1975 e 1980 – anos em que mais de 50% dos livros submetidos foram vetados, enquanto entre 1970 e 1973 esse percentual ficava muito abaixo de 50% (Reimão, 2011, p. 45).

[255] São eles: *Feliz Ano Novo* (1975), de Rubem Fonseca, *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão e *Dez Estórias Imorais* (1967), de Aguinaldo Silva, censurados em 1976; *Em Câmara Lenta* (1977), de Renato Tapajós, proibido em 1977, tendo sido seu autor preso; além dos textos presentes nos concursos de contos eróticos da *Revista Status*: "Mister Curitiba" (de Dalton Trevisan, vencedor em 1976) e "O Cobrador" (de Rubem Fonseca, vencedor em 1978, na terceira edição).

[256] O caso da editora Civilização Brasileira que foi invadida e teve a prisão do seu editor Ênio Silveira realizada pelos militares também é objeto de análise de Czajka em seu mestrado (2005) e em três artigos posteriores (2010, 2020, 2021).

[257] Douglas Attila Marcelino também estudou as facetas da censura aos livros em sua dissertação (2006) e no capítulo de livro presente na obra organizada por Fico e Garcia (2021b, p. 179 – 194).

grande amplitude do público (muito diferente do teatro, por exemplo) e o fascínio tecnológico, a TV era considerada pelos militares um terreno fértil para ampla disseminação de supostas ideologias comunistas e de valores destrutivos à família brasileira (Garcia, 2008, p. 192, 222 – 223, 253), uma "ameaça dos 'tempos modernos'", onde tudo o que aparecia era "magnificado" (Fico, 2002, p. 271). Mesmo empresas com vínculos políticos e econômicos com os militares, como a Rede Globo, também passavam por rigorosos e contraditórios processos de censura. A título de exemplo, caso das telenovelas *À Despedida de Casado* (1976), *O Casarão* (1976) e *Roque Santeiro* (1975)[258] e do programa *Fantástico* (1973 – presente) (Fico, 2002, p. 264).

No caso do teatro, a tese de Miliandre Garcia (2008) é, novamente, fundamental. A autora destaca que a censura no setor começou já na primeira metade do século XIX, com a criação do Conservatório Dramático Brasileiro (CDB) na década de 1830. No que se refere ao século XX, Garcia destaca a atuação e os caminhos criados pelo Teatro de Arena, e pelos Grupos Opinião e Oficina no desenvolvimento do teatro brasileiro. Especificamente durante a ditadura militar, a autora investiga a amplitude e os limites do "pessoal do teatro" para a suposta liderança da resistência artística (formalizada) à ditadura, entre 1964 – 1968, haja vista que muitas peças foram censuras e proibidas[259], havendo expressivo debate público na imprensa sobre as atitudes do governo e as reações dos produtores, atores[260] e autores envolvidos. Nesse sentido, a greve geral dos teatros, de 11 a 13 de fevereiro de 1968, nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, foi, segundo Garcia (2008, p 162), "o ápice da organização do meio teatral" em seus "atos de resistência cultural".

Diferentemente da música, por exemplo, o teatro, a partir de 1975, passa por um processo de descentralização dos procedimentos burocráticos. Nesse ano, os estados de São Paulo e Rio de Janeiro voltam a tutelar os trâmites estatais da censura. De 1978 em diante, os estados com três ou mais técnicos de censura

[258] Analisadas por Fernandes (2018); Fernandes e Sacramento (2021) e Saraiva (2021). Para uma análise sistemática da censura às telenovelas durante a ditadura militar, ver: Fernandes (2018).
[259] Como exemplo paradigmático das contradições acerca da postura censória do governo militar, Garcia (2008, p. 179 – 187) cita o caso da peça *Calabar, o elogio da Traição* (1973), de autoria de Ruy Guerra e Chico Buarque. As nuances no processo de censura da peça também foram estudadas por Monica Cruz Caminha (2021).
[260] O caso da atriz Norma Bengell é destacado por Garcia (2008, p. 247), ressaltando que a atriz "foi sequestrada, presa, interrogada, ameaçada, chantageada e até monitorada fora do país", entre outros muitos casos, como de José Celso Martinez Corrêa, diretor do Teatro Oficina (2008, p. 141 – 144).

também obtiveram do governo federal a permissão de atuar interinamente nos casos. Tal descentralização "respondia não só a oposição do meio artístico [era uma reivindicação dos envolvidos no teatro] e às demandas políticas da época como também ao aumento do volume de trabalho" (Garcia, 2008, p. 189). Além da forte presença no debate público sobre a censura, diversos envolvidos na produção teatral tiveram uma interlocução direta com indivíduos do governo, até mesmo o ministro da Justiça, como no caso de Gama e Silva (Garcia, 2008, p. 56 – 77), ou nas discussões sobre a amenização e adaptação da censura, propostas pelo governo via "Seminários de Censura", em 1980 e 1981 (2008, p. 205 – 226).

Música e censura

Um dos principais focos da censura durante a ditadura era o setor musical. Tendo em vista o grande crescimento da indústria fonográfica (Dias, 2000), era indispensável para os militares manterem um olhar atento para as gravações musicais. Somado a isso, houve uma grande interação do setor musical com o televiso, o que propiciou um momento muito particular de circulação social da música popular brasileira durante os anos 1970. Dessa forma, não somente as gravações como também as apresentações e shows ao vivo foram vigiados pelos aparatos censórios do governo (Carocha, 2007, p. 108).

Carocha (2007) estabelece três momentos para a censura musical, o primeiro de 1964 até 1968, representa a fase inicial do processo de centralização e "adequação das normas censórias já existentes às especificidades do regime militar". O segundo, de 1968 até 1973, é marcado pela criação de uma nova regulamentação censória, buscando uniformizar às práticas de censura. Por fim, um terceiro momento, entre 1973 e 1985, muito "emblemático na medida em que o número de vetos aumentou drasticamente, destoando da abertura política em vigor naquele momento. (Carocha, 2007, p. 14 – 15). Diferentemente da expectativa criada nesse período, a suposta "abertura política não resultou num abrandamento da censura" musical, pelo contrário, esta funcionava "a pleno vapor" (Carocha, 2007, p. 76 – 77)[261].

[261] "Se, em 1967, 298 músicas deram entrada na DCDP (não estamos levando em conta aquelas composições que deram entrada nas SCDPs), em 1978, esse número duplicou, gerando uma insatisfação generalizada nos funcionários da instituição" (Carocha, 2007, p. 82). Não só a quantidade de trabalho aumentou como também subiu a porcentagem de letras censuradas (2007, p. 82).

Assim como as demais áreas da censura de diversões públicas, a característica marcante da censura musical foi a tensão permanente entre o processo de centralização dos procedimentos em Brasília, no DCDP, e a atuação dos escritórios estaduais de censura, os SDCPs, principalmente nos estados do país com maior urbanização e força econômica, como Rio de Janeiro e São Paulo. Carocha (2007, p. 41) ressalta que desde o Decreto nº 56.510, de junho de 1965, ficou estipulado que "as letras das músicas seriam censuradas exclusivamente em Brasília". Os relatórios anuais de censura demonstram que, apesar desse Decreto e dos esforços de centralização por parte do governo federal, as instâncias estaduais, por terem um histórico de trabalho institucional, também realizavam os procedimentos censórios na esfera musical (2007, p. 41 – 42).

A porcentagem de atuação do órgão central em Brasília aumentou exponencialmente durante o governo em relação às instâncias estaduais. Em 1968, 70% das letras de canções foram analisadas em Brasília. Em 1978, o percentual é de 93% e, em 1980, de 95%. Esse acréscimo no volume de trabalho não foi acompanhado pelo aumento de recursos humanos[262], criando também outros problemas entre os órgãos de censura. Concomitantemente a esse processo, os censores passaram a acumular funções para além da "análise prévia das composições lítero-musicais" (Carocha, 2007, p. 80 – 81). Em 1968, foi estabelecido que cada obra seria analisada por três censores diferentes e, apesar das disputas entre as esferas federal e regional e da atuação de outros setores do governo, as diferentes instâncias seguiam tal instrução. Heredia (2015, p. 136) salienta que, apesar desses problemas humanos no processo de centralização, em 1980 foi decretada a portaria 001/80 da DCDP, determinando que a censura musical ocorresse exclusivamente em Brasília, sendo os SCDPs regionais responsáveis por receber e enviar os requerimentos com as letras das composições para a capital federal.

Os vetos aconteciam por diversas razões, entretanto as principais motivações da censura das canções, bem como toda censura de diversões públicas, se assentavam na preservação dos ideais e valores tradicionais da suposta "família de bem" brasileira, fundamentando-se em valores de preservação da igreja católica, sem contar a atenção a assuntos como o "uso de entorpecentes", o "homossexualismo" e

[262] "Se no ano de 1969, a DCDP possuía 269 censores, em 1981, esse número cresceu para apenas 320, não acompanhando o aumento da carga de trabalho" (Carocha, 2007, p. 81).

“a questão do divórcio, muito discutida durante a década de 1970” (Carocha, 2007, p. 47 – 48). Dessa forma, a censura musical também era encarada como “instrumento para aprimorar o gosto, elevar o nível cultural e o padrão moral do povo brasileiro”. Ocorriam casos, em que, inclusive, os censores criticavam os “grosseiros erros gramaticais” e respondiam para que o músico “buscasse rapidamente um bom curso de português” (Carocha, 2007, p. 55).

A partir desse foco primordial na letra das músicas, expresso tanto na legislação como na documentação interna dos órgãos de censura analisada por Carocha (2007), podemos afirmar que um dos aspectos mais importantes da pesquisa é a conclusão de que “a censura musical era responsável pela análise apenas das letras das músicas, não considerando a melodia ou parte rítmica das composições” (2007, p. 53). Ou seja, em um primeiro momento, o universo propriamente sonoro não era analisado pelos censores como elemento político e/ou moral capaz de ir contra os valores do regime.

Um caso elucidativo dessa perspectiva centrada na letra das músicas é o LP de *Calabar* (1973), de Chico Buarque. Após um longo trâmite burocrático, cheio de idas e vindas, a censura só liberou o álbum após a maior parte das faixas terem sua letra retirada, deixando só a parte instrumental. Nesse caso específico, haja vista que o LP *Calabar* estava inerentemente relacionado à peça teatral de mesmo nome[263], foi possível perceber uma conexão muito forte entre os setores da censura, trocando diversas informações (Carocha, 2007, p. 61 – 69). Não por acaso, Maika Carocha (2007) conclui que os letristas eram os artistas do cenário musical mais visados pelo governo, além do já citado Chico Buarque, também Raul Seixas, Rita Lee, Sérgio Ricardo, entre outros[264].

A censura musical focada nas letras das canções também foi objeto de

---

[263] “A discussão travada no texto de *Calabar* teve por objetivo empreender uma espécie de revisão historiográfica da figura do proprietário de terras Domingos Fernandes Calabar e de sua possível traição, por volta de 1632, quando se aliou aos holandeses contra os portugueses (seus antigos aliados) nas lutas pelo domínio territorial do Brasil a partir de Pernambuco. Mas, essa revisão era dotada de um viés de aproximação com o regime militar e com a figura de Carlos Lamarca, militar que desertou para se aliar a uma organização de guerrilha contra a ditadura e não era considerado pela esquerda como um traidor. A questão da traição era tão presente para os militares que foi cogitado dar o nome de “Calabar” à operação da Divisão de Ordem Política e Social (DOPS) que perseguiu Lamarca. Para mais detalhes sobre os trâmites da peça de teatro *Calabar*, *O elogio da traição*, censurada em todo território nacional, ver: Garcia (2008, p. 179 – 187); Caminha (2021).

[264] “Determinados artistas, especialmente aqueles que tiveram as suas letras muito visadas pela censura, eram monitorados pelos DOPS que enviavam relatórios bimestrais à DCDP” (Carocha, 2007, p. 43).

pesquisa da historiadora Cecília Heredia (2015, 2021). Na dissertação (2015), a autora analisou 1.470 pareceres musicais entre 1971 e 1984, a partir das intersecções entre a história serial e cultural. Heredia inferiu que, apesar da censura musical parecer contraditória em diversos sentidos, ela foi uma prática fundamentada por dois vetores complementares: o primeiro, diz respeito ao amplo arcabouço jurídico-institucional da censura de diversões públicas desde a década de 1946, com diversas leis específicas durante a ditadura. O segundo remete à tradição conservadora que pautava o imaginário dos censores, sendo ativado de diferentes formas em um contexto de supressão das liberdades individuais. A partir dos modos de interligação entre esses dois fundamentos, a censura musical produziu diversas motivações distintas.

As leis e o procedimento burocrático que regiam a censura musical, necessário insistir, demonstravam o amplo foco da ditadura na letra das canções. O compositor ou seu representante (gravadora, organizador festival etc.) enviava o requerimento ao Departamento da Polícia Federal (DPF), com informações pessoais, título e gênero da canção e três cópias da letra. A censura musical não solicitava nem a partitura e nem gravação, entretanto, essa última poderia ser requerida posteriormente (em fita magnética ou de acetato). A letra da composição deveria ser analisada por três censores diferentes, no entanto, como diversos estados do Brasil não tinham funcionários suficientes em suas SCDPs, o serviço era realizado geralmente por apenas um censor em muitos locais. Uma comissão específica para determinado requerimento poderia ser formada, em caso de divergências irresolutas entre os censores (Heredia, 2015, p. 38 – 40).

Os pareceres demonstram que os técnicos de censura compreendiam em larga medida o próprio trabalho como algo “independente” do governo militar, pois pautados na suposta tradição da moral e dos bons costumes. Isso é evidenciado pelo fato de os censores mencionarem diretamente, de forma muito majoritária, o Decreto 20.493 de 1946 nos pareceres relacionados à censura musical, visando justificar a proibição de diversas canções do período militar. Em outras palavras, apesar das novas normatizações e decretos, a utilização de uma lei de um período anterior ao ditatorial (como aquela amplamente mais mencionada para dar legitimidade ao trabalho dos censores), demonstra uma “tentativa de distanciamento, pelo menos imageticamente pretendida no momento do registro do parecer, entre a atividade censória e o Estado

autoritário" (Carocha, 2007, p. 49)[265]. Essa ideia da tradição de censura independente do regime antidemocrático também foi utilizada pelos censores como discurso para manter seus empregos e a atividade censória em um contexto de eminente crise do DCDP e dos SCDPs, com a saída do último presidente militar, em 1985, até a promulgação da Constituição de 1988 e o fim formal da censura.

Dentre as principais motivações que aparecem nos pareces, Heredia (2015) listou cinco categorias distintas: política (9%), moral (81%), social (6%), gramatical (2%) e estética (2%)[266] A primeira é aquela que mais utiliza as leis como justificativa textual para as suas decisões. A motivação moral representa 81% do material levantado pela pesquisadora, relacionada a temas como erotismo, linguagem imprópria, drogas, homossexualidade e comunismo. A motivação social se refere às críticas à situação da sociedade, como na música brega, ou, como argumenta o historiador Paulo César de Araújo (2015), a música popular cafona, entre outras. A motivação gramatical objetivava, também, passar uma imagem de eficiência da censura. Por fim, a motivação estética atuava sob as letras consideradas de "mau gosto", linguagem irreverente, falta de sentido lógico, ausência de mensagem, em uma preocupação com a "boa cultura", segundo a visão dos técnicos, em outros termos, com as tais "obras de qualidade" (Carocha, 2007, p. 98 – 141).

Mesmo com uma multiplicidade de alegações do "que deveria e poderia ser censurado em uma obra musical", podemos perceber que o foco era praticamente exclusivo no conteúdo textual, na letra da composição. Nesse sentido, a censura também interferia no processo criativo dos artistas, que negociavam a alteração de partes da letra e/ou do título da canção e, nesses casos, tinham maior chance de conseguirem a liberação[267]. Também pela ampla penetração social da canção, que era vista, principalmente em sua versão 'de protesto', como algo a ser combatido

[265] A ampla utilização da lei de 1946 em todo período militar é exposta por Heredia (2015, p. 49) no gráfico formulado em sua pesquisa.
[266] Heredia (2015, p. 117) salienta que "separar radicalmente a esfera moral da política, dentro da lógica censória, é uma postura problemática por não deixar claro que o ato de proibir uma letra em virtude do seu conteúdo imoral era uma forma, na ótica dos técnicos, de preservar o regime da ameaça comunista". Mesmo assim, como vimos anteriormente, as diferenças entre a censura política e moral fazem parte da lógica institucional da censura às diversões públicas durante a ditadura e, também podem ser percebidas nas letras, como faz a pesquisa de Heredia (2015).
[267] Segundo Heredia (2015, p. 86), "em 72% destes casos de mudanças nas letras originalmente vetadas pela censura, a liberação foi concedida, mostrando que esta dinâmica, a partir da qual a censura interferia diretamente no processo criativo do autor, foi um importante mecanismo de barganha do qual os compositores lançavam mão".

arduamente pela ditadura. O objetivo do governo atuava em duas frentes: “impedir que as massas se voltassem contra as tradições mais caras ao regime e [...], delimitar e defender o que consideravam ser uma cultura nacional de qualidade” (Carocha, 2007, p. 140; 141 – 142).

A censura, como parte dos órgãos atuantes na Doutrina de Segurança Nacional, auxiliava o regime na manutenção de suas propostas. Como pudemos perceber, ela coibia determinadas manifestações artísticas e burocratizava os procedimentos de circulação das obras. Todavia, conforme mencionado no início do presente capítulo, a ditadura militar, por outro lado, também incentivava a produção cultural, com diversos órgãos de fomento[268], pois o regime reconhecia “que a cultura envolve uma relação de poder, que pode ser maléfico nas mãos de dissidentes, mas benéfico, quando circunscrito ao poder autoritário. Percebe-se, pois, claramente, a importância de se atuar junto às esferas culturais” (Ortiz, 1988, p. 116).

Dessa forma, a censura mantinha, ao mesmo tempo, uma face “disciplinadora” (Ortiz, 1988, p. 114), incentivando determinadas orientações simbólicas e financiando as produções artísticas em diversas áreas – o que era percebido e utilizado como argumento pelos técnicos de censura (ora para amenizar, ora para coibir a execução de determinada obra). Assim, é importante deixar claro, a mesma ditadura que censurava determinadas obras, também foi componente central para expansão e consolidação do “mercado de bens simbólicos” (Ortiz, 1988) no Brasil (em níveis massivos pela primeira vez na história nacional), graças às reformas de base que forneceram a estrutura energética, além da tributária, para instalação de muitas empresas transnacionais da gravação musical.

Apesar do amplo e indubitável foco nas letras, a censura também cerceava diretamente o conteúdo propriamente musical, pois, alguns ‘barulhos’ e gêneros musicais são citados em determinados pareceres (Carocha, 2007; Heredia, 2015): quer dizer, o som também importava para os técnicos de censura, mesmo que em um grau muito menor. Tanto que alguns gêneros são vistos com boa receptividade (sertanejo, samba, baião) enquanto outros, com aversão (*rock*, MPB, e, em alguma

[268] Várias entidades relacionadas ao setor artístico e cultural são criadas no período militar, entre elas, a Fundação Nacional das Artes (FUNARTE, 1975 – atual), Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME, 1969 – atual), a Fundação Nacional Pró-Memória (1979 – 1990), Instituto Nacional de Cinema (INC, 1966 – 1975) e o próprio Conselho Federal de Cultura (CFC, 1966 – 1990). Outros órgãos governamentais, criados antes do regime, foram reorganizados durante a ditadura, como por exemplo, o Serviço Nacional do Teatro (1937 – 1981).

medida, o gênero carnavalesco) (Heredia, 2015, p. 80 – 86). Dessa forma, mesmo que o conteúdo propriamente sonoro não fosse o foco da censura musical, determinadas sonoridades eram coibidas, enquanto outras incentivadas a partir da atuação dos órgãos de censura. Ao mesmo tempo, apesar disso, esse processo criou alguns mártires da censura musical, sendo a maioria deles vinculados à MPB.

Em outras palavras, o cenário musical, em ampla expansão, era analisado quase exclusivamente pelo viés da letra da canção. Apesar desse foco inquestionável, existiam diversas formas de censura ao campo sonoro. Um exemplo é apontado por Carocha (2007, p. 67 – 68), quando ressalta que o censor proibiu um ruído sonoro na gravação, que se confundia com o barulho um tiro na faixa "Vence na vida quem diz sim", do disco *Calabar* de Chico Buarque[269]. Outro caso muito interessante é o apontamento de Fico (2002, p. 272), quando comenta sobre uma carta que pedia censura às músicas com "acordes dissonantes", concluindo que, "a 'música de vanguarda' deveria merecer cuidados". O exemplo mais recente de censura sonora citado na historiografia sobre o tema foi explorado por Ribeiro Júnior e Ruiz (2022). Os autores mencionam o caso da banda Oliveira e seus Black Boys, formada, entre outros integrantes, por Dom Salvador e Maria Ignes Ribeiro (Mariá), que foram acusados pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) de "terem deturpado o Hino Nacional, inserindo na execução arranjos de *twist*" (2022, p. 218).

No que se refere a bibliografia sobre o tema, podemos afirmar que a relação entre ditadura e canção é bastante explorada pela historiografia e consolidada na memória musical brasileira. Por outro lado, as conexões entre o jazz e o período autoritário são praticamente inexistentes (com raras contribuições) e necessitam urgentemente ser investigadas por diversos vieses distintos. Nesse sentido, os próximos três subcapítulos têm como objetivo contribuir justamente para sanar esse vácuo, pensando também uma espécie de *censura indireta* à Vanguarda Paulista Instrumental e ao *jazz brasileiro*, ocorrida no período da ditadura militar. Além disso, também temos o intuito de verificar algumas das possibilidades de atuação musical e renovação estética inerentemente vinculadas à *intenção de brasilidade* e ao ímpeto transnacional, que, como se verá, foram readaptadas durante o período dos militares no poder e incorporadas pela VPI.

[269] No parecer, o censor alegava "que esse tipo de ruído poderia incitar, no jovem indefeso, o 'desejo induzido' de pegar em armas contra o regime político vigente" (Carocha, 2007, p. 67).

3.3 No *Embalo*[270]: a circulação do samba-jazz do golpe ao AI-5 (1964 – 1968)[271]

Quando se iniciou a ditadura militar brasileira, o samba-jazz estava em ampla expansão, tanto que o ano de 1964 é simbólico para o gênero por diversas confluências. Na mídia impressa, por exemplo, é justamente entre 25 de outubro e 27 de dezembro desse ano que são publicadas as 5 matérias no jornal *Correio da Manhã* sob o título de 'Pequena História do Samba-Jazz', de Robert Celerier. No âmbito das gravações, em 1964 ocorre o lançamento de diversos discos essenciais para essa vertente, como por exemplo, o único disco do pianista Francisco Tenório Júnior, *Embalo* (1964, RGE), obra seminal para o desenvolvimento do jazz e da música instrumental do período[272]. No momento imediatamente posterior ao lançamento do disco, Tenório Jr. obteve a fase áurea de sua carreira autoral como compositor de peças instrumentais (Ribeiro Júnior; Ruiz, 2021).

O cenário de produtividade do jazz instrumental via SJ não se alterou nos primeiros anos após o início do regime. Edison Machado, por exemplo, teve o auge de sua carreira entre 1962 – 1966 (Barsalini, 2009, p. 103), sendo que entre 1964 e 1966 foram gravados os álbuns mais emblemáticos do baterista e elucidativos do samba-jazz: o primeiro projeto "solo"/autoral, *É Samba Novo* (1964), com Tenório Jr. como o pianista do conjunto; os dois discos do Rio 65 Trio (homônimo, de 1965; *A hora e a vez da M.P.M.*, 1966); além dos álbuns do Meirelles e Copa 5 (*O Som*, 1964; *O Novo Som*, 1965), entre outros. Comentando sobre o contexto da música instrumental vinculado ao SJ, Castro (1990, p. 271) destaca que nesse mesmo período, os instrumentistas "nunca se viram com um melhor mercado de trabalho".

Moacir Santos, referência primordial do SJ e da música instrumental brasileira, também teve uma produção profícua entre 1964 e 1967. Após diversos trabalhos diferentes – como instrumentista, arranjador e regente na Rádio Nacional, diretor musical da Orquestra da TV Record e de orquestras para gravadoras, televisão e filmes, além de ter aulas Guerra Peixe, Claudio Santoro, Koellreutter (de quem também foi assistente), entre outras atividades[273] – Moacir Santos consegue viabilizar

---

[270] Título do único LP de Tenório Jr., lançado em 1964 (RGE).

[271] Playlist com alguns exemplos das gravações citadas e/ou relacionadas ao tema, entre os anos 1964 – 1968: https://youtube.com/playlist?list=PL1hBUv31AYpcJIVLvUQDgDyzr4DMM4v8d.

[272] Oliveira (1997, p. 41) destaca que "o disco [*Embalo*] explodiu, e todo mundo comprou, decorou, de tanto ouvir. Para os músicos ou não, o disco foi unanimidade".

[273] É importante mencionar que Moacir Santos foi professor de diversos músicos vinculados ao jazz no

a gravação e lançamento de seu primeiro álbum, em 1965, o paradigmático *Coisas* (Forma) (França, 2007, p. 27 – 30). Contudo, a perspectiva de trabalho próprio no Brasil, focado nas músicas instrumentais, durou pouco tempo: em 1967, ele se muda para os EUA, onde residiu até sua morte, em 2006. Ruy Castro (2007, p. 366) denominou como uma "avalanche" a intensa atividade musical de Moacir Santos por volta de 1965.

A maior parte dos discos e nomes vinculados ao samba-jazz foi lançado justamente entre 1964 e 1968. Além dos trabalhos já citados – *Embalo* (1964, RGE), de Tenório Jr.; *É Samba Novo* (1964), de Edison Machado; *Coisas* (1965) de Moacir Santos; os dois álbuns do Rio 65 em 1965 e 1966 e; os dois discos de Meirelles e Copa 5 em 1964 e 1965 – Saraiva (2007) também destaca *Dom Um* (1964) de Dom Um Romão; *Novas Estruturas* (1964) de Luís Carlos Vinhas; *Paulo Moura Hepteto - Mensagem* (1968); *À vontade mesmo* (1965) de Raul de Souza e *Você ainda não ouviu nada* (1964) de Sérgio Mendes e Bossa Rio. Como podemos perceber, a produção fonográfica relacionada ao SJ continuou muito ativa após 1964, com diversos lançamentos paradigmáticos do gênero justamente nesse momento.

O caso do Zimbo Trio também é muito significativo. A banda foi formada justamente no ano de 1964, vislumbrando, nesse momento, a possibilidade de trabalhar com o jazz instrumental e suas interligações com a MPB. Em 1965, o segundo disco do grupo foi um grande sucesso comercial, chegando a concorrer com os Beatles na quantidade de vendagens do ano no Brasil (Machado, 2008, p. 125) Entre 1964 e 1968, o Zimbo Trio aumentou exponencialmente suas atividades musicais, sendo um grupo requisitado, também, como banda de apoio de cantores, inclusive no famoso programa *O Fino da Bossa*, com Elis Regina e Jair Rodrigues, na TV Record, entre 1965 e 1967 (Machado, 2008).

Enquanto quase todas as bandas de samba-jazz encerraram o projeto coletivo por volta de 1968, momento de "inflação de conjuntos na formação piano-baixo-bateria" (Machado, 2008, p. 127), o Zimbo Trio conseguiu se manter na ativa. O extenso leque de ações realizadas pelo grupo possibilitou que eles pudessem

---

Brasil, à bossa-nova e ao samba-jazz, entre eles estão: Baden Powell, Paulo Moura, Sérgio Mendes, Dori Caymmi, Roberto Menescal, Maurício Einhorn, Dom Um Romão, João Donato, Airto Moreira, Flora Purim, Chico Batera, Raul de Souza, entre outros. Nos EUA, também teve uma atividade regular como professor, principalmente após 1977, quando se torna membro da MTAC (*Music Teachers Association of Califórnia*) (França, 2007, p. 29 – 30).

continuar suas atividades nas décadas seguintes, chegando até os diais atuais. Além da atividade artística, o Zimbo também enveredou para a formação educacional de novos músicos, com a escola de música criada pela banda e dirigida Amilton Godoy (pianista): o CLAM (Centro Livre de Aprendizagem Musical), funcionando desde 1973.

Quando da formação do Zimbo Trio, em 1964, Amilton Godoy comenta que foi uma possiblidade única para fazer "a coisa que mais queria": "tocar jazz" (Godoy, 2007, p. 95). Até esse momento, sua formação era focada na música erudita e o mercado ainda não absorvia, segundo ele, a produção instrumental jazzística. O pianista vai mais longe em sua rememoração, argumentando que o Zimbo Trio "foi o primeiro grupo instrumental a utilizar temas brasileiros para fazer jazz" (Godoy, 2007, p. 96). Para além de superestimar as próprias ações, característico do processo memorial evocado pelos artistas envolvidos em determinado contexto histórico, é muito importante perceber como, nos primeiros anos após o início da ditadura, muitos instrumentistas tiveram um momento único de trabalhar com o jazz no Brasil a partir das interlocuções em torno do samba-jazz[274].

O Tamba Trio também teve um período fundamental da sua carreira entre 1964 e 1968. Gravando seu primeiro disco já em 1962, a banda passou por uma fase de formação de sua identidade musical até 1964[275], quando experimentou um novo momento, com ampla circulação e atividade musical a partir desse ano, além da entrada de um novo instrumentista: Rubem Ohana de Miranda, na bateria[276]. Nesse ciclo, a banda se aproximou fortemente de Nara Leão e Edu Lobo e fez interpretações dos afrosambas de Baden Powell e Vinicius de Moraes. A partir de 1967, o Tamba iniciou um novo ciclo em sua carreira: por passar por algumas dificuldades em relação ao mercado brasileiro, começou a atuar focado principalmente fora do Brasil (Signori, 2009, p. 22 – 33).

---

[274] Godoy (2007) salienta que entre 1964 e 1965 sua carreira sofreu uma transformação total: deixando de tocar na noite e passando a tocar no palco. Comenta que o primeiro disco do Zimbo teve uma repercussão internacional, ganhando a nota máxima pela revista *Downbeat*, e participando de paradas de sucesso no Brasil e no exterior. Segundo ele, "nos tornamos conhecidos, e os músicos que antes eram nossos ídolos, passaram a nos assedias como fãs" (Godoy, 2007, p. 97).

[275] De 1962 até 1964 a formação do Tamba Trio era Luiz Eça (piano), Hélcio Milito (bateria e tamba), e Bebeto (Adalberto José de Castilho e Souza) no contrabaixo, sax e flauta.

[276] Signori (2009, p. 11) sublinha que existe uma grande diferença entre o Zimbo Trio (em São Paulo) e o Tamba Trio (no Rio de Janeiro). O primeiro, "manteve sua linha estética sem grandes mudanças ao longo de toda sua trajetória", enquanto, por outro lado, "a proposta estética do Tamba foi se modificando a partir das experiências individuais, inserção de instrumentos eletrônicos a década de 70 e constante busca pela contemporaneidade de seu trabalho".

Airto Moreira e Hermeto Pascoal também tiveram um momento muito importante de suas carreiras interligado à circulação do samba-jazz. Airto tocava bateria no Sambalanço Trio (com César Camargo Mariano no piano e Humberto Clayber no baixo), chegando a gravar cinco LPs com a banda em apenas dois anos – entre 1964 e 1965[277] – o disco foi composto por um repertório marcado pelas versões instrumentais dos clássicos da bossa-nova. Com a saída de César Camargo Mariano, Airto Moreira convida Hermeto Pascoal para assumir a função de pianista, quando foi formado o Sambrasa Trio, que gravou um LP, *Em Som Maior* (1965). No Sambrasa Trio já é possível perceber a introdução de alguns elementos musicais (como a inclusão do xaxado, do baião e da flauta) que seriam explorados de maneira mais robusta no próximo trabalho de Hermeto e Airto, o Quarteto Novo (Gerolamo, 2014, p. 74 – 77). No caso de Airto, o SJ foi essencial para conquistar prestígio no cenário musical nacional e acumular experiências distintas para viabilizar sua carreira no exterior a partir de 1968.

A carreira do pianista Dom Salvador (1938-) também expressa a importância do samba-jazz para a possibilidade de atuação profissional dos instrumentistas vinculados ao jazz no Brasil no sudeste do país, durante os primeiros anos da ditadura. Entre 1965 e 1966, Salvador obteve uma ampla atuação discográfica, lançando 4 álbuns em formato de pianos-trio: *Dom Salvador Trio* (1965), *Tristeza* (1966), e os dois álbuns já citados do Rio 65 Trio, com Edison Machado. Nesse caso, é possível perceber que alguns artistas conseguiram lançar, por um breve período, álbuns “solo” e concomitantemente projetos coletivos, atuando focados nas possibilidades estéticas e mercadológicas em torno do SJ. Após alterar seu projeto sonoro a partir de 1969 – com o álbum *Dom Salvador* (1969) – o pianista forma a banda Abolição, e lança o disco *Som, Sangue e Raça* (1971, CBS). Com as dificuldades encontradas no Brasil, Dom Salvador também opta por continuar sua carreira fora do país (por volta de 1973).

Tendo experimentado o auge de sua atividade musical dentro da seara do SJ, o saxofonista Paulo Moura é outro nome para esse debate. Em sua tese de doutorado, Alves (2019, p. 46 – 64) se reporta a esse período como “o ápice da liberdade musical” de Paulo Moura durante sua trajetória. O instrumentista convivia com vários artistas

[277] *Sambalanço Trio* (1964), *Improviso Negro* (1965), *Reencontro com Sambalanço Trio* (1965), *Lennie Dale & Sambalanço Trio* (1965, acompanhando o bailarino Lennie Dale) e *À vontade mesmo* (1965, acompanhando o músico Raul de Souza).

do SJ, tendo participado como arranjador e instrumentista dos LPs autorais de Tenório Júnior e Edison Machado, citados acima. Com Sérgio Mendes, Paulo Moura formou um dos grupos de maior projeção da "bossa nova instrumental" (termo utilizado por ele) no exterior, o Bossa Rio, influenciados pelo *bebop* de Charlie Parker. A parceria com Wagner Tiso também foi muito importante nesse contexto, pois foi ele quem incentivou Paulo Moura a formar seu projeto autoral/solo (após a ida de Edison Machado para os EUA), culminando no lançamento do já citado *Paulo Moura Hepteto*, em 1968 (Alves, 2019), exatamente o ano do AI-5.

Enfim, podemos afirmar que o golpe civil-militar não interferiu, em um primeiro momento, na produção do samba-jazz, mantendo, nos primeiros anos da ditadura, uma ampla circulação. Remetendo-se ao mesmo período, Roberto Schwarz argumentou em seu célebre trabalho *Cultura e Política, 1964 – 1969*, (escrito entre 1969 e 1970) como "apesar da ditadura de direita, [havia] relativa hegemonia cultural da esquerda no país" (Schwarz, 2008, p. 71). Ora, mesmo com o distanciamento gradativo entre o SJ e a canção engajada, podemos perceber que as melhores oportunidades de trabalho ocorreram no mesmo momento, com uma cena musical vasta e profícua, algo que estava interrelacionado, em muitos níveis, com os ideais contrários à ditadura.

As variações da canção brasileira pós-bossa-nova se engendraram com as práticas do SJ, a partir da interação com diversas bandas e instrumentistas focados no universo produtivo da música instrumental, especificamente entre 1964 e 1968. Um exemplo emblemático dessas conexões é a parceria entre Elis Regina e Zimbo Trio, especialmente expressada no clássico LP *O fino do fino* (1965, Philips). A organização interna do álbum apresenta uma lógica de isonomia entre canção e música instrumental: uma faixa cantada por Elis e uma executada pelo Trio, alternadamente. O disco foi gravado ao vivo e demonstra um pouco da dinâmica realizada nas apresentações. Os projetos musicais e trajetórias artísticas do Tamba Trio (Maximiano, 2009; Signori, 2009) e Leny Andrade (Nestrovski, 2013) também são exemplos de retroalimentação entre bossa-nova e samba-jazz, no mesmo período.

Apesar da proximidade e da retroalimentação conjuntural, o teor político da música instrumental e do samba-jazz diferem muito daquele empregado pela canção brasileira durante e após a bossa-nova. O conteúdo textual – relativo à letra da canção – assume um papel primordial na compreensão e recepção social das propostas do

artista. Mais do que isso: também intermedia a sua conexão, muitas vezes direta, com os aspectos político-institucionais do contexto histórico em que é veiculado. No período da ditadura militar, tal elo entre canção e política se institui como o cerne da memória e da literatura sobre música e o regime autoritário.

Aspectos políticos do samba-jazz

Complementando a discussão exposta na seção anterior, é possível sustentar que boa parte dos artistas relacionados ao jazz no Brasil e à "música instrumental" dos anos 1960 em diante, colocam em prática uma mediação específica entre arte e política, fundamentada no projeto sonoro e nas formas de produção e lançamento das composições cristalizadas na materialidade de suas obras. Moacir Santos, por exemplo, propõe uma ênfase no que ele chama de "música negra" a partir de sua ampla pesquisa em música erudita e na utilização do modalismo como ponte para simbologias relacionadas às "paisagens étnicas" (França, 2015, p. 98). Outra subversão colocada em prática por Moacir Santos é o ato de estender a "erudição à cozinha" (seção rítmica composta geralmente por baixo e bateria) que tem uma "importância diminuída na composição clássica" (França, 2015, p. 99). Vale a pena destacar, nesse sentido, que

> Moacir Santos opera uma inversão, que consiste em explicitar a importância da seção rítmica, que era normalmente secundária e encarregada do "acompanhamento", e cujos músicos, os "ritmistas", tendiam a vir de classes sociais mais baixas entre os colegas. Ao conceder à atividade desta seção rítmica a prioridade no fornecimento do material melódico da melodia, tradicionalmente enunciada em vozes mais agudas, se torna clara a metáfora de inversão social: o que está em baixo, o ritmo, os instrumentos de percussão, ditos "intuitivos" pelo senso comum, "naturais" ao brasileiro popular, corporal, tem aqui a primazia também intelectual ao determinar a melodia e a orquestração da peça musical (França, 2015, p. 100).

Assim, segundo argumenta França (2015, 2017), a importância composicional e fonográfica dada aos instrumentos, geralmente vistos como meros acompanhantes (na música clássica e na MPB), a exemplo da bateria e do baixo, constitui não somente uma atitude esteticamente política, como também uma questão de classe social. Além disso, França também compreende uma atuação política impulsionada pela inversão do esquema "acompanhamento x solista": os sons graves relacionados aos

instrumentos da “cozinha” são aqueles de baixa frequência enquanto os agudos, geralmente vinculados ao solo, são de alta frequência. No caso da expressão “cozinha”, ela ainda revela uma metáfora sobre aquilo que deve estar escondido, relacionado à preparação da comida e ao lugar dos escravizados. Dessa forma, a sonoridade colocada em prática pelas composições de Moacir têm uma atuação deliberada na inversão dos papéis socialmente construídos e reproduzidos em larga escala na música de concerto e popular do Brasil (França, 2007, 2015).

Outro exemplo dessa natureza – da inversão de papéis simbólico-musicais como uma forma de atuação política do jazz no Brasil – é a contribuição dada por Edison Machado e outros bateristas que atuavam como *bandleader* e solistas nos grupos, álbuns e concertos do samba-jazz. Nesse sentido, “a posição privilegiada do baterista como líder do movimento se apresenta de muitas formas no *sambajazz* [sic], sempre como uma valorização do que está em baixo” (França, 2015, p. 94). Nesse processo, realizam, também, outras inversões fundamentadas pelo foco na base rítmica, por exemplo, um nítido realce na bateria como constituinte das linhas melódicas e não apenas acompanhamentos harmônicos e rítmicos. Sobre o tema, França (2015, p. 60 – 61, grifos nossos), conclui que tocar de forma

> espalhafatosa como Édison Machado fazia, não era simplesmente um ato musical ou estético, *mas trazia também muito de político, da vontade da inversão social, de dar voz forte ao que está por baixo: ao ritmo e à percussão* tradicionalmente associados aos estratos sociais inferiores da sociedade. E Machado o fazia também desafiando as críticas nacionalistas, que viam na batucada de samba “autêntica” a força popular brasileira, mas no “samba moderno”, a sombra da americanização. Este nacionalismo que condenava o sambajazz.

Assim, podemos dizer que o eixo rítmico-percussivo do samba-jazz possibilita não somente “dar voz ao que está por baixo”, como também é uma forma ativa de atuação sonora diante do teor nacionalista que circunscrevia a produção dessa geração, como vimos no capítulo 2. Isso ocorria, também, devido ao caráter instrumental do SJ que era considerado “demasiado jazzístico” pelos letristas consagrados da MPB como Vinicius de Moraes e Caetano Veloso (França, 2015, p. 210), perspectiva que se replicava em parte da crítica e da opinião pública sobre o movimento[278]. E alguns discos de SJ respondiam tal crítica de forma direta. Como por

[278] Outro exemplo interessante da crítica nacionalista à americanização da música brasileira via samba-

exemplo, na contra capa do segundo LP do Sambalanço Trio (1965), quando o jornalista e produtor Moracy do Val faz questão de comentar:

> Certamente não passarão despercebidas neste as experiências de ritmo e andamento do Sambalanço. *Naturalmente aparecerá gente para condenar a influência do jazz*. Esta existe mesmo em nossa música moderna, assim como no jazz dos nossos dias é marcante a presença da bossa nova. As culturas se comunicam e se influenciam mutuamente. Bobagem querer ilhar a nossa música e fechar os portos para as experiências alheias bem sucedidas (*apud* Dias, 2013, p. 19, grifos nossos).

Essa postura de advogar pela incorporação musical, realizada pelo samba-jazz na prática e no discurso, também demonstra uma faceta de atuação política do estilo instrumental em face da consolidação da bossa-nova.

O debate étnico-racial[279] e a problemática das hierarquias sociais também podem aludir a aspectos políticos do samba-jazz. Guerra (2018, p. 53) argumenta que "a 'geração sambajazz' [sic] era formada por músicos de origem pobre, moradores em sua maioria do subúrbio e das zonas rurais da cidade". Essa relação entre classe social e SJ é muito interessante, pois, contemporaneamente, a música instrumental vinculada ao jazz também carrega, em alguns nichos, um teor de erudição, sendo associada a uma arte para 'iniciados', relacionada à ideia de 'alta cultura', em outras palavras. Porém, conforme demonstram as pesquisas, o SJ foi uma possibilidade de ascensão social e atuação estética para instrumentistas das classes mais baixas. Vale lembrar que esse é outro polo de distinção entre a bossa-nova e o samba-jazz, haja vista que, genericamente, os letristas, cantores e intérpretes da zona sul carioca, têm uma situação econômica mais abastada e formação musical atrelada às instituições formais de ensino, muito diferente dos nomes vinculados à vertente instrumental (França, 2015).

Em diálogo com tais questões, as propostas executadas por Paulo Moura também criam possibilidades de atuação estética e política para o jazz no Brasil. Para

---

jazz foi feita por Sérgio Porto na ocasião de lançamento do disco da banda Os Cobras, em 1964, formada por nomes célebres do samba-jazz como Milton Banana, Tenório Jr., Raul de Souza, Paulo Moura, J.T. Meireles e Aurino. Segundo Porto, os músicos estavam "deturpando o verdadeiro samba". E mesmo reconhecendo a qualidade técnica dos instrumentistas, destaca pejorativamente que o samba-jazz era um "tipo de música executada por músicos brasileiros impregnados de 'jazz'" (França, 2015, p. 211).

[279] Foco central, aliás, da pesquisa do historiador Bruno Vinícius Leite de Morais, que discute a relação entre samba-jazz, bossa-nova e identidade racial no artigo: Os primórdios da black music brasileira e da linguagem política do orgulho negro nos anos 1960. *Revista Mosaico*. v. 12 n. 19, p. 79-101, 2020.

França (2015, p. 84 – 88) a posição, não somente de músico profissional, mas também de solista, conquistada pelo instrumentista ao longo de uma trajetória pessoal e familiar ligada ao trabalho braçal, também representa uma faceta política do samba-jazz. Ocorrências similares podem ser percebidas nas trajetórias de Johnny Alf, João Donato e Raul de Souza (França, 2015).

Outro caso exemplar da temática sobre as tentativas de quebras das hierarquias sociais pela atividade musical é a atuação de Leny Andrade. Pois, “sendo mulher (e não homem), cantora (e não instrumentista)”, trabalhando com “música popular (e não erudita”) (Nestrovski, 2013, p. 60)[280], Leny conseguiu viabilizar uma ampla produção. A partir do uso do *scat-singing* – uma forma de improvisar com as vozes usando sílabas e outros sons –, sua obra é um dos exemplos mais paradigmáticos das intersecções entre a bossa-nova e o samba-jazz. Segundo a própria Leny: “Eu sou um músico que canta”. Quer dizer, coloca-se no masculino, como instrumentista (um músico), destacando que o “seu instrumento é a voz” (Nestrovski, 2013, p. 61) e reafirmando sua posição.

Com efeito, podemos afirmar que o conteúdo político da música instrumental e do jazz no Brasil se expressa, não pelos seus possíveis elos (diretos e/ou indiretos) com o conteúdo institucional-partidário do momento em que a obra é veiculada, mas sim, a partir da contestação e possível alteração de algumas condicionantes estéticas e sociais construídas historicamente no universo produtivo daquele campo artístico. No caso do jazz do Brasil nos anos imediatamente após 1964, o samba-jazz colocou em prática a inversão de algumas dessas ‘imposições’ históricas, como vimos acima, dentre elas: a valorização do modalismo como uma forma de acesso à música negra, o destaque da bateria, das linhas rítmicas e das frequências graves (aquilo que está embaixo) como constituintes das melodias e solos.

Além disso, a própria possibilidade de “ascensão social” (do trabalho braçal para o intelectual, relacionado ao mundo da arte), vide a posição conquistada por alguns desses músicos a partir de um curto período de valorização da “música instrumental”, é um componente que merece ser destacado. Tais características demonstram uma espécie de fidúcia dos próprios instrumentistas, engendrando diversas respostas criativas às críticas nacionalistas sobre a possível americanização

[280] A autora completa: “embora tenha pela clara, possui traços que poderiam defini-la como mulata, fato que poderia ter sido também motivo de subjugação sócio-cultural" (Nestrovski, 2013, p. 60).

da música brasileira. A gravação de versões instrumentais de canções politicamente engajadas também era uma forma de vincular a produção de determinado artista ao contexto social e político de seu engendramento (Signori, 2009, p. 108 – 109).

Também existiam, obviamente, relações diretas entre a política e os instrumentistas ou entre censura e jazz. Muitos deles, como o próprio Zimbo Trio e o Quarteto Novo, acompanhavam cantores engajados que estavam na mira da ditadura, tendo, por sua relação com estes, um olhar específico dos órgãos estatais. Assim, o vínculo com os artistas vinculados à resistência cultural ao regime também interferia nas possibilidades de trabalho dos músicos de maneira geral. Mas não somente. Como vimos no subcapítulo anterior, o aparato estatal de censura era amplamente focado na letra das composições, todavia, o conteúdo sonoro também poderia ser censurado, dependendo do caso e do perfil do artista. Nesse sentido, é muito importante a afirmação de Godoy (2007, p. 98), quando salienta: “chegamos ao absurdo de ter de submeter à censura um disco instrumental!” do Zimbo Trio. Ele também afirma que mesmo em shows estritamente instrumentais da banda, situação nas quais não estavam acompanhando cantores, os técnicos de censura chegavam para interromper a apresentação[281]. Apesar disso, em contrapartida, “o disco tocou que foi uma beleza no país inteiro” (Godoy, 2007, p. 98).

Retornando às possibilidades estéticas de atuação política pela faceta instrumental do jazz no Brasil, outro caminho identificável é a articulação de elementos musicais associados à *intenção de brasilidade* como forma de dar vazão a uma identidade nacional específica, em construção, distinta e conectada, ao mesmo tempo, daquela empregada pela canção. Um dos exemplos mais sintomáticos dessa perspectiva no período em análise desse subcapítulo (1964 – 1968) são as propostas empregadas pelo Quarteto Novo, expressadas em seu único álbum, homônimo (1967, Odeon).

Formada por Hermeto Pascoal (flauta), Airto Moreira (bateria e percussão), Heraldo do Monte (viola e guitarra) e Théo de Barros (contrabaixo e violão), a banda engendrou uma busca pela sonoridade nordestina como forma de ressaltar o aspecto político de sua obra. Tematizar o ‘morro’ e o ‘sertão’ do nordeste nas sonoridades empregadas pela banda era uma forma de engajamento artístico da música

[281] Numa dessas ocasiões, relata Godoy (2007, p. 98), ele retrucou para o censor: “então, você fica aí e veja se eu faço algum acorde subversivo”.

instrumental (Gerolamo, 2014). Isso ocorria deliberadamente pelos instrumentistas[282], constituindo, uma forma de, ao mesmo tempo, se distanciar e se aproximar da postura empregada pelos cantores engajados que a banda acompanhava (Geraldo Vandré e Edu Lobo, por exemplo). Antes de formar o Quarteto Novo[283], os instrumentistas participavam ativamente da profícua cena de samba-jazz paulista dos anos anteriores.

Em síntese, podemos afirmar que não apenas a repressão imposta pelos órgãos de cerceamento das liberdades individuais, como também o contexto cultural das artes e da cultura nos primeiros anos após o golpe militar de 1964, influenciavam direta e/ou indiretamente a produção do SJ. Nessa conjuntura, as diferenças na maneira de lidar com o conteúdo político de suas obras representam uma forma de distanciamento dos letristas e intérpretes para com os instrumentistas, tanto que em muitos casos desse período não são encontrados os nomes dos músicos nas fichas técnicas dos álbuns, assunto extremamente delicado para os envolvidos[284]. Dessa forma, ao mesmo tempo em que ocorria um processo de retroalimentação entre os cantores vinculados à tradição bossanovista e os músicos samba-jazz (gravando juntos um mesmo álbum, por exemplo), existia, também, uma rivalidade muito grande entre eles. Os instrumentistas utilizavam a expressão “canário” para se referirem, de forma pejorativa, aos/às cantores/as, expressão amplamente utilizada por Edison Machado e reconhecida por nomes como Caetano Veloso (França, 2015, p. 159 - 160).

---

[282] Heraldo do Monte, por exemplo reconhece a importância da experiência com o Quarteto Novo para sua concepção de guitarra brasileira, a “fusão de elementos musicais da popular urbana (choro, samba, frevo), das manifestações regionais e do jazz” (Visconti, 2005, p. 31).

[283] A banda se chamava Trio Novo antes da entrada de Hermeto Pascoal. O Trio Novo foi formado em 1966 com o objetivo de acompanhar Geraldo Vandré em uma série de apresentações para a campanha de marketing da empresa têxtil Rhodia S.A., liderada pelo publicitário Lívio Rangan. Gerolamo (2014, p. 103 – 105) demonstra como a busca pela brasilidade musical foi amplamente incentivada pelo empresário e, também, por Vandré. Além disso, vale ressaltar que a sonoridade do grupo demonstra exatamente a transição do samba-jazz para o *jazz brasileiro* dos anos 1970, mais focada nos ritmos e instrumentos nacionais. Segundo Théo de Barros e Heraldo do Monte, um dos objetivos, era, naquele momento, criar “uma linguagem tipicamente brasileira de improvisação” (Gerolamo, 2014, p. 114).

[284] Um exemplo categórico do foco autoral do letrista e da falta de representatividade do instrumentista na ficha técnica é apontado por Gerolamo (2014), quando demonstra que Geraldo Vandré foi considerado coautor de três faixas do único disco do Quarteto Novo (1967) sem, no entanto, contribuir musicalmente de alguma forma com as composições. Isso ocorre, inclusive, na ficha técnica oficial do álbum. São as faixas “O Ovo” e “Canto Geral” (com Hermeto Pascoal), além de “Misturada” (com Airto Moreira). Por ser uma espécie de tutor e/ou mecenas inicial da banda, no contexto de trabalho formal do universo da canção, Vandré obteve os créditos pelas músicas. Mesmo sem participar da composição e da gravação, não tocar nenhum instrumento, nem da letra (apenas um grito na faixa “O Ovo”), que não existe por se tratar de um disco instrumental, seu nome foi registrado como coautor nessas três faixas (Gerolamo, 2014, p. 122 – 123).

A ideia por trás da noção de “canário” remete à distinção, cada vez mais preponderante a partir do final dos anos 1960, entre cantores/letristas, considerados “artistas” e os músicos, vistos apenas como “acompanhantes” (França, 2015, p. 163). Nesse cenário, por volta de 1966, o mercado já demonstrava um claro desinteresse na música instrumental e no SJ (Castro, 1990, p. 271). Nos anos seguintes, as disputas entre os “canários” e os instrumentistas se avolumaram de forma intensa, enquanto a distinção entre MPB e *jazz brasileiro* começaria, gradativamente, a se consolidar.

3.4 *Via Brazil*[285]: hegemonia da canção e autoexílio dos instrumentistas (1968 – 1976)[286]

O momento de maior repressão política da ditadura militar, os chamados *Anos de Chumbo* – do AI-5, assinado em dezembro de 1968, até 1974, com o início do governo Geisel – é quase concomitante a um dos principais marcos para a formação da MPB: os Festivais da Canção (1966 –1972). Por volta do mesmo período, até 1976, o jazz no Brasil passa por grandes dificuldades de produção e circulação. Diferentemente da conjuntura anterior, marcada pelos diversos lançamentos, presença assídua nas gravadoras, jornais e apresentações ao vivo; o ciclo entre 1968 e 1976 é caracterizado pelas profundas adversidades relacionadas ao mercado de trabalho para o jazz no Brasil.

Nesse processo, enquanto as práticas jazzísticas são relegadas ao segundo plano – tanto no período em questão, quanto na construção memorial e bibliográfica posterior – um conjunto de nomes e artistas se tornaram cânones da identidade brasileira, aqueles que cristalizaram suas carreiras em torno da consolidação da MPB, justamente na mesma fase. A MPB aglutina ao redor de sua produção uma série de debates sobre repressão, censura e o governo militar, ou seja, entre música em política, se convertendo, também por isso, em uma *instituição* (Napolitano, 2001) da cultura nacional.

---

[285] Título do quarto álbum de Tânia Maria (1975, Barclay), o primeiro de uma série de muitos trabalhos de estúdio da pianista que foram gravados e lançados fora do Brasil.

[286] Playlist com alguns exemplos das gravações citadas e/ou relacionadas ao tema, entre os anos 1968 – 1976: https://youtube.com/playlist?list=PL1hBUv31AYpekCIVQhUlmbn3suGU7o5Uj.

A atuação do governo militar não somente colocou a canção mpbista em voga no debate público sobre os rumos da cultura brasileira, como também corroborou com a formação de uma memória de resistência ao regime autoritário. Diversas canções da época se consolidaram na *memória coletiva*[287] do brasileiro, como um dado simbólico tradicional da nossa formação cultural durante e após a ditadura. Conforme demonstram as pesquisas sobre o tema, a ampla circulação da canção engajada nos meios de comunicação proporcionou um vetor de resistência artística ao regime militar veiculado pela cristalização da indústria cultural brasileira. A articulação entre a ascensão dos meios de comunicação (principalmente a TV e a indústria fonográfica) e a canção engajada era compreendida como um perigo iminente para o governo, que mantinha um olhar direcionado para este tipo de produção musical (Carocha, 2007; Heredia, 2015).

Nesse cenário, a distinção entre canção e música instrumental – essa última, como vimos, sinônimo muitas vezes de *jazz brasileiro* – também foi potencializada pelos mecanismos da censura estaduais e federais (vistos no subitem 3.2), amplamente focados nas letras das composições. Em outras palavras, apesar da ampla repressão sofrida pelo setor musical como um todo, o longo processo de centralização administrativa da censura musical em Brasília e seu foco (jurídico e prático) nas letras das canções propiciou uma controversa visibilidade para a canção.

É muito importante ressaltar que tais constatações não intentam potencializar uma postura ‘anti-canção’, ou mesmo abrir margem para um teor conspiratório sobre a relação entre ditadura e canção brasileira, como o faz Fredera (Oliveira, 1997, 2017). O foco é complexificar as análises sobre música brasileira e regime militar, pensando as nuances que se estabelecem com força cada vez maior desse período em diante, entre a MPB (como principal representante da canção) e *jazz brasileiro* (como sinônimo de música instrumental). Nesse contexto, a música cantada apresenta uma certa estabilidade – em diversos sentidos, mercadológica, produtiva, social e bibliográfica – enquanto o *jazz brasileiro* pode nos revelar outras rachaduras da identidade musical brasileira.

[287] A memória, quando partilhada a nível coletivo, é a matéria prima que alimenta as identidades sociais. A perda de memória de um grupo significa automaticamente a perda de sua identidade (Candau, 2011, p. 59 – 60). Essa relação entre memória é identidade contém um vínculo umbilical, uma via de mão dupla onde a identidade fortalece a memória coletiva de determinado grupo social, ao mesmo tempo em que a memória coletiva cria elos de significação compartilhada, alicerçando a construção de identidades.

A crescente bipartição entre canção e *jazz brasileiro* também foi fortificada por uma posição privilegiada da MPB como representante da intelectualidade nacional. Nesse contexto a letra da canção era amplamente compreendida como uma parcela da produção literária do país e, também por isso, dotada de determinado prestígio perante a cultura e a sociedade brasileira.

Memórias sobre os canários: as disputas entre cantores e instrumentistas

Além disso, as diferenças cada vez mais acentuadas na forma de tratamento dado ao cantor/letrista em comparação ao músico também foram percebidas pelos personagens do período, principalmente devido à rápida transformação do mercado por volta de 1968. Ainda que fosse muito jovem, Zé Eduardo Nazário atuava profissionalmente desde 1965 com seu grupo de samba-jazz, o Xangô Três[288]. Segundo rememora o baterista, em 2022: “minha expectativa com o Xangô Três não foi muito longe porque já estava claro o forte movimento de declínio da música moderna que era praticada antes de 1964” (Nazário)[289].

Após o término do Xangô Três (1965 – 1968), Zé Eduardo Nazário continuou seus estudos e pesquisas. Nesse período, na virada dos anos 1960 para 1970, o foco criativo de sua produção se altera significativamente: entre 1969 e 1970 participa da banda de Tenório Jr.; em 1969, cria o Grupo Experimental de Percussão, com Guilherme Franco (1946 – 2016), atuando juntos até 1972 (quando Franco se muda para os EUA)[290]; em 1973, entra na banda de Hermeto Pascoal e; em 1975, funda o Grupo Um, peça fundamental para o desenvolvimento da VPI. A carreira de Zé Eduardo Nazário é extremamente simbólica e sintomática das mudanças políticas, culturais e estéticas para o jazz no Brasil na transição dos anos 1960 e 1970.

A trajetória de Hermeto Pascoal também elucida essas transformações. O instrumentista já expressou diretamente sua queixa sobre a falta de interesse social na música instrumental/*jazz brasileiro*. Em seu livro *Calendário do Som* (1999), por exemplo, expressa o seguinte: “espero que um dia a música instrumental tenha o lugar

---

[288] Inicialmente com Tuca (piano) e Carlito Bloise (contrabaixo). Em seguida César Galvão (piano) e Itiberê Zwarg (contrabaixo) também fizeram parte do trio.
[289] Em entrevista ao autor desta tese. Versão completa nos apêndices.
[290] Guilherme Franco construiu uma carreira longeva no cenário de jazz norte-americano, tocando com diversos nomes do país, como, por exemplo, McCoy Tyner.

que merece, tocando bastante nas rádios e sendo respeitada" (*apud* Costa-Lima Neto, 2009, p. 168). É claro que a expressão "rádios", nesse caso, simboliza a circulação da "música instrumental" pelos meios de comunicação. Segundo Costa Lima Neto (2010, p. 50), o Quarteto Novo acompanhava o cantor engajado Geraldo Vandré "um pouco a contragosto", ressaltando que Hermeto negou a possibilidade de gravar acompanhando o cantor para tentar viabilizar seu primeiro trabalho fonográfico, o que ocorreu somente nos EUA, em 1970[291], a partir da rede de contatos em torno de um antigo parceiro de Hermeto, Airto Moreira.

É um tanto quanto representativo do cenário brasileiro o fato do primeiro disco de Hermeto Pascoal só ter sido produzido fora do Brasil, durante um curto período de autoexílio para tentar obter um espaço autoral na indústria fonográfica. A maior parte dos anos 1960, especificamente entre 1961 e 1967, Hermeto Pascoal morou em São Paulo, tocando diversos gênero e estilos em bares e casas de shows da cidade (Costa-Lima Neto, 1999, p. 40). Tal contexto é muito interessante, pois, apesar do amplo cenário para trabalho ao vivo pela cidade (conforme veremos logo a seguir), e mesmo atuando com diversos cantores, inclusive na indústria fonográfica, Hermeto apenas viabiliza sua estreia no mercado de discos no cenário internacional.

Até por volta dos anos de 1969, o circuito de jazz em casas de show em São Paulo era extremamente vasto. Diversos relatos rememoram uma grande quantidade de bares, teatros e casa noturnas para eventos relacionados ao jazz na cidade. Tais locais foram espaços de trocas e *jam-sessions* entre os instrumentistas paulistanos e/ou residentes na capital do estado com aqueles que estavam em trânsito pela região. O entorno da Praça Roosevelt, por exemplo, era um dos principais polos aglutinadores dos instrumentistas na cidade de São Paulo até os primeiros anos pós golpe, com os Teatro Record, Paramount, Municipal e de Arena (que também recebia shows) e uma "infinidade de lugares" pela região. Na Barra Funda, existiam alguns salões de baile, muito abertos à presença do jazz e da música instrumental, como o Garitão (Nazário, 2022).

Na rua Major Sertório (centro) se concentravam diversas casas de show

[291] Com o álbum *Hermeto* (1970), no qual ele toca flauta, teclados e rege uma banda com orquestra que teve a participação de Ron Carter (baixo), Airto Moreira (bateria e percussão), Garnet Brown, Jack Jeffers, Richard Hixson, Wayne Andre (trombone), Ernie Royal, Joe Newman, Melvin Davis, Gene Young, Thad Jones (trompete), Dom Butterfield (tuba), entre outros. O disco foi lançado pela gravadora Cobblestone, fundada por Joe Fields em Nova Iorque.

abertas à presença marcante do jazz e do instrumentista, como, por exemplo, a “Elas Cravo e Canela” e o “Juão Sebastião Bar” (sic), na esquina da rua Dr. Vila Nova. Bem perto dali, na Galeria Metrópole, também funcionavam bares vinculados à música instrumental de alguma forma, como, por exemplo, “O Jogral” de Luiz Carlos Paraná com Marcus Pereira (projeto que antecederia a gravadora *Discos Marcos Pereira*) e “Aquela Rosa Amarela”, do locutor esportivo Silvio Luiz (Hahogen, 2011). O Juão Sebastião Bar foi um local muito importante, pois foi onde Airto Moreira e Raul de Souza conseguiram seu primeiro trabalho fixo assim que chegaram de Curitiba para residir em São Paulo (Dias, 2013, p. 13). O violonista e guitarrista recifense Heraldo do Monte relembra que foi durante o mesmo período em uma casa de show no centro de São Paulo, na rua Major Sertório, que teve uma oportunidade de sobreviver como instrumentista no meio musical, quando acompanhou por muito tempo o Quinteto de Walter Vanderlei (Visconti, 2005, p. 190).

Em espaços distantes da região central da capital paulista também existiam locais de fomento ao jazz no Brasil. Uma casa de show importante era o Totem, que ficava na Avenida Santo Amaro, “bem longe do circuito tradicional de casas noturnas da cidade”. Segundo relembra Zé Eduardo Nazário, “ali se concentrou um grupo de músicos diferenciados e era permitido tocar de maneira mais solta”. Dentre alguns desses músicos, estavam: Airto Moreira, Claudio Bertrami, Guilherme Franco, Tenório Júnior, Nivaldo Ornelas e muitos outros. O local também era reconhecido pelos músicos pelas “canjas” e *jam-sessions* que ocorriam no final das noites com a rotação de instrumentistas locais e internacionais. Hector Costita também era presença constante nessas sessões de improviso. Os instrumentistas que vinham do Rio de Janeiro também circulavam pelo bar para encontrar e tocar com outros músicos. Quando Duke Ellington se apresentou na cidade (em show no Teatro Municipal no dia 2 de setembro de 1968), Zé Eduardo Nazário tocou junto com alguns membros de sua banda, como o trompetista William Alonzo “Cat” Anderson e o saxofonista Paul Gonsalves (Nazário, 2022).

Por volta ano de 1970, todos esses locais haviam fechado ou alterado diametralmente sua relação com a programação musical relacionada ao jazz. Membro ativo dessa conjuntura, Zé Eduardo Nazário destaca:

> [...] as ruas [de São Paulo] foram tomadas por tropas e houve perseguição a cidadãos e artistas, compositores que escreviam letras consideradas subversivas, além de explosões e confrontos com perseguidos políticos armados que reagiam, o que levou as pessoas que tinham costume de sair à noite para se divertir, assistir a shows em teatros e frequentar bares com música ao vivo, dançar em salões a sentir medo de sair de casa principalmente à noite, *o que levou ao fechamento de um grande número de locais, desempregando muitos músicos que viviam desse salário de tocar todas as noites como contratado, muitas vezes até com carteira profissional assinada* (2022, grifos nossos).

O relato é muito interessante, pois demonstra que o cenário de repressão política durante os 'anos de chumbo' era sentido pelos instrumentistas de forma bastante diferente dos artistas associados à canção. Enquanto ocorria o embate direto entre censura e o universo das possíveis mensagens subversivas nas letras das canções, no caso do músico relacionado ao jazz, as limitações artísticas e produtivas ocorreram de uma forma mais camuflada, quase velada, destruindo, pouco a pouco, a cadeia produtiva relacionada ao mercado de trabalho para o instrumentista e interrompendo, paulatinamente, o ciclo criativo que ocorria em diversas cidades pelo Brasil, como por exemplo, em São Paulo, maior metrópole do país.

Quando esse cenário já era evidente, alguns músicos, aqueles que tinham condições financeiras, organizaram espaços próprios para viabilizar a reunião dos instrumentistas e continuar a praticar os improvisos coletivamente. Uma dessas iniciativas foi a do contrabaixista Pete Wooley, que disponibilizou, entre 1970 e 1972, um espaço no condomínio Chácara Flora (**figura 13**), de sua família, onde alguns músicos se encontravam devido à falta de locais para tocar pela cidade. Além do próprio Wooley e de Zé Eduardo Nazário, também participavam das *jam-sessions* que ocorreram regularmente no local, os músicos Edison Machado[292], Alfredo Cardim (1949-), Guilherme Vergueiro (1953-), entre outros instrumentistas.

Um dos poucos locais que se manteve ativo pela capital paulista alguns anos após 1970, foi o Camja (Clube dos Amigos do Jazz), considerado um "oásis em São Paulo nessa época sombria para a música criativa" (Nazário, 2022). O Camja foi fundado por Armando Aflalo (jornalista e crítico musical), Fausto Casanova (radialista) e Álvaro Brito (engenheiro e vibrafonista). Funcionava na esquina da rua Estados

[292] Nesse cenário, o caso de Edison Machado é interessante, pois ele era um músico mais velho e bem mais experiente que os outros integrantes dessa empreitada, já tendo gravado clássicos da música brasileira. Mesmo assim, intentava sua vida profissional em outro estado do sudeste do país, com músicos mais jovens, pouco antes de se mudar do Brasil para manter sua carreira profissional como baterista.

Unidos com a rua Antilhas. Entre os músicos que eram presença constante no local, estavam, por exemplo, os membros do Zimbo Trio. Zé Eduardo Nazário participou de sua primeira *jam session* com Hermeto Pascoal no Camja, ainda em 1969 (Nazário, 2022), antes de Hermeto ir aos EUA para participar das gravações de Miles Davis. Pouco tempo após a volta de Hermeto ao Brasil, Zé Eduardo passaria a integrar a banda do músico alagoano por um período (de 1973 a 1976).

Figura 13: Duduka da Fonseca, Alfredo Cardim, Guilherme Vergueiro, Zé Eduardo Nazário, Edison Machado, Pete Wooley e Ricardo Santos na Chácara Flora, 1971.

Fonte: acervo pessoal de Zé Eduardo Nazário[293].

A experiência de Nelson Ayres nesse momento também nos auxilia a reconstruir parte do cenário partilhado por instrumentistas e músicos paulistanos. O pianista salienta que entre 1964 e 1968 havia uma cena de jazz extremamente vibrante na capital paulista. Segundo Ayres (1990), existia, inclusive, um conflito muito grande entre aqueles que tocavam a “bossa-nova” e aqueles que tocavam “jazz instrumental”, sendo um ambiente profícuo para ambas as possibilidades, retroalimentadas, nesse contexto, também por tais disputas.

Nesse sentido, Nelson Ayres (1990) relembra que em 1968 “houve um grande

[293] Em: https://www.facebook.com/photo?fbid=10217001860433566&set=a.10216984057308499. Acesso em 19 jun. 2020.

corte na música e na cultura em geral", quando "começou a fechar mesmo [...] os caras [militares] falaram: chega, parou!". Um detalhe importante no depoimento de Ayres quando responde à pergunta de Rodolfo Stroeter, sobre o que aconteceu com os trios de música instrumental e o jazz em geral, é a velocidade de transformação do cenário logo após o AI-5: "Foi muito rápido. Eu lembro de sentir o clima da derrota. Poxa, *você tá no auge, tocando bastante há três meses atrás e agora não tem nada para fazer*" (Ayres, 1990, grifos nossos).

Conforme vimos no capítulo 1, após um concurso no Camja em 1969, Nelson Ayres ganhou um subsídio para ir estudar jazz nos EUA (na *Berklee School Of Music*, onde ficou até 1972). Ao retornar ao país, segundo ele: "não estava acontecendo nada. Quando eu saí do Brasil, apesar de tudo, ainda estava acontecendo alguma coisa. E quando voltei, não havia absolutamente nada. De música brasileira não tinha nada. De música instrumental, menos ainda". Reconhecendo as dificuldades, Ayres ainda relembra: "a minha impressão foi a pior possível" (Ayres, 1990).

Outro instrumentista relacionado ao jazz e à música instrumental que atuava fora do Brasil e retornou ao país no início dos anos 1970 foi Marcos Resende (1947 – 2020). Nascido em Cachoeira do Itapemirim, no sul do Espírito Santo, Marcos aprendeu a tocar piano muito jovem. Em 1966, foi para Portugal estudar Medicina. Paralelamente aos estudos, se envolve com a cena de jazz e música instrumental de Lisboa, formando um trio (Bossa Jazz Três) que veio a abrir para Dexter Gordon no Festival de Jazz de Cascais, em 1971. O trio também tocou em diversas universidades por Portugal, gravou um programa para a Eurovisão e acompanhou Chico Buarque, Bethânia, Vinicius, Nara Leão e Caetano Veloso e outros cantores brasileiros em seus shows em Lisboa, entre 1966 – 1974. Também formou, ainda na Europa, o grupo Status (que misturava o jazz com novas eletrificações do momento), que chegou a abrir os shows de Elton John, Phil Woods, Stan Getz, Art Blakey & the Jazz Messengers. Apesar do relativo sucesso em apresentações ao vivo, a banda não tem gravações conhecidas.

Após a Revolução dos Cravos (1974), Marcos Resende volta para o Brasil e grava um disco em 1976 no estúdio Sonoviso (RJ) que não foi lançado na época, mas saiu recentemente, de forma póstuma, em 2021, pela *Far Out Recordings*, de Londres (Reino Unido). Trabalhou com nomes como Gilberto Gil, Edu Lobo, Gal Costa e Carlos Dafé, além de fazer músicas para TV e cinema. Em uma matéria de Dirceu Soares

(1978), o autor afirma que após voltar entusiasmadíssimo para fazer música no Brasil (em 1975), Marcos Resende “viu que não havia chances nenhuma para o trabalho individual de um músico”. O pianista ainda continuou suas tentativas no mercado fonográfico brasileiro. Em 1978, foi um dos participantes da série de discos *Música Popular Brasileira Contemporânea* (MPBC) da major Phonogram, lançando seu disco em 1978, *Marcos Resende e Index*. Depois dessa empreitada, permaneceu mais alguns anos no Brasil, e em seguida voltou a morar em Portugal, onde faleceu de câncer em 2020.

Assim como Zé Eduardo Nazário e Nelson Ayres, Tânia Maria também expôs a truculência vivenciada pela classe musical no Brasil pós-AI-5. Em entrevista para o jornalista Carlos Calado em 2005, ela conta que no início dos anos 1970, no intervalo de uma apresentação numa boate, saiu para amamentar o filho e foi abordada por policiais, que a xingaram de prostituta e colocaram-na no camburão após rasgar sua carteira profissional de musicista (Ribeiro Júnior; Ruiz, 2022). Airto Moreira, que teve uma carreira paradigmática no exterior a partir de 1968, relembra que, no Brasil “tinha censura pra tudo” (Dias, 2013, p. 33).

O guitarrista da banda Som Imaginário (entre outras atividades), Frederico Mendonça de Oliveira (Fredera), destaca que era muito comum a polícia invadir as boates do Rio de Janeiro “com lanternas na cara dos músicos e dos fregueses” (Coelho, 2008, p. 307). Fredera também conta que o baterista Edison Machado foi espancado e preso por policiais após uma crítica ao governo em um de seus shows (Oliveira, 1997, p. 156). Outro dado extremamente importante nesse relato, é que assim como o pianista Tenório Jr., Edison Machado era visto pelos da classe de instrumentistas como alguém que “não sabia direito o que era direita e esquerda” (Oliveira, 1997, p. 156). Em outras palavras, o *modus operandi* da repressão cultural recaía diretamente sobre os instrumentistas e não era focada somente nos possíveis “agentes subversivos”.

Haja vista a falta de pesquisas sobre o jazz e ditadura, além do foco indubitável da censura e do governo militar na letra das canções, tais relatos, que constituem as fontes memoriais dos instrumentistas relacionados ao jazz e à música instrumental atuantes no período, fornecem uma perspectiva importante. A partir de um tipo específico de documento histórico (o movediço terreno da memória, nesse caso), é possível dimensionar como as mudanças na conjuntura musical brasileira foram/são

percebidas e (res)sentidas pela classe de instrumentistas, nos auxiliando a reconstruir algumas permanências e rupturas do cenário do jazz no Brasil durante a ditadura militar.

Com efeito, os dois últimos anos da década de 1960 e a primeira metade da década de 1970 são marcados pelas intersecções entre política e música instrumental. Tais conexões não se deram somente pelos aspectos relacionados à cadeia produtiva do setor, que foi totalmente alterada após os primeiros anos dos militares no poder com o aumento de sua repressão social. Alguns episódios também evidenciam a relação direta entre política e jazz instrumental no período. Como, por exemplo, no caso do Tamba Trio, que teve atrasos com o lançamento do seu álbum *Tamba* (1974, RCA Victor), pois os censores desconfiavam que as luzes acesas do amplificador na capa do álbum eram, na verdade, uma menção à URSS (Signori, 2009, p. 43).

O pianista Alfredo Cardim deixou um importante relato, demonstrando uma associação muito comum na época entre uma arte considerada “fora do padrão” e utilização do termo “comunismo” para designá-la de forma pejorativa por parte da sociedade brasileira. Segundo ele “*tocar jazz era uma coisa assim meio comunista*, porque era uma coisa *assim fora do padrão*”. Ao mesmo tempo, argumenta o pianista, “os letristas começaram a fazer aquelas músicas de protesto”, enquanto “a música instrumental deixou de existir, de uma hora para outra. E não tinha um tema novo pra tocar” (França, 2015, p. 174, grifos nossos). Alfredo Cardim foi pianista do disco *Obras* (1970, Stylo Records) do quarteto Édison Machado. Também tocou com Naná Vasconcelos, Milton Banana, Raul de Souza, entre muitos outros. Em 1972, emigrou para os EUA em busca de trabalho.

Em síntese, tanto o espectro da esquerda quanto o da direita, naquele período, tinham muitas ressalvas e críticas ao desenvolvimento do jazz em solo brasileiro. Em ambos os casos, como vimos, o jazz era visto como elemento que deturpa a noção de ‘verdadeira’ musicalidade brasileira. Pelo espectro da esquerda, tal deturpação era concebida pelo seu elo inerente com o imperialismo cultural norte-americano, potencializado com as relações fortificadas entre Brasil e EUA na articulação do golpe e no reconhecimento internacional do regime. No caso da direita, o experimentalismo vinculado ao jazz e a música instrumental era uma característica negada pela brasilidade almejada no modelo conservador; portanto, no mesmo período, o jazz

também foi compreendido como “coisa de comunista”. Tais confrontos demonstram como as problemáticas da relação entre *intenção de brasilidade* e ímpeto transnacional são readaptadas no período da ditadura militar, circunscrevendo a recepção social do *jazz brasileiro*.

Nesse sentido, apesar das dificuldades produtivas e simbólicas, podemos concordar com França (2015, p. 156), quando conclui que “praticar o jazz no Brasil, longe de representar alienação ou americanização, era uma declaração tática de independência, da liberdade contida no ato de improvisar sem se prender aos formatos comerciais da canção de rádio ou às restrições nacionalistas”. Todavia, ao mesmo tempo, tal postura também significou um cenário cada vez maior de dificuldades em um contexto de recrudescimento político e ascensão comercial da canção.

Jazz no Brasil e o autoexílio do instrumentista

Diante do que foi exposto até aqui, observa-se, então, que o mercado de trabalho para o instrumentista, antes visto com expectativa e entusiasmo, foi se tornando paulatinamente rarefeito e demasiado competitivo, sendo redimensionado pela atuação dos militares no poder. Como pudemos constatar, as disputas entre os cantores, ou “canários”, e os instrumentistas se acirraram fortemente no período entre 1968 e 1976, momento de consolidação da canção e da MPB como resistência cultural à ditadura. É nesse cenário que boa parte dos músicos relacionados ao jazz no Brasil passou a considerar a saída do país como meio de continuar sua carreira como artista: o autoexílio. Para aqueles que conseguiram efetivar sua atividade musical no exterior, o jazz foi, ao contrário do Brasil, uma ferramenta de acesso a um mercado de música mais amplo e acolhedor.

Um dos casos mais paradigmáticos dessa mudança é a trajetória da pianista maranhense Tânia Maria. Transferindo-se para Volta Redonda/RJ ainda muito jovem devido ao trabalho de seu pai, Tânia Maria iniciou sua carreira ainda na adolescência, tocando piano e cantando em diversos eventos e concursos, ao lado de nomes como Ary Barroso. Entre 1963 e 1971, Tânia Maria lança três álbuns no Brasil. No primeiro

deles, *Para Dançar Vol. 2* (1963)[295], a pianista tinha apenas 14 anos de idade, sendo o trabalho exclusivamente instrumental e, no entanto, sem nenhuma menção aos instrumentistas na ficha técnica do LP. No segundo e no terceiro trabalho de estúdio gravado no Brasil – *Apresentamos Tânia Maria* (1966) e *Olha Quem Chega* (1971) –, uma mudança fundamental: diferentemente do primeiro, todas as faixas são cantadas.

Em todos os três álbuns não existe nenhuma composição de Tânia Maria, mas sim, a presença marcante de clássicos da canção e da MPB, tais como: Ary Barroso, Noel Rosa, Caetano Veloso, Toquinho, Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Fagner, entre outros. Nesse ponto, pode-se afirmar que sua trajetória discográfica no Brasil – da "música instrumental" para a canção – também exprime o gradativo foco do mercado brasileiro na letra das músicas. Entre 1971 e 1975, Tânia Maria muda-se do Rio de Janeiro com destino a São Paulo em busca de um cenário melhor. Mas a condição era igualmente desafiadora. Tânia relata diversas dificuldades na capital paulista: "diziam que eu só sabia tocar jazz, e nas gravações acontecia o mesmo problema. Quando eu chegava no estúdio, o produtor já tinha escolhido todo o repertório e os arranjos já estavam prontos. Isso me chateava bastante" (De Souteiro, 1985, p. 12). Dessa forma, mesmo com seus três discos lançados, Tânia Maria teve muitas dificuldades de atuar como compositora na indústria fonográfica nacional. O que não aconteceria fora do Brasil (Ribeiro Júnior; Ruiz, 2022).

Em 1975, no entanto, um acontecimento mudaria o rumo da carreira de Tânia Maria. Por intermédio do baterista José Boto, ela recebeu o convite para tocar em Paris, França, na temporada de inauguração da casa de shows especializada em música brasileira, chamada Via Brazil[296]. Era para ser apenas alguns meses, mas devido às circunstâncias bastante favoráveis para o seu trabalho, Tânia Maria resolve permanecer em solo francês, iniciando, a partir desse momento, uma longa carreira internacional como uma das mais ativas instrumentistas e cantoras do *jazz brasileiro*. De maneira mais específica, a pianista começa uma extensa trajetória em gravadoras europeias e norte-americanas, lançando-se como compositora e misturando

[295] Em nível de informação, a sonoridade desse álbum, em particular, "passeia pelas levadas de jazz, bolero, cha-cha-chá e partido alto, flertando, assim, com o Sambalanço, estilo dançante de samba criado nas boates cariocas por nomes como Ed Lincoln e Djalma Ferreira" (Ribeiro Júnior; Ruiz, 2022, p. 211).

[296] A temporada de apresentações também rendeu um álbum de mesmo nome em dois volumes, lançado pela Barclay (França), em 1975, que seriam os primeiros da longa trajetória fonográfica de Tânia Maria na Europa e nos EUA. Para saber mais sobre a trajetória de Tânia Maria, ver: Ribeiro Júnior; Ruiz (2022).

elementos do samba, bossa-nova, samba-jazz, com as tendências globais do jazz dos anos 1970 (*fusion* e *funky*) e anos 1980 (grande aproximação com o *pop*), lançando mais de trinta discos entre 1975 – 2012, entre álbuns de estúdio, gravados ao vivo ou coletâneas, sendo muitas composições em formato instrumental (diferentemente dos trabalhos no Brasil a partir de 1966). A instrumentista não apenas grava diversos discos como passa a atuar como compositora de jazz – algo que não aparece nos seus três discos no Brasil. Como um dos efeitos desse processo de desterritorialização, Ribeiro Jr e Ruiz (2022) – além de destacarem o problema da desigualdade racial e de gênero como agravantes da experiência opressiva que Tânia vivenciou no Brasil –, demonstram as maneiras com as quais a instrumentista (apesar ou por causa dos traumas vividos em plena ditadura), ativa sua *intenção de brasilidade* musical no exterior, de forma a manter-se conectada ao país e, ao mesmo tempo, de participar da construção do *jazz brasileiro*, mesmo atuando fora do Brasil.

Durante o ciclo 1968 – 1976, muitos outros instrumentistas optaram pelo autoexílio. Não somente por melhores condições de trabalho, mas até mesmo por algum trabalho vinculado ao universo musical que pudesse assegurar a sua sobrevivência básica. Para a maioria deles, a saída do Brasil possibilitou a atuação com as mais variadas vertentes jazzísticas, sem a acusação de estar deturpando a música brasileira. Pelo contrário, a nacionalidade, nesses casos de trânsitos internacionais, é compreendida como um fator de legitimidade desses instrumentistas em meio ao cenário de jazz global dos anos 1960, 1970 e 1980.

Dentre alguns nomes relacionados ao jazz no Brasil que tiveram toda ou parte de sua carreira produzida fora do país justamente pelo contexto de estrangulamento artístico para o universo da música instrumental (principalmente entre 1968 – 1976), cenário tutelado pela conjuntura repressiva do governo militar, podemos citar, além da própria Tânia Maria, figuras como: Airto Moreira, Flora Purim, Dom Um Romão, Dom Salvador, Eumir Deodato (1943), Raul de Souza, Naná Vasconcelos, Sérgio Mendes, Rosinha Valença (1941 – 2004), Edison Machado, Moacir Santos, Leny Andrade, Hermeto Pascoal, Luizinho Eça (1936 – 1992), Alfredo Cardim, Guilherme Franco, Nelson Ayres, Márcio Montarroyos, entre muitos outros.

Ruy Castro (1990) usa o termo “diáspora” para se remeter ao intenso fluxo de músicos brasileiros relacionados à bossa-nova e ao samba-jazz que tiveram suas carreiras “empurradas” para fora do território brasileiro. Quanto a esse episódio,

segundo o autor:

> Em Nova York estavam Tom Jobim, João Gilberto, Eumir Deodato, Luiz Bonfá, Maria Helena Toledo, Astrud Gilberto, Hélcio Milito. Na Califórnia, Sérgio Mendes, João Donato, Tião Neto, Dom Um Romão, Luizinho Eça, Oscar Castro Neves, Walter Wanderley, O Quarteto em Cy, Aloysio de Oliveira, Moacyr (sic) Santos, Raulzinho (Raul de Souza), Rosinha de Valença. No México, Pery Ribeiro, Leny Andrade, o Bossa Três, Carlinhos Lyra. Em Paris, Baden Powell. Já de malas prontas, Francis Hime e Edu Lobo. Sem saber se ia ou ficava, Marcos Valle. Em permanente trânsito pelo mundo, Vinícius de Moraes. Os Cariocas tinham acabado de se dissolver. Sylvinha Telles havia morrido. O Beco das Garrafas deixará de existir, quando Alberico Campana vendera suas boates, em 1966. Aloysio de Oliveira praticamente dera a Elenco para a Philips. [...] Era o fim daquele longo feriado. (Castro, 1990, p. 406).

No caso dos letristas e nomes mais vinculados à bossa-nova citados por Castro, um dos motivos de sua saída se dá pela consagração nacional e ampliação de mercado, como representativos da cultura brasileira. De forma contrária, no caso dos músicos relacionados ao SJ, o autoexílio foi acionado pela maioria como possibilidade de conquistar valorização, justamente pela falta de reconhecimento no país natal. Além disso, existem casos com o de Egberto Gismonti, que quase nunca residiu fora do Brasil por um período considerável, mas obteve a saída para melhoria de sua condição fonográfica a partir das parcerias realizadas no exterior, principalmente, com o selo ECM.

A carreira de Victor Assis Brasil (1945 – 1981) também expressa tais nuances, mas, nesse caso, de uma maneira inversa aos exemplos citados até aqui. Victor gravou seus discos no Brasil, mesmo quando esteve fora do país num período crucial de sua trajetória, entre 1969 – 1974. O saxofonista carioca foi outro instrumentista que iniciou sua carreira musical vinculado às práticas do samba-jazz. Teve aula com Paulo Moura e fez seus primeiros shows nos Beco das Garrafas, por volta de 1965. Victor Assis Brasil já havia lançado dois álbuns no país[297] no período de grande circulação do SJ, entre 1964 – 1968, além de participar de festivais no exterior. Após o AI-5, consegue uma bolsa para estudar nos EUA, na *Berklee School Of Music,* no ano de 1969 (Pinto, 2011; Teixeira Filho, 2014).

Sobre a experiência de Victor Assis Brasil na escola de jazz norte-americana, é muito interessante quando Nelson Ayres argumenta por duas vezes, em momentos

[297] *Desenhos* (1966) e *Trajeto* (1967).

distintos – em 1990, ao Museu de Imagem e Som de São Paulo, já citado nesta tese, e em 2009, durante a entrevista para a pesquisa de Pinto (2011) –, que o saxofonista carioca não ia muito às aulas, nunca acordava para isso. Ao mesmo tempo, Ayres reitera que Victor Assis Brasil era considerado "superior à maioria dos professores e não se interessava pela coisa acadêmica". Tal visão é compartilhada por outros instrumentistas e pesquisadores (Pinto, 2011, p. 100 – 101). Outro ponto interessante e contraditório do relato de Nelson Ayres sobre Victor Assis Brasil é que o pianista insistiu em argumentar nas duas entrevistas e em outros momentos, que foi o primeiro brasileiro a estudar na *Berklee*, todavia, conforme o próprio Ayres rememora, quando chegou aos EUA, Victor Assis Brasil já estava matriculado na instituição, havia poucos dias.

Independente da retórica em torno da idealização sobre o pioneirismo característica dos instrumentistas, Victor teve contato com diversos outros músicos de diversas partes do mundo durante sua estadia nos EUA, e participou de inúmeras *jam sessions* não somente na instituição como também em bares e casas de show norte-americanas, além de formar alguns conjuntos[298]. Enquanto morava, estudava e trabalhava fora do Brasil, Victor veio visitar sua família em um período de férias, no ano de 1970. Na ocasião, gravou outros dois discos de uma só vez. No mesmo ano, em entrevista, Victor Assis assume uma posição de consciência sobre a exceção que sua trajetória representava no contexto brasileiro, quando argumenta que pôde "fazer isso porque minha família tem recursos para me ajudar" (Brasil, 1970, *apud* Pinto, 2011, p. 91). Na mesma entrevista, Victor também argumenta, em sintonia com diversos outros instrumentistas do período, que "tocar jazz profissionalmente, no Brasil, é uma piada. Não há empresários nem divulgação" (*apud* Pinto, 2011, p. 91).

Sobre os álbuns produzidos em 1970, é muito interessante perceber que só foi lançado (no mesmo ano de gravação) aquele que fazia menção direta a um nome que, àquela altura, já estava estabelecido como um cânone da canção brasileira e da MPB (que se institucionalizava nesse período). O disco em questão foi o *Victor Assis Brasil toca Antônio Carlos Jobim* (1970, Tapecar). O outro projeto (*Esperanto*, 1976), formado exclusivamente com composições do próprio saxofonista, só foi lançado em

[298] Como o grupo Os Cinco, ao lado de Nelson Ayres, Zeca Assumpção e Claudio Roditi que também haviam se mudado para os EUA. Completava a banda o baterista Buss Blackledge (Pinto, 2011, p. 101).

1976, ano essencial para reconfiguração social do jazz no Brasil.

O trompetista Márcio Montarroyos (1948 – 2007), assim como Victor Assis Brasil, é outro instrumentista relacionado ao universo dos sopros que estudou na *Berklee* por volta do mesmo período, além de ter sua carreira discográfica entre o Brasil e os EUA no contexto de recrudescimento político. Condizente com a memória de diversos músicos da transição do samba-jazz para o *jazz brasileiro*, em 1971, o trompetista se queixou ao jornal *O Globo*, em 1971:

> No Brasil, quando se tem sorte, um instrumentista ganha a vida conseguindo pequenos bicos. Não há orquestras, grupos experimentais ou alguém que esteja disposto a ouvi-lo. Por isso a tendência é deixar o país. Nossos melhores músicos estão ganhando a vida no estrangeiro. Isso é uma necessidade não apenas econômica, mas também profissional (*apud* Passos, 2016, p. 34).

O singular na trajetória de Márcio Montarroyos é que ele é um dos poucos instrumentistas que conseguiu gravar um disco instrumental por um *major n*acional, a gravadora Som Livre, da TV Globo[299], no contexto da primeira metade dos anos 1970, tal fato era considerado peculiar pelos instrumentistas da época (Passos, 2016). As empresas relacionadas ao universo do grupo Globo também lhe proporcionaram algumas oportunidades de trabalho em trilhas de novelas e outras ações. Márcio Montarroyos foi importante na trajetória do Grupo Um, pois fez parte da formação da banda no contexto em que tocavam com Hermeto Pascoal, por volta de 1975/1977. Zé Eduardo Nazário relembra em entrevista para Aramis Millarch, em 1980, que tentou, via Montarroyos, o lançamento pela Som Livre de um álbum já gravado pelo Grupo Um em 1977, quando, após esperarem por meses, receberam um “bilhetinho” dizendo que “apesar de ótimo, não interessava o trabalho do grupo” (*apud* Ruiz, 2017, p. 35).

A parceria discográfica de Márcio Montarroyos com a TV Globo não durou muito tempo, pois o segundo trabalho de estúdio do trompetista foi feito nos EUA, com a banda americana Stone Alliance[300], recheada de referências ao *fusion jazz* (Passos, 2016). Após gravar o disco, o trompetista volta ao Brasil, entre 1977/1978, e apresenta uma versão interessante sobre a sua insistência de atuar no mercado nacional:

---

[299] Márcio Montarroyos e Orquestra – *Sessão Nostalgia* (1973).
[300] *Márcio Montarroyos/Stone Alliance* (1978).

> Eu poderia ter ficado lá, tive convites bons para trabalhar com muita gente, como o "*Blood Sweat & Tears*", por exemplo. Mas isso não faz sentido. Do que adianta eu ficar lá? Meu trabalho é aqui, tenho uma responsabilidade aqui. Cada músico que fica e trabalha aqui, está ajudando a divulgar a música instrumental brasileira, a melhorar as condições de trabalho. Se eu não ficar aqui, não der concertos, quem vai divulgar o trompete entre a garotada, quem vai mostrar como é? Eu tenho uma responsabilidade (*apud* Passos, 2016, p. 34).

Tal perspectiva, pautada na ideia de uma espécie de resistência cultural e artística ao atuar com jazz e música instrumental no Brasil da década de 1970, negando trabalhos no exterior, será partilhada por boa parte dos músicos da Vanguarda Paulista Instrumental, conforme veremos no subcapítulo a seguir.

Antes, será necessário apontar rapidamente sobre as trajetórias discográficas de Dom Salvador e Dom Um Romão, pois também exprimem a transformação do mercado brasileiro em relação à presença do jazz e da música instrumental durante o mesmo período. O primeiro deles, Salvador da Silva Filho, já foi citado no subitem anterior desta tese, quando demonstramos a grande atividade discográfica do pianista entre 1964 – 1968. Após esse ínterim, passou a acompanhar diversos cantores (Elis Regina, Jorge Ben Jor (1939), Elza Soares (1930 – 2022), Roberto Carlos (1941), entre outros) e trabalhar como arranjador em gravações e programas, quando também saiu do Brasil em 1971 em busca de melhores condições de sobrevivência no meio musical, residindo nos EUA até os dias atuais.

Dom Um Romão também iniciou sua carreira no mercado fonográfico em 1964, com o álbum *Dom Um* (1964, Philips). Nesse momento de sua trajetória já havia gravado com Elizeth Cardoso, e atuado em conjuntos de samba-jazz como o Copa Trio, Meirelles e os Copa 5, além do Brazilian Jazz Sextet, de Sérgio Mendes, entre outras atividades. Foi com este último que Dom Um Romão iniciou sua rede de contatos para viabilizar sua carreira no exterior, pois foi quando o baterista integrou o Sexteto Bossa Rio, participando do famoso concerto da bossa-nova no Carnegie Hall, em 1962[301] e, também participou da formação grupo Brasil 66. Enquanto transitava pela diáspora do jazz da virada dos anos 1970, Dom Um Romão também participou do grupo de *fusion jazz* Weather Report. Apesar da intensa atividade musical antes de ir para o exterior, Dom Um Romão gravou somente um disco 'solo' no Brasil, em

[301] Digno de nota o fato de que tal show foi um marco importante no processo de internacionalização das carreiras tanto de Dom Um quanto de Sérgio Mendes.

1964. Não somente isso: após esse lançamento, Romão ficou 10 anos sem gravar um álbum próprio[302]. A concretização de um novo trabalho no mercado fonográfico ocorreu apenas em solo americano, com o álbum *Dom Um Romão* (1974, Muse Records). Após sair do Weather Report, também grava nos EUA o álbum *Hotmosphere* (1976, Pablo Records).

Caminhos de Airto Moreira, Hermeto Pascoal e Miles Davis na formação do fusion jazz

O caso de Airto Moreira também é muito elucidativo das mudanças em torno da relação entre canção e música instrumental no Brasil. Na primeira fase de sua carreira, ainda em Curitiba, entre 1955 e 1959, Airto atua principalmente como cantor. Na segunda fase, em São Paulo (entre 1960 e 1967), ele passa a atuar como baterista (Sambalanço Trio, Sambrasa Trio e Quarteto Novo), tentando o trabalho autoral com a música instrumental enquanto também acompanhava cantores (nos casos já citados de Geraldo Vandré e Edu Lobo, por exemplo), inclusive nos clássicos Festivais da Canção. A partir de 1968, sua carreira passa por uma mudança paradigmática. Airto se muda para os EUA para se unir à sua namorada Flora Purim (que já estava por lá estudando) e inicia uma longa carreira no mercado norte-americano de jazz (Dias, 2013).

Enquanto ainda estava no Brasil, entre 1967 e 1968, Airto colhia os frutos das suas parcerias com os cantores engajados em torno do cenário da MPB que se constituía como tal nesse período. Todavia, no mercado estrangeiro, Airto pôde atuar pela primeira vez como *bandleader* de jazz na gravação de álbuns próprios. Isso ocorreu já no ano de 1970, ou seja, em apenas dois anos de sua chegada pela primeira vez nos EUA, Airto inicia um novo momento em sua carreira, circula entre diversos nomes consagradíssimos de jazz daquele momento e conquista um lugar na indústria fonográfica americana com um projeto protagonizado por ele, o seu primeiro 'disco solo': *Natural Feelings* (1970). A partir daí, Airto inicia sua vasta produção discográfica nos EUA. Durante toda a década de 1970 lançaria ao menos um álbum

[302] Dom Um Romão também grava no Brasil um álbum em parceria: *Dom Um e Jadir de Castro – Batucada do Século 21* (1974, Sideral). Esse lançamento é muito importante na trajetória do músico, pois é focado nos instrumentos percussivos, traço que será marcante em sua carreira.

por ano, continuando extremamente ativo nas décadas seguintes, com uma ampla carreira. Apenas recentemente Airto voltou a morar no Brasil, quando a partir de 2010 sua produção, depois de muitas décadas, diminui.

Toda essa intensa atividade musical nos EUA possibilitou o engendramento de vários outros artistas brasileiros que passavam por dificuldades no Brasil e tiveram, a partir do contato com Airto, uma via de acesso ao trânsito de jazz da cena norte-americana. O percussionista foi responsável por receber, indicar, tocar, e auxiliar diversos músicos brasileiros que foram para os EUA nesse período. Um dos exemplos mais elucidativos dessa relação é o caso de Hermeto Pascoal. Amigos desde os tempos de Sambrasa Trio e Quarteto Novo, Airto e Hermeto se reencontraram nos EUA e realizaram diversas parcerias que foram fundamentais, também, para o músico alagoano. Hermeto assina cinco das nove composições no disco de estreia de Airto no exterior. No segundo registro – *Seeds On The Ground* (1971), seis das sete são de Hermeto.

A retroalimentação entre as carreiras de músicos brasileiros nos EUA a partir da fixação de Airto Moreira fora do Brasil não se dá apenas via a autoria das composições. Em apresentações ao vivo e gravações, também ocorriam contatos e trocas entre instrumentistas de realidades e contextos distintos. Por exemplo, nos três primeiros álbuns de Airto no exterior[303], diversos músicos brasileiros – além do próprio Airto Moreira e da Flora Purim, também Hermeto Pascoal, Sivuca (Severino Dias de Oliveira) (1930 – 2006), Dom Um Romão, Victor Assis Brasil e Nelson Ayres – entram em contato com alguns nomes representativos do jazz e do *fusion jazz* a nível global – Ron Carter (1937), Chick Corea, Keith Jarret, Joe Farrell (1937 – 1986), entre outros. Nos discos seguintes, por exemplo em *Identity* (1975), ao lado de instrumentistas brasileiros como Raul de Souza, Robertinho Silva (1941) e Egberto Gismonti se encontram nomes como Herbie Hancock e Wayne Shorter (1933 – 2023), entre outros exemplos.

As intersecções criadas pela atuação de Airto Moreira nos EUA foram possíveis devido à sua atuação no intervalo entre 1968 – 1970. Após dois meses em Los Angeles, Airto se mudou para Nova York, quando passou a morar com o baixista Walter Brooks (que possuía um estúdio de ensaio em sua residência) e começou a

[303] Além dos dois primeiros, já citados, o terceiro foi intitulado *Free* (1972, CTI Records).

tocar percussão em diversos locais, ensaios, shows e gravações ao vivo, enfim, ocasiões diversas, criando uma ampla rede de contatos. Nesse momento teve a oportunidade de tocar eventualmente com nomes como Cannonball Adderley (1928 – 1975), Thelonious Monk (1917 – 1982) e Joe Zawinul[304]. Foi justamente a partir desse último que o nome de Airto chegou até Miles Davis, parceria que pode ser compreendida como um ponto de virada na carreira do agora percussionista brasileiro (Dias, 2013, p. 34 – 35).

No final dos anos 1960, Miles Davis já era consagrado como um dos nomes mais importantes da história do jazz. Alguns marcos da linha do tempo do jazz norte-americano se confundem com a própria biografia de Miles Davis. Entre eles, Miles é considerado um dos grandes agentes de criação do *cool jazz* (no início dos 1950) e da incorporação do modalismo na virada da década de 1950 para 1960. No momento de contato com Airto Moreira, Miles Davis passava pelo terceiro momento de criação fundamental de sua carreira, que também se tornaria outra referência fundamental da história básica do jazz: o *jazz-rock*, ou o *fusion jazz*. Nesse contexto, Airto Moreira faz parte do momento de ensaios, improvisos e *gigs* que foram o espaço de troca para formatação do *fusion jazz* no contexto de sua criação, sendo uma figura importantíssima para compreender os aspectos rítmicos e percussivos desta “escola” jazzística.

Em sua pesquisa, Dias (2013, p. 35 – 36) concluiu que Airto reunia algumas características que o faziam ser “o percussionista perfeito para as ambições de Miles Davis naquele momento”, são elas: “o viés da percussão de caráter exótico e inovador, explorando o caminho da interação melódica, do ‘colorido’ e das múltiplas ‘texturas’ sonoras criadas a partir de instrumentos absolutamente inusitados para a música improvisada de então”. Com Miles Davis, a percussão assumia um papel diferente dos tempos de Quarteto Novo, também “solava” e intervia nas melodias de forma mais livre, até porque “quase inexistia um material musical composto previamente” (Dias, 2013, p. 37).

Airto Moreira tocou com Miles Davis por cerca de um ano e meio (entre

[304] Durante sua carreira, Airto Moreira tocou com diversos outros músicos, dentre os quais, entre os brasileiros: Tom Jobim, Eumir Deodato, Milton Nascimento, Toninho Horta etc. No caso dos americanos, além daqueles da banda de Miles Davis (Wayne Shorter. Chick Corea, Joe Zawinul), também com Stan Getz (1927 – 1991), Paul Desmond (1924 – 1977), Keith Jarrett, Hubert Laws, Gil Evans (1912 – 1988), Freddie Hubbard (1938 – 2008), dentre muitos outros (Dias, 2013, p. 40).

novembro de 1969 e abril de 1971), participando de diversas atividades que se tornariam a espinha dorsal do *fusion jazz*. Entre elas, as sessões de gravação dos discos *Bitches Brew* (1970)[305], *Live-Evil* (1971) e a apresentação do Festival da Ilha de Wight, em 1970. Nesse contexto, Airto Moreira fez parte da "escola *fusion*" tocando posteriormente nas bandas dos instrumentistas que acompanhavam Miles Davis em parte do período de formação *fusion.* Por exemplo, Airto gravou bateria e percussão nos dois primeiros discos[306] da banda Return To Forever com Chick Corea. Também esteve presente no primeiro álbum da Weather Report[307] (com Wayne Shorter e Joe Zawinul), tocando percussão[308]. A propósito, após sair da banda, indicou outro baterista/percussionista brasileiro para o trabalho: Dom um Romão (Dias, 2013, p. 39).

Enfim, a partir de uma extensa rede de contatos, apresentações e gravações que se articularam principalmente em torno de sua atuação junto ao *fusion jazz* (que estava sendo construído sob a tutela de Miles Davis), Airto Moreira conquista prestígio e legitimidade em um mercado concorrido, mesmo sendo estrangeiro. Dias (2013, p. 45 – 46) nos conta que a emblemática revista de jazz *Downbeat* criou a categoria "percussionista" somente para premiar a atuação musical de Airto, que ganhou o prêmio por nove anos seguidos, até outro percussionista brasileiro conquistar o feito: Naná Vasconcelos, em 1983. As particularidades de sua trajetória, no entanto, se coadunam com dificuldades dos instrumentistas no contexto da ditadura militar, principalmente com o cenário do início dos anos 1970, na medida em que Airto se torna figura essencial para a organização da carreira de diversos outros músicos brasileiros e passa a viabilizar, nesse processo, diversos tipos de trocas estéticas e sociais a partir de sua estabilização financeira e logística nos EUA.

O contato entre Hermeto e Miles Davis intermediado por Airto também é um caso icônico da conjuntura de autoexílio em busca de oportunidades de trabalho. Segundo indicam as fontes, Miles ficou fascinado com a figura de Hermeto, o convidou

---

[305] Como era bastante comum no cenário de jazz daquele período da carreira de Miles Davis, as gravações eram feitas em diversas sessões no estúdio, com instrumentistas e improvisos distintos. Airto participou de algumas dessas sessões, mas não de todas. Na primeira edição do álbum, seu nome não aparece na ficha técnica, somente em algumas edições especiais, com outras faixas e releituras.
[306] *Return To Forever* (1972, Polydor) e *Light as a Fever* (1973, Polydor).
[307] Weather Report (1971, CBS).
[308] Diversos outros músicos que gravavam e tocavam com Miles Davis nesse período comporiam os principais nomes e ações relacionadas as práticas do *fusion jazz* a nível global, a saber, além dos já citados, também: John McLaughlin (guitarra) e a Mahavishnu Orchestra, Herbie Hancock and the Head Hunters, Tonny Williams, entre muitos outros.

para uma visita em sua casa, onde fizeram até uma luta de boxe entre eles (após Miles testar o ouvido absoluto de Hermeto, tocando algumas notas e solicitando ao músico brasileiro que as identificasse) (Borém; Araújo, 2010, p. 25). Nesse contexto, Hermeto mostrou algumas composições dele a Miles, que imediatamente disse que queria gravá-las (Costa-Lima Neto, 1999, p. 52). Esse enredo é concretizado com a gravação de duas músicas de Hermeto no disco *Live-Evil* (1971, Columbia) de Miles Davis: “Igrejinha” (“Little Church”) e “Nem um talvez”.

Mas nem tudo são flores nessa ‘estória’. Quando o disco saiu, o crédito das composições de Hermeto foi dado a Miles Davis, em um caso bastante sério de apagamento autoral da contribuição de Hermeto[309]. Em algumas versões posteriores do álbum a informações foi corrigida, mas até hoje os créditos da autoria ficam dúbios em novas versões físicas e digitais da ficha técnica do álbum. Hermeto tem uma postura bastante despreocupada em relação à temática da autoria[310], mas o ocorrido não deixa de ser outro exemplo sintomático das nuances experienciadas pelo instrumentista brasileiro no período de hegemonia da canção no Brasil e autoexílio realizado por muitos deles, entre 1968 – 1976.

Sobre esse caso, Hermeto comenta: “saiu que o Miles tinha roubado as minhas músicas. Saiu mesmo o nome dele nas minhas músicas. Mas jamais, eu, pelo conhecimento que eu tenho com ele, [digo que] jamais ele ia fazer isso comigo, nem com ninguém” (Borém; Araújo, 2010, p. 30), destacando que foi mais um erro burocrático e jurídico da gravadora do que investida de Miles sobre a autoria da sua composição. De forma distinta, Hermeto ressaltou em 2009 ao jornal *O Estado de São Paulo*, que Miles Davis “achou bonitinho e pegou” suas composições, mas também ressalta sua postura, dizendo que “está tudo bem [...] a música está no ar” (*apud* Silva, 2009, p. 101).

Hermeto foi convidado por Miles para substituir Chick Corea em uma turnê no Japão com a banda do trompetista. Todavia, os entraves documentais da burocracia

---

[309] O nome de Hermeto foi creditado apenas por sua participação tocando piano elétrico na faixa A2 (Igrejinha). Os outros instrumentistas que participaram do álbum, além de Miles Davis (trompete) e Hermeto Pascoal (piano elétrico e vocais), foram: Airto Moreira (percussão), Dave Holland, Michael Henderson e Ron Carter (baixo), Billy Cobham e Jack DeJohnette (bateria), John McLaughlin (guitarra), Chick Corea, Herbie Hancock, Joe Zawinul e Keith Jarret (teclados), Gary Bartz, Steve Grossman e Wayne Shorter (saxofone), Khalil Balakrishna (cítara).

[310] No ano de 2008, inclusive, Hermeto assinou um documento escrito por ele mesmo, dizendo que liberava para todos os músicos do Brasil e do mundo, a gravação de todas as suas músicas (Borém; Araújo, 2010, p. 30).

brasileira impediram Hermeto de chegar a tempo nos EUA para viajar com Miles Davis (Costa-Lima Neto, 1999, p. 53). O instrumentista brasileiro destaca que sua postura e suas composições não somente foram influenciadas como também influenciaram os músicos de *fusion jazz* do período, citando o exemplo da sua orquestra de garrafas imitada por Herbie Hancock de maneira "sensacionalista", logo após sua primeira gravação em 1970 (1999, p. 54). Hermeto também recusa formalmente outros trabalhos com Miles "na gigantesca gravadora multinacional Sony, preferindo, ao invés do estrelato subalterno, começar sua carreira solo como compositor, arranjador e instrumentista numa gravadora relativamente desconhecida (Buddah Records)" (Costa-Lima Neto, 2008, p. 22).

O contato de Airto e Hermeto com Miles Davis, nesse período, foi fundamental para a continuidade de suas carreiras profissionais. No caso de Airto, sua trajetória está indelevelmente conectada à atuação como percussionista na cena de jazz dos EUA. A partir de seu contato, principalmente com Miles Davis e toda a rede do *fusion jazz*, Airto se consolida como um interessante nome do jazz nos EUA e potencializa o encontro entre diversos músicos brasileiros e norte-americanos. Sobre a formatação da "percussão brasileira" de Airto Moreira, Nelson Ayres nos dá um depoimento muito interessante, durante a sua entrevista realizada em 1990 para o Museu da Imagem e do Som de São Paulo, na qual ressalta justamente a retroalimentação criativa nas carreiras de Hermeto Pascoal e Airto Moreira. Após sublinhar que "aprendeu muito com Airto", que ele "armou legal", Nelson Ayres destaca com veemência que:

> Na verdade, o Hermeto abriu o caminho, ele intuiu e o Airto armou as coisas [...]. Essa história de ter uma mesinha de percussão, que o cara pega um negocinho um tempinho assim e chacoalha [...] virou moda, e o Airto é considerado o inventor, o precursor disso aí. Mas a verdade é o seguinte. E olha, foi o Airto quem me contou essa história. Quando ele tocava nos EUA e o Hermeto foi visitar ele. Ele era um percussionista que tinha a percepção brasileira de tocar percussão: eram duas congas e um pandeiro. E tinha o baterista. Mas o Airto saia tocando em cima, acompanhando o tempo todo. Ou no pandeiro, ou na conga etc. mas sem parar. Na música inteira. E isso criava um problema enorme pros bateristas. E o Hermeto foi ver o show e reparou nisso. No final da apresentação o Hermeto chegou para o Airto e disse: "Ô Airto, esse negócio da percussão não é assim que você tem que fazer. Você tem que pegar, e não tocar. E na hora que aparecer um espaço, você faz um efeito, toca um pouco. *Não toca o ritmo todo que você tá cortando a onda*". Ou seja: o inventor da percussão brasileira foi o Hermeto e não o Airto (Ayres, 1990).

É claro que qualquer procedimento estético é fruto de diversos vetores e

influências distintas, aglutinadas por determinados atores sociais em um processo de retroalimentação com o contexto de produção e circulação das obras. Nesse sentido, pretendemos fugir da perspectiva de um 'inventor' de determinado gênero ou procedimento musical isolado das práticas e relações que o engendram em determinado período histórico. Isso posto, podemos afirmar que Airto desenvolveu uma grande capacidade de absorver diversas influências distintas e reorganizá-las no tratamento dado à forma de organização de seus procedimentos musicais, sob diversas trocas permeadas pelos músicos no qual trabalhava, não somente Hermeto.

Por exemplo, Airto expôs que o uso da percussão alinhado à bateria ocorreu, também, devido à influência de Geraldo Vandré, que estimulava o improviso e a brasilidade no tempo em que tocavam juntos, solicitando que Airto tocasse bateria e percussão "na maioria das músicas". Esse incentivo também foi fundamental para a continuidade da carreira profissional de Airto, estando essa conectada à história da percussão no *fusion jazz.* Dias (2013) destaca as principais contribuições da "bateria e percussão brasileira" expressas na discografia de Airto (entre 1964 – 1975, do Sambalanço Trio até os primeiros discos como *bandleader* nos EUA, incorporando o Sambrasa Trio e o Quarteto Novo nesse processo), que foram incorporadas por alguns bateristas brasileiros (como Robertinho Silva, Nenê, Tutty Moreno, entre outros), durante e após esse período[311].

A proximidade de Airto Moreira e Hermeto Pascoal nos EUA junto à formação do *fusion jazz* foi fundamental para estimular o cenário brasileiro em torno dessas propostas, que foram capitaneadas pela Vanguarda Paulista Instrumental. A proximidade da VPI com Hermeto Pascoal, via, principalmente, o Grupo Um, também foi fundamental para a construção de uma simbologia em torno das possibilidades de trabalho com a música instrumental e o *fusion jazz* no Brasil.

As contradições do autoexílio e as intempéries no Brasil

Como pudemos perceber nos subitens anteriores, após o AI-5, o cenário

[311] Segundo Dias (2013), as principais contribuições de Airto com os procedimentos musicais do jazz no Brasil desse período são: a utilização de acentuação rítmica nos contratempos (expressada pela ideia de "tocar nas quebradas"), o uso melódico do chimbal no pé esquerdo, a ampliação dos solos de bateria e percussão, a utilização de métricas ímpares na execução do samba e, principalmente, as adaptações dos ritmos nordestinos para a bateria. Tais práticas serão utilizadas pelos bateristas e percussionistas do jazz brasileiro dos anos 1970 em diante.

musical brasileiro sofreu alterações que dificultaram a atuação do instrumentista relacionado ao jazz no Brasil. Cada vez mais conectado à ideia de música instrumental, o *jazz brasileiro* passou a se formatar nesse contexto, numa relação de gradual distanciamento (apesar do apelo estético dos instrumentistas) da ideia de resistência cultural ao regime militar, que começou a ser cada vez mais protagonizada pelo engajamento social dos cantores e letristas. Nesse cenário, o autoexílio foi a saída escolhida por diversos músicos brasileiros que, antes, vislumbravam a continuidade de sua carreira em seu país de origem.

O característico autoexílio experimentado pelos músicos do jazz no Brasil desse período tem diversas motivações distintas: às vezes, em busca de melhores condições de trabalho, reconhecimento e visibilidade, ou até novos horizontes estéticos e profissionais. Em cada trajetória, existem muitas particularidades relacionadas às nuances biográficas de cada instrumentista. No entanto, como traço comum, todas elas estão relacionadas à conjuntura do estrangulamento criativo sofrido no período ditatorial durante os "anos de chumbo". Muitos discos gravados nesse interim só puderam ser lançados recentemente, e muitos, novamente, por gravadoras e empreendimentos fora do Brasil[312].

Por outro lado, a 'diáspora' dos músicos relacionados ao jazz no Brasil no ínterim de 1968 – 1976 também possibilitou a inserção e circulação de músicos brasileiros em um circuito de difícil acesso: o do jazz transnacional dos anos 1970. Assim, o autoexílio se constituiu como uma situação paradoxal: enquanto reprimia a produção musical do próprio país, ao impedir a atuação de seus instrumentistas, também engendrou, concomitantemente, alguns artistas do Brasil como parte de um mercado mais abrangente de jazz, não sem antes, é claro, superarem muitas dificuldades de adaptação e sobrevivência.

Para aqueles que ficaram no Brasil, coube sofrerem direta e indiretamente as consequências e embaraços/impasses desse ciclo, com baixíssima atividade discográfica justamente em um momento de crescimento exponencial da indústria de discos (Dias, 2000), tornando-se, em sua maioria, acompanhantes de cantores para

[312] Principalmente pela *Far Out Recordings*, sediada na Inglaterra. Nos últimos anos, relançou, por exemplo, alguns de Hermeto Pascoal com o Grupo Um (*Viajando com o Som*, 2017), Grupo Um (*Starting Point*, 2023) e Marcos Resende (*Marcos Resende e Index*, 2021), entre muitos outros. Tratando da gravação de um período um pouco posterior, Bocato também lançou recentemente o disco *Tapes Perdidas* (Baratos Afins, 2019).

manter sua atividade profissional (sem, no entanto, trabalharem simultaneamente com discos próprios, como ocorria anteriormente).

A trajetória de Tenório Júnior constitui um episódio essencial nessas temáticas. Após a gravação de seu único trabalho solo (*Embalo*, RGE), em 1964, Tenório não grava mais nenhum disco e passa a atuar quase exclusivamente acompanhando letristas e intérpretes para sobreviver durante 12 anos. Seu caso é um tanto quanto trágico. No dia 18 de março de 1976, enquanto acompanhava Vinicius de Moraes e Toquinho em uma turnê, Tenório Júnior desapareceu (na verdade, foi morto) em Buenos Aires poucos dias antes da formalização da ditadura militar que se seguiria na Argentina até 1983. O episódio foi analisado minuciosamente por Ribeiro Júnior e Ruiz (2021, 2023), que demonstraram que o caso de Tenório Júnior foi utilizado por diversos artistas, jornalistas e pesquisadores como metáfora para situar o lugar secundário do jazz e da música instrumental no Brasil da ditadura militar.

O resgate mais paradigmático da biografia de Tenório Júnior foi realizado pelo guitarrista Fredera, indivíduo que partilhou parte desse contexto como integrante da banda Som Imaginário, entre outras atividades. Em seu livro *O crime contra Tenório* (1997, 2017), o músico argumenta que houve um conluio entre a ditadura militar e as *majors* para o enfraquecimento da música instrumental e do *jazz brasileiro* no mercado nacional. Conforme concluem Ribeiro Júnior e Ruiz (2021, p. 23; 25), Fredera apresenta um viés demasiado “conspiratório e ressentido”, mas, mesmo assim, “apesar do tom muitas vezes romanceado e exagerado e de opiniões moralistas, a obra oferece um ponto de vista alternativo quanto à formação da MPB”. Ao argumentar pela ‘morte’ do *jazz brasileiro* em 1976, um dos grandes problemas da proposta de Fredera é apagar todo um conjunto de realizações alternativas ao grande universo da música fonográfica que se fortificavam justamente desse ano em diante. Ou seja, diametralmente oposta à conclusão do instrumentista, podemos afirmar que é a partir dessa data que o *jazz brasileiro* passa por um processo de ‘renascimento’, agora realocado em outras formas de produção e circulação fonográfica.

Ainda sobre a perspectiva de Fredera, é necessário ressaltar que a maioria dos músicos da Vanguarda Paulista Instrumental não pactuam de tal leitura. Mesmo sem conhecer o livro, Caito Marcondes (2022) reconhece os problemas que a ditadura militar imprimiu à classe artística, mas destaca que há um “certo exagero” na hipótese do guitarrista da Som Imaginário e destaca o potencial crítico da canção. Teco

Cardoso (2022) também ressalta que “não conhece o livro e nem a hipótese”, mas “acredita que o conluio vai muito além da ditadura militar”, no sentido de ser um tema que recobre outras temporalidades e questões para além do poder político institucional durante a ditadura.

Zé Eduardo Nazário diz conhecer o livro, que “ganhou um com dedicatória e tudo”, mas também discorda da análise de Fredera. Nazário argumenta no mesmo sentido de Teco Cardoso, se utilizando de uma retórica que desloca o foco da atuação da desvalorização da música instrumental no período da ditadura militar, salientando categoricamente: “os discos instrumentais sempre tiveram uma tiragem pequena e nunca eram divulgados, em época nenhuma”, no Brasil. Zé Eduardo redimensiona a importância da música instrumental no Brasil no sentido de direcionar, mesmo indiretamente, um aspecto de pioneirismo levado a cabo pelo Grupo Um e sua geração nos anos seguintes.

Zé Eduardo Nazário assumiu uma postura pública democrática tanto no período de sua atuação musical no final da ditadura militar, como também, contemporaneamente, em tempos de governo Bolsonaro, momento de realização das entrevistas e de quase todo o período de desenvolvimento tese. Mesmo com tal postura, e vinculado ao espectro político da esquerda, além de sua ampla lucidez na análise das estruturas históricas de sua carreira artística, é muito interessante que Zé Eduardo acaba por minimizar, em sua interpretação, a atuação do governo militar argentino integrado à ditadura brasileira (parte da chamada Operação Condor[313]), quando comenta o caso do assassinato do instrumentista brasileiro. O baterista, que tocou junto com Tenório Júnior na virada dos anos 1960 para os 1970, destaca que o pianista “era inteligente, educado e não levantava a voz pra ninguém, pode ter sido vítima de *alguém que estivesse alterado, ou que tivesse ódio de brasileiros, algo do gênero*” (Nazário, 2022, grifos nossos).

É muito interessante perceber nas entrevistas a relação direta que os músicos do jazz articularam entre o contexto da cultura e das artes na ditadura militar e o recrudescimento do setor cultural durante os anos de Bolsonaro na presidência. Durante as entrevistas, não foi perguntado sobre o governo e a conjuntura atual

[313] Aliança política e militar entre as ditaduras militares do cone sul da América Latina, capitaneadas por Chile e Argentina (Quadrat, 2002).

(2022[314]) da cultura, da música instrumental e do jazz no Brasil. Mesmo assim, no contexto das perguntas sobre a morte de Tenório Júnior e os casos de autoexílio, a maioria dos instrumentistas comentava direta e/ou indiretamente sobre a situação contemporânea, estabelecendo paralelos entre a ditadura militar e a atuação catastrófica de Jair Messias Bolsonaro no setor cultural. Por exemplo, Teco Cardoso (2022, grifos nossos), exprime que a

> arte é e sempre foi algo perigosíssimo. Alimento para pensamentos. E fazer pensar é um ato perigosíssimo para governos populistas, totalitários, e todos aqueles que pretendem controlar seus governados. *Hoje vemos isso tudo de novo e de forma absolutamente escancarada* [...]. *Hoje, com uma reeleição de Bolsonaro sei que não suportaria mais viver neste Brasil que o reelegeu [sic] e provavelmente levaria este meu Brasil para algum lugar longe deste aqui* (e provavelmente não estaria sozinho nesta empreitada).

Caito Marcondes (2022, grifos nossos) ressalta que "existia [durante a ditadura militar], *como existe hoje no Brasil, uma tentativa de boicotar a classe artística*, pois essa é sempre uma ameaça aos sistemas totalitários". Nesses depoimentos, também é muito interessante o fato de ambos os instrumentistas utilizarem a expressão "totalitário" para se referirem ao governo de Jair Bolsonaro[315].

Retornando ao contexto da ditadura militar, a própria memória dos instrumentistas sobre as conjunturas de trabalho a partir do ano de 1976 se altera profundamente. Tal resgate se assenta principalmente nas novas possibilidades de produção musical que emergiam no mesmo período. Nos primeiros anos da chamada "abertura política", o jazz no Brasil reivindica um outro lugar na indústria fonográfica, construindo caminhos inéditos até então. A partir das novas tecnologias de gravação e empreendimentos de médio e pequeno porte, o jazz do sudeste do Brasil adquire novas potencialidades, exploradas de formas distintas pela Vanguarda Paulista Instrumental e diversos outros instrumentistas dessa geração.

---

[314] Mais especificamente entre julho e dezembro de 2022, período de escrita da primeira versão do capítulo.

[315] Tais questões por excederem os objetivos desta tese, ficarão para um maior desenvolvimento em outros trabalhos e textos.

3.5 *Imagens do Inconsciente*[316]: "abertura política", liberdade estética? (1976 – 1985)[317]

A partir de 1974, a conjuntura política brasileira é marcada por uma mudança levada a cabo pelos próprios militares: segundo os ditadores, o país passaria por uma "abertura política", intitulada por eles mesmos como "gradual, lenta e segura". Tal processo foi protagonizado por Ernesto Geisel, presidente entre 1974 – 1979. Um dado essencial dessa proposta é que Geisel foi um dos articuladores do Golpe em 1964 e, depois de perder espaço no escopo de poder dos militares após o AI-5, retorna com vigor a partir de 1974, tornando-se presidente e, tendo como uma de suas metas justamente acabar com a ditadura (Gaspari, 2002a).

Com efeito, devemos destacar que os grupos e atores sociais das Forças Armadas brasileiras não eram homogêneos. Apesar do caráter conservador, do anticomunismo (potencializado pela Guerra Fria), e da aceitação irrestrita da tortura como prática do Estado, existiam diferenças na forma como eles compreendiam e vislumbravam a própria presença na política. Os ditadores ensejavam uma falsa unidade militar como meio de dar legitimidade ao governo construído sob o golpe[318], todavia a relação entre aqueles de alta patente era bastante conturbada e cheia de nuances, com problemas de hierarquia e diversas disputas por poder. Cada presidente militar impôs frações de sua personalidade e visão de mundo durante o período em que governaram o país. Sobre as diferentes "fases" da ditadura militar, Gaspari (2002a, p. 133) ressalta:

> Durante os 21 anos de duração do ciclo militar, sucederam-se períodos de maior ou menor racionalidade no trato das questões políticas. Foram duas décadas de avanços e recuos, ou, como se dizia na época, "aberturas" e "endurecimentos". De 1964 a 1967 o presidente Castello Branco procurou exercer uma ditadura temporária. De 1967 a 1968 o marechal Costa e Silva tentou governar dentro de um sistema constitucional, e de 1968 a 1974 o país esteve sob um regime escancaradamente ditatorial. De 1974 a 1979, debaixo da mesma ditadura, dela começou-se a sair. Em todas essas fases o melhor termômetro da situação do país foi a medida da prática da tortura pelo Estado.

---

[316] Título segundo álbum banda Pé Ante Pé (1982, Lira Paulistana Instrumental).
[317] Playlist com alguns exemplos das gravações citadas e/ou relacionadas ao tema, entre os anos 1976 – 1985: https://youtube.com/playlist?list=PL1hBUv31AYpdINU3ROSuO49cSeThUQViW.
[318] Sobre o tema, Gaspari (2002a, p. 143) ressalta: "O Brasil entrou num regime militar em que conviveram esquizofrenicamente uma obsessão pela ordem pública e a desordem nos quartéis".

Nesse viés, consolidou-se a visão de que a partir de 1974 o Brasil passava por uma “abertura política”, no sentido dos passos dados pelos militares ao retorno prometido à vida democrática, voto direto, liberdades individuais, pluripartidarismo, entre outros direitos e instituições que foram banidos durante a vigência do regime militar. Geisel, podemos considerar, foi de linha ‘*castelista*’, um pouco mais moderado do que os governos Costa e Silva (1967 – 1969) e Médici (1969 – 1974), sendo a sua atuação considerada o início do fim da ditadura militar. Governando sob as prerrogativas do AI-5, Geisel (1974 – 1979) e seu projeto de abertura encontraram muitas resistências no universo militar, inclusive de seu ministro do Exército Sylvio Couto Coelho da Frota (Gaspari, 2002a, 2002b, 2003, 2004; Silva, 2019, p. 402). Nesse sentido, as ações colocadas em prática por Geisel eram motivadas pela preocupação do então presidente com a anarquia/disciplina militar e não com os casos de tortura e assassinato (Gaspari, 2004, p. 217).

Depois de 10 anos da ditadura inaugurada em 1964, Geisel tutelou a revisão de algumas práticas do regime, sempre com uma postura dúbia em relação aos procedimentos do governo[319]. A historiografia mais recente sobre o tema questiona a ideia de “abertura política”, haja vista que o próprio Geisel era conivente com as torturas e “queria menos ditadura tornando-se mais ditador” (Gaspari, 2004, p. 32). Além disso, como vimos no subcapítulo 3.2 – “Mudanças, continuidades e adaptações da cultura e das artes no regime militar” –, a censura de diversões públicas foi mais proeminente nos anos 1970 em diversas esferas artísticas, como no caso da música. Apesar das contradições, Geisel abriu caminhos que puderam ser trilhados pelo último presidente militar – João Batista Figueiredo (1979 – 1985) – podendo este ser considerado um continuador das políticas iniciadas por aquele, além de ser o escolhido por Geisel como seu sucessor.

Nesse cenário, desde “a formidável vitória eleitoral do MDB em 1974”, o

[319] “Ao mesmo tempo que o porão patrocinava uma nova onda de prisões, desaparecimentos e torturas, outra banda procurava acelerar a distensão. Ora de um lado, ora de outro, ficava Geisel. Golbery tentava tirar os censores da revista Veja. Não podia, porque Geisel se aborrecera com o conteúdo de um artigo sobre a censura. O texto, cortado da revista, fora-lhe remetido pela Polícia Federal. Geisel permitira o retorno do professor Darcy Ribeiro, para que se operasse de um câncer de pulmão, mas proibiu-o de visitar a Universidade de Brasília, que fundara. Desestimulou uma aproximação do SNI com a DINA chilena, mas endossou o veto do Serviço à matrícula do senador José Sarney na Escola Superior de Guerra. Estimulava os contatos de Armando Falcão com os militares, mas indicou o liberal Célio Borja para a presidência da Câmara. Esses sinais contraditórios refletiam o tipo de controle que Geisel procurava manter sobre o processo político, colocando-se na posição de árbitro do gradualismo [...]” (Gaspari, 2004, p. 31 – 32).

processo de lenta redemocratização se iniciara. Nesse momento, ficou explícita “a ausência de um suporte popular ao projeto civil-militar” (Silva, 2019, p. 372 – 373), motivo de preocupação para Geisel, que utilizou o AI-5 para tentar reverter o quadro político-institucional do momento, fechando o Congresso Nacional. Com receio dessa falta de apoio popular, além do aumento das disputas com o MDB[320] no parlamento, foi imposto pelo governo federal em 1977 uma série de novas regras para eleições estaduais, municipais e legislativas do ano seguinte, o chamado *Pacote de Abril* (Gaspari, 2004, p. 358)[321].

No plano internacional, além da crise do petróleo e do endividamento externo que corroíam a economia nacional, outro ponto de virada é a eleição do presidente Jimmy Carter nos EUA, em 1976. A postura de seu governo (1977 – 1981), “em favor dos direitos humanos”, estimulava “novos espaços para atuação das oposições no Brasil” (Silva, 2019, p. 372). Internamente, o *projeto Geisel-Golbery* de abertura política “lenta, gradual e segura”, que buscava evitar uma “guinada à esquerda”, tutelou as transformações desse período e permitiu a ditadura se manter no poder até 1985, com eleições diretas retornando apenas em 1989 (25 anos depois do golpe). É importante ressaltar que desde meados da década de 1970, a sociedade civil “extremamente organizada e mobilizada, com os sindicatos, Igreja, imprensa, os artistas e a universidade” também desempenhou um papel fundamental de oposição e “crítica ao regime”, atuando nas greves e na opinião pública (Silva, 2019, p. 384). Nesse contexto, o MDB, antes visto com descrédito pela sua oposição consentida ao regime, passar a ser visto como “autêntico”, representante dos anseios pelo fim da ditadura e portador de um “projeto pacífico, parlamentar e democrático de transição para a democracia” (Silva, 2019, p. 393).

Tendo em vista os diversos limites da categoria de “abertura política”, devemos destacar que o mesmo período foi marcado por um acentuado experimentalismo característico do *jazz brasileiro* dos anos 1970 e 1980. Nesse processo, o ano de 1976

---

[320] MDB (Movimento Democrático Brasileiro) era o partido de oposição consentida ao governo militar (que tinha o ARENA (Aliança Renovadora Nacional), como partido governista/militar).

[321] Dentre as medidas impostas pelo Pacote de Abril do governo Geisel, destaca-se que este tornava indireta as eleições para governadores, alterando a composição do colégio eleitoral dos estados; tornava indireta a escolha de um dos dois senadores que serial eleitos em 1978, assegurando maioria no Senado; alterou o sistema de cálculo das representações dos estados na Câmara dos deputados; dividiu o estado do Mato Grosso em dois, no intuito de manter maioria na nova divisão dos Estados do Congresso Nacional; estendeu por seis anos o mandato de seus sucessores, entre outros detalhes (Gaspari, 2004, p. 358 – 359).

é fundamental na retomada do jazz no Brasil por novas instâncias e empreendimentos.

Algumas confluências para o jazz no Brasil a partir de 1976

No contexto do início da "abertura política", por volta do ano de 1976, novas iniciativas marcam um período de ressurgimento do jazz no Brasil. O Grupo Um, por exemplo, havia sido formado no ano anterior, exatamente durante as sessões de ensaio de Hermeto Pascoal, atuando como primeira banda da Vanguarda Paulista Instrumental e sendo um vetor de incentivo para tal geração nos anos seguintes. Outra marca expressiva é a produção daquele que foi considerado por muitos como o primeiro disco independente desse ciclo – *Feito Em Casa* (1977, selo Artesanal), de Antônio Adolfo –, que daria o *start* em um tipo de produção musical mais autônoma, custeada pelos músicos e/ou iniciativas de pequeno porte (Dias, 2000; Vicente, 2014).

No polo oposto da produção musical independente, as *majors* também demonstravam interesse pela música instrumental relacionada aos novos diálogos realizados pelo jazz dos anos 1970. Um exemplo elucidativo dessas experiências é a formação da Banda Black Rio. A iniciativa de criação da banda veio da própria WEA, uma das maiores transnacionais do setor atuantes no Brasil. Isso ocorreu justamente no ano de 1976, quando André Midani, então presidente da *major* no Brasil, selecionou e convidou determinados músicos, pensando no mercado em potencial em torno da relação da *soul music* com o jazz e o movimento Black Rio (Zan, 2005, p. 186). O primeiro disco da banda (*Maria Fumaça*, 1977), totalmente instrumental, foi visto com muita expectativa[322], e "embora não tenha alcançado expressivos índices de vendagem, a banda ainda hoje é referência na música instrumental no Brasil" (Paiva, 2015, p. 136).

Também no ano de 1976, Maurício Kubrusly publica um texto que pode ser considerado quase um manifesto em defesa da música instrumental e do *jazz brasileiro*. Ao jornal *O Estado de São Paulo*, em uma matéria que ocupa quase a página inteira Kubrusly ressalta o seguinte: "caso o gênero instrumental não comece

[322] Segundo Gonçalves (2011, p. 51), em uma matéria publicada por Nelson Gonçalves no jornal *O Globo*, Midani acredita que "possa surgir do Black Rio o primeiro movimento musical inteiramente negro a produzir um tipo de música que não seja o samba".

logo a ser praticado por músicos brasileiros, em escala ampla e com apoio do público local, todos estaremos assumindo o risco de colaborar com a perda de algo que não poderá ser recuperado" (Kubrusly, 1976, p. 05). A preocupação de Kubrusly[323] com o cenário brasileiro após anos de dificuldades fica evidente em sua perspectiva, exposta num jornal de grande circulação da maior cidade do país. É interessante notar que isso ocorre justamente por volta de 1976, quando "a MPB consolidou sua vocação oposicionista de resistência ao regime militar e do eixo do mercado fonográfico a um só tempo" (Napolitano, 2014a, p. 183). Ou seja, a construção de um novo momento para o jazz no Brasil durante a "abertura política" ocorre em tensão permanente com o prestígio consolidado da MPB.

Nos anos seguintes, diversas ações criam um universo produtivo para o jazz no Brasil, retomando um cenário de estímulo ao instrumentista, com algumas possibilidades de atuação. Na indústria fonográfica, outra iniciativa em prol da música instrumental e do *jazz brasileiro* realizada por parte de uma grande gravadora é a série de discos *Música Popular Brasileira Contemporânea* (MPBC), da Phonogram. Foram 11 discos lançados entre 1978 e 1981. Os instrumentistas participantes, "todos eles, artistas de intensa atividade discográfica como instrumentistas acompanhando cantores, mas que nunca antes tinham registrado seu trabalho autoral em disco (Muller, 2005, p. 50).

A série de discos também expõe a relação de proximidade que se estabeleceu no período entre jazz, "música instrumental" e "música contemporânea" no Brasil. Tais conexões são fundamentadas tanto pela sonoridade empregada por algumas das bandas e grupos de *jazz brasileiro* do período, com a inclusão de algumas técnicas das vanguardas históricas (distensões do tonalismo, serialismos, entre outros) na própria obra, como também na formação educacional e prática de alguns instrumentistas.

Entre os músicos participantes da série, estão Nelson Ayres, Djalma Corrêa[324],

---

[323] Kubrusly foi um jornalista muito atuante no cenário de jazz e música instrumental dos anos 1970 e 1980, criando, inclusive, a revista *Som Três*, em 1979, que tratava de equipamentos de áudio e temáticas de música em geral.

[324] Djalma Corrêa nasceu em Ouro Preto, no ano de 1942. Morou por um período em Belo Horizonte, começou a tocar bateria em conjuntos de bossa-nova. Com 17 anos foi fazer um curso de verão de música eletrônica em Salvador, com Joachim Koellreutter, na Universidade da Bahia: o que era para ser uma experiência de 20 dias, dura quase 20 anos. É convidado por Koellreutter e se fixa na universidade, fazendo o curso de Percussão e Composição. Permaneceu entre 1959 e 1976 em Salvador, realizando pesquisas sobre batuques e rituais em terreiros de Candomblé e diversas outras

Nivaldo Ornelas[325], Marcos Resende, Robertinho Silva, entre outros. Conforme vimos na introdução, o texto na contracapa de todos os álbuns ressaltava que a gravadora não limitou ou interferiu a "concepção musical de cada um dos participantes" (Ayres, 1978), colocando a ideia de artesanalidade musical como um valor de diferenciação para a música instrumental do período. Todavia, Ayres (1990) relembrava de forma diferente sobre o tratamento dado a ele pela gravadora, cobrando-lhe horas de estúdio (Coelho, 1982a, p. 60) e deixando de divulgar o álbum (Ayres, 1990). Outra proposição de uma *major* focada no cenário de jazz e música instrumental foi capitaneada pela EMI, quando tornou possível, também em 1978, a gravação do primeiro disco de Wagner Tiso (homônimo) como *bandleader*. Essas e outras iniciativas demonstram um momento de fôlego para os músicos quanto à sua inserção no mercado fonográfico.

A memória dos instrumentistas sobre a situação artística também se altera diametralmente comparando a primeira com a segunda metade dos anos 1970. A perspectiva de trabalho com o universo do jazz e da música instrumental retomam com proeminência nos anos finais dessa década. Em São Paulo, por exemplo, após anos de vazio produtivo, diversos bares, restaurantes e casas de show iniciam uma nova conjuntura para os instrumentistas na virada dos anos 1970 para 1980. Dentre alguns deles, pode-se citar o Saint Germain Jazz Club (que se tornou o Sanja), o Teatro Lira Paulistana, Lei Seca, Opus 2004, Penicilina Bar, Supremo, Dama da Noite, Halleluia, e o "heterogêneo" (Nazário, 2022) Café Piu-Piu. Além de bares e locais

---

iniciativas populares. Em 1976, se muda para o Rio de Janeiro, para ficar mais próximo do estúdio da Polygram. Djalma grava as bases de percussão de quase quarenta discos, quase todos de artistas relacionados à MPB. Em 1970, forma o grupo Baiafro, misturando música experimental e sonoridades instrumentais do universo afro-abrasileiro, com algumas turnês pelo Brasil. Tem na percussão e nos aspectos da religiosidade afro-brasileira o cerne de sua atividade musical. Gravou e tocou com diversos nomes da MPB no Brasil e no exterior, dentre eles: Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa, Gilberto Gil, Jorge Ben, Chico Buarque, entre outros.

[325] Nivaldo Ornelas, saxofonista e flautista, nasceu em 1941 Belo Horizonte, MG. Também é compositor e arranjador. Ao lado de Milton Nascimento, Toninho Horta e Wagner Tiso, fez parte da formação do Clube da Esquina. Em 1971, mudou-se para o Rio de Janeiro ao lado de seus colegas mineiros, após ser convidado para fazer parte da Banda Jovem de Paulo Moura. Em 1973, reside uma temporada em São Paulo para tocar junto com Hermeto Pascoal. Fez parte do Som Imaginário (banda criada primeiramente para acompanhar Milton Nascimento). Gravou três discos com Taiguara, dentre eles o censurado *Imyra, Tayra, Ipy* (1976). Também gravou o LP *Milagre dos Peixes* (1973). A matéria de Dirceu Soares (1978) afirma que as gravadoras não davam chance para ele gravar pois "o que ele queria fazer não era comercial". No mesmo ano de 1978, participa do projeto *Trindade: Curto caminho longo*, que além de documentário, também proporcionou a realização de pesquisas pelo Brasil e a organização de shows de "música instrumental". Além disso, Nivaldo também viajou para os EUA, numa temporada com Flora Purim e Airto Moreira.

privados, alguns espaços geridos pelas iniciativas pública e filantrópica também abriram as portas para a nova produção instrumental do jazz brasileiro, como o MASP, a sala Funarte, o Instituto Goethe e o SESC Pompeia.

Teco Cardoso (2022) relembra que a "cena underground" de São Paulo, era "literalmente underground", pois o Sanja (no baixo Augusta) e o Lira Paulistana (em frente à praça Benedito Calixto) – este último, o "centro seminal e catalisador do movimento de produção independente da década de 1970" – funcionavam em porões no subsolo. Ele relembra que o Supremo Bar (na esquina da Oscar Freire com a Rebouças) também tinha um porão que funcionava como café e teatro, com um piano acústico de cauda e recebeu vários projetos de música instrumental. O Lei Seca, que funcionava entre os bairros Brooklin paulista e Santo Amaro, também foi muito importante, pois, segundo Teco Cardoso (2022), foi ali que se deu a formação do Pau Brasil e do Pé Ante Pé.

A Opus 2004[326], na avenida Consolação, sediou por alguns anos apresentações da *big-band* de Nelson Ayres, por volta de 1976 – 1978, semanalmente às segundas-feiras. Na verdade, segundo relembra o próprio Nelson Ayres (1990), a banda ficou "um ano na Opus, depois um ano e meio no Auditório Augusta. E depois voltou pra Opus por um tempo". O pianista relembra que também faziam vários shows em universidades e para a secretária de cultura, "isso era em 1977 mais ou menos", comenta. O Zimbo Trio também tocava às quintas-feiras na Opus durante o mesmo período. O Lira Paulistana e a Opus 2004 tinham grande penetração na imprensa paulistana, tendo sua programação regularmente divulgadas pelos jornais da cidade.

As disputas sobre as diferentes manifestações do jazz e suas formas de apropriação pela música brasileira também ficam evidentes no depoimento dos músicos da VPI. Em tom provocativo, Zé Eduardo Nazário ressalta (2022) que Nelson Ayres "montou uma *big-band* com músicos de estúdio para praticarem um pouco de improviso porque nos estúdios só liam partituras, estavam enferrujados". Diversas abordagens e propostas conviviam pela cidade de São Paulo, fomentando uma nova fase para o jazz no Brasil vinculado inerentemente com a ideia de música instrumental, engendrando as disputas não somente entre os "canários" e os músicos, como

[326] A Opus 2004 teve certa divulgação na imprensa do período. Além da *Folha de São Paulo* e do *Estadão*, jornais do Rio de Janeiro também divulgar o bar paulistano. O jornal *O Globo* nomeava o empreendimento como "O endereço do jazz Made In Brazil", citando shows de Nelson Ayres e Zimbo Trio (O endereço, 1976, p. 33).

também, entre os próprios instrumentistas entre si, fomentando o debate acerca da presença do jazz na cultura brasileira.

Ainda sobre a nova conjuntura para apresentações e shows ao vivo do *jazz brasileiro* na capital paulista, Cardoso (2022) destaca o bar Dama da Noite, que representava a nova movimentação no bairro do Itaim, enquanto no Bexiga “você podia ir subindo a rua e dando canja com os amigos que por ali estavam tocando” nos diferentes bares, como o Café Piu-Piu, que nesse período recebia diversos músicos de jazz e quase todas as bandas da Vanguarda Paulista Instrumental. A grande quantidade de novos espaços abertos para os instrumentistas após anos de dificuldades possibilitou a formação de uma nova geração na capital paulista, pois os músicos “tocavam toda semana numa agenda que variava entre as casas” (Cardoso, 2022).

Na Alameda Lorena, existia o Penicilina[327] na “mesma pegada do Lei Seca, bares de um cosmopolitismo novaiorquino”, rememora Cardoso (2022), que ressalta outro componente bastante relevante: a ampla presença do público jovem e universitário, porque os locais “não eram caros”. Esse dado é essencial pois demonstra a acessibilidade desses locais para públicos com renda média e baixa em um cenário de crise econômica no início da redemocratização do país. Na avenida Henrique Schaumann também existiam muitos bares com músicos de jazz tocando ao vivo, entre eles o Barravento, onde Teco Cardoso começou sua carreira fazendo seus primeiros shows (Cardoso, 2022).

Nesse processo de retomada, um vetor muito importante de aglutinação em torno do *jazz brasileiro* foram os cursos de percussão (1980 e 1983) e as diversas *jam sessions* organizadas por Zé Eduardo Nazário no Lira Paulistana no decorrer dessas atividades. Os próprios gestores do local destacam que houve uma grande procura e uma intensa atividade musical a partir das aulas do baterista do Grupo Um, criando um espaço próprio para a execução de diversas *jam sessions*, e auxiliando na programação musical do Lira Paulistana antes dele repercutir com mais vigor (Souto Júnior; Pardal *apud* Ruiz, 2017). É interessante notar que apesar do empreendimento de pequeno porte, as *jam sessions* foram divulgadas amplamente pelos grandes

[327] O baixista Nico Assumpção foi responsável pela programação diária de música do Bar Penicilina por um período nesse contexto (Levy, 2016, p. 90).

jornais paulistanos, nos quais eram chamadas de “Encontros Musicais”[328].

O Rio de Janeiro também vivenciava uma retomada do jazz no Brasil e da música instrumental na virada dos anos 1970 para 1980. Levy (2016) destaca, além do choro, a abertura dos espaços “Restaurante Barril 1800”, “Cantinho da Fofoca” e “Jazzmania”, entre outras ações de fortalecimento da atuação do “Brazilian jazz” ou “música Instrumental Brasileira” – MIB (termos utilizados pela autora) – no mercado de música do país. Outro projeto interessante da capital carioca foi “A música que os músicos querem fazer”, capitaneado pelo flautista Marcos Ariel e o empresário Luiz Antônio Cunha, com apresentações e *jam-sessions* às segundas-feiras nos locais citados, contando com a presença do “já consagrado” Paulo Moura e ainda de Márcio Montarroyos, “em fase de consagração”, misturando-se a outros músicos mais jovens (Levy, 2016, p. 36).

Uma observação: o processo de rememoração do cenário musical realizado pelos produtores é muito distinto daquele realizado pelos instrumentistas. Os gestores das casas de show destacam um impulso gerado pelo contexto final da ditadura, e não as dificuldades. Wilson Souto Júnior (conhecido como “gordo”), idealizador do Lira Paulistana, ressalta durante entrevista realizada em 2016: **“**A gente estava saindo da ditadura. Então essa música nova tinha um frescor legal, parecia que o Brasil começava a respirar de novo” (Souto Júnior *apud* Ruiz, 2017). Riba de Castro, também gestor do Lira, sublinha que o “clima político [era] de conquista da liberdade com o final da ditadura” (Castro *apud* Ruiz, 2017).

Os instrumentistas, em contrapartida, tendem a ressaltar o cenário de “terra arrasada” (Nazário, 2022) que encontraram depois do período 1968 – 1976, no intuito de solidificar a importância social de seus trabalhos. Zé Eduardo Nazário (2022) argumenta que durante o período de atuação do Grupo Um, a ditadura “estava em pleno vigor”. Alguns anos antes, em 2017, o baterista argumenta:

> O Brasil vivia um momento onde tudo era controlado politicamente, inclusive a cultura, o que significava que só estariam na mídia, trabalhos que fossem considerados aptos dentro de parâmetros que estivessem de acordo com os conceitos admitidos pelos agentes da censura e produtores culturais que estavam dentro das gravadoras, rádios, imprensa e televisão (*apud* Ruiz, 2017).

[328] Conforme demonstram, por exemplo, as matérias publicadas no jornal *Folha de São Paulo* e *Estado de São Paulo* em outubro, novembro e dezembro de 1980.

No depoimento acima, Zé Eduardo não somente destaca das dificuldades relacionadas ao clima ditatorial que persistia no contexto da “abertura política” como também menciona a censura estatal como um vetor das dificuldades sofridas pelos instrumentistas. No período de atividade do Grupo Um, o baterista, com bastante entusiasmo, reconhece a mudança nas condições de trabalho da década de 1970 para o início dos anos 1980, expressando: “valeu a pena resistir com tanta tenacidade às vacas magras da década passada”, pois, “hoje já são claros os sinais de que há público para a nova música brasileira produzida tão somente por instrumentos” (Nazário *apud* Coelho, 1981b).

Nesse viés, os instrumentistas também ressaltaram em suas memórias a importância de ficar no Brasil como um tipo de resistência artística à ditadura. Para alguns, a atuação no país de origem em um contexto de recrudescimento político era compreendida como necessidade. Mesmo aqueles que tinham oportunidade para trabalhar no exterior (seja como *bandleader* ou acompanhando nomes mais consagrados do cenário internacional, como Márcio Montarroyos, ou Hermeto Pascoal e Zé Eduardo Nazário, por exemplo), escolheram a atuação no Brasil como parte fundamental de sua trajetória artística. Sobre esse tema, Teco Cardoso (2022) destaca alguns problemas da condição imposta pelo autoexílio: “o artista exilado acaba congelando um Brasil de seu passado (e em sua música), à medida em que vai perdendo o contato com o Brasil contemporâneo e seu *zeitgeist*”. Ao mesmo tempo, o saxofonista reconhece a necessidade de sair do país como escolha legítima em contextos autoritários, ressaltando que “há um limite. Estamos passando por um agora neste exato momento”, se remetendo ao contexto de Jair Bolsonaro na presidência e sua possível reeleição disputada no ano da entrevista.

Caito Marcondes (2022, grifos nossos) destaca que quando começou sua atividade musical, no final dos anos 1970, não chegou a pensar no autoexílio, pois naquele “momento, o ambiente musical era satisfatório, *tínhamos muito público*, e conseguimos bancar nossas primeiras gravações”. Zé Eduardo Nazário (2022) começou suas atividades musicais um pouco antes, e ressalta que teve oportunidades de ir para fora do Brasil, destacando: “eu não fui para os Estados Unidos quando tive inclusive um visto de trabalho temporário em 1973 [...] possivelmente trabalharia bastante, mas aqui [no Brasil] eu tive a oportunidade de criar algo”. A ideia de negar as possibilidades de autoexílio como fundamento para as gerações futuras de músicos

brasileiros também foi ressaltada por músicos como Márcio Montarroyos (Passos, 2016, p. 34) e Victor Assis Brasil (César, 1978, p. 34).

Internamente, além dos novos locais para realização de apresentações ao vivo que fortaleceram um cenário para os músicos brasileiros, o resgate do choro por parte de diversas inciativas públicas e privadas, e o projeto Trindade[329], também são exemplos da retomada das atividades em torno da música instrumental como elemento essencial para o *jazz brasileiro* dos anos 1970 e 1980. Além disso, externamente, a amplitude do *fusion jazz* a nível global, somada à presença de Airto Moreira e Hermeto Pascoal também dimensionaram a produção e a inteligibilidade não só da Vanguarda Paulista Instrumental como do jazz no Brasil dessas duas décadas.

O fusion jazz e o mercado global

Conforme vimos no capítulo 1, o *fusion jazz* é um componente essencial na sonoridade da Vanguarda Paulista Instrumental, interligando os diversos caminhos da *intenção de brasilidade* com a música contemporânea e outras abordagens jazzísticas. A ampla utilização dos instrumentos de percussão e a eletrificação dos instrumentos – com a utilização de pianos elétricos (recém-produzidos), baixo elétrico e efeitos (como *delay* e *wah-wah*) nos instrumentos de sopro – são algumas características conectadas ao *fusion jazz* incorporadas pela VPI e outros artistas do jazz brasileiros dos anos 1970 e 1980. Além das proximidades estéticas e sonoras, o *fusion jazz* é essencial, pois representou um novo momento mercadológico para o jazz transnacional dos anos 1970, momento no qual músicos brasileiros como Airto Moreira, Naná Vasconcelos, Hermeto Pascoal, Azymuth e Tânia Maria, entre outros, foram fundamentais.

Nesse contexto, enquanto na Europa e nos EUA o momento fulcral de disseminação do *fusion jazz* foi na primeira metade dos anos 1970 (Berendt; Huesmann, 2014, p. 61), no Brasil e em outros países da América Latina – como a

[329] O projeto Trindade consiste em uma série de ações realizadas para fomentar a música instrumental. Idealizado por Luiz Keller e Tânia Quaresma, o projeto realizou algumas viagens de pesquisa e criação musical com instrumentistas nacionais como Hermeto Pascoal (Feira de Caruaru) e Egberto Gismonti (Alto Xingu). Também foram realizadas apresentações com artistas do viés instrumental; shows pelo país; um disco, *Trindade* (Tapecar, 1978) e o documentário, *Trindade, Curto Caminho Longo* (Sky Light, 1978) (Muller, 2005, p. 49 – 50).

Argentina (Pérez, 2013; Goldsack, López, 2015; Goldsack, 2017) e o Chile (Menanteau, 2008) – tais conexões se fortaleceram na segunda metade dessa década e no início dos anos 1980. Após a baixa histórica das vendas do *free jazz*, o *fusion* retomava o crescimento do jazz no mercado norte-americano e global (Berendt; Huesmann, 2014, p. 58). Assim, o *fusion* representava para os instrumentistas uma forma de incluir o experimentalismo característico do *jazz brasileiro* dentro do mercado nacional e internacional de jazz. Com efeito, o *fusion* teve grande impacto nas transformações tecnológicas, mercadológicas e estéticas do jazz no Brasil na virada da década de 1970 para 1980, abrindo possibilidades e incentivando uma nova geração de instrumentistas.

A nível global, as experiências do *fusion jazz* incorporavam não somente a eletrificação do *rock*, como também as técnicas musicais das vanguardas históricas (música eletroacústica, tensões com o campo tonal, entre outras) e os improvisos do seu predecessor, o *free jazz*. No Brasil, esses elementos foram articulados com a *intenção de brasilidade* e suas disputas retóricas e musicais no período final do longo modernismo nacional. Em outras palavras, o debate acerca da relação entre *intenção de brasilidade* e ímpeto transnacional é atualizado no período da ditadura militar pela presença marcante do *fusion* no mercado global de jazz.

No caso da VPI, as conexões com o *fusion jazz* são bastante diretas, seja na sonoridade ou na recepção mercadológica de suas obras. Até mesmo na formação musical dos músicos, como, por exemplo, Nelson Ayres, que teve aulas com Margareth Chaloff. Margareth, apesar de ter lecionado técnicas de piano no geral, também ficou reconhecida, segundo disse o próprio músico, por ter dado aulas para Chick Corea e Herbie Hancock, referências do *fusion* (Ayres, 1990). Além disso, o primeiro álbum do grupo – *Marcha sobre a cidade* (1979/1980) –, pode ser compreendido como uma espécie de "manifesto *fusion*" no Brasil (Ruiz, 2017, 2021c, 2023). Se um dos primeiros discos da VPI foi inerentemente relacionado com as manifestações do *fusion jazz* brasileiro, um dos últimos – o disco *Pindorama* (1986), do Pau Brasil – também foi mediado sob tal perspectiva, conforme demonstra a crítica exposta por Arnaldo de Souteiro em 1987 (De Souteiro, 1987, p. 03).

Ademais, outras bandas e artistas do jazz Brasil, que antes ou depois desse período não tiveram nenhuma relação com o *fusion jazz*, produziram uma aproximação muito forte com tal gênero jazzístico nesse momento histórico específico.

Por exemplo, o Tamba Trio, que repercutiu o impacto do *fusion* na sua "instrumentação, improvisação e arranjos" durante os anos 1970 (Signori, 2009, p. 41)[330].

Heraldo do Monte também teve no *fusion jazz* uma possibilidade de retomar sua atuação no mercado fonográfico. Com o fim do Quarteto Novo e a conjuntura de dificuldades para o jazz no Brasil após o AI-5, o violonista e guitarrista ficou 10 anos sem gravar nenhum álbum, quando, a partir de 1980, recomeça sua atividade discográfica[331] e forma o grupo Medusa, em 1981, um exemplo elucidativo da sonoridade do *fusion* brasileiro (Freire, Santos, 2013). Nessa retomada do artista, a maior parte de seus álbuns foi realizado em parceria com a gravadora independente Som da Gente, focada na música instrumental e com diversas características do *fusion jazz*. A partir de então, Heraldo do Monte passa a utilizar cada vez mais a guitarra em suas gravações.

O grupo Medusa se apropria inclusive da ideia de *fusion* (como já explicado nesse trabalho, muito em voga nos 1970 e 1980 para designar as aproximações entre jazz, *rock* e técnicas de vanguarda), para se remeter à sua própria sonoridade, abrasileirando o termo para explicar as propostas da banda. Segundo a contracapa do disco (*Medusa*, 1981), escrita por Amilton Godoy o "*objetivo maior é conseguir uma fusão musical* sem perder o vínculo com nossas raízes". As problemáticas em torno da *intenção de brasilidade* também ficam evidentes nessa expressão, e ainda quando Godoy afirma, no mesmo texto, sobre a existência de "um conflito básico em quem nasce em um país colonizado culturalmente; a gente não se ouve mais, a memória se apaga, as coisas de fora nos são impostas e acabam sendo consumidas como autênticas. O Grupo Medusa é resultado desse conflito" (*Medusa*, 1981). Diversos outros discos e bandas do selo Som da Gente – ativo entre 1981 e 1991 – também expressam proximidades com o *fusion jazz* (Muller, 2005, p. 88,).

Outro dado importante a ser lembrando é que Hermeto Pascoal e Airto Moreira

---

[330] Os grupos Black Rio, Cama de Gato, Aquarela Carioca e os artistas Leo Gandelman, Nico Assumpção, Nelson Faria e Marcos Suzano também expressam a aproximação com o *fusion* nos últimos anos da década de 1970 e, nesses casos, principalmente toda a década de 1980 e 1990, despontam como continuidades (Lovisi, 2017, p. 48).

[331] Heraldo do Monte gravou o álbum *O Violão de Heraldo do Monte*, em 1970 (London Records), e somente uma década depois retorna ao mercado discográfico com *Heraldo do Monte* (1980, Eldorado). Em 1981 grava o primeiro disco (homônimo do Grupo Medusa). No segundo, é substituído pelo guitarrista Alemão (Olmir Stocker). Durante os anos 1980 grava outros dois álbuns "solo" pela Som da Gente: *Cordas Vivas* (1983) e *Cordas Mágicas* (1987).

estavam inseridos no núcleo da formação internacional do *fusion jazz*, tocando e tendo suas músicas gravadas por Miles Davis, entre 1969 – 1972. Os primeiros álbuns de Airto como *bandleader* também expressam facetas do *fusion jazz* (Dias, 2013). Hermeto Pascoal, apesar de sua obra intensamente multifacetada, teve uma aproximação inevitável de suas próprias concepções com a sonoridade *fusion* nesse momento (Costa-Lima Neto, 1999, p. 186).

Egberto, no mesmo teor, tendo uma carreira extremamente plural, também se conecta ao *fusion* jazz nos últimos anos da década de 1970 e início dos anos 1980. Sua parceria com o guitarrista John McLaughlin também demonstra esse processo (Moreira, 2016; 2017). Um dado muito interessante é o depoimento de Mauro Senise (que tocou com Grupo Um, Egberto Gismonti e muitos outros) para Ana Maria Bahiana no ano marcante de 1976. Nesse depoimento, Senise responde à jornalista, entusiasmado: “acho que a música instrumental no Brasil está começando a dar pé. Agora já se encontra em um show do Egberto, que é puro som, toda a garotada do rock”, em shows sempre lotados (Bahiana, 1979/80, p. 80).

Ainda nesse texto, Bahiana ressalta a aproximação entre *fusion jazz* e rock progressivo no mesmo período, fortalecendo a aceitação do *jazz brasileiro* para um público mais amplo. Inseridos no termo *fusion* existiam muitas propostas musicais distintas, alimentadas por diferentes vetores como o jazz, *rock*, *soul*, *funky*, a eletrificação dos instrumentos e a inserção do improviso e de técnicas musicais das vanguardas históricas no contexto da “música instrumental”, com diferentes intensidades e níveis de atuação de cada um desses componentes. A respeitabilidade internacional desse tipo de jazz também fomentou a produção em solo brasileiro em diálogo com as tendências e possibilidades mercadológicas globais.

Outro caso exemplar dos diálogos transnacionais entre *fusion jazz* e música brasileira é a presença da Azymuth no Festival de jazz de Montreaux, na Suíça, em 1977. Sendo a primeira banda a brasileira a participar do renomado evento, a Azymuth foi categorizada pelos curadores paras se apresentar na noite dedicada ao *fusion jazz*. Assim, a partir desse momento, a banda colheu os frutos de sua inserção como “um grupo de *jazz fusion* brasileiro” (Levy, 2016, p. 47). Em resposta aos estrangeiros, eles classificavam a própria música como um “*crazy samba*”, ideia que também passou a ser utilizada no Brasil. A ampla utilização dos recentes pianos eletrificados era um elemento sonoro de vinculação da Azymuth com o *fusion*. Um aspecto interessante

da apresentação em Montreaux é a inclusão do percussionista “Carlinhos, da Escola de Samba Mocidade Independente” (Levy, 2016, p. 46) – que não fazia parte da banda – especificamente para esse show. Tal proposta, nesse contexto, funciona como via de acesso à *intenção de brasilidade*, ao mesmo tempo que se conectava as proposições do *fusion jazz*.

A Era dos Festivais ... de jazz!

No ano seguinte à apresentação da banda Azymuth, na Suíça, a produção do Festival de Montreaux fez uma parceria capitaneada pelas Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo para a organização do 1º Festival Internacional de Jazz São Paulo-Montreaux (**figura 14**). Realizado entre os dias 11 e 18 de setembro de 1978, o festival foi, indubitavelmente, um dos marcos para a retomada do jazz no Brasil, no final dos anos 1970 e início dos 1980. Nos anos seguintes, Rio de Janeiro e Brasília também tiveram seus festivais de grande porte. Além desses, que utilizavam o jazz como termo aglutinador, também existiam aqueles que não utilizavam a expressão, mas receberam parte da produção criativa relacionada ao *jazz brasileiro* desse período, entre eles o Festival de Águas Claras, em Iacanga, e o Festival de Inverno de Campos de Jordão, ambos no interior de São Paulo.

Os festivais de jazz ocorridos no Brasil nesse período tiveram a presença marcante de vários nomes vinculados ao *fusion* e/ou ao *jazz-rock* global[332]. Também foram importantíssimos para as bandas da Vanguarda Paulista Instrumental: primeiro, porque pelo menos uma delas esteve presente na programação de todos os festivais mencionados, sendo um importante meio de circulação dessa geração. Segundo, porque a cadeia produtiva do jazz no Brasil foi intensificada com a repercussão dos festivais, fortalecendo a cenário independente da VPI.

Os festivais de jazz ocorridos no Brasil nesse período tiveram a presença marcante de vários nomes vinculados ao *fusion* e/ou ao *jazz-rock* global[333]. Também

[332] Na primeira edição da parceria entre São Paulo-Montreaux, em 1978, estiveram presentes John McLaughlin, Chick Corea, George Duke e Larry Coryell. Na segunda edição, em 1980, os nomes relacionados ao *jazz-rock* foram: Native Son, Spyro Gyra (entre outros grupos nacionais nos “palcos alternativos, como: Divina Increnca, Ponte Aérea, Orquestra Azul e Tentáculo). Na única edição do Rio Monterey Jazz Festival (1980), estiveram presentes: John McLaughlin, Weather Report, George Duke e Pat Metheny, além de Airto Moreira. Nos festivais de jazz de Brasília (1978 – 1983) houve a incorporação do *fusion* brasileiro e de bandas brasilienses que se categorizavam nessa perspectiva.

[333] Na primeira edição da parceria entre São Paulo-Montreaux, em 1978, estiveram presentes John

foram importantíssimos para as bandas da Vanguarda Paulista Instrumental: primeiro, porque pelo menos uma delas esteve presente na programação de todos os festivais mencionados, sendo um importante meio de circulação dessa geração. Segundo, porque a cadeia produtiva do jazz no Brasil foi intensificada com a repercussão dos festivais, fortalecendo a cenário independente da VPI.

Figura 14: Cartaz oficial do 1º Festival Internacional de Jazz São Paulo – Montreaux.

Fonte: Issuu.com[334]

Nos festivais ocorridos em São Paulo, foi fundamental a ação de Max Feffer, empresário brasileiro que ocupava o cargo de Secretário de Estado e Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo durante o governo de Paulo Egydio Martins. O empresário e então secretário de cultura "tinha contatos pessoais com Claude Nobs, o diretor geral do Festival de Montreaux [...], o mesmo que recebeu Azymuth em Montreaux um ano antes" (Levy, 2016, p. 51). Feffer colocou Roberto Muylaert e Walter Longo na

McLaughlin, Chick Corea, George Duke e Larry Coryell. Na segunda edição, em 1980, os nomes relacionados ao *jazz-rock* foram: Native Son, Spyro Gyra (entre outros grupos nacionais nos "palcos alternativos, como: Divina Increnca, Ponte Aérea, Orquestra Azul e Tentáculo). Na única edição do Rio Monterey Jazz Festival (1980), estiveram presentes: John McLaughlin, Weather Report, George Duke e Pat Metheny, além de Airto Moreira. Nos festivais de jazz de Brasília (1978 – 1983) houve a incorporação do *fusion* brasileiro e de bandas brasilienses que se categorizavam nessa perspectiva.

[334] Acessível em: https://issuu.com/vanessamyho/docs/festivaljazz1978-guia. Acesso em: 20 jun. 2020.

direção e coordenação do festival, ocorrido no Palácio das Convenções do Anhembi. Segundo dados publicados pela mídia, foram mais de 60 mil pessoas em 8 dias de festival, com apresentações vespertinas (com início às 16h) e noturnas (às 21h30), transmitidas integralmente ao vivo pela TV Cultura, que também auxiliou na organização e divulgação do festival (Coelho, 1978, p.19; Motta, 1978c, p. 06).

Além das apresentações duplas e diárias ocorridas entre os dias 11 e 18 de setembro, o festival também teve palestras, exposição de filmes e discografia selecionada com a presença de críticos e colecionadores debatendo a história do jazz, ocorridas entre o final do show da tarde e o início dos shows da noite[335]. Alguns eventos também foram realizados em outros espaços da cidade de São Paulo para divulgar o festival nas semanas que o antecediam. Um deles foram os estandes do festival na "Feira Nacional do Som – 1ª Fenasom", contando com a presença de músicos e o lançamento de discos relacionados ao jazz e ao festival (Coelho, 1978, p.19). Outro evento fundamental foram as apresentações gratuitas ocorridas na estação São Bento do metrô de São Paulo (Motta, 1978c, p. 06). Entre tais shows abertos, um deles contou com a presença de Nelson Ayres tocando junto à Benny Carter (Motta, 1978c, p. 06; Ayres, 1990).

A realização do festival foi vista com muito entusiasmo pelos músicos, produtores e imprensa. A *Manchete*, uma das maiores e mais reconhecidas revistas do Brasil nesse contexto, publicou uma matéria ocupando 9 páginas da edição de 16 de setembro de 1978, com o título: "Jazz: O Festival da Esperança". De autoria do jornalista Arnaldo César, a publicação também contava com diversas fotografias exclusivas de instrumentistas e bandas nacionais feitas por Frederico Mendes. Como foi escrita antes do festival e publicada durante as atividades, a matéria funcionava como um convite ao público e, ao mesmo tempo, dimensionava São Paulo como a "capital mundial do jazz", destacando a presença de muitos jazzistas estrangeiros de renome internacional: alguns "monstros sagrados", como Roy Eldridge (1911 – 1989), Ray Brown (1926 – 2002), Milt Jackson (1923 – 1999), Clark Terry (1920 – 2015), Ray

[335] Coelho (1978, p. 19) destaca alguns detalhes dessa programação cultural: "nos intervalos entre tarde e noite, haverá projeção de filmes sobre músicos de jazz, além de conferências e palestras de especialistas. Entre eles, duas do conhecidíssimo crítico Leonard Feather, autor da mais respeitada enciclopédia já feita sobre jazz, 'The Encyclopedia of Jazz', editada em 1966, e da recentíssima 'The Encyclopedia of Jazz on Seventies', de 1977. Felix Grant, um crítico que possui programa diário de jazz em Washigton também fará sua palestra, enquanto vários críticos brasileiros falarão sobre Charlie Parker e Duke Ellington e outros grandes nomes do gênero".

Bryant (1931 – 2011), Zoot Sims (1925 – 1985), Frank Rosolino (1926 – 1978) e “os legendários” Ray Charles (1930 – 2004), Benny Carter (1907 – 2003) e Dizzy Gillespie (1917 – 1993)[336].

A matéria inicia destacando o interesse de nichos distintos pelo jazz no Brasil, desde idosos até os mais jovens. Como exemplo do primeiro caso, cita a recepção do público mais velho a apresentação de Victor Assis Brasil na estação São Bento do metrô paulistano para divulgar o festival. Já para exemplificar a receptividade da população de faixa etária mais nova ao jazz, cita, também, a presença de mais de 5 mil pessoas, a maioria composta de jovens, na apresentação da Rio Jazz Orchestra[337], na concha acústica do campus da UERJ, perto do estádio do Maracanã. Ambos ocorridos em 1978 um pouco antes do festival.

Nesse contexto, o festival emergia com grande expectativa para os instrumentistas brasileiros. Além de incluir em sua programação nomes muito reconhecidos do jazz internacional, também dava vazão à certa produção jazzística produzida no Brasil e/ou por brasileiros. Participaram dessa empreitada 12 grupos e/ou *bandleaders*: Márcio Montarroyos e Grupo Um, Nelson Ayres, Wagner Tiso, Luis Eça, Azymuth, Raul de Souza, Milton Nascimento e Grupo, Paulo Moura e Grupo, Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Victor Assis Brasil e Banda de Frevo do Recife José Menezes. Ao mesmo tempo que demonstrava entusiasmo, a matéria de Arnaldo César também tecia críticas à situação do jazz no Brasil, lembrando com nostalgia e saudosismo a “época do Beco das Garrafas”. O jornalista destaca que a falta de um cenário produtivo para o “jazz brasileiro” levou um problema para o festival: “Existirá no país um jazz suficientemente bom a ponto de impressionar os milhares de especialistas estrangeiros que estarão em São Paulo?”. Em seguida, completa: O chamado Jazz-Made-In-Brazil [sic] não será apenas um fantasma?” (César, 1978, p. 32).

É muito interessante que mesmo advogando pelo jazz no Brasil e utilizando o termo “jazz brasileiro” para dar aval a essa postura, o jornalista replica a visão do jazz

---

[336] Além desses nomes, outros artistas estrangeiros que também se apresentaram na primeira edição do Festival Internacional de Jazz São Paulo – Montreaux foram: Al Jarreau, Etta James, Grupo Jazz At the Philharmonic (banda que participavam Roy Eldridge, Zoot Sims, Ray Brow, Milt Jackson, Harry Edison (1915 – 1999), Jimmi Rowles e Michey Rocker), George Duke Trio, Lary Coryell (1943 – 2017), Chick Corea, John McLaughlin e grupo, Philip Catherine (1942), Ahmad Jamal (1930 – 2023), Stan Getz, Patrick Moraz (1948).

[337] *Big-Band* formada por Marco Szpilman e o “próspero advogado” e pistonista (trompetista) Alfredo de Paula em 1973 (César, 1978, p. 35).

como algo estrangeiro, constituindo parte da perspectiva em voga na época. Também demonstra a necessidade de aceitação da obra dos artistas nacionais perante a crítica especializada estrangeira. Além disso, ao mesmo tempo que manifesta entusiasmo pela presença dos músicos brasileiros no festival, também se preocupa com a continuidade da recepção social mais abrangente dessa música.

Um dia antes do início do festival, Nelson Motta escreve ao jornal *O Globo*: “o maior evento de música internacional do ano [ocorrerá] no Brasil!”, destacando a pluralidade de propostas jazzísticas incorporadas pelo evento, sejam elas “*free*, tradicional, New Orleans, *third stream*, jazz-rock, jazz soul ou blues” (Motta, 1978c, p. 06). O título dessa matéria corrobora com a visão exposta na revista *Manchete*: “São Paulo, capital mundial do jazz”. A empolgação do Nelson Motta aumentou ainda mais no decorrer do festival. Em matéria publicada no dia 14 de setembro, enquanto transcorria o evento, o jornalista diz que “melhor que Montreaux, só São Paulo” (Motta, 1978b, p. 06). Tendo acompanhado a edição de 1978 da capital Suíça poucos meses antes (em julho), ele argumenta: “em termos de organização, recursos técnicos (som e iluminação), acomodações para o público e até mesmo pontualidade, o Festival de Jazz de São Paulo está ‘dando de lenço’ no seu pai-padrinho de Montreaux” (Motta, 1978a, p. 40). Nelson Motta foi enviado pelo jornal *O Globo* do Rio de Janeiro até São Paulo para acompanhar as atividades, e escreveu matérias publicadas quase diariamente sobre o festival. Outros jornais de diferentes cidades também fizeram o mesmo. Fridman (1978, p. 35) destaca que apesar do público heterogêneo, o festival contou com uma plateia “jovem em sua imensa maioria”.

Em São Paulo, tanto os jornais de grande circulação quanto aqueles de baixa tiragem também divulgavam e repercutiam as ações e shows do festival. No primeiro dia do evento, o jornal *Folha de São Paulo* publicou uma matéria de página inteira com o título: “Todos ao festival de jazz”. De autoria de João Marcos Coelho, o texto esmiuça a programação musical e as palestras do festival, ressaltando que o “projeto ousado” de realização do festival era a ação mais importante da gestão do secretário estadual de cultura Max Feffer (Coelho, 1978, p. 19). Ressaltando o intenso profissionalismo do diretor Roberto Muylaert, Coelho também salienta que o festival deu um novo impulso para a indústria fonográfica brasileira, listando por gravadora (Phonogram, Odeon, Copacabana, CBS, WEA, Continental, RGE, RCA, Chantecler) os lançamentos recentes e planejados para os meses seguintes ao festival. É muito

interessante que nos diversos exemplos citados por Coelho, quase todos os nomes são de jazzistas estrangeiros, deixando bem nítido como as gravadoras focavam em nomes internacionais, relegando aos músicos brasileiros um segundo plano, mesmo no campo do jazz.

Seja nos relatos da época ou nas entrevistas mais recentes, os músicos compreendem com unanimidade a importância do festival para um resgate das possibilidades de trabalho e visibilidade para o instrumentista brasileiro. Na longa matéria da revista *Manchete*, Victor Assis Brasil destaca que o festival "é a oportunidade que o jazz [no Brasil] esperava desde 1974" (César, 1978, p. 34), ano em que voltou dos EUA. Teco Cardoso (2022, grifos nossos), mais de 40 anos depois da realização do evento, destaca que o

> primeiro festival [São Paulo – Montreaux] foi sem dúvida um marco importante para o movimento que se estabelecia. Os concertos, o espaço na mídia, *o happening* que se deu no Anhembi (toquei a tarde no estande da Weril, dividindo com o Proveta e tínhamos crachás para entrar em todos os espaços) do começo da tarde até a madrugada, muitas trocas. Uma energia que contagiava a todos a produzir. *Víamos ali um som parecido com o nosso, que fazíamos pelas beiradas da mídia e dos espaços underground ocupando uma grande sala e os cadernos de arte. Havia um caminho possível*. [...] A marca Montreux do primeiro foi um abre alas, assim como a participação da TV Cultura.

Teco Cardoso salienta o ambiente construído pela produção do festival no intuito de incluir os artistas paulistanos, além das possibilidades de *jam sessions*. Alguns artistas e membros vinculados à Vanguarda Paulista Instrumental – que emergia nessa conjuntura – se apresentaram no festival. Além do caso já citado de Nelson Ayres junto à Benny Carter e das *jam sessions* com a participação de Teco Cardoso, Zé Eduardo Nazário se apresentou com Egberto Gismonti e o Grupo Um com Márcio Montarroyos.

Caito Marcondes (2022, grifos nossos) relembra que, no festival, diversos instrumentistas que trabalhavam em prol do jazz no Brasil puderam "assistir alguns de nossos ídolos ao vivo", além do "fato de que a presença de grupos brasileiros nesses festivais acendeu a curiosidade do público por esse tipo de música, *fazendo com que ele afluísse com frequência em todos os nossos shows*". Marcondes destaca ainda uma questão importante: o incentivo que o festival gerou para a grande São Paulo, fomentando a construção de um público para o *jazz brasileiro* nos anos seguintes. O baixista Rodolfo Stroeter (2020), no mesmo teor, salienta que o festival "trouxe um

interesse gigantesco para a música instrumental e para o jazz. Foi um evento que marcou época e que hoje seria impossível de ser repetido. Isso acabou contribuindo muito para a divulgação dos grupos do jazz brasileiro daquele período".

Como podemos constatar, a memória dos instrumentistas da Vanguarda Paulista Instrumental foi fortemente construída a partir das possibilidades de trabalho em torno das atividades do festival e suas afluências. Para Nelson Ayres, o festival alterou sua perspectiva de carreira, abandonando a Nelson Ayres Big Band e focando em seus novos projetos, com músicos mais jovens, que culminariam na formação do Pau Brasil. Segundo ele mesmo, a Nelson Ayres Big Band

> foi convidada. Na verdade, a banda também acabou por causa do convite. Porque foi a hora que eu pensei: "tocar com a banda no festival, do jeito que tá, não dá". A banda já tinha sido melhor. Não ia tocar com a banda não tão boa. Então melhor não fazer. Mas daí eu toquei acompanhando Benny Carter [...]. O festival realmente foi realmente um divisor de águas na música instrumental. Foi o evento do ano, da década! (Ayres, 1990).

A imprensa também repercutiu positivamente a produção do festival. Uma semana após o término das apresentações, Nelson Motta ainda demonstrava entusiasmo em seu texto, numa espécie de balanço do festival. Motta elogia indiscriminadamente a produção do festival, o "clima paulistano" que combinava com o festival, o "maciço apoio popular, os equipamentos de som, o local e sua acústica, os horários das apresentações e até mesmo o técnico de som: Marcus Vinicius, dos estúdios Vice-Versa, de Rogério Duprat (Motta, 1978a. p. 06), onde muitos instrumentistas da VPI atuavam como acompanhantes e gravaram, até mesmo, seus primeiros trabalhos. O aparato técnico da capital paulista é ressaltado por Motta com um diferencial das produções ocorridas no Rio de Janeiro. Assim, segundo o jornalista:

> [...] para cariocas que estão acostumados às mais indigentes performances dos fundamentais equipamentos de amplificação do som, quase sempre impedindo que o público ouça o trabalho que está sendo mostrado como ele é, o Festival de Jazz [de São Paulo] provou de sobra que existem condições técnicas objetivas e pessoal especializado para produzir um trabalho de qualidade internacional, digno dos grandes artistas que se apresentaram (Motta, 1978a, p. 06).

Não somente os aparelhos de som, mas também a própria história e o cosmopolitismo de São Paulo são resgatados pelo jornalista como um componente que explica o sucesso do festival na

> cidade de imigrantes, mistura de raças, permanentes interações de suas classes sociais; palco perfeito para um festival que teve justamente na amplitude de suas propostas e na convivência criativa entre artistas e expressões populares das mais diversas gerações, raças, religiões, escolas, formações, estilos e vivências, o seu núcleo central e irradiante (Motta, 1978a, p. 06).

A partir desse impulso geracional, vivenciado por jornalistas, produtores e músicos, o 1º Festival Internacional de Jazz São Paulo – Montreaux é um ponto de virada na produção musical relacionada ao jazz no Brasil no terço final da ditadura militar. Apesar do amplo sucesso do evento, os organizadores tiveram um prejuízo financeiro (Levy, 2016, p. 58). Mesmo assim, a ampla visibilidade do festival possibilitou a execução de uma segunda edição, em 1980, que contou com o apoio da secretaria municipal de cultura, além da estadual. Zuza Homem de Mello também foi convidado para fazer parte da organização da segunda edição.

Realizado no mesmo local, mas com uma quantidade menor de dias (foram quatro ao invés de oito), a segunda edição do Festival Internacional de jazz São Paulo – Montreaux (**Figura 15**) também estruturou as apresentações diárias em dois horários, dessa vez um pouco mais cedo, com início às 15h e às 21h. Entre as apresentações, além das palestras e outras atividades como feiras, também ocorreram “eventos especiais em dois auditórios” (Cartaz, 1980) separados, que funcionavam como shows paralelos, de menor porte.

Nas peças oficiais de comunicação e marketing, o festival teve um claro intuito de valorizar o instrumentista brasileiro em suas ações. Contraditoriamente, um dos fatores que provavelmente corroboraram para tal predominância do músico nacional tenha sido a redução de custos. Entretanto, fato é que até mesmo o cartaz de comunicação oficial do festival enfatizava: “150 músicos brasileiros e 70 estrangeiros”. Diferentemente da primeira edição, em que tivemos a maioria das apresentações realizadas por músicos de outros países[338].

Essa abordagem escondia uma proporcionalidade inversa no palco principal do festival. A programação dos ‘eventos especiais’ era realizada em horários contraproducentes, pois, às vezes, ocorriam concomitantemente aos nomes mais reconhecidos que se apresentavam em outro local. Os artistas brasileiros ocupavam

[338] Foram cerca de 19 grupos e/ou *band leaders* estrangeiros e 12 nacionais.

100% dessa atividade secundária do festival, sendo minoria no palco principal, que contava com apenas seis artistas e/ou *band leaders* nacionais e/ou residentes no país[339], em comparação a mais que o dobro de estrangeiros (13 artistas). Ou seja, apesar da perspectiva apresentada pelos produtores, a maioria dos artistas ficou reservada a um outro espaço, distinto e conflitante com as apresentações mais reconhecidas. Nesse viés, a produção do segundo festival incorporava a baixo custo e pouca visibilidade uma variada gama de instrumentistas brasileiros em atividade na capital paulista, dentre eles alguns da Vanguarda Paulista Instrumental como o Divina Increnca[340].

Figura 15: Cartaz oficial do 2º Festival Internacional de Jazz São Paulo – Montreaux.

Fonte: Jornal *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 abr. 1980, Ilustrada, p. 61.

339 É o caso de Hector Costita, argentino radicado em São Paulo nesse período.

340 Outros artistas que se apresentaram nos "eventos especiais" nos palcos paralelos, foram: Trio D'Alma, Ponte Aérea, Bendegó, Carlos Camargo e Grupo do pianista Gil, Orquestra Azul, Mário e Alberto, Paulo Soledad e Grupo, Tentáculo (grupo de apoio de Belchior, com seu trabalho próprio), Duo Ricardo e Victor, Arrigo Barnabé e Banda Sabor de Veneno, Quarteto Moderno, Original Jazz Band, São Paulo Dixieland Band e Quarteto Wilson Curiá (Cartaz, 1980).

Outros dois aspectos também ficam evidentes na programação do festival. O primeiro deles se refere à grande quantidade de bandas e artistas (sejam os de maior porte, ou aqueles menos reconhecidos, nos “eventos paralelos”) classificados na “linha *jazz-rock*”. Dentre aqueles que participaram da programação principal do evento: Rodolfo Mederos, Native Son e Spyro Gyra, por exemplo. No caso dos artistas nacionais do palco secundário: Ponte Aérea, Orquestra Azul e Tentáculo (Cartaz, 1980). Ainda sobre as aproximações entre jazz e *rock*, o festival promoveu um show especial chamado de Guitar Summit, com a participação de dois guitarristas brasileiros (Heraldo do Monte e Hélio Delmiro) que se apresentaram com dois estrangeiros (Joe Pass e Barney Kessel).

Além da relação próxima com o *rock* e seus elos com o *fusion jazz*, mediando novas possibilidades para o jazz no Brasil desse período, a curadoria do festival também incorporava uma ampla gama de gêneros distintos em sua programação. Tal fato foi um dos mais ressaltados pela imprensa da época. Já no início do ano, em janeiro de 1980, a amplitude sonora do festival foi destacada por João Marcos Coelho, em uma matéria cujo título evidenciava: “Jazz, reggae, blues, tudo em abril”, em seguida, continuava: “este ano, o festival de jazz, no Anhembi, será mais diversificado” (Coelho, 1980a, p. 25). Outras matérias de diversos jornais também repercutiam a heterogeneidade do festival, que abarcava reggae, forró, *fusion* japonês, big-bands, samba, freio e baião (Levy, 2016, p. 59).

Além dos grupos já citados, também participaram do festival: B. B. King (1925 – 2015), Dexter Gordon (1923 – 1990), Woody Shaw (1944 –1989), Mingus Dinasty, Mary Lou Williams (1910 – 1981), Peter Tosh (1944 – 1987), entre outros. No caso dos músicos brasileiros, é interessante notar que Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti são os únicos músicos que se apresentaram na primeira e na segunda edição, no palco mais importante. Nelson Ayres também tocou nas duas edições e, apesar de convidado para a programação principal, na primeira edição tocou em eventos de divulgação anteriores à realização das apresentações no Anhembi.

Um dos shows mais aclamados do festival foi o do jamaicano Peter Tosh. Reconhecido pela sua atividade na formação reggae juntamente de Bob Marley, era um músico bastante em voga no período. O contato recente de Peter Tosh com o *rock* em um festival de jazz também foi alvo de elogios. O jornalista Gilberto Galvão argumentava ao jornal *Movimento* em um texto de resumo após o fim do festival:

> Quando o guitarrista Darry Thompsom, que acompanhava Peter Tosh, começou a se enrolar na guitarra, tocá-la nas costas, mordê-la selvagemente, a platéia [sic] virou uma imensa histeria coletiva, os braços levantados, gritando, dançando. Peter Tosh conseguiu colocar 5 mil pessoas de pé no Anhembi, num dos maiores concertos de pop que já teve notícia no país. Misturando o agressivo conteúdo político de suas letras – Peter Tosh é um lutador pelos direitos humanos e contra a opressão do negro – com o balanço de sua música, um misto de reggae jamaicano com o rock fortíssimo que incorporou dos Rolling Stones (Galvão, 1980, p. 17).

Outros jornalistas e periódicos também elogiaram imensamente o show de reggae no 2º Festival Internacional São Paulo – Montreaux. Na *Folha de São Paulo*, por exemplo, João Marcos Coelho publicava: “Sob o signo mágico do reggae!” o festival foi encerrado, sendo o “momento mais eletrizante das quatro noitadas” do festival. Coelho também surpreendido com a empolgação desenfreada do público, afirmando que em alguns momentos os gritos e aplausos suplantavam o altíssimo som da apresentação, tamanha era a “histeria”. O jornalista também afirma: o ponto alto do show foi a performance do guitarrista Darry Thompsom somado ao discurso político “de contestação” (Coelho, 1980c, p. 19).

Galvão também destaca que o público estava extremamente empolgado e “ávido por jazz”. No show “eletrizante” de Hermeto, relembra, começou quase três e meia da manhã e só acabou por volta das cinco e meia: o público ficou no local e vaiava os funcionários que desmontavam a aparelhagem pedindo para Hermeto continuar. O jornalista comenta que essa foi uma característica muito forte da plateia do festival: nas apresentações finais dos dias anteriores – shows de Dexter Gordon e B.B. King – o auditório se comportara de forma parecida. Lave Valiengo foi enviada especial do jornal *A Tribuna*, de Santos, para cobrir o festival e ressaltava a felicidade do público após o show de BB King: “na saída, às 2h30 da manhã de uma quinta, todos sorriam, satisfeitos, recompensados” (Valiengo, 1980, p. 12).

A acessibilidade do público ao festival também foi destacada por Gilberto Galvão: ao final de cada show, segundo ele, se esgotavam novas remessas de LPs vendidos nas feiras de música e instrumentos nas salas alternativas do Anhembi, “havia até briga por posters e colantes dos músicos” de um “público sequioso por consumir” (Galvão, 1980, p. 17). O jornalista ainda diz que bandas como a Divina Increnca deveriam estar nas apresentações do palco principal, criticando a dinâmica imposta aos shows paralelos (Galvão, 1980, p. 17). Por outro lado, o saldo do festival

foi extremamente positivo, na visão de Coelho (1980c, p. 19), pois em sua perspectiva, ao final do último show do último dia havia, por exemplo, um “clima emocionante que irradiava-se não só no público como em todos que estavam ali trabalhando: imprensa, organizadores do festival”.

Desde a repercussão do primeiro festival internacional de jazz ocorrido em São Paulo em parceria com a marca de Montreaux, a cidade do Rio de Janeiro também planejava seu festival de grande porte. Roberto Muylaert, acumulando a expertise da produção paulistana, foi um dos diretores da única edição do Rio Monterrey Jazz Festival, também em 1980. A lógica de apadrinhamento vinculada a outro festival de jazz, assim como Montreaux em São Paulo, também foi utilizada no Rio de Janeiro, ou seja, houve associação com o Festival de Jazz da cidade de Monterey, na Califórnia, EUA. Para a versão tupiniquim, além de ocorrer na “cidade maravilhosa”, também contou com o financiamento da USTOP (marca de roupas jeans) e não teve a participação de nenhuma esfera do poder público. A proposta era aproveitar o cenário em torno do jazz no Brasil e dos festivais em São Paulo e potencializá-lo no setor turístico difundido internacionalmente no Rio de Janeiro (Levy, 2016, p. 62).

O evento foi realizado entre os dias 14 e 17 de julho de 1980, no Maracanãzinho. A programação do festival contou com dez apresentações de estrangeiros, foram eles: John McLaughlin (1942) e Christian Escoudé (1947), Weather Report, Al Jarreau (1940 – 2017), McCoy Tyner (1938 – 2020), Pat Metheny, Charly Garcia (1951) e Seru Giran, George Duke (1946 – 2013), Stanley Clarke (1951). No caso dos artistas brasileiros, foram oito apresentações: Rio Jazz Orchestra, Banda Black Rio, Airto Moreira e Raul de Souza, Jorge Ben, Baby Consuelo (1952), Mocidade Independente de Padre Miguel[344] e, como um índice legitimador do *jazz brasileiro*, Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti (com Naná Vasconcelos). Vale lembrar que um ano antes, Egberto Gismonti realizou uma turnê pela América Latina com John McLaughlin e Zé Eduardo Nazário chamada Tropical Jazz Rock.

Também teve o caso da Art Ensemble of Chicago, que, “na última hora, colocou como condição de sua vinda, um pagamento extra maior do que o combinado em

[344] Nos festivais ocorridos nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, entre 1978 e 1980, existe sempre uma banda indubitavelmente relacionada à identidade nacional como ponte para a *intenção de brasilidade*, sendo escolhida para encerrar o festival. Assim foi em São Paulo com a Banda de Frevo de José Menezes (1978) e o trio elétrico de Dodô e Osmar e Moraes Moreira (1980), e, no Rio de Janeiro, com a bateria da Escola de Samba Mocidade Independente.

contrato, e acabou não acontecendo" (Levy, 2016, p. 65). O cancelamento do grupo atrapalhou a repercussão do festival, pois a banda era aguardada com muita ansiedade por jornalistas que acompanhavam e divulgavam a presença do jazz no Brasil nesse período, como João Marcos Coelho. Ao jornal *Folha de São Paulo*, divulgando a programação recém anunciada do festival no rio em 14 de junho de 1980, ele argumenta: "a confirmação da vinda do quinteto Art Ensemble of Chicago salva, plenamente, este festival, do ponto de vista artístico. Sem dúvida, esses cinco músicos negros americanos praticam a mais avançada 'música criativa' que é feita hoje" (Coelho, 1980b, p. 25).

A organização do evento também incluiu na programação a formação de bandas específicas para o evento, no intuito de fomentar a troca entre diferentes artistas e promover a divulgação do festival. A primeira foi Rio Monterey All Star, composta por músicos brasileiros residentes no Rio de Janeiro (Victor Assis Brasil, Luiz Avelar, Paulo Russo e Cláudio Caribé) e norte-americanos (Charlie Byrd, Clark Terry, Slide Hampton, Richie Cole). A segunda foi a banda BR-1, composta por Márcio Montarroyos, Nivaldo Ornelas, Marcos Resende, Robertinho Silva, Jamil Joanes (1952) e Ricardinho Silveira.

A presença de alguns músicos que residiam há tempos fora do Brasil (como Airto Moreira e Naná Vasconcelos[345]) e daqueles que tinham boa parte de sua legitimidade artística conquistada também no estrangeiro (como Marcos Resende, Márcio Montarroyos, Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal) são descritas de forma cômica e trágica como o "retorno dos exilados" (Coelho, 1980b, p. 25). Novamente, assim como nos dois festivais de São Paulo, a linha *fusion jazz* e/ou *jazz-rock* predomina no festival, principalmente na programação internacional, sendo quase metade com nomes muito tradicionais desse viés jazzístico (Weather Report, John McLaughlin, George Duke e Pat Metheny).

[345] Nascido em Recife (1944), Naná Vasconcelos se mudou em 1967 para o Rio de Janeiro. Residiu por cerca de 10 anos fora do Brasil, entre 1976 e 1986. Sua trajetória também é essencial para o desenvolvimento da bateria e da percussão brasileira nas experiências do jazz brasileiro e do *fusion jazz* global. Naná teve um conjunto de samba-jazz no Recife, nos anos 1960 (Yansã Quarteto), que gravou um único disco, em Portugal, acompanhando o cantor Agostinho dos Santos (Torres, 2015, p. 146 – 152). Executando, assim como os percussionistas brasileiros do período, uma gama muito extensa de instrumentos distintos, Naná foi responsável pela inclusão, principalmente, do berimbau em diversos gêneros e sonoridades distintas. Após Airto Moreira, Naná ganhou por oito anos consecutivos o prêmio de melhor percussionista pela renomada revista de jazz *Downbeat*. Tem uma vasta carreira discográfica, além de ter acompanhado nomes importantes do jazz no Brasil e no exterior.

Na imprensa escrita, um dos pontos altos do festival foi justamente as apresentações formadas pela união de músicos particularmente para o festival. No caso da BR-1, Marcos Resende comemorava nos periódicos da época a oportunidade proporcionada pelo festival. Ao mesmo tempo, os jornalistas compreendiam a formação dessa banda “como um novo caminho para a música instrumental brasileira” (Levy, 2016, p. 63). Outro aspecto interessante ressaltado positivamente na imprensa escrita é a presença majoritária do público jovem nas apresentações (Fonseca, 1980, p. 31).

Como ponto negativo, sobressaem as diversas críticas sobre a acústica do Maracanãzinho. No intuito de minimizar os problemas da reverberação de som no local, a produção do festival investiu forte naquilo que a imprensa chamou de “novo Maracanãzinho”. Em matéria não assinada ocupando quase a página inteira do jornal *O Globo* de 22 de julho de 1980, é afirmado que Roberto Muylaert “está trabalhando há mais de um mês, juntamente com o francês Claude Venet, especialista em eletroacústica, para fazer com que o Maracanãzinho se torne um local ideal para grandes atrações musicais”. Em seguida, completa:

> O teto do ginásio receberá um tratamento acústico transformando sua abóboda côncava em convexa e reduzindo o espaço de som de 27 para 17 metros. Isto será possível porque serão estendidas tiras de uma lona especial feita exclusivamente para a ocasião, medindo 43 metros de comprimento, e largura variando de 80 centímetros a 2,70 metros, colocadas de forma alternada em três camadas. A “concha acústica” do Maracanãzinho ficará semelhante a uma estrutura de circo e receberá um peso de aproximadamente duas toneladas, incluindo-se aí os cabos de aço. Revestidas com lã acústica, as lonas “ocuparão” o espaço da abóboda, absorvendo o som que normalmente circula em todo ginásio, evitando ecos e microfonias. O sucesso do festival estará garantido com o perfeito funcionamento deste sistema. Para o técnico francês Claude Venet, “melhorar a péssima reputação do Maracanãzinho” é um desafio que o seduz (Rio Jazz, 1980, p. 31).

A matéria ainda cita uma frase de Muylaert, que diz: “Se tudo der certo, teremos um som de Veludo” (Rio Jazz, 1980, p. 31). Porém, não deu certo. Apesar de todo o investimento para abafar e tratar o som do local, ocorreram diversos relatos de problemas com a qualidade sonora do festival. Foi classificada, no máximo, como “razoável” (Fonseca, 1980, p. 31). Um caso célebre desse problema foi o show de Hermeto Pascoal, alegando não ouvir os instrumentos, teve uma série de intempéries com os técnicos de som e a plateia, quando, irritado, chegou a jogar sua flauta no

chão e depois tentou voltar para o show e não teve condições (Levy, 2016, p. 65). Outros problemas, no que se refere ao atraso nas apresentações e falta de lugares para imprensa (ocasionando disputas por espaços e dificultando a visão do show da própria plateia), também foram ressaltados pela imprensa (Fonseca, 1980, p. 31). Adicionalmente, tais dificuldades logísticas do Rio Monterey Jazz Festival influenciaram ainda para que houvesse apenas uma única edição do festival.

Além do eixo Rio-São Paulo, outro festival de jazz foi muito importante para a circulação do *jazz brasileiro* nesse mesmo período, dessa vez ocorrido na capital federal: Brasília. Foram 6 edições ocorridas anualmente entre 1978 e 1983. De menor porte se comparado àqueles ocorridos nas capitais do sudeste brasileiro, o festival de jazz de Brasília foi muito importante para trânsito de músicos brasileiros pelo país e para a formação de músicos e bandas locais. Nas edições de 1978 e 1979, o festival abriu inscrições para os músicos da cidade e da região, em sua maioria membros do curso de Música da Universidade de Brasília e da Escola de Música de Brasília (O Trio, 1979, p. 26). Em outras palavras, até a segunda edição do evento se tratava apenas de uma mostra competitiva restrita ao âmbito de Brasília. Na terceira edição, em 1980, ocorreu a primeira curadoria musical baseada em artistas convidados, além de inscrições para bandas locais, sendo as bandas da VPI parte das atrações principais do festival. A partir 1981, o evento era apenas para grupos convidados, incluindo algumas recém-formadas em Brasília. Em 1982 e 1983, o festival teve um convidado internacional em cada edição: Chico Freeman & Valey e Billy Harper, respectivamente.

As bandas da Vanguarda Paulista Instrumental foram presença marcante nas programações do festival, que se constituiu em um caminho de circulação da VPI fora de São Paulo. Por exemplo, na terceira edição, em 1980, das cinco atrações do festival, três eram bandas da VPI: Grupo Um, Divina Increnca e Quinteto Nelson Ayres (Pau Brasil antes de ter esse nome). Na edição de 1981, Grupo Um e Nelson Ayres participaram novamente, sempre como *headliners* em meio aos músicos locais (Abbud, 1981, p. 17). Na edição de 1982, o Pé Ante Pé se apresentou (5º Festival, 1982, p. 30). Em 1983, Nelson Ayres integra a programação do festival já com o nome da banda: Pau Brasil.

Em 1984, como os organizadores não conseguiram viabilizar a organização do festival, um grupo de músicos realizou o “Festival 84 – Jazz Brasília”, novamente com

um caráter de mostra de músicos e bandas brasilienses de música instrumental, assim como nas duas primeiras edições, no entanto sem o teor competitivo. Como único "convidado especial", o guitarrista Hélio Delmiro participou do evento, sendo a "atração principal da festa", divulgando seu recém-gravado/lançado disco (*Chama*, 1984) pela Som da Gente (Lima, 1984, p. 23).

A partir de 1985, um novo momento dos festivais de jazz de grande porte foi inaugurado no sudeste do Brasil. Financiado pela marca de cigarro *Free*, da empresa Souza Cruz, de 1985 até 2001 ocorreram os *Free Jazz Festival*[346], em São Paulo e, principalmente, no Rio de Janeiro. O festival foi organizado por Monique e Sylvia Gardenberg em parceria com o produtor Paulo Albuquerque, José Nogueira (saxofonista) e o jornalista e pesquisador Zuza Homem de Mello.

A edição paulistana de 1985 aconteceu de dois a seis de agosto, no Palácio de Convenções do Anhembi, onde haviam ocorrido os dois festivais internacionais de jazz São Paulo-Montreaux, retomando a aura do espaço como um elemento propagador do jazz no Brasil. Representando a atuação da Vanguarda Paulista Instrumental, o Pau Brasil se apresentou no festival. Outros shows brasileiros foram Zimbo Trio, Grupo D'alma, Egberto Gismonti, Sivuca, Toninho Horta e Gilson Peranzzeta e Ricardo Pontes. Do lado dos estrangeiros foram convidados Boby McFerrin, Joe Pass, Toots Thielemans e Pat Metheny, que realizavam dois shows ao invés de um.

No Rio de Janeiro, o *Free Jazz Festival* teve maior proporção. Além dos músicos internacionais que tocaram em São Paulo, a primeira edição também teve a presença de McCoy Tyner, Chet Baker (1929 – 1988), Hubert Laws (1939), Phil Woods Quintet, Ernie Watts Quartet. E no caso dos músicos brasileiros: Hélio Delmiro, Heraldo do Monte, Sérgio Dias, Márcio Montarroyos, Luiz Eça, Uakti, Wagner Tiso, Sérgio Mendes. Na capital carioca, o festival também produziu uma abertura especial chamada de "Homenagem a Radamés Gnatalli e Moacir Santos", com duas apresentações realizadas pelos próprios artistas. A inclusão do show de um músico consagrado do choro e de um artista autoexilado nos EUA na programação do festival foi motivo de orgulho tanto para a organização quanto para os próprios músicos, sendo atitude aclamada pela imprensa (Levy, 2016, p. 101).

[346] "É um dos primeiros casos desse modelo de patrocínio cultural no país, no qual a marco do patrocinador, ou um produto de sua empresa nomeia o evento, em troca de oferecer a maior cota do patrocínio" (Levy, 2016, p. 98).

Com exceção do ano de 1990, o Free Jazz Festival ocorreu anualmente até 2001, quando foi efetuada uma alteração na legislação tabagista brasileira, proibindo sua atuação na propaganda de larga escala. Durante seu período de atividade, o festival foi se reinventando a cada ano, alterando sua proposta de programação, mas mantendo, em muitas edições dos anos 1980, a proposta de realizar a apresentação de um músico brasileiro de jazz radicado no exterior (Levy, 2016, p. 128).

Enfim, além dos festivais de jazz, outros festivais de música foram responsáveis pela inserção de grupos da Vanguarda Paulista Instrumental e do *jazz brasileiro* no escopo de sua programação. Dois exemplos são fundamentais nesse sentido: o Festival de Inverno de Campos de Jordão e o Festival de Águas Claras, em Iacanga. No caso do primeiro, ocorre desde 1970 até os dias atuais e é focado na música de concerto. No interim de 1981 a 1983, o Festival de Inverno de Campos do Jordão foi reformulado, incluindo outro perfil de atividades artísticas e pedagógicas (Fresca, 2019, p. 66), abrindo espaço, também, para algumas bandas da Vanguarda Paulista Instrumental e do *jazz brasileiro* do período em questão, como o Grupo Um, Banda Metalurgia, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, entre outras.

Em relação ao Festival de Águas Claras, em Iacanga, teve 4 edições: em de 1974, 1981, 1983 e 1984. No início, era um festival de perfil hippie, organizado por um grupo de amigos que viabilizavam a ida de alguns artistas ao interior de São Paulo, mais especificamente, na fazenda Santa Virgínia, da cidade de Iacanga. Passou um grande crescimento em termos de logística, financiamento e produção, recebendo uma gama muito variada de artistas novos, mas também de consagrados da música brasileira, desde nomes como Erasmo Carlos, até os cânones da MPB como João Gilberto, Gilberto Gil, chegando às bandas independentes como Premeditando o Breque e outras totalmente desconhecidas. Entre outros artistas e bandas que se apresentaram nas edições do evento e expressam tal pluralidade, podemos citar: Raul Seixas, Luiz Gonzaga (1912 – 1989), Alceu Valença (1946-), Fagner (1949-), Sandra de Sá (1955-), Paulinho da Viola (1942-), O Terço, Walter Franco (1945 – 2019), Som Nosso de Cada Dia, Sá, & Guarabyra, Sérgio Reis (1940-), Jorge Mautner (1941-), Wanderléa (1944-), Sivuca, entre muitos outros. O festival também foi alcunhado de o "woodstock brasileiro" (Almeida, 1983, p. 23)[347].

[347] Sobre o festival de Iacanga, ver: O BARATO de Iacanga. Direção: Thiago Mattar. São Paulo: Big Bonsai, 2019. Documentário disponível na Netflix.

Presenças assíduas nos festivais nacionais e internacionais do período e dois dos expoentes mais ativos e reconhecidos do *jazz brasileiro*, Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti também se apresentaram no Festival de Águas Claras. Representando a Vanguarda Paulista Instrumental, a banda Metalurgia e o Grupo Pau Brasil se apresentaram na edição de 1983, que foi exibida ao vivo pela TV Bandeirante (III Festival, 1983, p. 18). No caso da Metalurgia, tal apresentação foi crucial para uma nova postura de Bocato em relação à sua trajetória autoral atrelada ao jazz e à música instrumental. Segundo ele, a decisão de tocar no festival de Águas Claras com sua própria banda, somada ao seu perfil explosivo na época, modificaram totalmente sua dinâmica de trabalho como instrumentista. Nas palavras do próprio Bocato, ele ressalta que tocou na edição de 1981, acompanhando "o Manito[348] que era [da banda] Os Incríveis", em seguida completa:

> E depois o meu sonho que era tocar [no Festival de Águas Claras], em 1983, com minha banda Metalurgia. E como tinha uns caras na banda do Ney Matogrosso que depois iam para banda da Gal, e a gente tinha uma viagem e eu falei "Não gente, não vou". *Eles iam para Israel, França e Suíça para o festival de Montreaux. Eu falei "Gente, não vou. Eu vou ficar aqui e tocar no festival de Iacanga. A banda [Metalurgia] tem que brilhar lá." Então, os que viajaram lá pra Suíça e etc., não pegaram bem. Eu saí, e ninguém saiu comigo. E fiquei com a banda Metalurgia para tocar no festival com os que sobraram aqui*. Que são, eram de São Paulo e São Bernardo. Só que a gente era menino mais xarope mesmo. A Elis Regina mesmo me chamava de *New Crazy,* porque era muito loco. Então, os que ficaram aqui e estavam meio revoltados que os caras de São Paulo não poderiam estar. Não só de São Paulo na verdade. O Nonô e o Lino Simão foram tocar lá fora. E eu não fui. Mas aí nós perdemos a cabeça e perdemos a mão. Nós subimos muito louco no palco num show e não tocamos nada do jeito que a gente queria e largamos o palco no meio. Mas foi legal, as pessoas gostaram. Mas daí eu fiquei sujo [no meio artístico] e praticamente uns 10 anos sem tocar com ninguém da música. Fui pra barzinho fazer meu som instrumental. [...] Essa ruptura foi assim. Eu queria acreditar que o sonho não tinha acabado ainda (risos). Por isso que eu sou assim meio enviesado com toda essa coisa (Bocato, 2019, grifos nossos).

De maneira mais ou menos intensa, os festivais de jazz e outros como o de Águas Claras, impactaram a trajetória dos artistas da Vanguarda Paulista Instrumental e do *jazz brasileiro*, no intervalo que vai do final da década de 1970 e abrange toda a década de 1980. Mais do que isso, os festivais também foram muito importantes para fomentar um mercado de jazz e música instrumental no Brasil em plena ditadura

[348] Antonio Rosas Sanches, tecladista e saxofonista. Um dos integrantes da formação inicial da banda Os Incríveis, sucesso da Jovem Guarda. Também integrou a banda de rock-progressivo O Som Nosso de Cada Dia.

militar, após um período de baixa para o instrumentista, entre 1968 e 1976. Todavia, nem só de boas experiências são marcadas as memórias dos músicos sobre os festivais. Um episódio muito importante foi a “censura” (Nazário *apud* Ruiz, 2017) sofrida pelo Grupo Um e Márcio Montarroyos no I Festival Internacional de Jazz São Paulo-Montreaux, quando tiveram parte dos equipamentos de áudio desligados durante a apresentação ao vivo da banda, conforme veremos a seguir.

Aspectos políticos da VPI e do jazz brasileiro

O caso experienciado por Márcio Montarroyos e Grupo na apresentação noturna do último dia do I Festival Internacional de Jazz São Paulo - Montreaux revela alguns aspectos da forma como os instrumentistas atuantes no país compreendiam as formas de censura indireta sofrida pela classe. A situação foi esmiuçada em um artigo publicado em 2021 no periódico acadêmico *Fênix* (Ruiz, 2021d). Resumindo um pouco dessa história, o Grupo Um, por exemplo, havia enviado material aos organizadores e não foi convidado, inicialmente, para participar do festival. Segundo os próprios músicos, a organização do evento estava empenhada na primazia de um “jazz tradicional”, focado no retorno de público e financeiro. Até aí, nenhum problema, afinal, são escolhas de mercado. Mas a situação começou a mudar quando Márcio Montarroyos teve um problema com a banda americana – Stone Alliance, que já estava no Brasil, segundo Zé Eduardo Nazário – e convidou o Grupo Um para ser a banda de “apoio” de sua apresentação.

Como “não havia tempo para tocar o material do disco dele [Montarroyos], ficou decidido que tocaríamos o material do Grupo Um”, relembra o baterista. Zé Eduardo conta que foi pessoalmente com o Montarroyos “na TV Cultura conversar com o Roberto Muylaert, que era o diretor, para combinar a mudança e que fosse colocado o nome do Grupo Um nos folders e demais mídias de divulgação” (Nazário *apud* Ruiz, 2017). Apesar do relato, não encontramos nas mídias de divulgação oficial o nome mencionando o Grupo Um.

Além dessas nuances, o problema de fato ocorreu na apresentação noturna, quando, segundo Zé Eduardo e Lelo Nazário, os técnicos de som desligaram a fita pré-gravada da última música do show, a composição eletroacústica “Mobile/Stabile”, que, além de compor a obra com sons e ruídos, também funcionava como um guia

para execução dos próprios instrumentistas. Além disso, o som do público também foi desligado, ficando apenas o som do palco sem a fita-guia. Como a lista de músicas apresentadas por cada banda no festival bem com o tempo disponível (60 minutos) foi combinado previamente, a fita também cronometrava o show, portanto, quando os técnicos de som a desligaram, uma situação muito conturbada se estabeleceu no palco, com os músicos tentando continuar tocando, sem áudio público e sem a fita como guia. Quando os técnicos de som começaram a tirar alguns equipamentos de percussão do palco, quebrando alguns itens, a situação beirou o confronto físico (Nazário, 1980).

O episódio é claramente identificável pelos músicos envolvidos como um caso de censura, mesmo sem a atuação direta do DCDP. Além disso, também é ressaltada uma diferença no tratamento dado aos músicos independentes daqueles mais reconhecidos. Isso é ratificado por Zé Eduardo Nazário pelo fato dele também ser baterista da banda de Egberto Gismonti nessa época e ter se apresentado no mesmo festival com o músico carioca, não havendo nenhum problema de organização, comunicação ou logística como ocorreu no caso do Grupo Um.

Segundo as memórias do próprio Eduardo Nazário:

> Foi combinado que a apresentação seria de 60 minutos. Ocorre que no dia da apresentação, havia uma composição chamada *Mobile/Stabile*, do meu irmão Lelo, *que utilizava fita pré gravada e era uma peça "contemporânea demais" para o julgamento daqueles "juízes" do festival*. Havia uma apresentação na parte da tarde, e outra à noite. Na da tarde fomos até o fim e daí veio o problema. Vieram pedir para que tocássemos 45 minutos no concerto da noite e como nosso concerto era composto de 4 composições de 15 minutos cada (cronometramos nosso ensaio para que coubesse tudo no tempo que havia sido combinado anteriormente), não concordamos pois havia grupos de músicos estrangeiros tocando muito mais tempo e ninguém falava nada, mas no nosso caso, tocando em nosso país, cortaram deliberadamente o som da fita eletrônica*, num ato de censura, obrigando-nos a sair do palco* pois a fita era o que determinava a duração da peça (Nazário *apud* Ruiz, 2017, p. 186 , grifos nossos).

Lelo Nazário, compositor da obra, também identifica os mesmos mecanismos de boicote que seu irmão: música vista como demasiadamente experimental, atritos durante a curadoria do festival e na forma de tratamento dado aos outros instrumentistas, que sempre tiveram seu tempo de apresentação respeitado, inclusive, ultrapassando muitas vezes os limites acordados, segundo relembram (Ruiz, 2017, p. 161 – 162; 186 – 187). Nos jornais independentes da época, como o *Movimento*

(Saldo, 1978) e o *Leia Livros*, algumas matérias repercutiam o ocorrido, sempre manifestando apoio ao Grupo Um e retomando o aspecto nacionalista como parte da argumentação, ao defenderem os “músicos brasileiros de grande qualidade” (Os Músicos, 1978).

Enfim, como bem demonstram os depoimentos dos irmãos Nazário concedidos a Ruiz (2017), o mais importante desse caso é que os próprios instrumentistas compreendem o experimentalismo como um ato de resistência à *censura indireta* que sofriam, uma vez que a ditadura ainda vigorava. Se por um lado, isso ocorria num período de resgate da prática jazzística no Brasil, por outro, como podemos perceber nesse e em outros casos (a exemplo do II Festival de jazz de São Paulo), apesar dessa retomada, alguns nomes já se fixavam como figurinhas carimbadas nos festivais, deixando a produção experimental e autonômica um espaço ínfimo para possibilidades de trabalho.

No show do Grupo Um no festival, além dos teclados eletrônicos, efeitos de *wah-wah* no trompete de Márcio Montarroyos, baixo acústico e elétrico, existe uma variada gama de instrumentos de percussão utilizados pela banda. Tal elemento é uma característica fundamental não só da sonoridade do Grupo Um e da Vanguarda Paulista Instrumental como do *jazz brasileiro* dos anos 1970 e 1980. A ampla utilização dos elementos percussivos funciona como matéria-prima para evocar a *intenção de brasilidade* nas composições e apresentações ao vivo. Os instrumentos de percussão de diversos locais do Brasil e do mundo são incorporados de maneira robusta também pela acessibilidade dessa prática no universo global do *fusion jazz*, interlocutor do jazz *avant garde* do período.

Nos anos 1970 e 1980, a relação entre a ‘bateria americana’ e a variedade dos instrumentos de percussão é inversa ao movimento realizado nos anos 1920 e 1930. No início do século XX, uma das grandes problemáticas rítmicas do jazz no Brasil é justamente como ‘sintetizar’ a sonoridade da execução de diversos instrumentos percussivos tocados por um grupo para ser realizada por um só indivíduo na bateria. Na VPI e no *jazz brasileiro* produzido durante a ditadura militar, o movimento é contrário: com a presença da bateria americana estabilizada na música popular, um dos principais focos de atuação é a ampla inclusão de muitos instrumentos de percussão e suas formas de diálogo com a bateria, já consolidada.

Não somente isso: é possível sustentar que a percussão funciona como meio

para a *intenção de brasilidade*, como todo aspecto rítmico. Ao encontro do samba-jazz dos anos 1960, o *jazz brasileiro* dos anos 1970 e 1980 atuam sob uma forte perspectiva inclusiva da bateria, da percussão e da rítmica como forma de inversão de papel musical historicamente construído. Todavia, diferente do SJ, a Vanguarda Paulista Instrumental e o *jazz brasileiro* realocam a centralidade do samba, incluindo ritmos de outras regiões do Brasil como base para os improvisos. Além disso, a utilização propriamente dita dos instrumentos de percussão também é muito incipiente no samba-jazz, enquanto no *jazz brasileiro* a prática atinge o seu ponto máximo, no sentido da visibilidade e incorporação pelo mercado fonográfico, seja nas *majors* ou na produção independente.

Nesse viés, a centralidade percussiva e a ampliação de matrizes rítmicas da VPI é uma forma de ampliação das conotações políticas articuladas pelo samba-jazz na década de 1960. Com efeito, a própria *intenção de brasilidade*, em suas mais variadas formas – sonoras e/ou argumentativas – se constitui como uma forma de atuação política da Vanguarda Paulista Instrumental e do *jazz brasileiro* no terço final do governo militar. Na VPI, o choro, samba, baião, maracatu, xote, e outros ritmos considerados tipicamente brasileiros são incluídos como sonoridades fundamentais. Isso também ocorre porque, durante o regime autoritário, tematizar o regional, a ideia de 'povo' e o ambiente rural funcionava como meio de acesso à conjuntura política e ao mercado musical. Em um contexto ditatorial marcado por diversos tipos de nacionalismo, a criação de diversos Brasis imaginados nas composições instrumentais fornecia o meio de atuação política para os instrumentistas estarem inseridos na produção pública, mesmo que de forma secundária.

Ampliando tal argumento, podemos dizer que o ato de ressaltar os possíveis elementos identificados imanentemente como 'brasileiro' na produção estética é uma ação de resistência prosaica por parte dos artistas envolvidos e, também, uma forma de atuação política da VPI e do *jazz brasileiro* que emergiam no contexto final da chamada "abertura política". Para a VPI, era necessário atuar sob uma forte *intenção de brasilidade* como parte do devir histórico e estético de redemocratização do país. Nesse processo, a invenção de múltiplos Brasis realizada musicalmente pela VPI divergia daquele pregado pela ditadura e, também, do projeto empreendido pela

canção[349]. Dessa forma, é possível constatar que o debate entre a *intenção de brasilidade* e o ímpeto transnacional são reapropriados durante a ditadura como imperativo que enseja o sentido político da VPI e de parte do *jazz brasileiro*.

Apesar das contradições do contexto de "abertura política", no final da ditadura, esse período influenciava, mesmo que indiretamente, na ideia de liberdade estética, sobre a qual a produção musical independente exercia influência fundamental. Nas capas de álbuns e no argumento de produtores e artistas, a ideias de uma música artesanal, desconectada das pretensões massivas do mercado são sempre reiteradas. Ao mesmo tempo, outra característica fundamental do *jazz brasileiro* é justamente o intenso experimentalismo, incluindo uma ampla diversidade de ritmos e gêneros da música popular brasileira, da MPB, incluindo diversas 'etapas' do jazz, além de técnicas da música de concerto, em alguns casos.

Todo esse arcabouço é organizado de maneiras distintas pelas bandas que compõem a Vanguarda Paulista Instrumental. Em outras palavras, existe uma concomitância entre o período de florescimento da VPI e o contexto final da ditadura militar, mediado pela amplitude mercadológica do *fusion*, e o distanciamento do *jazz brasileiro* do universo da canção. Dito isso, podemos afirmar que o período de "abertura política" engendrou uma *estrutura de sentimento*[350] baseada na ideia de liberdade estética, processo histórico no qual a produção musical independente tem lugar central, se constituindo como uma forma de atuação política da VPI e de parcela do *jazz brasileiro*.

O 'clima' pela redemocratização fortificado a partir de 1979 – com a revogação do AI-5, o retorno do pluripartidarismo e outras ações jurídicas de retorno à ordem institucional – interferia na *estrutura de sentimento* da VPI e do *jazz brasileiro*, consciente ou inconscientemente, auxiliando na ideia de independência estético-

[349] Nesse sentido, a *intenção de brasilidade* presente na sonoridade da VPI e do *jazz brasileiro* também destoa da *brasilidade revolucionária* descrita por Ridenti (2010), aproximando-se muito mais das chamadas *brasilidades alternativas*, conceito desenvolvido por Ribeiro Jr e Ruiz (2022).

[350] Segundo Williams (1979), a estrutura de sentimento pode ser definida como a conjunção de "elementos característicos do impulso, contenção e tom; elementos especificamente afetivos da consciência e das relações, e não de sentimento em contraposição ao pensamento, mas de pensamento tal como sentido e de sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada. Estamos então definindo esses elementos como uma 'estrutura': como uma série, com relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e em tensão [...]. A ideia de uma estrutura de sentimento pode estar especificamente relacionada com a evidência de formas e convenções – figuras semânticas – que, na arte e literatura, estão com frequência entre os primeiros indícios de que essa nova estrutura se está formando." (Williams, 1979, p. 134 – 135).

musical que acompanha a trajetória dessas bandas. Por isso, o título do segundo LP do Pé Ante Pé (*Imagens do Inconsciente*) pode ser interpretado sob essa interlocução indireta entre a emancipação política/institucional da tutela dos militares e a liberdade estética/artística/composicional da VPI. Nesse viés, outra característica musical amplamente utilizada pela VPI que denota uma faceta política do *jazz brasileiro* é a incorporação do improviso como prática fundamental. As diversas concepções de improviso carregam em si a simbologia de uma suposta 'liberdade musical'. Nesse sentido, a sua forte incorporação realizada de diferentes formas pela VPI, justamente em um período de abertura política, denota outra correlação *indireta* entre política e *jazz brasileiro*[351].

Finalmente, devemos relembrar: a indústria fonográfica brasileira expandiu intensamente entre 1964 – 1979, atingindo a marca do 5º maior mercado mundial (Dias, 2000, p. 81). Esse processo foi possível porque durante o início do regime a ditadura militar investiu nas indústrias de base que deram a estrutura necessária para instalação das grandes transnacionais do setor (Ortiz, 1988; Dias, 2000). Em meio a essa expansão, o mercado de discos passou por um processo de intensa padronização nos anos 1970 (Dias, 2000; Morelli, 2009; Vicente, 2014), década em que a MPB se consolida como uma instituição (Napolitano, 2001) da cultura brasileira. Ora, nesse contexto, a VPI e a uma parte do *jazz brasileiro* potencializaram uma nova saída produtiva para a inserção de trabalhos autorais no mercado fonográfico durante a ditadura, criando mecanismos próprios de autogestão e financiamento.

Nesse cenário circunscrito ao surgimento da movimentação de produção musical independente[352], as dificuldades de sobrevivência e a proximidade da

[351] Essa é uma característica muito específica da ditadura brasileira. Em outros regimes autoritários, como por exemplo em Portugal, a relação entre, de um lado, a música instrumental e o jazz; e, de outro, as noções de política e a ideia de resistência, são compreendidas de forma direta (Cravinho, 2017, 2018; Roxo, 2017).

[352] Em geral, a historiografia da música também é bastante reticente quanto ao uso do termo 'independente', esforçando-se para usar "autônomo", "alternativo", "lado b", entre outros, para se referir ao mesmo campo social de produção musical que atua em resposta às possibilidades de gravação e distribuição controladas de forma hegemônica pelas *majors*. É claro que a ideia de produção musical independente não é fixa. Existem muitas formas de mediação entre a produção artística de um álbum e as possibilidades de financiamento, gravação, e distribuição da obra. Há diversos níveis e relações com a cadeia produtiva da música. Mesmo que pensada e articulada de maneiras muito distintas, é possível apontar uma ideia mínima da expressão 'independente' no cenário musical: são, basicamente, os álbuns gravados que não dependem exclusivamente dos grandes empreendimentos fonográficos (as chamadas *majors*) para produção e distribuição. Ocorreram iniciativas "independentes" na grande indústria do disco desde a década de 1920, no entanto, entre 1976 e 1986, a produção independente passa a ser considerada uma saída viável por diversos músicos de muitas sonoridades distintas, sendo esse termo amplamente invocado na imprensa (Vaz, 1988; Ruiz, 2017; Bittencourt, 2022). No debate

Vanguarda Paulista Instrumental foram registradas pelos periódicos da época. Por exemplo, a matéria “A afirmação dos instrumentistas”, escrita por João Marcos Coelho e publicada no dia 14 de março de 1982 no jornal *Folha de São Paulo*, que versa sobre o “estágio crucial que vive a música instrumental em São Paulo”. Para uma apreciação mais detalhada, destacamos um fragmento desse texto, em que o jornalista desabafa:

> Há uma série de perguntas circulando na comunidade dos músicos, na cabeça da equipe da [gravadora independente] Lira Paulistana e mesmo no Som da Gente: até quando será possível sobreviver na marginalidade? Haverá saída para um dia ganhar o suficiente para viver da música descompromissada? Como não repetir os erros anteriormente cometidos? Vale a pena mergulhar no sistema? O que fazer? Os caminhos são muitos, mas ninguém parece ter certeza de nada (Coelho, 1982a, p. 60).

Na matéria, uma série de músicos dessa geração comenta o cenário do jazz instrumental paulistano, apresentando-se, assim, uma série de depoimentos sobre as dificuldades encontradas por esse núcleo e tentando pensar algumas possibilidades para diminuir as intempéries de produção e circulação desse viés musical. Os instrumentistas de algumas bandas do período[353] tecem diversas opiniões e críticas à situação de falta de financiamento vivenciada por eles e, também, às instituições de fomento à música, principalmente as grandes mídias e gravadoras, além da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. No mesmo dia e jornal, o jornalista João Marcos Coelho também publica uma resenha intitulada “Uma fascinante guerrilha”, em que ressalta:

> Os instrumentistas independentes de São Paulo estão deixando para trás a chamada “revolução individual”. Não se sente em nenhum deles a vontade de sair do grupo, da marginalidade, sozinho, mas o desejo de importe-se como movimento. Sabem que é preciso modificar muita coisa no “sistema cultural oficial”, mas ninguém dá uma solução global. A consciência de classe que começa a surgir neles é notável porque absolutamente intuitiva. Confessam sua fraqueza diante da máquina da indústria cultural e sentem que, dentro das atuais condições de produção e difusão de sua música, estão chegando ao pico de suas possibilidades. […] A lucidez da marginalidade não se mantém por muito tempo. Mas, antes que uns sejam cooptados e outros desistam no meio do caminho, todas as táticas serão praticadas (Coelho, 1982d, p. 60).

---

sobre arte e a música independente, a Vanguarda Paulista (canção) teve protagonismo histórico e investigativo (Fenerick, 2007).

[353] Aqueles que opinam na matéria são: Marcelo Munari, guitarrista do Metalurgia; Homero Lotito, pianista do Pé Ante Pé; Rodolfo Stroeter, baixista do Pau Brasil; Rui Saleme, violinista do Grupo D’alma; Ruriá Duprat, tecladista do Acaru e Nelson Ayres que naquele momento era tecladista do Pau Brasil.

A ideia de marginalidade perante a indústria musical brasileira fica evidente nesse apelo do jornalista. E as dificuldades encontradas pelo desenvolvimento da música instrumental (em suas várias facetas) no Brasil fazem jus a esse apontamento. No entanto, a "consciência de classe" à qual o autor se refere não condiz com a forma como os próprios músicos enxergam as aproximações e distanciamentos entre eles. Caito Marcondes, baterista e percussionista do Pé Ante Pé, comenta que entre os instrumentistas da Vanguarda Paulista Instrumental

> a relação era ótima, inclusive por ser muito comum alguns músicos participarem de vários grupos ao mesmo tempo, e também de fazermos algum show com formações diferentes das bandas. *Mas não havia uma política ou um posicionamento comum, não se falava sobre isso*, a gente apenas compunha e tocava (Marcondes, 2022, grifos nossos).

Rodolfo Stroeter vai na mesma direção ao dizer: "não acho que havia uma conversa comum sobre o que poderia melhorar. O que havia era uma frequência desses grupos maior e com isso uma troca de informações maior. Todos os grupos citados por você faziam parte desse momento criativo" (Stroeter, 2020). A partir do final dos anos 1970, a ideia de produção independente, alternativa, marginal, cresce exponencialmente em diversos campos das artes no Brasil (Coelho, 2010), sendo que a VPI se torna um fenômeno aglutinador dessa empreitada não somente no espectro do jazz como da, propriamente dita, música popular brasileira, auxiliando na formação da "geração independente de São Paulo", nesse mesmo período (Vaz,1988; Fenerick, 2007; Ruiz, 2017, 2020).

Nesse sentido, o "*mini-boom*" que o *jazz brasileiro* passou no início dos anos 1980 (Stroud, 2008, p. 129) é realizado, em larga medida, pela produção e pelo debate acerca da produção musical independente. Em São Paulo, tal correlação é aglutinada pelo Lira Paulistana. No primeiro ano da década, Roberto Muggiati manifestava seu entusiasmo com a música produzida pela VPI, citando os discos do Divina Increnca e do Grupo Um, e ainda ressaltando: "o ano começou com força total para as gravações independentes e ninguém pode se beneficiar mais com isso do que o músico instrumental" (Muggiati, 1981, p. 105). A presença da VPI em muitas matérias e reportagens sobre a situação da música brasileira e as novas formas de produção compartilhada – independentes à grande indústria do disco – eram muito numerosas

no início dos anos 1980[354].

Durante o período final da ditadura militar, a VPI protagonizou o debate acerca da arte independente no *jazz brasileiro* e na música em geral, em uma conjuntura de retomada do jazz no Brasil após momentos de dificuldades nos anos anteriores. Foi a construção desses novos caminhos mais autônomos na indústria fonográfica que também permitiram à VPI uma liberdade estética na produção de seus álbuns durante o período final da "abertura política". Existia, nesse contexto, uma correlação entre 'música independente' e 'democracia' / 'liberdade' que permeava a produção experimental (estética) da VPI. Essa correlação também se dava na divulgação dos shows, como, por exemplo, em um realizado pelo Lira Paulistana na praça Benedito Calixto, somente por bandas instrumentais com a presença do Pé Ante Pé e do Pau Brasil, com um convite em tom político: "A praça é sempre do povo" (A Praça, 1982, p. 20). No contexto de redemocratização, a produção musical independente foi uma forma indireta de atuação política e de *resistência cultural*[355] da VPI diante da padronização imposta pela indústria do disco durante a vigência do regime autoritário[356]. Em outras palavras, as formas de viabilização comercial no universo da música instrumental e do jazz, bem como as ações conscientes e inconscientes tomadas para tal fim, são atitudes do que podemos chamar de *resistência prosaica* ao contexto artístico imposto ao universo da música popular instrumental e do *jazz brasileiro* durante a ditadura militar (1964 – 1985).

---

[354] Destaca-se, por exemplo, as matérias dos jornalistas Miguel de Almeida, Ana Maria Bahia, Maria Alice Paes Barreto, João Marcos Coelho, Ary Para-raios, Dirceu Soares, Tárik de Souza, do pesquisador Gil Nuno Vaz e dos instrumentistas Lelo Nazário e Francisco Mário nos jornais *Folha de São Paulo*; *O Estado de São Paulo*; *A Tribuna*, de Santos; *Correio Braziliense*, de Brasília; *Jornal do Brasil* e *O Globo*, do Rio de Janeiro, principalmente entre os anos 1979 – 1985. Vale ressaltar que o próprio Lira Paulistana também teve um jornal independente que divulgava as próprias ações e parte da atividade relacionada a VPI. Foram doze edições de outubro de 1981 até fevereiro de 1982. A décima primeira edição, da semana de 12 a 18 de fevereiro de 1982, tem como matéria de capa o debate sobre o jazz no Brasil, comentando o fortalecimento ocorrido nos primeiros anos da década de 1980 via produções independentes (San Martin, 1982, p. 03). Também contém outra matéria sobre a relação entre a produção independente e os festivais de jazz (Angelo, 1982, p. 04).

[355] Segundo Napolitano (2011; 2017), a ideia de *resistência cultural* pode nos auxiliar a pensar formas de interlocução entre o campo das artes e o engendramento social tutelado pelo regime militar. A ideia de resistência cultural engloba as nuances do dia a dia e não pretende ser monolítica, no sentido de um polo contrário à "cooptação". Desse modo, pensando as diferentes formas de resistência cultural, Napolitano (2011) propõe quatro "linhas" de atuação: a liberal; a de esquerda comunista de viés nacional-popular; a contracultura e a dos novos movimentos sociais de transição democrática. A VPI e o jazz brasileiro englobam aspectos das três últimas, principalmente o quesito contracultural, na inclusão de diversas sonoridades do jazz e até mesmo do oriente.

[356] Sobre a conotação política da produção musical independente no contexto de redemocratização, ver: Bittencourt (2022).

3.6 Considerações: resistência prosaica e música instrumental

A partir da memória dos instrumentistas pertencentes à Vanguarda Paulista Instrumental, dos periódicos impressos, da discografia e da trajetória de alguns artistas do *jazz brasileiro*, foi possível construir uma história possível sobre o jazz no Brasil durante a ditadura militar. Subsidiado, também, pela bibliografia sobre a cultura e as artes no regime, pudemos identificar e averiguar alguns aspectos que circunscreveram a atuação musical da VPI e do instrumentista brasileiro ao longo da ditadura.

Nesse esforço investigativo, a ditadura militar foi subdivida em três ciclos, levando em consideração as transformações na conjuntura musical e política. Pudemos constatar que no primeiro momento, de 1964 até 1968, o cenário ainda era de vigor relacionado à posição que o samba-jazz tinha no mercado. Do AI-5 até o ano de 1976, as dificuldades de trabalho interrelacionadas à hegemonia da canção produziram um grande vazio produtivo. Por fim, a partir de 1976, diversas iniciativas distintas favoreceram a retomada do jazz no Brasil, tendo na produção musical independente um importante vetor relacionado à atuação da VPI.

Durante esse caminho, foi possível constatar que a noção de um *jazz brasileiro* como sinônimo de música instrumental e/ou música popular instrumental brasileira (entre outras variações) se constituiu a partir das disputas com o campo da MPB – representante principal da canção (música com letra). Outros pesquisadores compreendem de forma diferente. Piedade (2003) e Lovisi (2017), por exemplo, pensam o *jazz brasileiro* como uma vertente ou espécie de “subgênero” da MPB. As análises realizadas durante esse capítulo demonstram, pelo contrário, que o jazz no Brasil do período ditatorial foi articulado justamente a partir da distinção e do afastamento progressivo da canção e da MPB. Tal distanciamento se opera de diversas formas e se reflete, principalmente, no mercado fonográfico, fator fundamental para a hegemonia da canção, sendo esta, por sua vez, responsável por realocar o lugar social do jazz no Brasil. Tal raciocínio não pretende argumentar que o *jazz brasileiro* seja um polo contrário, ou mesmo uma negação à MPB e à canção. É importante deixar claro que jazz e MPB não são antagônicos. Todavia, a história do jazz no Brasil emerge como um campo específico, em diálogo e conflito permanente com a constituição da MPB, e não somente como um mero afluente deste.

Assim, podemos perceber que a articulação memorial e historiográfica que circunscreve erroneamente a VPI perante a Vanguarda Paulista (canção) em uma temporalidade de curta duração (1976 – 1985), também subdimensiona a formação do *jazz brasileiro* em relação à MPB, em um período de média duração (1964 – 1985). Ademais, um dos legados culturais da ditadura militar brasileira foi justamente a ideia do jazz no Brasil como 'alta cultura', 'erudita' e distante de suas origens diaspóricas e das práticas independentes de produção e circulação que fundamentaram a circulação do jazz no Brasil durante a "abertura política". Nesse cenário, a Vanguarda Paulista Instrumental constitui objeto central, pois a construção social de sua discografia traduz/reflete/expressa as possibilidades do sentido político via *intenção de brasilidade* durante um período no qual a redemocratização do país era, cada vez mais, compreendida como iminente.

A relação multifacetada entre a censura e a MPB consolidou uma articulação entre música e resistência durante a ditadura, protagonizando um debate direto entre arte e política. No caso da VPI e do *jazz brasileiro*, como pudemos perceber, essa relação se dá de uma forma menos evidente, como uma espécie de *resistência prosaica* (vinculada às atitudes do dia a dia, às transformações que impediam a circulação dos músicos e novas bandas de jazz). Nesse viés, apesar das dificuldades engendradas pelo regime militar, o jazz no Brasil desse período constitui uma arte extremamente plural, abrangente, experimental, e no entanto, apesar disso, um objeto de estudo quase não estudado pelas ciências humanas e sociais. Com as proposições da VPI e as reflexões expostas nesse capítulo, pretendemos contribuir humildemente para sanar essa lacuna.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: UM NOVO RUMO PARA A MÚSICA POPULAR

Em síntese, a partir as ideias apresentadas e discutidas detalhadamente ao longo dessa tese, podemos afirmar que a Vanguarda Paulista Instrumental permite tanto ao historiador como ao cientista social acessar pelo menos três problemáticas sobre a cultura brasileira. A primeira remete à questão irresoluta da identidade nacional pela via da música instrumental. Através de uma análise discográfica, pudemos evidenciar as particularidades da VPI no contexto de sua produção e circulação das obras. Na segunda, examinamos a forma como a VPI incorpora, sintetiza e redimensiona o fio condutor da história do jazz no Brasil durante o longo modernismo (1920 – 1980): ou seja, a problematização em torno da relação entre *intenção de brasilidade* e ímpeto transnacional. Por fim, mas não menos importante, a terceira problemática analisada se refere à relação da VPI e do *jazz brasileiro* com a ditadura militar, conforme evidenciamos no capítulo 3.

A partir da articulação desses três vetores com suas respectivas temporalidades, percebemos como o debate sobre o jazz no Brasil (do qual os próprios músicos brasileiros fazem parte) foi conduzido permanentemente pela questão da invenção de diversas brasilidades musicais e retóricas como resposta à transnacionalidade diaspórica característica do jazz. Dessa forma, no primeiro capítulo, focado em aspectos biográficos e sonoros da VPI, ficou evidente como as bandas se utilizavam de variadas facetas da *intenção de brasilidade* (nas faixas, na argumentação e até na imprensa) como meio para se vincular indubitavelmente à identidade brasileira. Isso ocorre pelo fato de o intenso experimentalismo da VPI e de sua ligação inerente com o jazz serem compreendidos como um distanciamento da ‘cultura nacional’.

Tal correlação entre a *intenção de brasilidade* e um ímpeto transnacional condicionou a história do jazz no Brasil durante o longo modernismo (1920 – 1980). Nessa longa duração, diferentes particularidades emergem nas trajetórias dos artistas, a partir de seus repertórios em conjunturas específicas de cada década, governo ou período. No entanto, com maneiras distintas de se nomear o mesmo problema – a dialética entre a necessidade de um elo musical e argumentativo com o Brasil e, de outro lado, a vontade incessante de se ‘modernizar’ com as ferramentas jazzísticas em constante transformação –, tais questões se mantêm ativas

permanentemente. A partir dessa empreitada, constatou-se que, apesar de surgirem propostas diferentes ao longo de vários períodos, o mesmo arquétipo de conflitos marcou a produção musical, das *jazz-bands*, perpassando pelo samba-jazz e chegando até a Vanguarda Paulista Instrumental, muitas décadas depois.

Durante a ditadura militar, tais conexões entre *intenção de brasilidade* e o ímpeto transnacional foram inseridas em um contexto autoritário, quando o 'elemento nacional' é utilizado fortemente por diversos espectros políticos, da esquerda civil aos governantes militares, como meio de acesso à suposta veracidade da cultura brasileira. Com a reorganização da produção cultural e artística durante a ditadura, processo no qual a censura tem importância fundamental, o lugar social do jazz no Brasil foi construído em uma disputa permanente com a MPB, que protagonizava a relação entre brasilidade e resistência durante o período militar. Tendo que atuar sob essa prerrogativa, a VPI fomentou um novo momento para o debate sobre produção independente e as possibilidades de interlocução entre jazz e música brasileira, a partir de uma *resistência prosaica* ao contexto cultural da ditadura.

Com efeito, podemos afirmar: paira pela história do jazz no Brasil um 'não-lugar'. Seja no momento histórico da experiência vivenciada pelos artistas ou no resgate acadêmico realizado pelos pesquisadores, o jazz, apesar de extremamente atuante nos debates públicos, sonoridades, disputas e engendramentos sociais, foi relegado à um terceiro ou quarto plano da construção memorial e historiográfica do Brasil. Nesse sentido, a VPI, o *jazz brasileiro* e a história do jazz no Brasil não expressam, necessariamente, '***o*** novo rumo para a música popular', mas sim, a possibilidade de ***um*** novo rumo de estudos para a música popular, ampliando nosso escopo de objetos, trajetórias e sonoridades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Dialética Negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2009.

ALEXANDRE, Ricardo. *Nem vem que não tem*: a vida e o veneno de Wilson Simonal. São Paulo: Globo, 2009.

ALMEIDA, José Coelho de. O ensino coletivo de instrumentos musicais: aspectos históricos, políticos, didáticos, econômicos e sócio-culturais: um relato. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTO MUSICAL, 1., 2004, Goiânia. *Anais* [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2004. p. 11-29.

ALMEIDA, Marcus Vinicius Sacanavez Ramasotti Medeiros de. *O jazz paulistano*: um estudo da cena jazzística da cidade de São Paulo. 2016. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

ALVES, Cléber José Bernardes. *Paulo Moura e a Bossa Nova Instrumental*: análises e reflexões sobre práticas interpretativas e arranjos (1968 – 1969). 2019. 309 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2019.

ANTUNES, Benedito. Juó Bananére, um escritor íntalo-brasiliano. *Revista Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 56, n. 1, p. 29- 40, jan.-abr. (e- 37352), 2021.

ARAGÃO, Pedro de Moura. *O Baú do Animal*: Alexandre Gonçalves Pinto e O choro. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ARAÚJO COSTA, Fabiano. *Análise e realização de 4 lead sheets do Calendário do Som de Hermeto Pascoal segundo os conceitos harmônicos de Arnold Schoenberg*. 2006. 160 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música; Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

ÁVILA, Danilo Pinheiro de. *Hans Joachim Koellreutter*: uma experiência de vanguarda nos trópicos? (1937-1951). 2016. 171f. Dissertação (Mestrado em História e Cultura Social) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de Franca, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Franca, 2016.

BALZARANO, Jason Patrick. *The evolution of Chick Corea from appropriator to assimilator*: Debunking the theoris of a fusion musician. 2014. Dissertation (Master in Humanities/Music). Staffordshire, Keele University, 2014.

BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo: Perspectiva,

2012.

BARRETO. Almir Cortes. *Improvisando em Música Popular*: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira. 2012. Tese. (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

BARSALINI, Leandro. *As sínteses de Edison Machado*: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria. 2009. 172 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação Música. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

BARSALINI, Leandro. *Modos de execução da bateria no samba*. 2014. 240 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

BARSALINI, Leandro. Sobre baterias e tamborins: as jazz bands e a batucada de samba. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, p. 59-77, ago. 2018.

BAUER, Caroline Silveira; GERTZ, René E. Arquivos de regimes repressivos – Fontes sensíveis da história recente. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia Regina (org.). *O Historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009, p. 173 – 193.

BENNETT, Andy; GUERRA, Paula. *DIY Cultures and Underground Music Scenes*. New York/Abingdon: Routledge, 2019.

BERENDT, Joachin-Ernst; HUESMANN, Gunther. *O livro do jazz*: de Nova Orleans ao século XXI. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc São Paulo, 2014.

BERLINER, Paul. *Thinking in jazz*: the infinite art of improvisation. Chicago: The University os Chicago Press, 1994.

BESSA, Virgínia. *Um bocadinho de cada coisa*: trajetória e obra de Pixinguinha. História e Música popular nos anos 20 e 30. 2005. 263 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2005.

BINDER, Fernando Pereira. *Bandas Militares no Brasil*: difusão e organização entre 1808 – 1889. 2006. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

BITTENCOURT, Icaro. *Como fazer música independente no Brasil*: produção musical, arte e política na trajetória de Francisco Mário (1978 – 1988). 2022. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós Graduação em História, Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2022.

BONI, Gustavo Nunes. *O contrabaixo na estética do "Grupo Um"*: caminhos propostos por Zeca Assumpção e Rodolfo Stroeter. Dissertação (Mestrado em

Música) – Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

BORÉM, Fausto; ARAÚJO, Fabiano. Hermeto Pascoal: a experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, p. 22 – 43, 2010.

BORÉM, Fausto; MOREIRA JÚNIOR, Nilton Antônio. Traços do ragtime no choro Segura ele de Pixinguinha: composição performance e iconografia após a viagem a Paris em 1922. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 93-102, 2011.

BORN, Georgina; LEWIS, Eric; STRAW, Will. What is Social Aesthetics? *In*: BORN, Georgina; LEWIS, Eric; STRAW, Will (org.). *Improvisation and Social Aesthetics*. Duke University Press: Durham and London, 2017, p. 01 – 30.

BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a História*. Trad. J. Guinsburg e Tereza Cristina Silveira da Mota. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BRAZIL, Marcelo Alves. *Baden Powell e o jazz na música brasileira*. 2004. Dissertação (Mestrado em Música) Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2004.

BUDEN, Boris; NOWOTNY, Stefan; SIMON, Sherry; BERY, Ashok Bery; CRONIN, Michael. Cultural translation: An introduction to the problem, and Responses. *Translation Studies*, 2:2, p. 196-219, 2009. DOI: https://doi.org/10.1080/14781700902937730.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha, Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

CALADO, Carlos. *Tropicália*: a história de uma revolução musical. SP: Editora 34, 1997.

CAMINHA, Mônica Cruz. Quando a censura é censurada: o processo da censura da peça teatral Calabar, o elogio da traição (1973). *In*: FICO, Carlos; GARCIA, Miliandre. (Org.). *Censura no Brasil Republicano (1937-1988)*: governo, teatro e cinema. Volume I. 1. ed. Salvador: Sagga, 2021a, p. 93 – 118.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Daniel Ribeiro. *Os trios brasileiros da década de 1960*: aspectos da condução do contrabaixo. 2014. 210 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. *Tudo isso junto de uma só vez*: o choro, o forró e as bandas de pífano na música de Hermeto Pascoal. 2006. Dissertação. Programa

de Pós-graduação em Música, Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais; Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. Mas o choro já não é patrimônio? Ressonâncias e desafios do processo de patrimonialização do choro. *LaborHistórico*, Rio de Janeiro, 8 (1): 46-62, jan. / abr. 2022.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*: estudos de teoria e história literária. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.

CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. *Juó Bananére*: irrisor, irrisório. São Paulo: Nankin; Edusp, 2009.

CARDENUTO, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman (1976 – 1981)*: engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro. 2014. Tese (Doutorado em História). Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2014.

CARDENUTO, Reinaldo. Os Homens que eu tive (1973), de Tereza Trautman: questionamento moral e censura ao cinema durante o regime militar brasileiro. *In*: FICO, Carlos; GARCIA, Miliandre. (Org.). *Censura no Brasil Republicano (1937-1988*): governo, teatro e cinema. Volume I. 1. ed. Salvador: Sagga, 2021a, p. 149 – 177.

CARMO, Maurício Martins do. *Paulicéia Scugliambada, Paulicéia Desvairada*: Juó Bananére e a imagem do italiano na literatura brasileira. Niterói: EDUFF, 1998.

CARNEIRO, Ana Marília. *Signos da política, representações da subversão*: a Divisão de Censura de Diversões Públicas na ditadura militar brasileira. 2013. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

CARNEIRO, Ana Marília. A incrível arte de criar um censor: a formação política dos censores cinematográficos na ditadura militar brasileira. *In*: FICO, Carlos; GARCIA, Miliandre. (Org.). *Censura no Brasil Republicano (1937-1988)*: governo, teatro e cinema. Volume I. 1. ed. Salvador: Sagga, 2021a, p. 204 – 224.

CAROCHA, Maika Lois. *Pelos versos das canções*: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*: a história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CASTRO, Ruy. *Tempestade de Ritmos*: jazz e música popular no século XX. São

Paulo: Companhia das letras, 2007.

CASTRO, Ruy. *A noite do meu bem*. a história e as histórias do samba-canção. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAZES, Henrique. *Choro*: do quintal ao municipal. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

CHINEN, Nate. *Playing Changes*: jazz for the new century. New York: Pantheon Books, 2018.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COELHO, João Marcos. *No calor da hora*: música & cultura nos anos de chumbo, São Paulo: Algol Editora, 2008.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

COHEN, Sara. Ethnography and Popular Music Studies, *Popular Music*, vol. 12, No. 2 (May, 1993), p. 123-138.

COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. London: J. M. Dend & Sons. 1987.

COOK, Nicholas. *Entre o processo e o produto*: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 14, p. 05-22, 2006.

COOK, Nicholas. Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 16, p. 07-20, 2007.

CORRENTINO, Diones Ferreira. *Estudo das performances de piano solo gravadas por Egberto Gismonti entre 1973-1979 a partir da perspectiva audiotátil*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2021.

CORTI, Berenice. Aportes para el debate sobre el jazz en América Latina: desde el Latin Jazz hacia el jazz latinoamericano *In*: CONGRESO DE LA IASPM-AL. 10., 2013, Córdoba. *Anais* […] Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN (UdelaR), 2013, p. 356-364. Disponível em: https://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-x-congreso/?lang=pt. Acesso em: 11 fev. 2020.

CORTI, Berenice. Territorios, mapas y reconfiguraciones musicales desde el Sur. Para pensar um jazz latinoamericano. *Revista Musical Chilena*. Año LXXII, enero-junio, n. 229, p. 13-32, 2018a.

CORTI, Berenice. *"Sonar negro"*: la performance jazzística y la binarización de la "raza". Antecedentes en la ciudad de Buenos Aires. n. 30. *In*: ANUARIO, n. 30., 2018, Escuela de Historia Facultad de Humanidades y Artes (Universidad Nacional de Rosario), ISSN 1853-8835, p. 78-94, 2018b.Disponível em:

https://rephip.unr.edu.ar/xmlui/handle/2133/13399. Acesso em: 12 fev. 2020.

COSTA, Maria Cristina Castilho. A censura no governo Vargas. Antes, durante e depois. *E-Revista de Estudos Interdisciplinares do CEI – ISCAP*, nº 3, maio de 2015.

COSTA, Maria Cristina Castilho. A censura no governo Vargas – Antes, durante e depois. *In*: FICO, Carlos; GARCIA, Miliandre. (Orgs). *Censura no Brasil Republicano (1937-1988)*: governo, teatro e cinema. Volume I. 1. ed. Salvador: Sagga, 2021a, p. 51 – 64.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. *A música experimental de Hermeto Pascoal e grupo*. 1999. 200 f. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. Da casa de Tia Ciata à casa da Família Hermeto Pascoal no bairro do Jabour: tradição e pós-modernidade na vida e na música de um compositor popular experimental no Brasil. *Música & Cultura*, Salvador: UFBA, n. 3, p. 32-65, 2008.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. O Calendário do Som e a estética sociomusical inclusiva de Hermeto Pascoal: emboladas, polifonias e fusões paradoxais. *Revista USP*. São Paulo: USP, n. 82. p. 164-168, 2009.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. O cantor Hermeto Pascoal: a voz como instrumento. *Per Musi*, Belo Horizonte: UFMG, n. 22, p. 44-62, 2010.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. O Cantar natural de Hermeto Pascoal: compartilhando vozes e escutas por meio das gravações em disco – Parte I. *Claves*, n. 08, junho, 2013.

COSTA-LIMA NETO. O Cantar natural de Hermeto Pascoal: compartilhando vozes e escutas por meio das gravações em disco – Parte II. *Claves*, n. 10, março, 2014.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. Passado, presente e futuro do Som da Aura, uma criação de Hermeto Pascoal, com a colaboração de Jovino Santos Neto (1984 – 2022). *Voz e Cena*, Brasília: UnB, v. 03, n. 1, jan-jun. p. 97 – 118, jan-jun. 2022.

CRAVINHO, Pedro; JOHNSON, Bruce; REIMANN, Heli. (ed.). *Jazz and Totalitarianism*. New York/London: Routledge Taylor & Francis Group, 2017.

CRAVINHO, Pedro. A kind of ‘in-betwenn’: Jazz and Politics in Portugal (1958 – 1974). *In*: CRAVINHO, Pedro; JOHNSON, Bruce; REIMANN, Heli. (ed.). Jazz and Totalitarianism. New York/London: Routledge Taylor & Francis Group, 2017.

CRAVINHO, Pedro. *Encounters with Jazz on Television in Cold War Era Portugal, 1954–1974*. New York and Oxon: Routledge, 2022.

CRAVINHO, Pedro. Historical overview of the development of jazz in Portugal, in the first half of the twentieth century. *Jazz Research Journal*, 10(1-2): 75–108. 2016.

DOI: 10.1558/jazz.v10i1-2.30175.

CRAVINHO, Pedro. *Uma Janela aberta para um mundo diferente*: encontros com o jazz na televisão em Portugal (1956 – 1974). 2018. 443 f. Tese (Doutorado em Música/Etnomusicologia) – Departamento de Comunicação e Arte. Universidade de Aveiro, Aveiro, 2018.

CRUZ, Eduardo F. C. da. *Discos Marcus Pereira*: Disco finalmente é cultura! – indústria fonográfica, música popular e memória social do choro (1974-1978). 2016. 166 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2016.

CUNHA, Simone Dubeaux Berardo Carneiro. O maestro do Carmo: Egberto Amin Gismonti. *Antropolítica* (UFF), v. 39, p. 66-94, 2015.

CUNHA, Simone Dubeaux Berardo Carneiro. *Autoria e direitos autorais:* o caso Egberto Amin Gismonti. 2013. 181 f. Tese (Doutorado em Ciência Sociais) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

CZAJKA, Rodrigo. *Páginas de resistência*: intelectuais e cultura na Revista Civilização Brasileira (1965 – 1968). 2005. 143 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

CZAJKA, Rodrigo. A revista civilização brasileira: projeto editorial e resistência cultural (1965-1968). *Revista de Sociologia e Política* (UFPR. Impresso), v. 18, p. 95-117, 2010.

CZAJKA, Rodrigo. "Sou brasileiro, democrata e editor": Ênio Silveira e a repressão à editora Civilização Brasileira (1963-1970). *Tempo Social*, v. 32, p. 149-174, 2020.

CZAJKA, Rodrigo. “Quem não lê, mal fala, mal ouve, mal vê”: repressão e censura à editora civilização brasileira (1963 – 1970). *In*: FICO, Carlos; GARCIA, Miliandre. (Orgs.). *Censura no Brasil Republicano (1937-1988)*: sociedade, música, telenovela e livros. Volume II. 1. ed. Salvador: Sagga, 2021b, p. 153 – 178.

DENNING, Michael. *Noise Uprising*: the audiopolitics of world musical Revolution. London: Verso, 2015.

DIAS, Guilherme Marques. *Airto Moreira*: do samba jazz à música dos anos 70 (1964-1975). 2013. 198 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz*: indústria fonográfica e mundialização da Cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

DIAS, Márcia Tosta. “Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, singles e os rumos da música gravada”. *Revista Observatório Itaú Cultural*: OIC, São

Paulo, n. 13, p. 63-74, set. 2012.

DINIZ, Sheyla Castro. *“Nuvem Cigana*”: a trajetória do clube da esquina no campo da MPB. 2012. 231 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Estadual de Campinas, 2012.

DOMINGUES, Petrônio. Nos acordes da raça: a era do jazz no meio afro-brasileiro. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 10, n. 25, p. 66 - 98, jul./set. 2018.

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim*: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

EGG, André. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950*: o compositor Guerra Peixe. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

EGG, André. *Fazer-se compositor*: Camargo Guarnieri 1923-1945. 2010. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

EGG, André. O modernismo musical no Brasil. *In*: EGG, André; FREITAS, Arthur; KAMINSKI, Rosane (org.). *Arte e política no Brasil*: Modernidades. 1. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

EGG, André. “Brasilidade e diversidade composicional: Edino Krieger e seu lugar na história da música brasileira”. *In*: FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA, 2., 2015, São Paulo. *Anais* [...], Campinas, SP, FMCB, p. 23-36, 2015.

EGG, André. “Música de concerto no Brasil: o modernismo musical e suas circulações transatlânticas”. *Revista USP*, São Paulo, n. 123, p. 59-68, out./nov./dez. de 2019.

FELLEZS, Kevin. *Birds of Fire*: Jazz, Rock, Funk and the Creation of Fusion. Durham/London. Duke University Press, 2011.

FENERICK, José Adriano. *Nem do Morro, Nem da Cidade*: As Transformações do Samba e a Indústria Cultural. 1920-1945. 2002. 322f. Tese (Doutorado em História Econômica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

FENERICK, José Adriano. *Façanha às próprias custas*: a produção musical da vanguarda paulista (1979-2000). São Paulo: Annablume, 2007.

FERNANDES, Guilherme Moreira. *Mentalidade Censória e Telenovela na Ditadura Militar*. 2018. 439 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Escola de Comunicação, Universidade Federal do

Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

FERNANDES, Guilherme Moreira; SACRAMENTO, Igor. “Liberdade, a melhor coisa do mundo”: uma análise do processo de censura de À Despedida de Casado (TV Globo, 1976). *In*: FICO, Carlos; GARCIA, Miliandre. (Orgs.). *Censura no Brasil Republicano (1937-1988)*: sociedade, música, telenovela e livros. Volume II. 1. ed. Salvador: Sagga, 2021b, p. 93 – 124.

FERRAZ, Eucanaã (org). Prefácio. *In*: MORAES, Vinicius de. *Jazz e Co*. São Paulo: Cia das Letras, 2013.

FERREIRA JUNIOR, José; RIBEIRO JÚNIOR, Antonio Carlos Araújo. Prometeus desacorrentados: a influência do discurso nacionalista dos anos 1960 no processo de (des)construção do jazz brasileiro. *Revista História e Cultura*, Franca, v. 6, n. 2, p. 267-288, ago-nov. 2017.

FERRO, Antonio. *A idade do Jazz-band*. São Paulo: Off Graph/Monteiro Lobato, 1923.

FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 251-286, set. 2002.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 29-60, 2004.

FICO, Carlos. Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 05 - 74. jan./abr. 2017.

FICO, Carlos; GARCIA, Miliandre. (Org.). *Censura no Brasil Republicano (1937-1988):* governo, teatro e cinema. Volume I. 1. ed. Salvador: Sagga, 2021a.

FICO, Carlos; GARCIA, Miliandre. (Org.). *Censura no Brasil Republicano (1937-1988)*: sociedade, música, telenovelas e livros. Volume II. 1. ed. Salvador: Sagga, 2021b.

FRANÇA, Gabriel Muniz Improta Coisas: *Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 1960*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007.

FRANÇA, Gabriel Muniz Improta. *Sambajazz em movimento*: o percurso dos músicos no Rio de Janeiro, entre fins dos anos 1950 e início dos anos 1960. Rio de Janeiro, 2015. 353 f. Tese de Doutorado. Departamento de Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2015.

FRANÇA, Gabriel Muniz Improta. A Cozinha Afro-brasileira no sambajazz: a cultura popular mundializada e o samba moderno. *Repocs*, v. 14, n. 28, jul./dez. 2017, p. 107 – 130.

FRANCISCHINI, Alexandre. *Laurindo de Almeida*: dos trilhos de Miracatu às trilhas de Hollywood. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008.

FREIRE, Guilherme Araújo; SANTOS, Rafael dos. Hibridismo na música instrumental do Grupo Medusa: associação de gêneros musicais distintos em “Pé no chão”. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 28, p. 162-169, 2013.

GARCIA, Luiz Henrique Assis*. Coisas que ficaram muito tempo por dizer*: o Clube da Esquina como formação cultural. 2000. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

GARCIA, Miliandre. *“Ou vocês mudam ou acabam”*: teatro e censura na ditadura militar (1964 – 1985). 2008. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

GARCIA, Tânia da Costa. *O “it verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930-1946)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

GARCIA, Tania da Costa. A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura no Brasil dos anos 50. *Revista Artcultura*. V. 12. n. 20. p. 7 – 22 jan-jun. 2010.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

GASPARI, Elio. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GASPARI, Elio. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GAY, Peter. *Modernismo*: o fascínio da heresia. De Baudelaire a Beckett e mais um pouco. São Paulo. Cia das Letras, 2009.

GEBHARDT, Nicholas; RUSTIN-PASCHAL, Nichole; WHYTON, Tony. (ed.). *The Routledge Companion to Jazz Studies*. Routledge, New York/Abingdon, 2019.

GENDRON, Bernard. *Between Montmartre and the Mudd Club*: popular music and the avant-garde. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

GEROLAMO, Ismael de Oliveira. *Arte engajada e Música Popular Instrumental nos anos 60*: o caso do Quarteto Novo. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

GILIOLI, Renato. Do ensaio ao palco: a “gramática” de Mário de Andrade em Egberto Gismonti. *In*: FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA, 5.,

20-24 março, 2018, Campinas, *Anais* [...]. Campinas, SP, FMCB, 2018.

GILLER, Marilia. *O Jazz no Paraná entre 1920 a 1940*: um estudo da obra O sabiá, fox-trot shimmy de José da Cruz. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

GILLER, Marilia; DANIELS, Jeff. Gordon Stretton: trajetos do jazz na América Latina-1920. *In*: CONGRESO DE LA RAMA LATINOAMERICANA DE LA IASPM, 11., 2014, Salvador. *Anais* […]. São Paulo: Letra e Voz, 2015. ISBN: 978-85-62959-37-0, p. 45-51, 2015. Disponível em: https://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-xi-congreso/?lang=pt. Acesso em: 15 fev. 2021.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*: Modernidade e Dupla Consciência. Trad. Cid Caipel Moreira. 2. ed. São Paulo: Editora 34, Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2012.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*: verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

GIOIA, Ted. *Historia del jazz*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

GIOIA, Ted. *The Jazz Standards*: a guide to repertoire. Nova York: Oxford University Press, 2012.

GIOIA, Ted. *How to listen to jazz*. New York: Basic Books, 2016.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDSACK, Elina. Spinetta Jade, jazz-rock y fusión em el “sonido Spinetta”. *In*: CONGRESSO DE LA IASPM-AL.12., 2016, Havana. *Anais* [...]. São Paulo: Letra e Voz, p. 615-620, 2017. Disponível em: https://iaspmal.com/index.php/2016/05/24/convocatoria-para-el-libro-de-actas-del-xii-congreso/?lang=pt. Acesso em: 03 jan. 2020.

GOLDSACK, Elina; LÓPEZ, María Inés López. Bajo Belgrano, el jazz y el rock de Spinetta-Jade. *In:* CONGRESO DE LA IASPM-AL. 11., 2014, Salvador. *Anais* […]. São Paulo: Letra e Voz, p. 30-35, 2015. Disponível em: https://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-xi-congreso/?lang=pt. Acesso em: 03 jan. 2020.

GOMES, Luiz Felipe. Na Baixa do Sapateiro (Bahia), de Ary Barroso, na interpretação de John Coltrane: a utilização da composição como veículo para a improvisação no jazz modal. *Revista Orfeu*. Florianópolis, v. 1, n. 2, dez. 2016, p. 44 – 59. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/105965252553040102201604 4. Acesso em: 20 nov. 2022. Doi: https://doi.org/10.5965/2525530401022016044.

GOMES, Marcelo Silva. *Samba-Jazz aquém e além da Bossa Nova*: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de

Artes, Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

GONÇALVES, Eloá Gabriele. *Banda Black Rio*: o Soul no Brasil da década de 1970. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Departamento de Música, Universidade Estadual de Campinas, 2011.

GRANATO, Guilherme de Azevedo. *Das Vanguardas à Tropicália*: modernidade artística e música popular. 1. ed. Curitiba: Appris, 2018.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna*: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

GUERRA, Pedro Larrubia. *O Sambajazz*: formação do gênero musical no Rio de Janeiro nos anos 1950 e 1960. 2018. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade*: presentismo e experiências do tempo. Trad. Maria Helena Martins et al. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

HEREDIA, Cecília Riquino. *A caneta e a tesoura*: dinâmicas e vicissitudes da censura musical no regime militar. 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letra e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

HEREDIA, Cecília Riquino. A censura musical no regime militar brasileiro. *In*: FICO, Carlos; GARCIA, Miliandre. (Org*.). Censura no Brasil Republicano (1937-1988)*: sociedade, música, telenovela e livros. Volume II. 1. ed. Salvador: Sagga, 2021b, p. 77 – 92.

HOBSBAWM, Eric. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

HOBSBAWM, Eric. O Jazz vai à Europa. *In*: HOBSBAWM, Eric. *Pessoas Extraordinárias*: resistência, rebelião e jazz. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

HOSIASSON, José. “El Jazz e Hispanoamérica: Interessante Caso de Retroalimentación”. *In*: *Revista Musical Chilena*, Ano XLII, enero-junio, n.169, p. 37-42, 1988. Disponível em: https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12913. Acesso em 16/07/2021.

IANNI, Octávio. *A idéia de Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

IKEDA, Alberto. Apontamentos históricos sobre o Jazz no Brasil: primeiros momentos. *Comunicações e Artes*, São Paulo, v. 13, p. 111 – 124, 1984.

IKEDA, Alberto. Jazz-band e ações históricas no Brasil. *O Estado de São Paulo*, São Paulo*,* 28 nov. 1987, ano VII, n. 387. p. 08.

JARDIM, Eduardo. Modernismo Revisitado. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 1, n.2, p. 220 – 238, 1988.

JARDIM, Eduardo. *A brasilidade modernista*: sua dimensão filosófica. (Edição revista e atualizada). Rio de Janeiro: PUC-Rio/Ponteio, 2016.

JOHNSON, Bruce. Diasporic Jazz. *In*: GEBHARDT, Nicholas; RUSTIN-PASCHAL, Nichole; WHYTON, Tony. (ed.). *The Routledge Companion to Jazz Studies. Routledge*, New York/Abingdon, 2019.

JOHNSON, Bruce. *Jazz Diaspora*. Music and Globalisation. New York/Oxon: Routledge, 2020.

JONES, Leroi. *O jazz e sua influência na cultura americana*. Rio de Janeiro: Record, 1967.

KAMINSKI, Leon Frederico. *A Revolução das Mochilas*: contracultura e viagens no Brasil ditatorial. 2018. Tese (Doutorado em História) – Instituto de História, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

KERNFELD, Barry. *The new grove dictionary of Jazz*. 2 ed. Vol 2. London. Oxford University Press, 2003.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*: contribuição à semântica dos tempos. Trad. Wilma Patrícia Maas; Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006.

KUBIK, Gerhard. *Jazz Transatlantic*, Volume I: The African Undercurrent in Twentieth-Century Jazz Culture: University Press of Mississippi. Edição do Kindle. 2017.

LABRES FILHO, Jair Paulo. *Que jazz é esse?* As jazz-bands no Rio de Janeiro da década de 1920. 2014. 151 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

LAFETÁ, João Luiz. *1930*: a crítica e o modernismo. São Paulo. Editora 34. 2000.

LEVY, Deborah W. *O "Brazilian Jazz" na década de 1980 no eixo Rio-São Paulo*. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2016.

LINHARES, Leonardo Barreto. *"Pro Zeca" de Victor Assis Brasil*: aspectos do hibridismo na música instrumental brasileira. (Artigo de Mestrado – Programa de Pós- Graduação em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

LOVISI, Daniel Menezes*. A construção do "violão mineiro"*: singularidades, estilos e identidades regionais na música popular instrumental de Belo Horizonte. 2017. Tese

(Doutorado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2017.

LOVISI, Daniel. Música instrumental, tópicas e identidade cultural: um olhar sobre as produções de Milton Nascimento, Wagner Tiso e Nivaldo Ornelas no cenário da música mineira dos anos 70. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 7, n. 3, p. 01-25, 2019.

MACHADO, Cristina Gomes. *Zimbo Trio e o fino da bossa*: uma perspectiva histórica e sua repercussão na moderna música popular brasileira. 2008. 410 f. e 2 CDs. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008.

MAMEDES, Clayton Rosa. *Música eletroacústica no Estado de São Paulo*: segunda geração (anos 1981-2009). 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

MAMMÌ, Lorenzo. A era do disco – O LP não foi apenas um suporte, mas uma forma artística. *Revista Piauí*. Rio de Janeiro: Editora Alvinegra, n. 89, p. 36-41, fevereiro de 2014.

MARCELINO, Douglas Attila. *Salvando a pátria da pornografia e da subversão*: a censura de livros nos anos 1970. Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

MARCELINO, Douglas Attila. Livros acadêmicos nos anos 1970: uma das facetas da censura. *In*: FICO, Carlos; GARCIA, Miliandre. (Org.). *Censura no Brasil Republicano (1937-1988)*: sociedade, música, telenovela e livros. Volume II. 1. ed. Salvador: Sagga, 2021b, p. 179 – 194.

MARTINS, José Ildefonso; MARTINS, José Pedro Soares. *Big bands paulistas.* História das orquestras de baile do interior de São Paulo. São Paulo: Edições SESC, 2017.

MARTINS, Manoel Ruiz Corrêa. "*Velha roupa colorida"*: a crítica musical da "Ilustrada" (1979-1985). 2022. 209 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, 2022.

MARTINS, William de Souza Nunes. *Produzindo no escuro*: políticas para a indústria cinematográfica brasileiro e o papel da censura. Rio de Janeiro. 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

MARTINS, William de Souza Nunes. *Disputa em Cena*: Os embates entre a censura e a Embrafilme. *In*: FICO, Carlos; GARCIA, Miliandre. (Org.). *Censura no Brasil Republicano (1937-1988)*: governo, teatro e cinema. Volume I. 1. ed. Salvador: Sagga, 2021a, p. 119 – 138.

MAXIMIANO, Guilherme Campini. *Transformação na música instrumental brasileira*: a improvisação nos primeiros álbuns do Tamba Trio. 2009. 158 f. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MEDAGLIA, Júlio. *Música Impopular*. São Paulo: Global, 2003.

MELLO, Zuza, Homem de. *Música nas veias*: memórias e ensaios. São Paulo: Editora 34, 2007.

MELO, Cleisson de Castro. *A influência do jazz*: a Swing Era na música orquestral de concerto brasileira no período de 1935 a 1965. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2010.

MENANTEAU, Álvaro. Jazz en Chile: su historia y función social. *Revista Musical Chilena*, Año LXII, Julio-Diciembre, n. 210, p. 26-38, 2008.

MENANTEAU, Álvaro. Jazz en América Latina: entre la modernidad y la identidad. *In*: CONGRESO DE LA IASPM-AL. 10., 2012, Córdoba. *Anais* […]. Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN (UdelaR), p. 349–355, 2013. Disponível em: https://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-x-congreso/?lang=pt. Acesso em 10 fev. 2022.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. *Revista IEB*, n. 34, p. 09-23, 1992.

MICHELI, Mario de. *As Vanguardas Artísticas*, São Paulo, Martins Fontes, 1991.

MIDANI, André. Música, *Ídolos e Poder*: do vinil ao download, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.

MOLINA, Sérgio. *A composição de música popular cantada*: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960. 2014. Dissertação (Mestrado) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MONGIOVI, Angelo Guimarães. *Num doce balanço*: composições, identidade e tópicas do jazz brasileiro. 2017. Tese (Doutorado em Música), Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2017.

MORAES, Felipe Diego de. *Características da condução do samba pelo baterista Milton Banana em seu conjunto de música instrumental*. 2020. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, 2020.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

MORAES, Vinicius de. *Jazz e Co*. São Paulo: Cia das Letras, 2013.

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. *Fusões de gêneros e estilos na produção musical da banda Som Imaginário*. 266 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. Um coração futurista: a construção da sonoridade de Egberto Gismonti no início de sua trajetória (1969-1976). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 66, p. 199-220, abr. 2017.

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. *Um coração futurista*: desconstrução construtiva nos processos composicionais de Egberto Gismonti na década de 1970. 2016. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino; SANTOS, Rafael dos. O caso do Som Imaginário: contracultura, experimentação e indústria fonográfica entre as décadas de 1960 e 1970. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 30, p. 87 – 97, 2014.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica*: um estudo antropológico. Campinas: Ed. UNICAMP, 2009.

MOSTAÇO, Edélcio. *Censura, a rede*. *In*: FICO, Carlos; GARCIA, Miliandre. (Org). *Censura no Brasil Republicano (1937-1988)*: governo, teatro e cinema. Volume I. 1. ed. Salvador: Sagga, 2021a, p. 23 – 50.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar*: cultura política brasileira e modernização autoritária. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. *Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil*: A experiência do selo Som da Gente. 2005. 201 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. *Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Ná Ozetti*: produção musical feminina na vanguarda paulista. 2005. 249 f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias*: a questão da tradição na música popular brasileira. 1. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil*: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro. Tese de Livre-Docência. São Paulo: FFLCH/USP, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. *1964*: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014a.

NAPOLITANO, Marcos. Arte e política no Brasil: História e Historiografia. *In*: EGG, André; FREITAS, Arthur; KAMINSKI, Rosane (org.). *Arte e política no Brasil*: Modernidades. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014b.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil*: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico. São Paulo: Intermeios - Casa de Artes e Livros, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. A semana e o século: o longo modernismo brasileiro em perspectiva histórica. *Santa Barbara Portuguese Studies*, 2nd Ser., vol. 10, 2022, p. 06 – 22.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul*: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. *A canção brasileira*: leituras do Brasil através da música. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

NESTROVSKI, Lívia Scarinci. *Sambop*: o scat singing brasileiro a partir da obra de Leny Andrade (1958 – 1965). 2013. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

OLIVEIRA, Frederico Mendonça de. *O crime contra Tenório*: saga e martírio de um gênio do piano brasileiro. 1. ed. Minas Gerais: Atenas Editorial, 1997.

OLIVEIRA, Frederico Mendonça de. *O crime contra Tenório*: saga e martírio de um gênio do piano brasileiro. 2. ed. Cria Editora, Minas Gerais, 2017.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PAIVA, Carlos Eduardo Amaral. *Black Pau*: A soul music no Brasil nos anos 1970. 2015. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara, 2015.

PASSOS, Marcelo Rocha dos. *Márcio Montarroyos e a construção dos solos improvisados no disco Stone Alliance*. 2016. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

PAULO NETO, Nicolau Clarindo. *Sonoridades modernas em trânsito*: a origem das jazz bands catarinenses e suas trilhas de 1920 a 1940. 148 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-graduação em Música, Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

PÉREZ, Hernan. Entre la nada y la eternidad (Between Nothingness and Eternity). *In*: CONGRESO DE LA IASPM-AL. 10., 2012, Córdoba. *Anais* […]. Montevideo:

IASPM-AL/CIAMEN (UdelaR), p. 365 – 373, 2013. Disponível em: https://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-x-congreso/?lang=pt. Acesso em 13 fev. 2022.

PERIUS, Oneide. *Esclarecimento e Dialética Negativa*: sobre o além-do-conceito em Theodor Adorno. 2006. Dissertação (Mestrado em filosofia). – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, Porto Alegre, 2006.

PIEDADE. Acácio Tadeu de Camargo. *In*: ATKINS, E. Taylor (ed.). *Jazz Planet*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003, p. 41-58, p. 43.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *OPUS*, Ano 11, n. 11, p. 197 – 207, 2005.

PIEDADE, Acácio Tadeu Camargo de. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidades e tópicas. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 103-112, 2011.

PINTO, Marco Túlio de Paula. *A confluência de elementos de música clássica e jazz em composições de Victor Assis Brasil* - propostas alternativas. 2011. Tese (Doutorado em Música). – Centro de letras e Artes. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

POLETTO, Fábio Guilherme. *Tom Jobim e a Modernidade Musical Brasileira*, 1953 – 1958. 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, 2004.

PRANDINI, José Carlos. *Um estudo da improvisação na música de Hermeto Pascoal*: transcrições e análises de solos improvisados. 1996. Dissertação (Mestrado em Música) – Campinas: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 1996.

PRUST, Matheus Theodorovitz. “Pai, eu quero pão!” Jack Dinkhuysen: a passagem de um maestro holandês por Santa Catarina (1931-1935). *Profanações*, [S. l.], v. 9, p. 150–184, 2022. DOI: 10.24302/prof.v9.4188. Disponível em: http://www.periodicos.unc.br/index.php/prof/article/view/4188. Acesso em: 06 nov.. 2022.

QUADRAT, Samantha Vaz. *Operação Condor*: o “Mercosul” do terror. *Estudos Ibero-Americanos*. PUC-RS, v. XXVIII, n. 01, p. 167-182, junho de 2002.

RANCIÈRE, Jacques. Autonomia e historicismo: a falsa alternativa. Trad. André Fabiano Voigt. *História e Cultura*, Franca/São Paulo. v. 10, n. 2, p. 51-81. dez. 2021. DOI: https://doi.org/10.18223/hiscult.v10i2.3505. Disponível em: https://periodicos.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/3505. Acesso em: 20 fev. 2022.

REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência*: censura a livros na ditadura militar. 2011. Tese (Livre Docência). Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de

São Paulo, São Paulo, 2011.

REIMÃO, Sandra. *Autores estrangeiros, vetos nacionais*: livros e censura no Brasil (1964 – 1985). *In*: FICO, Carlos; GARCIA, Miliandre. (Org.). *Censura no Brasil Republicano (1937-1988)*: sociedade, música, telenovela e livros. Volume II. 1. ed. Salvador: Sagga, 2021b, p. 195 – 210.

RIBEIRO JÚNIOR, Antônio Carlos Araújo. *O lugar do jazz na construção da música popular brasileira*. Editora Novas Edições Acadêmicas, Alemanha, 2016a.

RIBEIRO JÚNIOR, Antônio Carlos Araújo. Balanço do jazz e outras notas: uma breve análise das primeiras obras de jazz nacionais (1950-1953). *In:* ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 12., 2016. Salvador. *Anais* [...]. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2016b. Disponível em: http://www.xiienecult.ufba.br/, Acesso em 19/12/2019.

RIBEIRO JÚNIOR, Antônio Carlos Araújo. *Polifonia de vozes e produção de sentidos na imprensa*: um estudo sobre os discursos da crítica musical brasileira acerca da influência do jazz na MPB 1962-1970. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal do Maranhão, Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, São Luís, 2018.

RIBEIRO JÚNIOR, Antônio Carlos Araújo. De Saint Louis a São Luis: os primeiros vestígios do jazz no Maranhão. *Sobre o Tatame*, 2020, s/p. Disponível em: https://www.sobreotatame.com/de-saint-louis-a-sao-luis-os-primeiros-vestigios-do-jazz-no-maranhao/. Acesso em 19/12/2021.

RIBEIRO JÚNIOR, Antonio Carlos Araújo. Os negros na história do jazz no Maranhão. *Agência Tambor*. 19 nov. 2021. Disponível em: https://agenciatambor.net.br/opiniao/os-negros-na-historia-do-jazz-do-maranhao/. Acesso em: 07 set. 2022.

RIBEIRO JÚNIOR, Antônio Carlos Araújo; RUIZ, Renan Branco. Além das cenas do crime: o fantasma de Tenório Jr. em meio às dissonâncias e disputas na historiografia do jazz brasileiro (1964-1976). *Revista Orfeu*, Florianópolis, v. 6, n. 1, 2021. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/19611. Acesso em: 20 fev. 2022. Doi: https://doi.org/10.5965/2525530406012021e0027.

RIBEIRO JÚNIOR, Antônio Carlos Araújo; RUIZ, Renan Branco. Os sons que vêm do exílio: diáspora, identidade e transgressões na trajetória de Tânia Maria. *Faces da História*. Assis/SP, v. 9, n. 2, p. 206-233, 20 dez. 2022. Disponível em: https://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/2361 Acesso em: 27 mar. 2023.

RIBEIRO JÚNIOR, Antônio Carlos Araújo; RUIZ, Renan Branco. Solos manchados de sangue: o caso do pianista Tenório Jr. e a (re)invenção do jazz brasileiro em meio às tramas ditatoriais do Cone Sul. *In*: CONGRESSO DE LA IASPM-AL, 15., Valparaíso. *Anais* [...]. Valparaíso, Chile: IASPM-AL, 2023, p. 276-284, 2023.

Disponível em: https://iaspmal.com/index.php/2023/08/01/fronteras-rutas-horizontes/?lang=pt. Acesso em: 10 ago. 2023.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: UNESP, 1993.

RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/1970: “entre a pena e o fuzil”. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 185-195, jan.-jun. 2007.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária*: um século de cultura e política. São Paulo: Unesp. 2010.

RIDENTI, Marcelo. “Cultura e política nos anos 1970: o fim do ciclo das vanguardas no Brasil”. *In*: *Brasilian Studies Association (BRASA) International Conference*, IX Brasa, 2012, [s/n]. Disponível em: http://www.brasa.org/wordpress/Documents/brasa_ix/Marcelo-Ridenti.pdf. Consultado em 20 dez. 2019.

RODRIGUES, Vinícius Mendes. *A Porta do Sem Nexo*: estratégias colaborativas na performance de improvisação livre do Grupo Um. Belo Horizonte. 2019. Mestrado (Performance Musical) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

ROXO, Pedro. *Jazz and Portuguese Dictatorship before and after The Second World War*: From Moral Panic to Suspicious Acceptance. *In*: CRAVINHO, Pedro; JOHNSON, Bruce; REIMANN, Heli. (ed.). *Jazz and Totalitarianism*. NewYork/London: Routledge Taylor & Francis Group, 2017.

RUIZ, Renan Branco. *“Procura-se Mecenas*”: Música independente e indústria fonográfica na trajetória artística do Grupo Um (1976-1984). 215 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2017.

RUIZ, Renan Branco. Atitude muda: o Grupo Um, a produção musical independente e o Lira Paulistana (1976 – 1984). *Caminhos da História*, v. 25, n. 2, p. 136-162, 1 jul. 2020. DOI: https://doi.org/10.38049/issn.2317-0875v25n2p.136-162 Disponível em: https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/caminhosdahistoria/article/view/2840.

RUIZ, Renan Branco. A Vanguarda Paulista Instrumental: jazz e música popular brasileira instrumental na grande São Paulo (1976 -1986). *Música Popular em Revista*, Campinas, SP, v. 8, n. 00, p. e021005, 2021a. DOI: 10.20396/muspop.v8i00.15370. Disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/15370.

RUIZ, Renan Branco. Jazz no Brasil ou jazz brasileiro? Um balanço histórico sobre o jazz durante o longo modernismo (1920 – 1980). *História e Cultura*, Franca/São Paulo. v. 10, n. 2, dez. 2021. p. 51-81, 2021b. DOI: https://doi.org/10.18223/hiscult.v10i2.3425. Disponível em: https://periodicos.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/3425. Acesso em: 05 jan. 2022.

RUIZ, Renan Branco. Marcha sobre a cidade: diálogos entre jazz e rock no Brasil setentista. *In*: FENERICK, José Adriano (Org.). *Nas Trilhas do Rock*: contracultura e vanguarda. Curitiba: Ed. Appris. 2021c, p. 185-203.

RUIZ, Renan Branco. Mobile/Stabile: O Grupo Um no Festival de Jazz São Paulo – Montreaux (1978). *Fênix - Revista De História E Estudos Culturais*, 18(1), p. 385-406, 28 jun. 2021d. DOI: https://doi.org/10.35355/revistafenix.v18i1.1067. Disponível em: https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/1067. Acesso em: 06 jan. 2022.

RUIZ, Renan Branco. Do samba-jazz ao jazz brasileiro: breves apontamentos sobre o jazz no Brasil durante o período da ditadura militar. *In*: FENERICK, José Adriano; PORTUGAL, Ana Raquel; CONTE, Marco Aurélio Abraão (Org.). *A História nas artes*. Curitiba: Ed. Appris. 2023, p. 211 – 227.

SANTIAGO, Thiago de Oliveira. *O jazz do cidadão arco e flecha*: música e cultura em Belém (1921 - 1932). Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2023.

SANTOS, Anajá Souza. *A canção oculta*: um estudo sobre a vanguarda paulista. 2015. 146 f. 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista, Franca, 2015.

SARAIVA, Daniel. *O Casarão*: história, censura e memória. *In*: FICO, Carlos; GARCIA, Miliandre. (Org.). *Censura no Brasil Republicano (1937-1988)*: sociedade, música, telenovela e livros. Volume II. 1. ed. Salvador: Sagga, 2021b, p. 125 – 152.

SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz*: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos 1950 e início dos anos 1960. 2007. Dissertação (Mestrado em História) PUC, Rio de Janeiro, 2007.

SCHULLER, Gunther*. O velho jazz*: suas raízes e seu desenvolvimento musical. São Paulo: Ed. Cultrix, 1970.

SCHULLER, Gunther. *The Swing Era*: the development of jazz (1930 – 1945). New York: Oxford University Press, 1989.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas*: polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo. Edusp. 1995.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. *In*: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 29 – 48.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política (1964 – 1969). *In*: *O Pai de família e outros escritos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 70 – 111.

SEIXAS, Jacy Alves. Percursos da memória em terras de história: problemáticas atuais. *In*: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia Regina. *Memória e (res)sentimento*: indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Ed. UNICAMP, 2001.

SETEMY, Adriana. “Liberdade e Democracia não podem ser confundidos com anarquia e licenciosidade”: a troca de correspondência entre a sociedade e a censura durante a Constituinte (1987 – 1988). *In*: FICO, Carlos; GARCIA, Miliandre. (Org.). *Censura no Brasil Republicano (1937-1988)*: sociedade, música, telenovela e livros. Volume II. 1. ed. Salvador: Sagga, 2021b, p. 58 – 76.

SIGNORI, Paulo Cesar. *Tamba Trio*: a trajetória histórica do grupo e análise de obras gravadas entre 1962-1964. 2009. 153 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SILVA, Camila Perez da. *A sonoridade Híbrida de Hermeto Pascoal e a indústria cultural*. 2009. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), São Paulo, 2009.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. *In*: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). *O tempo do regime autoritário*: ditadura e redemocratização. Coleção O Brasil Republicano: Quarta República (1964 – 1985), Volume 4. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SILVA, Laurisabel Maria de Ana da. *Os jazes na Salvador dos anos 50*: uma análise social, cultural e histórica. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2014.

SILVA, Raphael Ferreira da; Gimenes, Marcelo. Escola Jabour: Hermeto Pascoal & Grupo e suas ramificações. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 5, n. 1, p. 01-25, 2017.

SINIMBÚ, Renato Pinheiro. *Os Jazzes de Igarapé-Mirí*: dimensões culturais do entretenimento musical moderno no Baixo Tocantins (1940-1970). 2019. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2007, 2ª. Edição, 1979.

SOUSA, Miranda Bartira Tagliari Rodrigues Nunes de Sousa. *O clube do choro de São Paulo*: arquivo e memória da música popular na década de 1970. 2009. Dissertação de (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), São Paulo, 2009.

SOUZA LIMA, João de. *Moto perpétuo*. A visão poética da vida através da música. Autobiografia do maestro Souza Lima. São Paulo: IBRASA, 1982.

STEARNS, Marshall W. *A história do Jazz*. São Paulo: Martins, 1964.

STERNE, Jonathan. *The Audible Past*. Cultural Origins of Sound Reproduction. Durkam: Duke University Press, 2003. Tradução: BESSA, Virgínia de Almeida; LIMA, Giulia Souza de; GONZÁLEZ, Juliana Pérez. O passado audível: origens culturais da reprodução sonora. *Música Popular em Revista*, Campinas, São Paulo, v. 7, n. 00, p.

e020001, 2020. Doi: 10.20396/muspop.v7i00.13425. Disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13425. Acesso em: 28 jun. 2023.

STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music*: Politics, Culture and the Creation of Música Popular Brasileira. Aldershot: Ashgate, 2008.

TABORDA, Marcia E. As abordagens estilísticas no choro brasileiro (1902-1950). *Historia Actual On-line*, n. 23, p. 137-146, Otoño, 2010.

TAGG, Philip. Analysing popular music; theory, method and pratice. *Popular Music* (Cambridge University Press), vol. 2, p. 37 – 67, 1982. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/852975. Acesso 25 out. 2022.

TAGG, Philip. Musical analisys for “non-musos”, *PAPER for conference on Popular Music Analysis*, University of Cardiff, 2001.

TEIXEIRA FILHO, Jair. “*Nada será como antes”*: a música de Victor Assis Brasil no álbum Pedrinho. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2014.

TINÉ, Paulo. As escolhas estético-musicais de Egberto Gismonti a partir da peça “Forró”: brasilidade, vanguarda e sacralidade. *In*: FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA, 5., 2018, São Paulo. *Anais* [...]. Campinas, SP, FMCB, p. 32-47, 2018.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo Sedutor*: a americanização do Brasil na época da 2ª Guerra. Cia das Letras, 2000.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life*: the politics of participation. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

ULANOV, Barry. *A história do jazz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

VALENTE JR, Valdemar. La Divina Increnca. Juó Bananére e a paródia pré-modernista. *Lumen Et Virtus: Revista Interdisciplinar de Cultura e Imagem*, São Paulo, v. 10, n. 26, p. 106 – 117, 2019.

VAZ, Gil Nuno. *História da música independente*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

VEDANA, Hardy. *Jazz em Porto Alegre*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VELLOSO Mônica Pimenta. O Modernismo e a questão nacional. *In*: FERREIRA,

Jorge; DELGADO, Lucila de A. Neves. *O Brasil Republicano*: o tempo do liberalismo excludente. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 351-385.

VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao ipod*: uma história da indústria fonográfica no Brasil. São Paulo: Alameda, 2014.

VISCONTI, Eduardo de Lima. *A guitarra brasileira de Heraldo do Monte*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo*: contra os novos conformistas. Trad. André Glaser. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil. *In*: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). *Ao encontro da palavra cantada*: poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 183-199.

ZAN, José Roberto. Jazz, soul e funk na terra do samba: a sonoridade da banda Black Rio. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 7, n.11, p. 184-196, 2005.

ZIMBRES, Paula de Queiroz Carvalho. *Gismonti Pascoal*: a música instrumental brasileira como releitura pós-moderna do ideal modernista. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de Brasília (UNB), Brasília, 2017.

FONTES

MATÉRIAS EM PERIÓDICOS

ABBUD, Omar. Festival de Jazz no Centro de Convenções. *Correio Braziliense*, Brasília/DF 17 out. 1981, p. 17.

ALMEIDA, Miguel de. Roberto Sion, o sopro e o improviso brasileiro. *Folha de São Paulo*. 09 nov. 1981, Ilustrada, p. 23.

ALMEIDA, Miguel de. Um festival pra reviver o sonho. *Folha de São Paulo*: São Paulo, 02 jun. 1983, p. 23.

AMANHÃ, Divina Increnca. *Folha de São Paulo* (Ilustrada), São Paulo, 03 dez. 1977, p. 35.

ANGELO, Assis. Jazz, erudita, MPB: todos os sons em novo vocabulário. *Jornal Lira Paulistana*: São Paulo. 12 a 18 fev. 1982, Ano II, nº 10, p. 04.

A PRAÇA é sempre do povo. *Jornal Lira Paulistana*: São Paulo. 19 a 25 fev. 1982, Ano II, nº 11, p. 20.

AUGUSTO, Edgar. *Música Popular*: Pau Brasil (Continental). Diário do Pará. Belém 15 set. 1987.

AYRES, Nelson. *Apud* CALADO, Carlos. *Pau Brasil*. Caixote 1982/2012. 2012.

BAHIANA, Ana Maria. Egberto Gismonti renuncia ao estilo 'Egberto Gismonti'. *In*: BAHIANA, Ana Maria. *Nada Será Como Antes*: MPB nos anos 70 - 30 anos depois. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006, p. 115-119; 154 – 164.

BAHIANA, Ana Maria. Música instrumental: o caminho da improvisação à brasileira. *In*: BAHIANA, Ana Maria. M. et. al. Anos 70: *Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica,1979/1980: p. 76-89.

BANDA Metalurgia. som novo e sem preconceitos. *O Estado de São Paulo*: São Paulo, 22 jan. 1985, p. 17.

BANDA Metalurgia. *O Pasquim*: Rio de Janeiro, 10 a 16 fev. 1983.

BELLINATI, 2012, *Apud* CALADO, Carlos. Pau Brasil. *Caixote* 1982/2012. 2012.

BOZZO JUNIOR, Carlos. Homero Lotito, o homem morcego. *Folha de São Paulo*, São Paulo,12 mai. 2015. Música em letras. Disponível em https://musicaemletras.blogfolha.uol.com.br/2015/05/12/homero-lotito-o-homem-morcego/. Acesso em 21 mar. 2019.

BRASILIA, Julio. Cenas Brasileiras – Pau Brasil (Continental). *Diário do Pará*. Belém 19 jun. 1987, caderno d, p. 04.

CARTAZ – II Festival de Jazz São Paulo-Montreaux. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 abr. 1980. Ilustrada, p. 61.

CARUSO, Paulo. BANDA Metalurgia, os metais que urgem. *O Pasquim*: Rio de Janeiro, 03 a 09 mar. 1983, p. 20.

CARVALHO, Sandra. A nova Música da cidade nasce longe do Sucesso. *Folha De São Paulo*, São Paulo, 05 jan. 1981.

CASTELLI, Vinícius. Trombonista Bocato acha gravações perdidas e transforma em disco. *Diário do Grande ABC*: Santo André, 09 dez. 2019. Disponível em: https://www.dgabc.com.br/Noticia/3210114/na-caminhada-musical, Acesso em 12 jan. 2020.

CELERIER, Robert. Pequena história do samba-jazz. *Jornal Correio da Manhã*. Rio de Janeiro/RJ, 25 out. 1964, p. 03.

CELERIER, Robert. Pequena história do samba-jazz II. *Jornal Correio da Manhã*.

Rio de Janeiro/RJ, 08 nov. 1964, p. 03.

CELERIER, Robert. Pequena história do samba-jazz III. *Jornal Correio da Manhã*. Rio de Janeiro/RJ, 15 nov. 1964, p. 03.

CELERIER, Robert. Pequena história do samba-jazz IV. *Jornal Correio da Manhã*. Rio de Janeiro/RJ, 06 dez. 1964, p. 02.

CELERIER, Robert. Pequena história do samba-jazz V. *Jornal Correio da Manhã*. Rio de Janeiro/RJ, 27 dez. 1964, p. 03.

CÉSAR, Arnaldo. Jazz: O Festival da Esperança. *Revista Manchete*. Rio de Janeiro, 16 set. 1978. nº 1378.

CINCO instrumentistas no Rádio Clube: O Pé ante Pé. *O Estado de São Paulo*: São Paulo, 02 ago. 1984, p. 18.

COELHO, João Marcos. Todos ao Festival de Jazz. *Folha de São Paulo*, São Paulo,11 set. 1978. Ilustrada, p. 19.

COELHO, João Marcos. Jazz, reggae, blues, tudo em abril. *Folha de São Paulo*: São Paulo, 10 jan. 1980a, p. 25.

COELHO, João Marcos. Quem vai tocar no festival de jazz do rio. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 jun. 1980b. Ilustrada, p. 25.

COELHO, João Marcos. Sob o signo mágico do reggae. *Folha de São Paulo*: São Paulo, 28 abr. 1980c, p. 19.

COELHO, João Marcos. A ótima surpresa da música instrumental de selo independente. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 01 mar. 1981a. Ilustrada, p. 34.

COELHO, João Marcos. Independentes, um novo fôlego criativo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 08 mar. 1981b. Ilustrada, p. 44.

COELHO, João Marcos. A afirmação dos instrumentistas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 mar. 1982a. Ilustrada, p. 60.

COELHO, João Marcos. A miscelânea corajosa da Metalurgia. *Folha de São Paulo*: São Paulo, 18 jul. 1982b, p. 48.

COELHO, João Marcos. Poucos improvisos. *Folha de São Paulo*: São Paulo, 18 jul. 1982c, p. 48.

COELHO, João Marcos. Uma fascinante guerrilha. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 mar. 1982d. Ilustrada, p. 60.

CORDEIRO, Cruz. *Phono-arte*, ano I, n. 11, Rio de Janeiro: janeiro/1929, p. 26, *apud* Fenerick, 2002, p. 35.

CORDEIRO, Cruz. *Phono-arte*, ano I, n. 14, Rio de Janeiro: fevereiro/1929, p. 28, *apud* Fenerick, 2002, p. 36.

CORRÊA, Tanah, Metalurgia, som jovem e alegre. *A Tribuna*: Santos, fev. 1983, p, 14.

DE SOUTEIRO, Arnaldo. Uma negra atrevida que vence nos States. *Tribuna da Imprensa*, 04 jul. 1985, p. 12.

DE SOUTEIRO, Arnaldo. Nelson Ayres: o toque genial no 'Pindorama' do Pau-Brasil. *Tribuna da Imprensa*: Rio de Janeiro, 11 fev. 1987, p. 03.

ENCONTROS – Música instrumental. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 out. 1980, p. 22.

ENCONTROS – Música instrumental. *Folha. de São Paulo*, São Paulo, 18 out. 1980, p. 22.

ENCONTROS – Música instrumental. *Folha. de São Paulo*, São Paulo, 27 out. 1980, p. 24.

ENCONTROS – Música instrumental. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 nov. 1980, p. 22.

ENCONTROS musicais. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 nov. 1980.

ENCONTROS musicais. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 01 dez. 1980.

ENCONTROS musicais. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 dez. 1980.

ENCONTROS musicais. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 nov. 1980.

ENCONTROS musicais. *O Estado de São Paulo, São Paulo*, 05 out. 1980.

ENCONTROS musicais. *O Estado de São Paulo, São Paulo*, 14 dez. 1980.

FONSECA, Elias Fajardo. Rio Monterey Jazz Festival. *O Globo*: Rio de Janeiro, 15 ago. 1980, p. 31.

FRESCA, Camila. *50º Festival de Inverno de Campos do Jordão*. Fundação OSESP e LINC (Lei de Incentivo à Cultura). Campos do Jordão/SP, 2019.

FRIDMAN, Luís. No jazz de São Paulo, a vitória da emoção. *O Globo*, 20 set. 1978, p. 35.

GALVÃO Gilberto. Um porre completo de jazz (e discos). Quatro dias de boa música no II festival de jazz de SP. *Movimento*, São Paulo, 05 a 11 mai. 1980, p. 17.

GODOY, Amilton. O nascimento da música instrumental brasileira. *Comunicação &*

Educação, Ano XII, Número 3, set/dez. 2007.

GRUPO Um e Rumo fazem shows hoje. *Folha De São Paulo*. São Paulo, 02 jun. 1982, Ilustrada, p. 36.

GRUPO Pau Brasil faz show de rock pauleira. *A Luta Democrática*: Rio de Janeiro, 7 e 8 de jul. 1984, p. 7.

INSTRUMENTOS para jazz band. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 23 dez. 1923, p. 13.

JAZZ brasileiro. *Correio da Manh*ã (5º Caderno), Rio de Janeiro, 25 mar. 1956, p. 07.

KUBRUSLY, Maurício. Música Instrumental. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 dez. 1976. Suplemento Cultural, p. 10.

LIMA, Irlam Rocha. Hélio Delmiro, a grande atração da festa. *Correio Braziliense*: Brasília/DF, 17 nov. 1984, p. 23.

MELLO, Zuza Homem de. *A banda metalurgia*. Mozzart Faggi. 2013. Disponível em: http://mozartfaggi.blogspot.com/2013/09/a-banda-metalurgia-foi-uma-banda.html , acesso em 10 out.19.

MONTARROYOS, Márcio. Para o jazzista brasileiro, Pixinguinha é o caminho. *O Globo*. 19 abr. 1973, p. 3.

MOTTA, Nelson. As cidades e as pessoas - a vida em ritmo de jazz. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 set. 1978a, p. 6.

MOTTA, Nelson. Melhor que Montreaux, só São Paulo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 set. 1978b, p. 6.

MOTTA, Nelson. São Paulo, capital mundial do jazz por uma semana. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 set. 1978c, p. 6.

MUGGIATI, Roberto. O Som Independente da Divina Increnca. *Revista Manchete*: Rio de Janeiro, 24 jan. 1981. nº 1.501, ano 29, p. 105.

MUGGIATI, Roberto. Pau Brasil e Flor Incinerada. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 30 jul. 1983, s/p?.

MÚSICA brasileira tende para o jazz, diz Paulo Santos. *Diário do Paraná*. Curitiba, 11 out. 1962, p. 06.

MÚSICA: Pé ante Pé mostra som instrumental na Funarte. *Correio Brasiliense*: Brasília, 10 set. 1981, p. 30.

NAZÁRIO, Lelo. A mistificação do disco independente. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 mar. 1982a. Ilustrada, p. 58.

NAZÁRIO, Lelo. A música mercantilizada. *Folha de São Paulo*: São Paulo, 12 set. 1982b. Ilustrada, p. 52.

NO JUCA'S bar Sérgio Porto fala de. *Revista Rio*. Rio de Janeiro, s/d, 1956, p. 60.

NO LIRA, palco aberto para o som instrumental. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 jul. 1980. Ilustrada, p. 47.

O ENDEREÇO do jazz made in Brazil. *O Globo*, Rio de Janeiro. 13 out. 1976, p. 33.

OS MUSICOS na jaula da organização. *Leia Livros*, São Paulo, 15 out. 1978.

O TRIO abre II festival de Jazz. *Correio Brasiliense*. Brasília, 11 set. 1979, p. 26.

PÉ ANTE PÉ faz música no Lira. *Folha de São Paulo* (Ilustrada). 04 abril 1980, p. 29.

PROCURA-SE Mecenas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 mar. 1982. Ilustrada, p. 33.

RAFFAELLI, José Domingos. O movimento jazzístico nos anos 1970. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 05 jan. 1980a. Caderno B, p. 7.

RAFFAELLI, José Domingos. Um Grupo de Vanguarda. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 mar. 1980b. Caderno B, p. 7.

RAFFAELLI, José Domingos. Felix Wagner e a Divina Increnca. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08. mar. 1981, s/p.

RAFFAELLI, José Domingos. A música de vanguarda do Grupo Um. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 abr. 1982a.

RAFFAELLI, José Domingos. Banda Metalurgia (Discos). *Correio Brasiliense*, Brasília, 26 dez. 1982b, s/p.

RIBEIRO, Mathias José. A maturidade do nosso novo som instrumental. *Revista Som Trê*s, São Paulo, dez. 1982, s/p.

RIO JAZZ Monterey Festival. *O Globo*: Rio de Janeiro, 22 jul. 1980, p. 31.

SAN MARTIN, Eduardo. A Música dos novos, no rastro do free-jazz. *Jornal Lira Paulistana*: São Paulo. 12 a 18 fev. 1982, Ano II, nº 10, p. 03.

SALDO baixo, apesar dos muitos milhões. *Movimento*, São Paulo, 09 out. 1978. Cartas abertas, s/p.

SCHULMANN, Cila. Nem tudo está perdido. *Correio de Notícias*, Curitiba, 23 out. 1984, s/p.

SOARES, Dirceu. Divina Increnca mostra independência no MASP. *Folha de São*

Paulo, São Paulo, 07 mar. 1981. Ilustrada, p. 26.

SOARES, Dirceu. Grupo Um, com independência musical *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 mar. 1980. Ilustrada, p. 37.

SOARES, Dirceu. O novo rumo para a música popular. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 ago. 1978. Ilustrada, p. 23.

SHOWS, Bocato e Banda Bloco. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 01 set. 1984, p. 53

STROETER, Rodolfo. *Apud* DE SÁ, Gabriel. Lenha na Fogueira. *Correio Brasiliense*, Brasília, 23 out. 2012, s/p.

UM JAZZ brasileiro. *Opinião*. Rio de Janeiro. Edição nº 41, s/d, 1973, p. 19.

VALIENGO, Lane. No Anhembi, o delírio com BB King. *A Tribuna*: Santos, 26 abr. 1980, p. 12.

VIANNA, Luiz Fernando. Pau Brasil percorre pilares da música nacional. *Folha de São Paulo*, 24 fev. 2016, s/p.

5º FESTIVAL de Jazz movimenta a Sala Villa-Lobos. *Correio Braziliense,* Brasília/DF, 02 nov. 1982, p. 30.

III FESTIVAL de Águas Claras na Bandeirantes. *A Tribuna*, Santos/SP, 01 jun. 1983, p. 18.

ENTREVISTAS

AYRES, Nelson. Entrevista ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Projeto “Músico Brasileiro”. Coordenação de Sônia Maria de Freitas. 28 mar. 1990. Disponível em: https://acervo.mis-sp.org.br/audio/entrevista-de-nelson-ayres-parte-13-0, acesso em 26 jul. 2021.

BOCATO JUNIOR, Itacyr. Entrevista concedida ao autor, 2019. Versão completa nos apêndices.

CASTRO, Riba de. Entrevista concedida ao autor. *In*: RUIZ, Renan Branco. “Procura-se Mecenas”: Música independente e indústria fonográfica na trajetória artística do Grupo Um (1976-1984). 215 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2017.

CARDOSO, Teco. Entrevista concedida ao autor, 2020/2022. Versão completa nos apêndices.

LOTITO, Homero. Entrevista concedida ao autor, mar./mai., 2020. Versão completa nos apêndices.

MARCONDES, Caito. Entrevista concedida ao autor. 2019/2022. Versão completa nos apêndices.

NAZÁRIO, Lelo. Entrevista concedida ao autor. *In*: RUIZ, Renan Branco. “Procura-se Mecenas” [...]. 2017.

NAZÁRIO, Zé Eduardo. 1980. Entrevista concedida a Aramis Millarch. (Acervo sonoro Aramis Millarch). Disponível em: http://www.millarch.org/audio/z%C3%A9-eduardo-naz%C3%A1rio. Acesso em: 20 mai. 2020.

NAZÁRIO, Zé Eduardo. Entrevista concedida ao autor. *In*: RUIZ, Renan Branco. “Procura-se Mecenas” [...]. 2017.

NAZÁRIO, Zé Eduardo Entrevista concedida ao autor, 2022. Versão completa nos apêndices.

RODRIGUES, Azael. Entrevista ao programa Instrumental SESC Brasil, Direção Geral: Carlos Zen. Produção: SESC TV, São Paulo: 2008. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rVB2qsJWZM8. Acesso em 14 out. 2021

SOUTO JÚNIOR, Wilson; PARDAL, Entrevista concedida ao autor Chico. In: RUIZ, “Procura-se Mecenas”, 2017.

STROETER, Rodolfo. Entrevista concedida ao autor, 2019-2020. Versão completa nos apêndices.

DISCOGRAFIA BÁSICA – VANGUARDA PAULISTA INTRUMENTAL (VPI)

A DIVINA INCRENCA. *A Divina Increnca*. Ed. remasterizada e aumentada. São Paulo: Editio Princeps, 2007. CD digital (EDITION/14).

A DIVINA INCRENCA. *A Divina Increnca*. São Paulo: Independente, 1980. Disco de vinil, 33 rpm (813.0377).

BOCATO. *Tapes Perdidas (1983 – 1985)*. São Paulo: Baratos Afins. 2023. Álbum digital.

GRUPO UM. *Ao vivo no Jazz na Fábrica: Grupo Um, uma lenda ao vivo*. São Paulo: Selo Sesc, 2016. Um CD, digital (CDSS 085/16).

GRUPO UM. *A flor de plástico incinerada*. Ed. remasterizada e aumentada. São Paulo: Editio Princeps, 2010. CD digital (EIDITIO/18).

GRUPO UM. *A flor de plástico incinerada*. São Paulo: Lira Paulistana Instrumental, 1982. Disco de vinil, 33 rpm (LP 003 LPI).

GRUPO UM. *Marcha sobre a cidade*. Ed. remasterizada e aumentada. São Paulo: Editio Princeps, 2002. CD digital (EDITIO/01).

GRUPO UM. *Marcha sobre a cidade*. São Paulo: [Independente], 1979. Disco de vinil, 33 rpm (7.99.404.155).

GRUPO UM. *Marcha sobre a cidade*. São Paulo: [Lira Paulistana], 1980. Disco de vinil, 33 rpm.

GRUPO UM. *Reflexões sobre a crise do desejo*. São Paulo: [Independente], 1981. Um vinil, 33 rpm, estéreo (JV.002).

GRUPO UM. *Reflexões sobre a crise do desejo*. Ed. remasterizada e aumentada. São Paulo: Editio Princeps, 2005. Um CD, digital, estéreo (EDITIO/08).

GRUPO UM. *Starting Point*. Londres: Far Out Recordings, 2023. Disco de Vinil disponível via streaming (FARO 235LP).

HERMETO PASCOAL. *Hermeto Pascoal e o Grupo Vice-Versa* – Viajando com o Som. Londres: Far Out Records. 2017. Disco de Vinil disponível via streaming (FARO 200LPX).

METALURGIA. *Metalurgia*. São Paulo. Som da Gente. 1982. Disco de vinil, 33 rpm (SDG013/82).

NELSON AYRES. *Música Popular Brasileira Contemporânea* (MPBC). Rio de Janeiro: Philips-Phonogram, 1978. Disco de vinil, 33 rpm (6349 376).

PAU BRASIL. *Pau Brasil*. São Paulo: Lira Paulistana/Continental, 1983. Disco de vinil, 33 rpm (LP 1.33.404.002).

PAU BRASIL. *Pau Brasil*. São Paulo: Pau Brasil Music: MINC: Petrobrás, 2012.CD Digital

PAU BRASIL. *Pindorama*. São Paulo: Copacabana, 1986. Disco de vinil, 33 rpm (12.888).

PAU BRASIL. *Pindorama*. São Paulo: Pau Brasil Music: MINC: Petrobrás, 2012.CD Digital.

PÉ ANTE PÉ. *Imagens do Inconsciente*. São Paulo: Lira Paulistana. 1982 Disco de Vinil, 33 rpm (LPI0002).

PÉ ANTE PÉ. *Pé ante Pé*. São Paulo: Independente. 1980 Disco de Vinil, 33 rpm (LP001).

PÉ ANTE PÉ. *Pé ante Pé e Imagens do Inconsciente*. Ed. remasterizada e aumentada. São Paulo: Editio Princeps, 2005. CD digital (EDITIO/07).

DISCOGRAFIA COMPLEMENTAR

AIRTO MOREIRA. *Natural Feelings*. Buddah Records, 1970. Disco de Vinil (BDS 21-SK).

AIRTO MOREIRA. *Seeds on The Ground*. Buddah Records, 1971. Disco de Vinil (BDS 5085).

AIRTO MOREIRA. *Free*. CTI Records, 1972. Disco de Vinil (CTI 6020).

AIRTO MOREIRA. *Identity*. Arista, 1975. Disco de Vinil (IES 80651).

ANTÔNIO ADOLFO. *Feito em Casa*. Artezanal, 1977. Disco de Vinil (LP-A-001).

ANTÔNIO CARLOS JOBIM. *The Composer Of Desafinado Plays*. Verve Records, 1963. Disco de Vinil (V-8547).

AZYMUTH. *Águia Não Come Mosca*. Atlantic. 1977. Disco de Vinil (P-10512A).

BANDA BLACK RIO. *Maria Fumaça*. WEA (Atlantic), 1977. Disco de Vinil (BR20.022)

CHICO BUARQUE. *Calabar – O elogia da traição* [*Chico Canta*]. Philips. 1973. Disco de Vinil (6349093).

DOM SALVADOR e banda abolição. *Suor, sangue e raça*. CBS, 1971. Disco de Vinil (137735).

DOM SALVADOR. *Salvador Trio*. Mocambo, 1965. Disco de Vinil (40.284).

DOM SALVADOR Trio. *Tristeza*. Mocambo, 1966. Disco de Vinil (40320).

DOM SALVADOR. *Dom Salvador*. CBS, 1969. Disco de Vinil (37641).

DOM UM e Jadir de Castro – *Batucada do Século 21*. Sideral 1974. Disco de Vinil (S21).

DOM UM ROMÃO. *Dom Um*. Philips, 1964. Disco de Vinil (P. 632713L).

DOM UM ROMÃO. *Dom Um Romão* Muse Records, 1974. Disco de Vinil (MR 5013).

DOM UM ROMÃO. *Hotmosphere*. Pablo Records, 1974. Disco de Vinil (2310777).

EDISON MACHADO. *É Samba Novo*. Columbia (CBS), 1964. Disco de Vinil (37377).

EDISON MACHADO Quarteto. *Obras*. Stylo Records, 1970. Disco de Vinil (SSLP-2).

EGBERTO GISMONTI. *Academia de Danças*. EMI, 1974. Disco de Vinil (XEMCB-7008).

EGBERTO GISMONTI. *Egberto Gismonti*. Elenco, 1969. Disco de Vinil (ME-54).

EGBERTO GISMONTI. *Sonho 70*. Polydor, 1970. Disco de Vinil (LPNG 44.044).

ELIS REGINA E ZIMBO TRIO. *O fino do fino. Ao Vivo no Teatro Record*. Philips, 1965. Disco de Vinil (P632 780L).

ELIS REGINA.*13h Montreaux Jazz Festival*. Elektra, 1982. Disco de Vinil (BR 22.032).

EVANDRO E SEU REGIONAL. *Brasil (Choro), Flauta Bandolim e Violão*. Discos Marcos Pereira, 1974. Disco de Vinil (003).

FLORA PURIM. *Flora é MPM*. RCA Victor, 1964. Disco de Vinil (BB-1304).

GRUPO MEDUSA. *Ferrovias* Som da Gente, 1983. Disco de Vinil (SDG 018/83).

GRUPO MEDUSA. *Medusa*. Som da Gente, 1981. Disco de Vinil (SDG 001/81).

GRUPO KALI. *Kali*. Som da Gente, 1985. Disco de Vinil (SDG 026).

HERALDO DO MONTE. *O Violão de Heraldo do Monte*. London Records, 1970. Disco de Vinil (LLB 1061).

HERALDO DO MONTE. *Homônimo*. Eldorado, 1980. Disco de Vinil (ELD-61-168).

HERALDO DO MONTE. *Cordas Vivas*. Som da Gente, 1983. Disco de Vinil (SDG 015/83).

HERALDO DO MONTE. *Cordas Mágicas*. Som da Gente, 1987. Disco de Vinil (SDG 030/86).

HERMETO PASCOAL. *A Música Livre de Hermeto Pascoal*. Sinter, 1973. Disco de Vinil (1906).

HERMETO PASCOAL. *Brasil Universo*. Som da Gente, 1986. Disco de Vinil (SDG-027-86)

HERMETO PASCOAL. *Hermeto*. Cobblestone. 1970. Disco de Vinil (CST 9000).

HERMETO PASCOAL. *Slave Mass*. Warner Bros Records. 1977. Disco de Vinil (BS 2980).

JAZZ BAND KOSARIN. *Leopoldo Froes*. Odeon. 1926. Disco de Vinil (123079).

JUAREZ ARAÚJO. *O Inimitável Juarez.* Masterplay, 1962. Disco de Vinil (MDL-13019)

LAÉRCIO de Franca. *Laércio e Sua Orquestra de Danças*. Discos Richard, 1963.

Disco de Vinil (JP. LP 13.019).

LENY ANDRADE. *Estamos aí*. Odeon. 1965. Disco de Vinil (MOFB3428).

LUIS CARLOS VINHAS. *Novas Estruturas*. Forma, 1964. Disco de Vinil (FE 1002).

MÁRCIO MONTARROYOS. *Márcio Montarroyos/Stone Alliance*. PM Records, 1978. Disco de Vinil (SSIGI-5025).

MÁRCIO MONTARROYOS. *Márcio Montarroyos e Orquestra – Sessão Nostalgia,* Som Livre, 1973. Disco de Vinil (SSIGI-5025).

MARCOS RESENDE & Index. *Marcos Resende e Index*. Far Out Recordings, 2021. Disco de Vinil; disponível via streaming (FAR0220LP).

MARCOS RESENDE & Index. *Festa Para Um Novo Rei*. Música Popular Brasileira Contemporânea (MPBC). Philips-Phonogram. 1978. Disco de Vinil (6349374).

MÚSICA POPULAR BRASILEIRA EM EXPANSÃO. *Apresentando Aécio Flávio Sexteto, Berimbau Trio & Quinteto Sambatida.* Festival, 1965. Disco de Vinil (FLP-22)

MEIRELLES e o Copa 5. *O novo som*. Philips, 1965. Disco de Vinil (P-632.194L).

MEIRELLES e o Copa 5. *O Som*. Philips, 1964. Disco de Vinil (P-632.184L).

MILES DAVIS. *Bitches Brew*. Columbia, 1970. Disco de Vinil (GP 26).

MILES DAVIS. *Live-Evil.* Columbia, 1971. Disco de Vinil (G 30954).

MILTON BANANA com Conjunto Oscar Castro Neves. *O Ritmo e o Som da Bossa Nova*. Audio Fidelity, 1963. Disco de Vinil (AFLP 1984).

MOACIR SANTOS. *Coisas.* Forma, 1965. Disco de Vinil (FM8).

NIVALDO ORNELAS. *Música Popular Brasileira Contemporânea* (MPBC). Philips-Phonogram. Disco de Vinil (6349 375).

ORQUESTRA Continental de Jaú. *Convite para o Baile*. Internacional, 1959. Disco de Vinil (CID 20.011).

PERNAMBUCO DO PANDEIRO E SEU REGIONAL. *Batucando no Morro*. Tiger, 1958. Disco de Vinil (TR-002).

PAUL WINTER. *Rio*. Columbia, 1964. Disco de Vinil (CS 9115).

PAULO MOURA Hepteto. *Mensagem*. Equipe, 1968. Disco de Vinil (EJ6001).

QUARTETO NOVO. *Quarteto Novo*. Odeon, 1967. Disco de Vinil (MOFB3503).

RAUL DE SOUZA e Sambalanço Trio. *A vontade mesmo*. RCA, 1965. Disco de Vinil (BBL 13-07).

RETURN TO FOREVER. *Return to forever*. ECM, 1972. Disco de Vinil (ECM 1022 ST).

RETURN TO FOREVER*. Light as a fever*. Polydor, 1973. Disco de Vinil (2302 022).

RIO 65 TRIO. *A hora e a vez da M.P.M*. Philips, 1966. Disco de Vinil (P 632.907 L).

RIO 65 TRIO. *Rio 65 Tio*. Philips, 1965. Disco de Vinil (P. 632. 749L).

SAMBALANÇO TRIO e Lennie Dale. *Lennie Dane e o Sambalanço Trio*. Elenco, 1965. Disco de Vinil (ME-21).

SAMBALANÇO TRIO. *Sambalanço Trio. Vol. 1.* Audio Fidelity, 1964. Disco de Vinil (AFL-2010).

SAMBALANÇO TRIO. *Sambalanço Trio Vol.2.* Som Maior, 1965. Disco de Vinil (SMLP1501).

SAMBALANÇO TRIO. *Reencontro com Sambalanço Trio*. Som Maior, 1965. Disco de Vinil (SMLP-1517).

SAMBRASA TRIO. *Em Som Maior*. Som Maior, 1965. Disco de Vinil (SMSD-5507).

SÉRGIO MENDES e Bossa Rio. *Você ainda não ouviu nada!* Philips, 1964. Disco de Vinil (P632-701L).

SÉRGIO MENDES. *Dance Moderno*. Philips, 1961. Disco de Vinil (P 630.791).

SEVERINO ARAÚJO e Sua Orquestra Tabajara. *12 Ritmos Brasileiros*. Continental, 1959. Disco de Vinil (LPP. 3.076).

SOM IMAGINÁRIO. *Som Imaginário*. Odeon, 1970. Disco de Vinil (MPFB 3657).

SOM IMAGINÁRIO. *Som Imaginário*. Odeon, 1971. Disco de Vinil (MPFB 3695).

SOM IMAGINÁRIO. *Matança do Porco*. Odeon, 1973. Disco de Vinil (SMOFB 3782).

SOM IMAGINÁRIO. *Banda da Capital* [1976]. Far Out Records, 2023. Compact Disc; disponível via streaming (FAR0237CD).

SYLVIO MAZZUCCA e sua Orquestra. *Baile de Samba*. Columbia, 1960. Disco de Vinil (XMB 297-298).

TAMBA TRIO. *Tamba.* RCA-Victor, 1974. Disco de Vinil (1030081).

TAMBA TRIO. *Tempo.* Philips, 1964. Disco de Vinil (P632716L).

TAMBA TRIO. *Tamba Trio.* Philips, 1966. Disco de Vinil (P632728L).

TURMA DA GAFIEIRA. *Músicas de Altamiro Carrilho*. Musidisc (1957). Disco de Vinil (HI-FI-1).

TÂNIA MARIA. *Olha Quem Chega*. Odeon, 1971. Disco de Vinil (MOFB 3677).

TÂNIA MARIA. *Apresentamos Tânia Maria*. Continental, 1966. Disco de Vinil (PPL 12.266).

TÂNIA MARIA. *Para Dançar Vol. 2*. Entré-CBS, 1963. Disco de Vinil (4013).

TÂNIA MARIA. *Via Brazil Vol. I* Barclay, 1975. Disco de Vinil (45012).

TÂNIA MARIA. *Via Brazil Vol. II*. Barclay, 1975. Disco de Vinil (45013).

TENÓRIO JR. *Embalo*. RGE, 1964. Disco de Vinil (XRLP-5.234).

VÁRIOS ARTISTAS (Supervisão de Paulo Santos). *Em tempo de jazz*. Sinter, 1956. Disco de Vinil (SLP 1503).

VÁRIOS ARTISTAS. *Brasil (Choro), Flauta, Cavaquinho e Violão*. Discos Marcos Pereira, 1973. Disco de Vinil (435005).

VICTOR ASSIS BRASIL. *Esperanto*. Tapecar, 1976. Disco de Vinil (LPX.37).

VICTOR ASSIS BRASIL. *Victor Assis Brasil toca Antônio Carlos Jobim*. Tapecar, 1970. Disco de Vinil (TC-82140).

WAGNER TISO. *Wagner Tiso*. EMI, 1978. Disco de Vinil (31C 064 422809D).

WAYNE SHORTER E MILTON NASCIMENTO. *Native Dancer*. CBS, 1975. Disco de Vinil (80721).

WEATHER REPORT. *Weather Report*. CBS, 1971. Disco de Vinil (KC 30661).

ZIMBO TRIO. *Zimbo Trio*. RGE, 1964. Disco de Vinil (XRLP5.253).

MATERIAL AUDIOVISUAL

O BARATO de Iacanga. Direção: Thiago Mattar. São Paulo: *Big Bonsai*, 2019. Documentário disponível na Netflix.

OUTRAS FONTES

BARBOSA, Antonio Carlos da Fonseca. Bocato. Revista Ritmo e Melodia (on line). 26 ago. 2020, s/p. Disponível em:

ttps://ritmomelodia.mus.br/entrevistas/bocato/#06_rm_quantos_cds_lancados, acesso em 15 mar. 2021.

CALADO, Carlos. *Livro-Texto*. Pau Brasil. Caixote 1982/2012. 2012.

CONCERTO do Grupo Um e Márcio Montarroyos. FESTIVAL INTERNACIONAL DE JAZZ SÃO PAULO-MONTREAUX. São Paulo: TV Cultura, 1978.

DIAS, Carla. Quando Kali participou da criação. Zumbido, 21 ago. 2021. Disponível em: https://medium.com/zumbido/kali-ac996577f8e9,acesso em 07/12/2022.

GONZALEZ, Gabriela. Grupo Kali e seu pioneirismo. Musicosmos, 08 mar. 2020, s/p, Disponível em: https://musicosmos.com.br/grupo-kali-e-seu-pioneirismo, Acesso em 20/05/2023.

HAHOGEN, Lafayette. Juão Sebastião Bar. São Paulo, Minha Cidade. 17 nov. 2011. Disponível em: https://saopaulominhacidade.com.br/historia/ver/4838/Juao%2BSebastiao%2BBar/pagina/2. Acesso em: 13/03/2020.

PAU BRASIL. *Caixote 1982/2012*. Compilação de todos os álbuns do conjunto Pau Brasil, remasterizados, acompanhados de livro texto de Carlos Calado. São Paulo: Pau Brasil Music: MINC: Petrobrás, 2012. 8 CDS e 1 DVD, digital, estéreo.

PINHEIRO, Hamilton. *Aprendendo com as gravações* – Tuco Freire / Pé ante pé, Cover Baixo. Disponível em: http://coverbaixo.com.br/site/hamilton-pinheiro-3/, Acesso em: 12/10/2019.

RODRIGUES, Azael. Contracapa. *A Divina Incrença*. Ed. remasterizada e aumentada. São Paulo: Editio Princeps, 2007. CD digital.

PLAYLISTS

Capítulo 1 – A Vanguarda Paulista Instrumental (1976 – 1986):
https://youtube.com/playlist?list=PL1hBUv31AYpdcVhd4icugTrHBJ8w3DpSA

Capítulo 2 – Jazz no Brasil (1920 – 1950), *jazz-bands* e *big bands*:
https://youtube.com/playlist?list=PL1hBUv31AYpfU-85K-K9iVpvBRntRHMzs

Capítulo 2 – Jazz no Brasil (1950 – 1960), bossa-nova e samba-jazz:
https://youtube.com/playlist?list=PL1hBUv31AYpfvh5kCGZcY_jzlotDXnRhQ

Capítulo 2 – Jazz no Brasil (1970 – 1980), VPI e *jazz brasileiro*:
https://youtube.com/playlist?list=PL1hBUv31AYpe_EUrBVpKCkDxJsnup4Qia

Capítulo 3 – Jazz na ditadura militar (1964 – 1968):
https://youtube.com/playlist?list=PL1hBUv31AYpcJIVLvUQDgDyzr4DMM4v8d

Capítulo 3 – Jazz na ditadura militar (1968 – 1976):
https://youtube.com/playlist?list=PL1hBUv31AYpekCIVQhUlmbn3suGU7o5Uj

Capítulo 3 – Jazz na ditadura militar (1976 – 1985):
https://youtube.com/playlist?list=PL1hBUv31AYpdINU3ROSuO49cSeThUQViW

APÊNDICES

ENTREVISTA – BOCATO (Itacyr Bocato Jr. Instrumentista – Metalurgia)

Renan Ruiz: O que você entende por jazz brasileiro? (instrumental)

Itacyr Bocato: Eu acho que o nome “jazz”, pra música, se tornou uma coisa muito grande, muito abrangente como você mesmo tá falando. Eu não consigo imaginar um jazz brasileiro. E mesmo um *latin jazz*. Eu acho que tudo é jazz, entende? Nós estamos pra servir a música mundial, entendeu? O jazz faz muito isso. Então, o que eu sinto é isso, sobre a música brasileira. Tem que ser natural, sabe? Vou falar alguns nomes que eu gosto: o Hermeto Pascoal, naquelas fases do começo, logo que ele saiu do grupo do Miles Davis. Moacir Santos, entende? Esses são nomes muito importantes. Essa coisa mais vanguarda. Porque o resto é tudo essa coisa meio vinda de Tom Jobim e João Gilberto, entende? Então, eu acho que é bem por aí mesmo. Essa ideia de jazz brasileiro hoje em dia com a maturidade que eu tô alcançando pela vivência e pela idade. Eu acho isso: o jazz é uma coisa abrangente. Eu não consigo abrir mais um departamento de jazz dentro da minha cabeça. Porque senão começa a forçar. Começa a entrar esses caras de chorinho. Que fica tocando esses “chorinho moderno”, de hoje, rápido pra caramba. Intragável. Parece música de circo. Aquela coisa rápida e, então, eu prefiro não entrar nesse aspecto. Porque fica uma coisa muito “chinfrim” o chorinho (risos). É uma coisa rápida, rápida, rápida e não abre pra improvisação. E quando tem, fica esquisita. E não podemos ficar nessa de “brasileirinho abafou” que nós não vamos pra lugar nenhum!

RR: Como surgiu o grupo Metalurgia? Qual a relação da banda com os grupos de canção da chamada Vanguarda Paulista?

IB: Havia um conhecimento de músicos. A base mesmo era Elis Regina, César Camargo Mariano e a admiração por Hermeto Pascoal, entendeu? Então, não tinha uma ligação. Você pode ver que a Metalurgia é bem fora disso. Uma parte do naipe de sopros ajudou o Arrigo Barnabé quando ele estava em dificuldade de montar o grupo. Porque no festival da canção lá da Cultura, os músicos fizeram um boicote ao Arrigo. Não queriam tocar. Diziam que as músicas do Arrigo eram “anti-instrumentísticas” [sic]. Aí nós conseguimos em 4 sopros provar que não era “anti instrumento”. Podiam ser um pouco difíceis. Mas nós, jovenzinhos de 18 e 19 anos, conseguimos tocar. E daí pra frente teve essa influência muito forte do Arrigo em mim. Arrigo e Itamar. E Elis Regina e César Camargo Mariano. Além do Hermeto Pascoal, que eu já havia conhecido. Ele tinha feito uma música pra mim quando eu fui visitá-lo em 1980. Eu já conhecia de antes. O Hermeto fez a música *Bocatiando*. Então, na verdade, não tem ligação com esses grupos assim [da Vanguarda Paulista]. É bem por aí. Você pode ver que a Metalurgia é uma coisa à parte disso tudo. Existiu enquanto tinha que existir. E parou. Nunca mais teve uma volta, né? Eu fui uma das pessoas que não queriam. Porque muitas das pessoas tinham falecido. E é aquele momento e ficou. E você vê que estará entre as maiores porque não era uma *big band* total, mas uma das maiores orquestras mesmo, pode-se dizer. Uma “mini orquestra” de todos os tempos da música brasileira. Inovou.

Então, a formação da Metalurgia foi mais ou menos assim: o núcleo é de São Bernardo e das pessoas que tocaram com a Elis Regina. Eu, o Cláudio Faria, Norberto Camargo e Lino Simão que era de São Paulo. Edu Fiori. Vários músicos, você pode pegar na

capa do disco. Então, a partir daí eu fazia uma conexão. A gente tocava nos barzinhos de São Paulo: eu, o Edu Fiori e o Duda Neves, Mané Leão. Então, o pessoal de São Paulo, em um primeiro momento, eles não apoiaram a gente. Porque foi uma loucura toda ali. E aí eles começaram a ir pra São Bernardo: Marcelo Munari, Lino Simão, Mané Leão. E trouxeram um requinte. Mané e Lino haviam estudado nos EUA. Marcelo havia estudado no CLAM. E quando eles toparam, a coisa toda se juntou. E o pai do Marcelo Munari com o Maurício Birigui, que foi o produtor do disco, que nos levou até o contato da Som da Gente, Nosso Estúdio. E gravamos lá. Produção de estúdio foi o Luca, está na capa, não me lembro todos os nomes agora. Então foi mais ou menos uma coisa assim. E quanto à ligação [com a Vanguarda Paulista] é simples. É de ter ajudado o Arrigo [Festival da TV Cultura, 1979] e ter o Itamar Assumpção como meu irmão mais velho. Tenho muito deles. Esses que me influenciaram mesmo. O resto assim passa batido. São esses dois nomes.

RR: O que acha do termo “Vanguarda Paulista Instrumental”?

IB: Eu acho assim um pouco diferente. Nunca pensei nisso. Pra mim, o único grupo daquela época que era vanguarda era o Grupo Um, dos irmãos Nazário. Eu acho que seria a única coisa que seria realmente pra frente, naquele momento.

RR: Qual a influência dos ritmos e gêneros brasileiros na obra do Metalurgia? Apesar de a banda se utilizar de vários elementos musicais, é possível dizer que o jazz tem caráter estruturante e central na forma musical do Metalurgia?

IB: Boa pergunta. A coisa brasileira realmente está na gente. Eu até te falei no começo que a gente veio ligado a Elis Regina e César Camargo. Eu acho, por exemplo, os europeus e americanos são os inventores da harmonia, da coisa serial e tudo. Da harmonia tradicional. Da harmonia do jazz. Então, a coisa vem bastante daí. Então, a coisa toda do Metalurgia vem daí. Aproveitando o embalo dessas músicas americanas e misturando. Mas não forçando. Assim, foi muito natural a Metalurgia. Não era uma forçação de barra como muita gente andou fazendo. Era natural o ritmo brasileiro. Eu não posso ficar nessa de ficar falando “música de raiz”. Porque raiz é macaxeira, mandioca e cará. Então, a origem são os ritmos brasileiros oriundos da África e da miscigenação. E a harmonia é americana, entendeu? Então, eu acho que a música brasileira está a serviço da música mundial, para evolução mesmo. Eu acho que se não for por aí não chegaremos mais a lugar nenhum.

RR: Na sua opinião, como podemos definir “brasilidade musical”? Existe uma busca, nesse sentido, na obra e na produção do Metalurgia?

IB: Então, sobre musicalidade brasileira... Olha, na época eu tinha assim uma [...] tanto que eu procurei esse nome Metalurgia por uma ingenuidade minha. Pois eu era de São Bernardo e muitos outros integrantes. Eu achava que era muito bonito aquele movimento dos metalúrgicos. Eu sempre achava aquilo um pouco estranho. Mas como tava (sic) na moda, eu embarquei um pouco nessa onda de “musicalidade brasileira”, “brasilidade”. Eu acho que a música é mundial e a música brasileira taí (sic) pra servir a música mundial, entende? Então, o nome Metalurgia foi até desse momento. Eu acho que não tem nada a ver. Hoje em dia eu desvinculo assim daquele movimento sindical. Não tem nada a ver comigo mais, né? Então eu acho que seria

isso a resposta pra essa questão da brasilidade. Eu fujo dessas coisas de 1922. Eu acho que essas coisas remetem a um nacionalismo meio […]. Eu detesto quando você fala uma coisa assim: “aquilo que tem na música brasileirinho”; “Ah! Brasileirinho abafou”. O Brasileirinho não abafou, não. Se “o brasileirinho” não estudar (risos) vai ficar bem longe. Abafou até João Gilberto e Tom Jobim. Naquele momento a música inspirou Miles Davis, *cool jazz*, Chet Baker, Stan Getz, entendeu? O brasileiro tem que estudar muito a própria brasilidade. Isso no meu ponto, né? E tem que bem duro com isso, porque tá parada a música [brasileira].

RR: O que entende por “música independente” e qual a relação do jazz brasileiro nessa esfera?

IB: A música independente que a gente tinha no Brasil dos anos 1980 era diferente. Porque até então, nos anos 1970, a música independente até gravava músicas instrumentais bacanas como o Manito gravou. Como gravava no Nordeste o Teixeira de Manaus que fazia carimbó com saxofone. Gravava o Meireles e muitas pessoas aqui. Independentes do samba-jazz. Tinha música instrumental. Mas música independente. Vamos partir daí. A música independente lá fora e aqui são muitos diferentes. Aqui, por exemplo, estúdio em 1980, era caríssimo. As fitas eram caríssimas. Por exemplo, no final de ano todas as prensas estavam com Roberto Carlos, os sucessos, os bregas que estouravam, Gal Costa vendia muito. A Xuxa com 4 ou 5 milhões de discos. Então, você não conseguia prensar seu disco para final de ano. Tudo você ficava pra trás. O estúdio que a gente conseguia era o pior. Do contrário, na Europa e nos EUA, a música que começa de forma alternativa, vamos dizer, Lou Reed, Velvet Underground, essas coisas. Esses caras, quando eles gravavam eram independentes, mas utilizavam os mesmos equipamentos e estúdios dos “bonzão”, que tinham uma consideração. Era tudo de melhor. E o independente tinha que ser melhor em som. Pois se era independente, então precisava superar o reconhecimento que não tinha. Vir quente. Ganhar em técnica e tudo. E aqui no Brasil era o contrário. Independente como eu que nunca teve nada, então era muito pouco estúdio. Agora com a coisa moderna o independente se torna diferente. Eu nem sei definir como está hoje em dia.

RR: Então, para você, o jazz brasileiro (que precisa ser algo natural) se formou a partir das experiências de Hermeto e Moacir Santos? Os choros e os samba-trio (bossa nova) são referências que vão formar o futuro *jazz brasileiro* nos anos 1970 e 1980?

IB: A coisa vem mais ou menos assim. Vamos voltar lá atrás. Havia as *big-bands* americanas. E havia também no Brasil, paralelamente, as orquestras de bairro que faziam o tema gafieira. Severino Araújo e outras orquestras. Tinha um pouco dessa *big-band* brasileira. Várias orquestras no Brasil. O Brasil tinha muitas orquestras. Cada rádio tinha uma orquestra. Cada televisão tinha um ou duas. Rádio do interior tinha um conjunto pequeno. Então eu juntaria muita coisa que nem tinha esse nome. Teve na bossa-nova um pouco. Mas era uma coisa de apartamento da Zona Sul, de coisa “chic”. De pessoas estudadas, até fora. E tinha também, paralelamente, esses músicos que tocavam esse samba com improvisação no meio e era dançável nos cassinos. Porque em 1954 não tinha nascido esse nome ainda. Era um samba-jazz. Como tinha um disco: os reis do samba-jazz. Era uma referência a essa viagem. Então, ao mesmo tempo que rolava a bossa-nova rolava esse outro jazz que acontecia

assim dessa forma nas orquestras e conjuntos pequenos e outras experiências. E que nos anos 1970 deu uma ajeitada nas mãos do Hermeto Pascoal. Eu sinto mais ou menos assim. Com Moacir Santos. E fora João Gilberto e Tom que inspiraram essa coisa no *cool jazz*. Pois o *cool jazz* tem essa coisa. Tanto o Miles quanto o Chet Baker e Stan Getz. E aquela onda de músicos judeus brancos, Bill Evans. Todos pegaram um pouco dessa cor.

RR: Você comentou que foge dessas "coisas de 1922". Como você vê essa ideia de modernismo música brasileira?

IB: Sobre a semana de 22: os únicos dois músicos que eu admiro fazem uma música diferente mesmo são Camargo Guarniei, que faz uma música independente, com criação brasileira realmente. Conhece mesmo de orquestra e não é um fanfarão. E o outro, que lançou um disco no final da vida dele. Um disco muito lindo, é o Oliver Toni. Que foi professor de música da USP e morreu há pouco tempo. São esses dois compositores que eu respeito como música mesmo. Que fazem uma coisa diferente. Na minha cabeça eu nunca gostei dessa coisa de Villa-Lobos. Não engulo aquilo. Ele é "brasileiro abafou" e é contra meu pensamento de música.

RR: Quais artistas atuais você tem ouvido? O que você indica de "jazz contemporâneo"?

IB: Putz! Eu não ouço mais nada assim. Quando eu quero ouvir uma coisa de jazz eu vou lá no Miles Davis ou no John Coltrane e no Joe Zawinul, no Weather Report. Vou no Herbie Hancock, nos trabalhos de *fusion*. Vou direto na fonte. Eu não conheço as coisas novas. Às vezes, os jovens que tocam comigo me colocam alguma coisa. Eu ouço e fico maravilhado. Mas não vou pesquisar nesses daí, porque esses daí pesquisam nas fontes que eu pesquiso, entende?

RR: Quais foram os anos que você tocou com a Elis Regina. Quais outros músicos mais te marcaram na sua carreira?

IB: Eu toquei com a Elis Regina no final de 1979. E todo ano de 1980. Mas ela marcou minha vida inteira. E depois outros músicos que toquei, assim, não tinha mais nada pra aprender. Assim, inclusive eu fazia Elis Regina e UNESP. Eu parei de fazer UNESP. Qualquer outro que eu toquei, assim, eu não aprendi com mais ninguém. Mais nada. Aprendi comigo mesmo. Passando momentos difíceis, estudando e tendo que trabalhar. O primeiro trabalho de todo mundo, eu vou fico um pouco e saio fora. Para os novos aí, os filhos do filho (risos). Filhos do homem (risos). [Toquei com] Simoninha, Max de Castro, Maria Rita, Pedro, Jairzinho, todo esse pessoal. Primeiro DVD do Seu Jorge, primeiro DVD do Marcelo D2. Eles sempre me chamam assim. Mas influência é César Camargo Mariano, Elis Regina e Hermeto Pascoal. O resto são americanos. Eu tenho consciência de que a música brasileira está ali para ser uma coisa a mais. A parte harmônica e erudita é americana e europeia. Não acredito numa melodia brasileira. Não existe. Existe música europeia e americana. Algo da música indiana com melodias de tons mudados, com escalas orientais. E o resto é ritmo, né?

Sobre a gravação, quando gravamos *Saudade do Brasil* [1980, WEA] com a Elis

Regina conhecemos o estúdio da música americana e inglesa. E tem som de gringo. Inclusive, eu acho que teve uma época que tinham 2 discos que representam a música brasileira moderna. *Elis & Tom Jobim* [1974, Phillip Records] e *Banda Metalurgia* [1982].

RR: O Metalurgia se apresentou no Lira Paulistana? Qual a relação de vocês e da banda com os gestores do espaço?

IB: Sinceramente, acho que tocamos só umas duas vezes no Lira Paulistana. Na verdade, as pessoas não acompanhavam o ritmo que a gente estava de música. A Metalurgia ficava meio de lado ali. Fizemos lá uns dois shows ali. Mas não é uma coisa que foi marcante na minha vida. Como toquei lá, toquei em vários outros lugares. A música do Metalurgia era muito autodidata, não tinha uma ligação com o Lira. Tocamos algumas poucas vezes lá.

RR: Você comentou que os músicos de SP, em um primeiro momento, não apoiaram a Metalurgia e os músicos de São Bernardo. Como e por que se deu essa questão?

IB: Vou te explicar. Quando em 1983, a banda Metalurgia tinha acabado de gravar. E eu tocava com o Ney Matogrosso. E eu era muito “hiponga” nessa época. E apareceu uma possibilidade. Já tinha tocado com Elis Regina, Roberto Carlos, Rita Lee e estava com o Ney e depois ia para Gal Costa. E a banda ali se dividiu porque apareceu o festival de rock de Águas Claras, Festival de Iacanga, que teve a primeira edição em 1975. E depois teve em 1981, que daí eu toquei com o Manito que era d’Os Incríveis. E depois o meu sonho que era tocar em 1983 com minha banda Metalurgia. E como tinha uns caras na banda do Ney Matogrosso que depois iam para banda da Gal. E a gente tinha uma viagem [para o exterior]. E eu falei “não, gente, não vou!”. Eles iam para Israel, França e Suíça, para o Festival de Montreaux. Eu falei “Gente, não vou. Eu vou ficar aqui e tocar no festival de Iacanga. A banda [Metalurgia] tem que brilhar lá”. Então, para os que viajaram lá pra Suíça e etc. não pegaram (sic) bem. Eu saí e ninguém saiu comigo. E fiquei com a banda para tocar no festival com os que sobraram aqui. Que são, eram de São Paulo e São Bernardo. Só que a gente era menino mais xarope mesmo. A Elis Regina mesmo me chamava de “new crazy”, porque eu era muito louco. Então, os que ficaram aqui e estavam meio revoltados que os caras de São Paulo não poderiam estar. Não só de São Paulo, na verdade. O Nonô e o Lino Simão foram tocar lá. E eu não fui. Mas aí nós perdemos a cabeça e perdemos a mão. Nós subimos muito louco no palco e não tocamos nada do jeito que a gente queria e largamos o palco no meio. Mas foi legal, as pessoas gostaram. Mas daí eu fiquei sujo e praticamente uns 10 anos sem tocar com ninguém da música. Fui pra barzinho fazer meu som instrumental. E aí eu fui para Baratos e Afins e comecei o *Lixo Atômico* [1985] e depois o sonho do anarquista [*Sonho De Um Anarquista*, 1987]. Essa ruptura foi assim. Eu queria acreditar que o sonho não tinha acabado ainda (risos). Por isso que eu sou assim meio enviesado com toda essa coisa.

RR: Como era a relação do Metalurgia com esses outros grupos e instrumentistas e grupos de jazz da cena paulistana (Pau Brasil, Divina Increnca, Alquimia, Freelarmonica, Medusa, Pé Ante Pé etc.)?

IB: Sabe, o Metalurgia nem se relacionava muito. A gente era muito caipira, bicho do

mato. A gente era punk. A maior parte da banda era “punk-jazz”. Então, a gente era contra mesmo o sistema. E poderia ter mais a ver com a Baratos e Afins. Com alguns de lá, como o punk rock do ABC. A gente era punk. Eu viajava com uma camisa com a Rita Lee pra cima e pra baixo escrito “porra” na camisa, entende? Então, não tinha contato com esses caras. Esses caras eram outro mundo pra gente. Nós somos caipiras. Nascidos em lugar pobre. E a gente era meio revoltado mesmo. Nem todos, claro, mas essa parte minha que tinha eu o Edu Fiori, e outros como Charles que tocou batera. A gente é de uma outra leva. O Edu Fiori é muito importante, faleceu com 28 anos. Porque arte é estética. Eu sempre pensei. E enquanto não destruir esteticamente o que [vem] antes de mim, não adianta. Porque, no caso, o que pega esse país na música é Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento. Você precisa brigar com tudo isso que esses caras significam e com todos que eles namoram. Eu tenho que quebrar eles em estética. E mais: se eu estiver de carro, eu tenho que passar e atropelá-los. Em estética é assim. Eu não posso ter ligação com nada. Hoje, eu tô mais tranquilo. Eu tenho a melhor banda. O Fernando Amaro na bateria. Um menino que toca guitarra, o Igor Boulos de 20 anos. Eu estou com os melhores músicos do Brasil comigo. Porque eu tenho essas ideias assim. E eles estão comigo. E quando bato papo, eles me entendem.

ENTREVISTA – TECO CARDOSO (Manoel Carlos Guerreiro Cardoso. Instrumentista – Pau Brasil, Grupo Um, Pé ante Pé e ZonAzul)

Renan Ruiz: Primeiramente, poderia, por gentileza, confirmar as seguintes informações pessoais: data de nascimento, nome de pai e mãe, cidades em que morou?

Teco Cardoso: 25/10/1960, filho de Francisco Romano Cardoso e Norma Tavares Guerreiro Cardoso. Nascido em SP capital, morou também no Rio de Janeiro (1967 a 1974), em Santos (1979 a 1983) e em Los Angeles (1990 a 1992).

RR: Agora, gostaria que comentasse um pouco sobre o processo de formação musical, os professores e mentores que mais te influenciaram durante o início dos seus estudos musicais.

TC: Sou filho de pianista erudita e tenho um irmão mais velho que hoje é médico, mas tocou muito bem bateria. Estudei flauta doce e piano dos 8 aos 10 anos, e fiquei tocando de ouvido até os 16, quando realmente estudei música mais a fundo, inicialmente no CLAM (escola do Zimbo Trio), em 1976, por 3 anos, flauta transversal e depois saxofone com Hector Costita e depois flauta com a Lea Freire e a Grace Henderson. Havia no CLAM uma geração vindo, que era a geração do meu irmão, que tocava com aqueles ex-alunos do CLAM que estavam virando professores e se profissionalizando (Eliane Elias, Nico Assumpção, Claudio Celso, Candido Serra, Lea Freire, José Neto, entre muitos) e logo depois vinha a minha geração (Ulisses Rocha, Michel Freidenson, Sylvio Mazzucca Jr., Mané Silveira, entre outros). Tive a oportunidade de logo de cara, através dos amigos mais velhos do meu irmão, ir tocar com aqueles novos professores e estreei no palco num show do Filó Machado que tinha Arismar do Espírito Santo (na bateria), Nico Assumpção (baixo), Eliane Elias (piano), José Neto (guitarra) e eu e a Lea Freire nas flautas. Creio que esses foram meus mestres, a oportunidade de tocar com gente que estava a uns passos na minha frente e que me faziam ter que correr atrás. Em 1978, entrei para a Faculdade de Medicina, em Santos, e interrompi meus estudos, mas não parei de tocar nem de participar de grupos e gravações. Zimbo Trio, Hector Costita Sexteto, Egberto Gismonti e Grupo e Hermeto Pascoal e Grupo foram essenciais como rumo a tomar, creio.

RR: Como o ambiente universitário da virada dos anos 1970 para 1980 da capital paulista se relaciona com o surgimento de bandas como Pé Ante Pé, Divina Increnca, Grupo Um e Pau-Brasil?

TC: A grande novidade era a possibilidade de se produzir a sua própria gravação do LP, antes só possível através de uma gravadora. A produção independente revolucionou o cenário musical e abriu espaços novos para se tocar e lançar estes novos produtos. Bares como o Lei Seca, Penicilina e teatros como o Lira Paulistana e o MASP eram nossas sedes, assim como havia uma demanda de se assistir as experimentações que muitos grupos estavam fazendo pelo público universitário, que optava por bares com música ao vivo, instrumental, e por shows também, prestigiando muitos colegas, que além de estarem cursando universidades como a FAU, ECA, GV, tinham uma carreira paralela como músico, o que era o caso da maioria dos grupos desta época, quando ainda não havíamos feito a opção de nos profissionalizar e viver

de música. No Pé [Ante Pé]: 2 arquitetos, 1 médico, 1 advogado e 2 administradores de empresa e só 2 músicos já assumidos. Havia uma área comum, a Divina [Increnca] era quase um subproduto do Grupo Um, que anos mais tarde foi uma formação do Pau Brasil (CD *Babel*).

RR: Dos músicos e instrumentistas com quem trabalhou, quais aqueles que mais transformaram sua forma de enxergar e compor música instrumental?

TC: Creio que me mantive aberto para aprender com todos. Muito importante você tocar com o compositor e ver como ele vê sua música, mas vale com todos os intérpretes também. Destacaria o pianista Guilherme Vergueiro, que me apresentou o samba e muito me ajudou a entender a importância de saber de onde viemos para hipertrofiar nossas raízes, e aí sim poder digerir as mais diversas influências, sempre as trazendo para um terreno próximo, seu, e brasileiro. Lea Freire, como compositora original e criativa. Vozes como as de Marlui Miranda, Joyce, Dori Caymmi e Mônica Salmaso igualmente me ajudaram muito a entender que por mais que tenhas a sua própria voz, ela pode mesclar e se misturar às outras, até se transformando. O Grupo Pau Brasil, em todas as diversas formações com as quais participei (há 30 anos lá já) fez jus ao manifesto que inspirou seu nome, como verdadeiro antropofagista deglutidor de influências e regurgitador (sic) de algo original, assim como mais tarde a Orquestra Popular de Câmara também teve este efeito, de forma mais globalizante.

RR: Como você compreende o lugar que a música instrumental ocupa em um cenário amplo da música brasileira?

TC: Depois de muitas voltas ao mundo, entendo muito bem o nosso papel e a nossa importância e raridade no cenário mundial, como uma cultura de riqueza ímpar. Na música mais ainda e música é feita (ou era, mas esta é outra discussão) por músicos, e sem dúvida a música instrumental é a música dos músicos, onde eles têm um terreno maior para se expressar e mostrar a interação com seus instrumentos. País de ouvidos privilegiados, temos um caminho folclórico e de transmissão oral gigantesco e sobre ele temos acrescentado um mais recente caminho acadêmico, que muito enriqueceu nossa música. Enquanto outras culturas importam estéticas alheias e as incorporam, nós por aqui temos a nossa disposição um verdadeiro continente (muitos continentes não têm tanta diversidade) de possibilidades estéticas nossas, e que podem ser acrescentadas de influências externas e mesmo misturadas ou relidas, o que nos oferta um mar de possibilidades. Aqui ninguém morre de tédio.

RR: Quais foram suas principais atividades musicais no período entre 1976 e 1986?

TC: Antes de entrar na faculdade, gravei 2 LPs com o grupo Pé Ante Pé (um octeto e depois um quinteto) e participei de alguns grupos para tocar em bares de música instrumental. Em 1978, entrei para a faculdade e fui morar em Santos, mas continuei a tocar em bares, com Nico Assumpção, Silvinha Góes, Grupo Acaru, criei o Grupo ZonAzul (2 LPs), entrei para o Grupo Um (e gravei o *Flor de Plástico Incinerada*) e com ele fiz minha primeira turnê pela Europa (decisiva na minha decisão de dar um tempo para a música depois de formado). Em 1985, me formei e comecei e me dedicar inteiramente à música.

RR: Quais foram as suas principais atividades musicais após 1986?

TC: Estudei Harmonia, Arranjo e Orquestração com o maestro Claudio Leal Ferreira, entrei para o Grupo Pau Brasil. Em 1990, me mudei para Los Angeles onde estudei Contraponto e Arranjo com o maestro Moacir Santos e trabalhei com Dori Caymmi, Guilherme Vergueiro, Oscar Castro Neves, Toots Thielemans, entre outros. Em 93, voltei para o Brasil e passei a tocar com a Joyce, a Orquestra Popular de Câmara e criei o selo Núcleo Contemporâneo, onde gravei meu primeiro CD solo, *Meu Brasil*.

RR: O que você entende por “jazz brasileiro”?

TC: A música instrumental brasileira acrescida de improvisos. Nossos gêneros musicais, e são vários, se prestam muito bem a serem relidos em formações chamadas de jazzísticas, com instrumentos como o piano e a bateria, não tão presentes como o violão e as flautas e clarinetes, assim como o pandeiro e toda a percussão brasileira. Alguns gêneros incorporaram o título como o samba-jazz da década de sessenta, mas acho que a música brasileira (e aí pode ser instrumental, orquestral ou canções letradas) é maior e mais variada e cheia de possibilidades, inclusive improvisativas (sic), e o título “jazz” pode até ficar pequeno ou impróprio, pois o choro, o frevo, o maracatu, só pra ficar em 3 famosos, são mundos à parte com sua cultura e característica e linguagem próprias e que podem, ser desenvolvidos com uma certa liberdade, talvez aí, nesta liberdade de leituras, é que entre melhor a palavra “jazz”, não como estética mas como atitude. Uma atitude livre de se abordar, com múltiplas possibilidades, estes gêneros musicais.

RR: Como você compreende a acessibilidade do jazz brasileiro no Brasil? E fora daqui, como analisa a valorização desses grupos?

TC: Há pouco tempo fiz uma curadoria para um lindo espaço em SP, uma série de música instrumental. Acreditava que teria assunto para um ou dois anos, e aí deveriam convidar outra pessoa, com outros contatos e de outras áreas. Mas só aí percebi que rapidamente fui tendo acesso a um universo contemporâneo gigantesco e de alta qualidade de produção de música instrumental e se não fosse uma crise financeira interna na Instituição, estaria alimentando facilmente e sem se repetir esta série com ótimos grupos, duos e carreiras solos. A questão é: o que é “jazz brasileiro”? Se é a estética jazzística propriamente ou se é essa música instrumental feita aqui. Vou considerar a segunda opção, mesmo porque não vejo muita razão, nós com essa cultura vasta em estéticas, gastarmos tempo nos apropriando de uma estética pura, alienígena. Já de uma forma mais antropofágica, como influências, harmônicas, improvisativas, que podem ser incorporadas ao nosso universo, creio ser mais interessante. E é justamente esta a que mais agrada o mercado externo. Não existe nenhuma razão para um consumidor/audiência/crítico de jazz europeu/americano/japonês sair de casa pra ver um brasileiro imitar um americano, que sempre fará aquilo sem sotaque, melhor e de forma mais original. Conquistamos o mercado externo quando levamos conosco o cheiro da nossa terra (mesmo que temperado com ares internacionais), é o Brasil e seu mito que atraem as pessoas, que querem ter esta experiência. O Grupo Um (com uma visão então contemporânea de um Brasil moderno) e depois com o Pau Brasil, tocando nossos ritmos, e Villa-Lobos é que conquistaram plateias lá fora.

RR: Como você compreende a relação entre música instrumental brasileira e o jazz produzido por aqui? Qual o alcance e a importância dessa música (instrumental e jazz) no cenário mais geral de indústria musical brasileira?

TC: De novo, não consigo entender bem essa sua diferenciação. O que seria esse jazz? Tocar *standards*, composições americanas? E o instrumental? Toda música tocada só por instrumentos, ou talvez sem letra (já que toco com várias cantoras que são grandes instrumentistas com suas vozes e não precisam de poesia escrita para interpretar uma canção ou tocar um choro). O cenário mais geral? E a indústria musical brasileira? Também são conceitos a serem discutidos ou ao menos rediscutidos, pois isto tudo está em profunda mutação. Como (re)monetizar o criador de conteúdo (nós músicos/compositores aqui, no caso) e (re)incluí-lo na cadeia, pois todo mundo tá ganhando com música, os fabricantes de *hardwares* e celulares e computadores, os de *softwares* e programas tocadores de música, *streamings*, a turma do *big data* que usa essas coisas para acertar e aprimorar o alvo de seu público-alvo, todos estão muito felizes enquanto os produtores deste conteúdo acabaram ficando de fora. Já paguei produções de LPs com a venda de 500 exemplares, hoje depois de um ano numa plataforma digital, vendendo para baixar as faixas de um CD além de disponibilizá-las em diversas plataformas de audição e *streaming*, recebi o equivalente a 3 CD's vendidos em shows! E olha que até que tocou bem esse CD. Mas respondendo de certa forma a sua pergunta, acho importantíssima esta música, mais elaborada, sem letra, que obriga o ouvinte a uma atenção para acompanhar e de, certa forma, criar a sua poesia para aquela história, que pode se desenvolver na sua forma em improvisos e contrapontos, algo próximo da música sinfônica, que demanda do ouvinte uma atenção, a música chamada instrumental, que quando brasileira ganha temperos próprios conforme o seu território. Esse tipo de audição é importantíssimo para fabricarmos espaços internos, concentração, espaços críticos, creio que ela está mais próxima da literatura, onde temos que ser parceiros para criar aquele mundo que nos é proposto, diferentemente do audiovisual (aqui também como uma metáfora), que já nos fornece tudo pronto e ainda não nos permite a pausa para reflexões. "O povo sabe o que quer, mas também quer o que não sabe". Sem área de contato, sem saber que existe, sem oportunidade de experimentar, não podemos sair dizendo que isto é arte para poucos e que demanda de certos conhecimentos prévios (minha experiência tem provado que não, temos conseguido conquistar plateias absolutamente improváveis com uma música igualmente improvável naqueles lugares e situações).

RR: Voltando ao cenário paulistano do início dos anos 1980: como você entende a relação de reciprocidade entre as bandas de jazz instrumental desse momento? Qual ligação você enxerga entre bandas como Pé Ante Pé, Pau Brasil, Grupo Um, Divina Increnca, entre outras?

TC: Todas faziam parte de um movimento que estava acontecendo. A possibilidade de se auto produzir, a música independente. Haviam vários elementos em comum (eu era um deles, pois estive no Grupo Um, Pau Brasil, Pé Ante Pé, entre outros, assim como o Rodolfo Stroeter, Divina [Increnca], [Grupo] Um e Pau Brasil. Desenvolvíamos trabalhos com ambições estéticas diferentes, que caracterizavam cada grupo, que buscava uma identidade, alguns mais autoral e composicional, outros buscando um público maior, investindo em arranjos de músicas conhecidas. Todos lançando LPs

independentes ou por novos pequenos selos independentes como Lira Paulistana, que além do teatro virou selo e foi encampado pela Continental.

RR: E como entende, atualmente, a relação dessas bandas instrumentais com a chamada “Vanguarda Paulista” que também atuava nesse mesmo período?

TC: A Vanguarda [Paulista] também foi fruto desta mesma geração e nada mais é do que a turma que fazia música com letra, mas todos estávamos frequentando os mesmos espaços. Com o tempo, alguns seguiram uma carreira acadêmica, outros foram encampados pela propaganda que era um meio forte de renda da década de 80, outros abriram estúdios e produtoras de áudio.

RR: Como foi o início do contato e o desenvolvimento da carreira com o Pé ante Pé, Pau Brasil, Grupo Um e ZonAzul?

TC: O Pé Ante Pé era um grupo de estudantes de música que na maioria cursava faculdades não de música (arquitetura, direito, administração e medicina), mas que veio de um grupo de tocar em barzinhos à noite, que resolveu gravar um LP, e aí fomos buscar um material original, alguns estudavam composição com o maestro Koellreutter, outros na escola municipal de música, foi em 1978/79, o primeiro LP saiu em 80. Em 82, creio que entrei para o Grupo Um e fizemos nossa primeira turnê pela Europa, fundamental na minha decisão de transformar esta que seria hoje, a coisa de fazer música em profissão. Paralelo a isso, montei uma banda com os colegas de CLAM (escola do Zimbo onde estudei) para tocar à noite, fazendo arranjos de músicas conhecidas e aí também deu vontade de gravar, mas em vez de gravar estes arranjos, também resolvemos gravar um material original. Foi o trabalho que fiz paralelo à faculdade de medicina. No Pau Brasil, entrei já em 85, já formado em medicina e já assumido como músico profissional.

RR: Como era a relação de trabalho e a organização financeira da sua relação como membro da seção de sopros dessas bandas?

TC: Esses foram trabalhos inicialmente cooperativados. O LP do Pé [Ante Pé] foi fruto da venda de um Chevette do Caito, mais contribuições individuais. Só no segundo que tivemos verba de um selo para ajudar na produção. O Zona já gravou pelo selo Nosso Estúdio. O Pau Brasil acabou virando um selo próprio. A melhor solução quanto ao aspecto financeiro de como administrar uma banda veio do Pau Brasil que estabeleceu a sexta parte. Nas bandas, o comum é que se dívida tudo por igual, mas o que não corresponde nunca à realidade quanto ao volume de trabalho, pois sempre tem aquele que acaba assumindo a função de produtor e vendedor dos shows, que rala mais que os outros e acaba recebendo igual e ainda tendo que ouvir as reclamações sobre o horário do voo ou a qualidade do hotel, o que acaba provocando um desgaste nas relações e acaba sendo o motivo do fim de 90% dos grupos após um tempo. No quinteto Pau Brasil, criamos um sistema em quem do grupo vende/faz o contato/produz a *gig*, o concerto em questão leva esta sexta parte, este *cachet* (sic) dobrado, mas em compensação fica responsável por toda a burocracia de produto envolvida, já que a figura do agente/produtor/vendedor de música instrumental é rara no Brasil.

RR: Como era a relação de vocês com o *staff* do Lira Paulistana? Comente um pouco sobre como conheceu o Lira Paulistana e como interpreta a formação/construção daquele espaço na sua relação com o jazz instrumental daquele momento.

TC: Como já era estudante de medicina e estudava em Santos, toquei muito no Lira, mas a relação de produção próxima com eles era mais do Caito Marcondes e do Homero Lotito, ou do Rodolfo Stroeter e do Nelson Ayres, eu aparecia pra tocar e pouco participava das reuniões.

RR: Comente um pouco sobre como enxerga a ideia/conceituação de "música independente" na virada dos anos 1970.

TC: Aquela em que você assina e assume todas as responsabilidades, estratégicas, estéticas. Um trabalho de autor, livre de amarras de mercado.

RR: Comente um pouco sobre como interpreta a relação da música instrumental e do jazz brasileiro com a chamada produção independente desse período.

TC: Vejo tudo como uma mesma coisa.

RR: Como era a relação entre os grupos e instrumentistas de jazz da cena paulistana (Pau Brasil, Divina Increnca, Alquimia, Freelarmonica, Medusa, Metalurgia etc.)? Se encontravam frequentemente? Conversavam sobre problemáticas e saídas conjuntas? Na sua opinião, existia uma cena de jazz instrumental? Ou apenas alguns grupos tentando seu lugar na indústria fonográfica tradicional?

TC: Éramos uma turma, com muitos elementos em comum e se encontrando com frequência, pois trabalhávamos nos mesmos lugares (Lira, Saint Germain Jazz Club, que viraria o Sanja…) e frequentávamos uns os shows dos outros, isso quando não fazíamos participações especiais nos trabalhos dos colegas. Estávamos todos na casa dos 20 anos e com tempo e disposição para as noitadas.

RR: Como pensar a "estatística" de que uma boa parte desses grupos instrumentais e independentes da virada da década finalizaram sua carreira na primeira metade dos anos 1980 (Grupo Um, Divina Increnca, Alquimia, Freelarmonica, Pé Ante Pé, Medusa, Metalurgia; talvez a única exceção, enquanto grupo, o Pau-Brasil?*).* Existe uma resposta coletiva à crise da produção musical independente?

TC: Um grupo é uma pseudodemocracia. Parece que é de todos e são todos iguais, mas com o tempo percebemos que não é bem assim, há sempre quem dê mais energia pelo projeto, ou que seja o responsável pelas escolhas estéticas, ou o compositor mais ativo, ou mesmo um vendedor e político mais hábil e entender esta diferenciação e saber lidar com ela (aos 20 anos então!) não é fácil. Artistas, sobretudo solistas, passam a vida buscando uma diferenciação, algo que os faça reconhecíveis, diferentes dos demais e o ego está envolvido nisto. Um grupo é uma relação de casamento, que deve ter razões para seu início, mas que, de certo, vão se adaptando e mudando para a sua manutenção. Entender e respeitar o próximo, seus talentos, suas dificuldades, suas fraquezas e achar o seu espaço nisto tudo é outra arte a ser aprendida. A sexta parte do Pau Brasil foi um bom começo, mas mesmo sendo um

grupo com mais de 35 anos de existência, passou por diversas formações e, hoje, graças creio que a um amadurecimento de seus integrantes, volta a uma formação muito próxima da inicial, fruto, sem dúvida, de uma compreensão destas questões, muito diálogo, brigas, sem dúvida, mas também de perceber a beleza da música que se pode fazer com aquela específica combinação de pessoas e, acima de tudo, entender que esta música acaba sempre sendo muito maior e perene que a existência dos músicos que a fazem.

RR: Como você compreende, hoje em dia, a relação dessa música instrumental jazzística de São Paulo com a atuação do Lira Paulistana? (como palco e como selo)

TC: São gerações, cada qual vivendo o seu tempo e a sua própria experiência, mas também como um elo de uma corrente, sempre atada a uma geração anterior e com suas experiências e histórias que de certa forma vão influenciando nossas escolhas, assim como influenciaremos a turma do próximo elo. Mudam os nomes, os locais, mas é de certa forma bastante parecido, o Sanja foi o Lira da década de 80, o Supremo Musical, o Sanja da de 90, a Casa de Francisca de 2000, o Jazz B, o Blue Note, vão aparecendo novos espaços que só vingam se ocupados por algum movimento.

RR: Na sua opinião, o Lira Paulistana foi uma espécie de aglutinador da movimentação instrumental paulista na esteira jazzística?

TC: Sim, pois foi um selo também, que lançou vários primeiros trabalhos de uma geração.

RR: Você acredita que a ideia de “música independente” foi fundamental para possibilidade de atuação desses grupos da cena instrumental de jazz em São Paulo? Os grupos instrumentais se apropriaram do “discurso independente” e/ou construíram, de fato, novas saídas coletivas na gestão de carreira fonográfica?

TC: A carreira fonográfica da*s majors* (as grandes gravadoras multinacionais) tinha um compromisso acima de tudo quantitativo, ficava então aqueles que pretendiam experimentar, ou ocupar um local ainda incerto, ao menos no que diz respeito ao mercado, uma falta de opção. Com o barateamento do processo de gravação (com aparecimento de estúdios menores e com um equipamento mais barato) aparece a oportunidade, até então impossível, de se produzir uma sessão de estúdio e gravar o seu projeto. Com isso, abriu-se a possibilidade de novas organizações, como a do Núcleo Contemporâneo, que nasceu de uma cooperativa de músicos que queriam viabilizar seu trabalho solo e em vez de cada um fazer sozinho, criamos uma estrutura comum, que reveria também a questão da distribuição, já que correios passavam a ser uma opção confiável e barata para se chegar em pequenas quantidades a vários estados do Brasil.

RR: Qual é a relação das bandas de jazz instrumental com o gênero/rótulo “Vanguarda Paulista”?

TC: Há áreas em comum, mas creio que houve uma especialização com o tempo, que dividiu um pouco as turmas, indo as da canção para o mercado publicitário e trilhas de cinema e teatro e os da música instrumental sendo incorporados à carreira de

grandes artistas da MPB e que acabariam fazendo sua carreira solo nos momentos de folga das viagens destes artistas.

RR: Atualmente, você percebe uma espécie de momento “oportuno” (robusto) de forte rememoração das atividades em torno do Lira Paulistana e da Vanguarda Paulista? Por quê?

TC: Hoje vivemos paradoxalmente um grande momento estético no Brasil. Há um manancial enorme de novos e muito bem preparados músicos, atentos a uma brasilidade contemporânea e com vasto material para consultar, dando valor a ser brasileiro, vindos de universidades de música muito mais bem preparadas que antes e de escolas e orquestras de formação públicas (EMESP, Casa do Choro, Orquestra Tom Jobim, Orquestras jovens) e igrejas. O nível este altíssimo e creio que estamos perdendo uma ótima oportunidade de explorar esta que é das nossas mais desprezadas e inexploradas *comodities* que é a nossa inigualável cultura, sobretudo na música.

RR: Quais efeitos você enxerga sobre a relação entre o governo militar e a produção musical como um todo? E especificamente o jazz instrumental?

TC: Vejo que nas canções foi mais claro viver com a possibilidade de censura e achar como passar por aquilo e como passar uma ideia em poesia. Na música instrumental, creio que o sintoma mais aparente foi uma agressividade muito presente, sobretudo nas improvisações e num flerte com o *free*, a liberdade, o atonalismo, a quebra de paredes e regras, uma vontade de rupturas que acabavam achando um caminho estético.

RR: Como enxerga a relação entre a política (no sentido mais tradicional do termo) e a produção instrumental? A comunicação social da obra fica mais “distante” por não conter letra?

TC: Menos óbvia de certo. Creio que nos aproximamos mais de uma poética universal, a essência da metáfora, uma poética que se dá de forma que transcende a barreira da linguagem, ao menos falada. Conseguimos embutir em nossas composições e interpretações significados pessoais, que serão reinterpretados pelos ouvintes que incluirão de certo um pouco de sua compreensão e de sua história naquele discurso. Acredito ser hoje a música instrumental de vital importância para alargar horizontes e ampliar espaços internos, pois ela necessita de uma concentração e uma dedicação do ouvinte diferente daquela quando a mensagem já está mais explícita. Muitas vezes, apenas com um título, somos levados a caminhos interiores por essa música (a essência da música sinfônica, que vem fazendo isso há séculos). Desta forma se abre espaços internos, tão importantes hoje para se desenvolver algo essencial e em pouca prática que é o pensamento, o pensamento crítico, o ato de elaborar e divagar sobre incertezas.

RR: Como enxerga o ambiente da redemocratização e suas relações com o momento “contracultural” na esfera artística (a ideia independente)?

TC: Como sempre, houve um grande vale entre a promessa e a entrega. Continuamos

um país complexo, mas com uma simples solução contida há décadas em 8 letras: EDUCAÇÃO [sic]. Sem esta alavancagem, vamos continuar massa de manobra, de fácil manuseio. Nós produtores de cultura, hoje, ainda ganhamos além do histórico desprezo de nossos governantes (e aqui me abstenho da polarização tão útil a eles e tão nociva pra gente) um agravante de sermos uma atividade quase subversiva, pois ativar essa coisa de pensar é muito perigoso pra eles. Aqui vou me permitir te mandar alguns textos que ando escrevendo (ainda não sei bem pra quê…), talvez crônicas semi-auto-biográficas [sic], mas alguns são sobre música e talvez te sirvam, só peço para me mostrar caso use algo deles e de não publicá-los (a não ser excertos dele, claro, caso te sirvam), pois estou vendo o que fazer com eles. Tratam sobre esta coisa de como ficamos de fora da equação que se estabeleceu no século XXI, de plataformas digitais, distribuição virtual, aplicativos de ouvir música, *Apple, Amazon, Spotify* e toda essa turma que anda ganhando rios de dinheiro com o nosso conteúdo, e nós, produtores de conteúdo, não temos mais visto a cor do dinheiro.

RR: Quais são as principais referências estéticas das bandas instrumentais desse momento? E as suas pessoais?

TC: Difícil deduzir quais referências estéticas dos outros, mas fico sempre muito feliz quando ouço de novas gerações que o trabalho que venho fazendo tem de alguma forma iluminado o seu caminho, pois ele, acredito que reflete uma postura, de ir ao encontro de uma linguagem própria e brasileira, de alguma forma achar uma maneira que seja nossa de dizer o que achamos. Como muitos, comecei com uma discografia mais internacional do que nacional (até porque muito mais disponível àquela época, o *Coisas* [1965, Forma] do Moacir Santos só conheci por cópia em fita K 7, e só vim a ver um LP original quando morei nos EUA, na década de 90, e na casa de um pianista americano). Miles Davis, Hubert Laws, Wayne Shorter, Phil Woods (o meu irmão mais velho era baterista e gostava de jazz então fui pinçando na sua discoteca solistas que gostava), depois fui descobrindo o Moacir Santos, o Zimbo Trio e outros trios que fizeram carreira, o Quinteto do Hector Costita (que foi meu professor) e aí vieram as bandas do Hermeto e do Egberto, que foram como que uma revolução pra mim (e creio que para a minha geração), pois eram moderníssimas (uma brasilidade revistada e diferente da bossa-nova, do choro, do samba e de qualquer outro movimento antes, mas com um pouco desses todos dentro, sem dúvida), grupos com alto grau de coesão, muitos ensaios, tocando músicas com formas que iam muita além da tradicional forma de expor um tema e improvisar sobre ele, tocando só material original e altamente brasileiro e ainda por cima arrebentando lá fora, uma luz nova que iluminava um caminho novo, sem dúvida.

RR: Qual a influência do jazz na música do Pau Brasil, Pé Ante Pé e Grupo Um? E na sua carreira?

TC: Como disse, ouvi muito jazz passivamente e depois quando comecei a comprar meus próprios discos (já na década de 80, nos meus 20 anos), passei a gostar nesta época de um *fusion* que abria para novas possibilidades em grupos como Steps e Yellow Jackets, que além de eletrificarem e incluírem muita tecnologia em sua música, abria para novas possibilidades estéticas improvisativas e de certo também revolucionavam o tocar do saxofone. Como improvisador fui muito influenciado pelo jazz (um pai talvez da improvisação moderna), mas logo percebei que aquilo precisava

ser digerido, quebrado, em aminoácidos que seriam recompostos em outra coisa, uma energia que se transformaria em algo mais próximo de minha realidade num processo "antropofágico andradiano", e aí incluiria o grupo ZonAzuL, que foi meu laboratório de como abrasileirar estas influências. Acredito que o Pau Brasil tinha a antropofagia em seu gene inicial e sempre esteve mais comprometido com uma brasilidade mais pura, mas revisitada e modernizada (um grupo que além de tocar material original se propunha a arranjar de forma criativa clássicos como "Na Baixa do Sapateiro" do Ary Barroso, entre tantos). O Pé [Ante Pé] nasceu um octeto para tocar estritamente material original (Caito, Homero, Mané estudavam composição com o maestro Koellreutter) e o grupo era um laboratório que experimentava linguagens mais contemporâneas que abriam as possibilidades improvisativas assim como as harmônicas também. O Grupo Um idem, mas focado muito (creio eu) na estética dos irmãos Nazário, pois as composições eram quase todas do Lelo, que incorporava técnicas de composição eletroacústica, ultracontemporânea, com espaços de improvisação jazzística e era, pra mim, sem dúvida o Grupo que mais se aprofundou neste caminho na época. A bateria precisa mas ao mesmo tempo absolutamente livre de Zé Eduardo trazia o tempero/desafio jazzístico para as performances e improvisações, que aqui iam muita além das formas e harmonias tradicionais e tonais típicas do jazz. Gráficos, fórmulas, texturas e sobretudo as possibilidades ilimitadas da improvisação livre, o *free*, aqui eram exploradas mas com uma estética mais contemporânea e atonal do que jazzística, creio eu, o que fazia a diferença. Definiria o PB [Pau Brasil] como um grupo sempre mais próximo da tradição, mas disposto a recontextualizá-la [sic]. O Pé como um grupo intermediário que se propunha a tocar uma música original mais na área de transição entre o tonal e a tradição e o então dito contemporâneo, mas como uma banda maior, com a necessidade de maior organização formal, como composição e arranjos, mas com momentos de improvisação livre também. E o Grupo Um como um grupo quase que de música contemporânea de câmara com formação jazzística (piano, baixo, bateria e solista) aberto a improvisações estruturadas e também livres.

RR: Qual a influência do rock na música do Pau Brasil, Pé Ante Pé e Grupo Um? E na sua carreira?

TC: Acho que muito pouca (na minha opinião). Na minha só fui me interessar propriamente, já nos anos 90, e não era mais nem rock, mas muito mais numa fase pop, como CD's como os do Sting. Eu vim de uma família de música erudita, jazz e MPB, que quase não ouviu rock e tive pouquíssima exposição (o que mais tarde vinha a me envergonhar, pois não conhecia o básico que 9 entre 10 pessoas fora de meu círculo musical conheciam, o que me causava um certo desconforto).

RR: Qual a relação da música produzida pelo Pau Brasil, Pé Ante Pé e Grupo Um com o *jazz* de estilo *fusion*?

TC: Também acredito que muito pouca, pois havia uma essência pop e de incorporação de pegadas e levadas no *fusion* que nestes grupos quase não entravam na fórmula. O ZonAzul foi o quinteto da década de 80 de que participei que mais flertou com este desafio de fazer um fusion brasileiro, presente em muitos trabalhos desta época, sobretudo no Rio de Janeiro (que assumia um ar mais californiano, enquanto aqui estávamos mais para uma intelectualidade nova-iorquina, acredito).

RR: Como você compreende a presença do jazz na trajetória da música popular brasileira?

TC: Somos essencialmente autodidatas. A academia é algo bastante recente na nossa história musical. Passava-se de pai pra filho ou adquiria-se experiência na prática e, sobretudo, ouvindo. Ouvindo rádio, LPs, shows. Se você pegar a vida e o contexto de personagens como Nelson Cavaquinho (que tocava violão) ou mesmo de um Wilson Batista (que batucava na mesa e não tocava nada harmônico) e for estudar a estrutura de suas composições, você vai ter que explicar este milagre desta forma. Pois é uma música elaboradíssima tanto melódica como harmonicamente e o fruto disto era que sem dúvida (e é fácil de achar essas influências dentro desta música) que eles estavam com os ouvidos abertos ao que se tocava no rádio, que era o melhor do jazz, do swing, do bolero, da música clássica. Ravel, Cole Porter, Debussy, Gershwin, entre tantos, tocava em suas infâncias e também depois disso, o que os expunha a ouvir estas soluções melódicas e harmônicas que iam de certa forma achando lugares para morar em seus cérebros e que seriam invocadas mais tarde. Tenho tido o prazer e a honra de trabalhar com o violonista e compositor Guinga ultimamente e ele é um exemplo clássico contemporâneo deste fenômeno, pois sem nenhuma formação acadêmica, sua música está repleta destes grandes de sempre, brasileiros e estrangeiros, do jazz e da música clássica, de onde ele com seu violão sem nem saber bem qual o nome daqueles acordes e posições esdrúxulas que ele foi achando para conseguir tocá-los, às vezes tendo até que usar o polegar esquerdo para conseguir aberturas até então impossíveis no violão, sempre foi achando um jeito de “tirar” aquela harmonia e achar uma maneira de inseri-la em sua música.

RR: Qual a influência dos ritmos e gêneros brasileiros na obra do Pau Brasil e dessas bandas instrumentais?

TC: Essencial. Pra mim é o começo de qualquer estudo de linguagem estética musical brasileira, sair pelos ritmos. Decupá-los, incorporá-los de alguma forma em seu instrumento, trazer o pandeiro e o tamborim para a flauta e destrinchar estas células rítmicas que nos darão a base de nossos assuntos interpretativos, composicionais e improvisacionais. Todas essas bandas, cada uma à sua maneira, trabalhou isto e eu venho e continuo trabalhando com isto até hoje (e tenho certeza que farei isto para sempre, pois em se tratando de Brasil este é um assunto inesgotável).

RR: Apesar de a banda se utilizar de vários elementos musicais, é possível dizer que o jazz tem caráter estruturante e central na forma musical do Pau Brasil, Pé Ante Pé e Grupo Um?

TC: Creio que não. Estes são grupos nascidos no final da década de setenta, já com uma preocupação de ocupar um lugar no cenário musical brasileiro e por que não no mundial. Já sabíamos que não entraríamos num cenário instrumental internacional se não fôssemos genuínos e por isso acho que apesar da grande influência que o jazz exerceu na música instrumental do mundo, sobretudo no campo da música improvisada, já havia uma preocupação em achar um caminho nosso e uma atitude de incorporar e sobretudo se apropriar de linguagens. Logo nascia a *world music*, que buscava justamente uma volta às tradições mais arquetípicas e logo depois uma fusão babélica destas tradições (aqui, eu entraria na década de 90 e com a Orquestra

Popular de câmara, mas aí é outro projeto, né, não? Rsrs).

RR: Qual a influência do jazz brasileiro na obra do Pau Brasil, Pé Ante Pé e Grupo Um?

TC: Aqui vou considerar a música instrumental que veio antes destes grupos e que incorporava, sim, muito de jazz, como os trios de piano, baixo e bateria (Zimbo, Sambalanço, Tamba…), assim como orquestras de baile e combos que rearranjavam coisas para estes eventos, mais do que grupos de cover de jazz, que tocavam arranjos mais próximos possíveis do original. Acho que houve, sim, uma continuidade. Estes grupos antes dos nossos já vinham procurando uma linguagem brasileira dentro destas estruturas formais de choros e harmonias ditas do jazz, mas que vieram da migração de maestros eruditos que foram para os EUA, fugindo das guerras e que lá engrandeceram as possibilidades melódico/harmônicas do blues entre outros. Entendo que o conceito mais importante aqui para se entender é o de "contexto". Contextualizar, entender a época, o momento, o *zeitgeist*, ver um movimento como um elo de uma corrente, que vinha de antes e que vai continuando e que depende de seus elos para se manter forte.

RR: O que é, para você, "uma música moderna"? E "música de vanguarda"?

TC: Seguindo o parágrafo anterior, a ideia de corrente e de contexto é aqui fundamental. Acredito ser a música contemporânea aquela feita em contato profundo com o seu momento, histórico, estético, político. É aquela que melhor representa, como uma fotografia, aquele momento e de certa forma o congela. Por isso me sinto desconfortável em chamar de música contemporânea um movimento do século passado, que sem dúvida muito diz sobre aquele momento histórico, mas que tem pouco de contemporâneo se considerarmos o contemporâneo como o feito hoje e agora. Música moderna seria para mim uma música feita com os elementos mais contemporâneos possíveis, que surfa nos acontecimentos, estéticas, movimentos e tendências do momento. Eu particularmente odeio duas palavras: "tendências" (que me parece vêm de uma coisa próxima de pesquisa de mercado, que tenta adivinhar ou muitas vezes induzir aquilo que vai ser consumido, portanto vai entrar na moda, e para entrar na moda você precisa preencher um pré-requisito que é o de sair da moda, logo mais, para dar lugar a nova moda, reforçando o conceito de obsolescência, o que me incomoda muito) e "atitude" (que creio tem substituído outras palavras de que gosto mais como, capacidade, competência, estudos, profissionalismo). Música de Vanguarda sempre me incomodou, pois tem algo obscurantista de adivinhar o futuro, o que está por vir, estar à frente das outras, saber de algo que muitos ainda não sabem, fazer parte de um clã de privilégios. Reflete pra mim uma atitude meio prepotente. Somos administradores de tempos, os músicos (das altas frequências dos sons às baixas do intervalo entre as notas), mas não somos donos dele, acredito.

RR: Qual relação (se é que existe) dessas definições com a música produzida pelo Pau Brasil, Pé Ante Pé e Grupo Um?

TC: Acho que cobri já isso bem, em respostas anteriores.

RR: Como eu não sou músico, seria possível me indicar as principais técnicas e

procedimentos considerados “de vanguarda”, “modernos” ou “eruditos” que as composições do Pé Ante Pé, Pau Brasil e Grupo Um contêm? Música atonal e modal estão presentes? Além delas, também existem procedimentos do serialismo? Do dodecafonismo? Quais outros destacaria?

TC: Todos estão, sim, presentes e já falei deles um pouco antes também, quando me aprofundei em cada um deles. O Grupo Um foi mais fundo no servilismo e no dodecafonismo, o PB na música erudita (inclusive dedicando um CD a uma releitura da obra de Villa-Lobos) e o Pé flertou com o atonalismo e o servilismo, mas todos mesclando isso, incorporando a outras técnicas, algumas mais tradicionais e tonais. Esta a diferença: uma falta de preconceitos, uma abertura às possibilidades e uma ousadia de se apropriar das técnicas ao nosso serviço e ao serviço da música que queremos fazer, e não o contrário, quando muitos trabalhos se veem prisioneiros das técnicas.

Obs: aqui faço um parêntesis pra te dar uma dica. Não sabia que você não era músico. Então, se pretendes abordar elementos mais técnicos, busque alguém pra te assessorar pois, aqui falo do lado de cá, de quem lê coisas, muitas vezes muito bem escritas e interessantes (e muitas vezes não, também) sobre música de gente sem formação musical. Por mais interessante e cheios de insights que seja o texto (e aqui falo quase que representando a classe), um simples deslize técnico (erros crassos de tradução do inglês já derrubaram ótimas críticas) abala toda a credibilidade do texto, aqui entre nós (músicos).

RR: Na sua opinião, como podemos definir brasilidade musical? Quais elementos podem caracterizar tal questão?

TC: Também falei disso bastante antes. Acho que ao nascer em território brasileiro ganhamos automaticamente a cidadania brasileira em nossos documentos, mas a cidadania estética brasileira creio que precisa ser conquistada, através de uma compreensão mais abrangente desta riquíssima cultura, através de um mergulho em nossa língua, nossos costumes, nossa literatura, nosso cinema, nossas danças e festas, nossa culinária e, claro, nossa música. Aí sim creio que adquirimos esta brasilidade musical, um selo que nos insere nesta cultura de alguma forma, por isso gosto do conceito de antropofagia, que digere as influências (que são eternas e constantes), as transformando em algo básico para construirmos algo que agora passa a ser nosso. Se somos aspirantes a elo daquela corrente, precisamos saber de onde ela vem em uma mão e mais ou menos pra onde ela vai na outra.

RR: Quais particularidades você vê no cenário da música instrumental e do jazz brasileiro nos anos 1980? O que mudou após o fim dessa década?

TC: Também percorri bastante isso já nas respostas anteriores. A grande diferença acho que foi o movimento de produção independente que nascia ali, revolucionando o meio de se fazer e distribuir música, que até então era muito caro e para poucos e que dependia de uma gravadora, quase sempre multinacional para produzir seu trabalho e que tinha, claro, ambições comerciais com este trabalho.

RR: O que você acha do termo “Vanguarda Paulista Instrumental”?

TC: Nasce deste momento novo, que se inseria num momento de aberturas, políticas, estéticas. Possibilidades que antes não estavam disponíveis. Caminhos que não haviam até então. Uma vontade de criar algo novo, original. Uma alternativa, palavra que entraria na moda rapidamente e que não estava à disposição até então. Esta Vanguarda Paulista (que foi além da instrumental, claro) foi pioneira e alternativa, pois creio que o que se dava mais fora de SP era uma vanguarda mais ligada ao rock e a um pop, às vezes mais engajado, às vezes mais escapista. Mas ela iria se disseminar e acabar influenciando um caminho que segue até hoje, com um renascimento do choro, do maracatu, do forró, do frevo, de uma música brasileira ligada à sua história, mas, ao mesmo tempo, ligada a seu tempo, de hoje e mais do que nunca necessária! A nossa cultura é que nos define enquanto povo e nação.

RR: Uma característica reincidente nas fontes (periódicos e entrevistas) sobre a Vanguarda Paulista Instrumental remete às *jam sessions* em clubes de jazz da cidade de São Paulo. Quais eram esses espaços*? Você poderia comentar mais sobre esse contexto e esses bares?

[*Alguns bares que encontrei e foram citados, além do Lira Paulistana: Saint Germain Jazz Club (Sanja), OPUS 2004, Penicilina, Supremo Bar, entre outros].

TC: Costumo dizer que a nossa cena *underground* paulistana foi por um período literalmente *underground*. O Teatro Lira Paulistana, em Pinheiros, centro seminal e catalizador do movimento de produção independente da década de 70, era um subsolo. O Saint Germain (bar de comida suíça que começou a ter música ao vivo com o ZonAzul aos sábados e que se tornaria um dos principais clubes de Jazz de SP, aí se chamando Sanja Jazz Bar, também ficava no porão de um belo casarão no baixo Augusta na década de 80), e o Supremo Musical (belo restaurante numa esquina icônica dos Jardins, Oscar Freire com Consolação que tinha em seu porão um pequeno café/teatro com um diferencial, um piano acústico de cauda que foi um importante endereço que lançou projetos e fez temporadas: Orquestra Popular de Câmara, às quartas feiras, Banda Mantiqueira, às terças, e nos fins de semana Rosa Passos). Maria Rita se lançou lá, César Camargo Mariano. Havia também os ao nível do solo. O primeiro que me lembro foi o Opus 2004 que sediava a big band de Nelson Ayres em meados de 70, na mesma época no Brooklin Paulista, O Lei Seca inovava com um bar de arquitetura descolada e com universitários de boa aparência, ao invés de garçons atendendo, e música Instrumental (ali nasceu um Pré-Pé Ante Pé, Pau Brasil, entre outros grupos). Logo mais teríamos o Penicilina na Alameda Lorena, que seguia pela mesma "pegada" do Lei Seca, bares de um cosmopolitismo Novaiorquino. O que havia aí na década de 70/80 era uma presença muito jovem nesses bares, que não eram caros. Um público eminentemente universitário prestigiava muitas vezes colegas de USP, FAU, GV que tinham uma vida paralela como músicos participando de grupos (eu era um deles, que me dividia num curso de medicina em Santos e tocando nestes endereços) que mesclavam músicos já profissionalizados com outros ainda fazendo uma faculdade não de música. Foi uma época muito rica desses locais com música ao vivo. Na Henrique Schaumann vários bares tinham música ao vivo (eu comecei num deles chamado Barravento) e muitas outras casas que não duraram tanto quanto as acima tiveram seu momento com música ao vivo. Dama da Noite (no Itaim), Piu-Piu (no bexiga, onde várias outras em seu entorno também tiveram música ao vivo, você podia ir subindo a rua e dando canja com os amigos que por ali estavam tocando). Creio

que a década de 70/80 foi o auge do movimento, que começou muito amador e foi se profissionalizando à medida em que os grupos iam gravando e se profissionalizando, assim como as casas e sua estrutura para shows (o Saint Germain nos disponibilizava um canto de uma sala com 2 tomadas e mais tarde o Sanja já tinha um pequeno palco, com luzes de show e equipamento de som além de um camarim). No Sanja tocávamos 3 entradas (nos fins de semana) e a terceira que era lá pelas 2:30 da manhã era dedicada às canjas, pois os músicos que trabalhavam em outras casas acabavam sempre por lá, além dos que vinham a SP para fazer shows com artistas. Hermeto (e sua banda) era figura assídua nos shows do ZonAzul, músicos que vinham para os Festivais de Jazz sempre acabavam por lá também (toquei com os músicos do George Benson, entre muitos, que muitas vezes [eu] nem sabia de que banda eram). Ali, o pé direito baixo, um palco de 5 cm de altura e uma proximidade absoluta com a plateia criavam um clima de clube de jazz mais despojado e informal que propiciava o clima para as canjas e as interações que viraram marca da casa. A frequência de apresentações, seja em dias fixos (como o zona que ficou aos sábados no Sanja por um bom tempo, ou a Orquestra Popular de Câmara que ficou as quartas no Supremo, ou mesmo as temporadas de fim de semana, ajudavam os grupos a intensificarem sua relação e performance. Tocávamos toda semana numa agenda que variava entre as casas.

RR: Na sua opinião, como a ditadura militar (1964 – 1985) interferiu no desenvolvimento do jazz e da música instrumental no Brasil?

TC: Abaixo acabarei respondendo nas próximas respostas.

RR: Como você analisa a relação entre a ditadura militar e o contexto produção fonográfica da Vanguarda Paulista Instrumental?

TC: Ali, estávamos achando um caminho, paralelo. A fórmula do *establishment*, das gravadoras, com seus contratos e contratados não funcionava pra gente. Nossos números, nosso público, nosso *marketing* eram diferentes do usado pelas grandes gravadoras multinacionais e suas expectativas de retorno. Foi a oportunidade de acharmos e criarmos um caminho nosso, de produção, distribuição e de criação, independente de pressões de mercado, censura e resultados comerciais. Havia uma liberdade estética total. Na música sem palavras, tudo era mais ainda metafórico e fora do alcance de censores, então vejo hoje as consequências mais no plano estético (explico adiante).

RR: Quais confluências você enxerga entre censura, MPB (canção) e música instrumental durante a ditadura militar no Brasil?

TC: O efeito que teve na canção, que foi direto, limitante, foi indireto na música instrumental, que é metafórica por natureza, salvo seus títulos ou conceito de alguns álbuns, capas. O que percebo hoje, a distância, é que havia uma necessidade de uma expressão transgressora, mais virulenta que encontrava no *free jazz* e na música contemporânea que se desprendia da tonalidade e da harmonia tradicional, veículos para essa transgressão. Incorporava-se um “ruído”, um grito que buscava romper paredes, limites, normas. Um discurso anti-*establishment*, que rompia com algumas tradições, era bem-vindo e estava presente em trabalhos como o do Grupo Um e do Pé Ante Pé. O

jazz vivia este momento também, com improvisações longas e livres, muitas vezes virulentas e iradas que davam a estética transgressora da época. Rompia-se com uma linha do tempo estética, com um modo de fazer música, de improvisar. Foi uma ruptura sobretudo estética a que se deu na música instrumental, que logo após a Redemocratização iria voltar a procurar raízes brasileiras e tentar achar um lugar no mercado, voltando a se aproximar e se reapropriar da harmonia, se reinserindo na linha do tempo através de releituras e logo em seguida de uma criação que se colocava como um novo elo na corrente histórica, unindo o passado e o futuro. O atonalismo e as experimentações contemporâneas ficavam para traz da história (ao meu ver). Acho música contemporânea aquela que é feita hoje, no *zeitgeist* do momento, intrinsicamente ligada ao momento transformador da história em que estamos vivendo.

RR: Você concorda com a perspectiva de que a ascensão da MPB "ofuscou" o desenvolvimento da música instrumental de cunho jazzístico e experimental?

TC: A música com palavras sempre teve um público maior e com um discurso politicamente engajado, importante e necessário, vejo que ela cresceu e ocupou espaços por motivos óbvios. Se estabelecia paralelamente ao nosso movimento instrumental uma geração espetacular de compositores/cantores que foram sendo contratados por grandes selos/gravadoras multinacionais e que ocuparam um lugar no mercado que era antes de música estrangeira. Estes artistas agora não só gravavam como também agora saíam em turnês pelo país, absorvendo em suas bandas um grande contingente dos melhores músicos, que agora tinham menos tempo e agenda para seus projetos instrumentais. Foi uma tendência natural do mercado. Nos anos 80, um novo mercado eminentemente pop se estabelecia, com as bandas de rock nacional, que também seduziam a juventude universitária para seus shows (a mesma que nos prestigiava). Isso tudo contribuiu para uma migração da audiência, que voltaria mais velha em outros espaços na década de 90, com um ressurgimento do choro, de ritmos brasileiros e de projetos instrumentais novos, mas a juventude nunca mais voltou ao instrumental como a daquela geração, hoje cooptados pelo sertanejo, pela sofrência e por onde as moças bonitas estiverem nos shows. Aquele engajamento estético/político daquela juventude se deu, vejo isso hoje melhor, devido às circunstâncias daquele momento.

RR: Após 1985, você compreende que o mercado para o jazz e a música instrumental se alteraram também pelo encerramento formal da ditadura militar (1964 – 1985)?

TC: Acho que mais pelos motivos acima. Claro que sem a ditadura, as bandas de rock proliferaram, uma MPB-pop também se estabeleceu e a música instrumental brasileira se distanciou do jazz americano, investindo numa linguagem brasileira ficando do jazz as bases de improvisação. O jazz após o sucesso popular do *fusion*, buscou voltar às suas raízes e de certa forma se perdeu, ao menos nos EUA (minha opinião pessoal), pois, na Europa, acabou se desenvolvendo e se aclimatando de forma criativa (o jazz escandinavo, português, polonês, entre tantos e mesmo no Oriente). O jazz e a música instrumental criativa (a mesma coisa para mim) é um organismo vivo e mutante que incorpora tudo ao seu caminho e é esta abertura que é sua característica, sua volatilidade, o inesperado da improvisação. Nos ambientes em que se preservou isto ela seguiu seu caminho. Quando compartimentada em regras de pode e não pode, isto é jazz e isto não, ela perde sua força vital e vira outra coisa, um gênero, estanque e ela é mais do que isso (minha opinião pessoal, mais uma vez). Claro que sem o

obstáculo, sem a briga, sem a causa, a energia da juventude seguiu para caminhos mais hedonistas e menos engajados e isto se refletiu em suas escolhas. Mas as pessoas que começaram a consumir esta música nesta época seguiram, mesmo que mais tarde, a continuar de alguma forma ligadas a esta cultura.

RR: Como você compreende a relação entre política e música instrumental? E entre política e jazz?

TC: Acho que já cobri isto acima. Todo fazer artístico é para mim um ato pessoal e político. A experiência artística para mim se caracteriza e diferencia da experiência puramente recreativa pelo seu poder de transformação. A arte transforma quem a ela é exposta, de alguma forma. Ela nos tira de nossa posição de conforto e nos apresenta novos pontos de vista. Nos questiona e alimenta nossos pensamentos e ideias. No caso da música instrumental, acredito que seja o estágio mais elevado de metáfora, pois se dá numa linguagem universal, trabalhando o eixo sensações-sentimentos de forma direta, sem um texto pré-estabelecido, mesmo que poeticamente metafórico como o é a música cantada. Fazer poesia com sons, esse meu desafio.

RR: O que você acha que aconteceu com o mercado de música brasileira em 1967? E por volta de 1976? Como o jazz brasileiro e a música instrumental atuaram nesse processo e nesse período?

TC: Isto também.

RR: Você concorda com a perspectiva de que a clivagem entre canção (música cantada) e música instrumental ficou cada vez mais intensa durante o período da ditadura militar brasileira (1964 – 1985)? Por quais motivos?

TC: Também acho que foi coberto acima.

RR: Você conhece o livro “Crime contra Tenório”, de Frederico Mendonça Oliveira, o “Fredera”, guitarrista do Som Imaginário? O que acha da hipótese dele sobre o conluio da ditadura militar com a indústria fonográfica em prol da canção e em detrimento da música instrumental e do jazz?

TC: Não conheço o livro nem a hipótese. Arte é e sempre foi algo perigosíssimo. Alimento para pensamentos e fazer pensar é um ato perigosíssimo para governos populistas, totalitários, e todos aqueles que pretendem controlar seus governados. Hoje, vemos isso tudo de novo e de forma absolutamente escancarada. Nunca investimos em cultura de fato, mantemos no máximo a máquina trabalhando, mas trabalhando em sua capacidade mínima. A arte que questiona, que te tira de sua zona de conforto, que te propõe outros pontos de vista tem sido dizimada por governos sucessivos. Das concessões de rádio e TV (que apostam há anos no quantitativo mais popular possível do que na qualidade) à total ausência de uma política de estado para a cultura (a Lei Rouanet acabou preenchendo este vazio, mas ela não é uma política de estado para a cultura, ela supre uma falta de política de estado para a cultura). A sofrência e outros escapismos baratos invadem de forma rasa a vida dos brasileiros que cada vez menos exercitam o universo das metáforas, do pensamento, o universo crítico, tão perigosamente revolucionário. Vamos caminhando há décadas para este lugar sombreado

pela falta de investimentos reais em educação e cultura, os únicos combustíveis reais para a mudança tão almejada. Sem isto, seguiremos neste catatonismo assistindo e ouvindo conteúdos tão abaixo de nossas capacidades criativas. Em qualquer país isto seria um crime, mas no Brasil, com o seu potencial criativo, é um crime hediondo. Acredito que o conluio vai muito além da ditadura militar. Acredito que ele se espalha e se aprimora pela Redemocratização, aumentando sempre a oferta de uma alimentação artística-espiritual de baixíssimos teores proteicos de forma propositada. Massas pouco pensantes e facilmente enganáveis e manipuláveis. *Fake News* e tudo isso que está aí, cresce neste meio de forma exponencial. Jogamos fora (não a aproveitando) todo dia uma de nossas maiores comodities, nossa cultura.

RR: Como você compreende a relação entre o autoexílio de muitos músicos relacionados ao jazz e a música instrumental (Tânia Maria, Egberto Gismonti, Dom Salvador, Airto Moreira, Sérgio Mendes, Raul de Souza, Naná Vasconcelos, Flora Purim, entre outros(as)) no contexto da ditadura militar brasileira?

TC: Há a fadiga. Todos em algum momento pegamos em “armas”, assumimos responsabilidades, criamos projetos, escolas, selos independentes, nadamos contra a corrente, mas há a fadiga e ela é pessoal. Eu mesmo, nos anos 90, com o Governo Collor fui morar em Los Angeles. Pode ser uma fadiga política, estética, mercadológica... O jazz americano chegou a um momento em que era mais bem apreciado e valorizado na Europa do que nos EUA, e assim foi também com a MPB, que migrou para os EUA e a Europa e Japão (passei 10 anos tocando todo ano com a Joyce por lá, levando toda a geração ainda viva da bossa nova de convidados). Nossa música de qualidade sobrevive muito melhor há décadas nas mãos dos franceses, japoneses e ingleses que nunca perderam de vista nossa produção de qualidade e sabem muito bem separar e desprezar fenômenos mercadológicos descartáveis que tanto espaço ocupam por aqui (na mídia, nas críticas e no mercado). Hoje, com uma reeleição de Bolsonaro sei que não suportaria mais viver neste Brasil que o reelegeu e provavelmente levaria este meu Brasil para algum lugar longe deste aqui (e provavelmente não estaria sozinho nesta empreitada). Há um limite. Todo exílio envolve, salvo algumas exceções onde não existe alternativa possível na permanência, uma desistência. Uma desistência de se brigar a briga aqui em nosso solo. Vamos tentar algo de fora. Ou vamos levar a nossa produção para um lugar onde ela seja mais bem recebida. No exílio, acabamos cortando o cordão umbilical e nos distanciamos da realidade cotidiana de nosso país. Fui, mas voltei. Não ficaria para sempre. O artista exilado acaba congelando um Brasil de seu passado em sua memória (e em sua música) à medida em que vai perdendo o contato com o Brasil contemporâneo e seu *zeitgeist*. Tenho necessidade de continuar sendo brasileiro, mas há um limite. Estamos passando por um agora neste exato momento.

RR: Durante a década de 1970, existiam muitas dificuldades para viabilizar a gravação e o lançamento de suas próprias músicas (relacionadas à música instrumental e ao jazz) no mercado, certo? Por algum momento também pensaram em deixar o Brasil e tentar inserir-se na cena de jazz fora do país? Ou era um projeto ficar no Brasil e tentar a carreira por aqui?

TC: Acabei respondendo acima. Há um fator técnico. O aparecimento, devido a equipamentos menores e mais baratos, de estúdios de gravação menores, mais baratos,

muitos aqui em SP ligados ao mercado da propaganda, que acabaram facilitando e barateando a produção de uma gravação que antes tinha que ocupar um grande estúdio a preços caríssimos a hora. Os estúdios de propaganda (mercado tipicamente paulista), *versus* os estúdios das grandes gravadoras para discos dos grandes artistas (mercado tipicamente carioca) foi fator determinante na diferença entre o movimento independente paulista e carioca.

RR: Você acha que o I Festival Internacional de Jazz de SP, em 1978, foi um estímulo para uma nova geração de instrumentistas no final dessa década e no início dos anos 1980? Como analisa a atuação do festival e sua relação com as bandas da Vanguarda Paulista Instrumental?

TC: Este primeiro festival foi sem dúvida um marco importante para o movimento que se estabelecia. Os concertos, o espaço na mídia, o *happening* que se deu no Anhembi (toquei à tarde no estande da Weril, dividindo com o Proveta e tínhamos crachás para entrar em todos os espaços) do começo da tarde até a madrugada, muitas trocas, uma energia que contagiava a todos a produzir. Víamos ali um som parecido com o nosso, que fazíamos pelas beiradas da mídia e dos espaços *underground* ocupando uma grande sala e os cadernos de arte. Havia um caminho possível. Todos pensavam repertórios e projetos sonhando em entrar para a próxima programação, caso continuassem os festivais. A marca Montreux do primeiro foi um abre alas, assim como a participação da TV Cultura.

RR: Quais outros festivais de jazz (como a segunda edição em São Paulo, em 1980, ou o Rio Monterey Jazz Festival, ou mesmo o festival de Jazz de Brasília), e de música em geral (como o festival de Campos de Jordão ou o de Águas Claras em Iacanga) também influenciaram a geração da Vanguarda Paulista Instrumental?

TC: Havia acabado a era dos festivais da canção e parecia que começava uma nova fórmula, agora não competitiva e com espaço para a música instrumental e os grupos que se consolidavam naquele momento. Era um caminho natural, depois dos bares, dos teatros (MASP etc.), tocar nos festivais. O D'Alma, Grupo Um, Pau Brasil, ZonAzul, entre vários, acabaram tocando e dividindo noites com Chick Corea, Nina Simone. Era uma conquista. Os festivais sempre foram momentos marcantes na carreira e na formação de qualquer músico. O contato próximo, a interação, o clima que se dá, sem falar dos [festivais] como o de Campos, com um caráter pedagógico incluído. Estávamos ocupando e expandindo espaços, era essa a sensação.

RR: Qualquer fonte – cartazes, fotos de shows, ensaios, gravações e/ou qualquer outro material – a respeito do Grupo Um, Pau Brasil e Pé Ante Pé que você possa me disponibilizar, ficarei muito grato.

TC: Vou ver quando voltar a São Paulo. Estou no Rio esta semana.

RR: Na sua opinião, qual a importância do *jazz fusion* para o Grupo Um, Pau Brasil e Pé Ante Pé? E para as bandas de jazz no Brasil nos anos 1970 e 1980?

TC: Acho que o ZonAzul foi a banda que mais propositadamente se aproximou desta fusão, mas de uma fusão de uma música improvisada e eletrificada, mas com um

olhar brasileiro (o Cama de Gato do Rio era outra banda neste sentido, creio). O Grupo Um era uma fusão estética mais entre a música eletroacústica contemporânea e a música improvisada. O Pau Brasil buscava uma estética brasileira, arranjando músicas conhecidas do grande público de forma moderna e com espaços para a improvisação além das composições próprias. O Pé era uma banda que só tocava material autoral de seus integrantes e buscava uma interação entre a brasilidade e a música contemporânea (alguns integrantes estudavam composição com o maestro Koellreutter). O *jazz fusion* tinha na época uma conotação pop e *bluesy*, ligado ao *easy-listening* [sic], um jazz pop-rock que se eletrificava e simplificava suas harmonias. Uma energia californiana que contrapunha. Muitas bandas de bar fizeram cover de arranjos de bandas americanas, mas acho que os trabalhos citados por você não se influenciaram tanto pelo *fusion* (como esta estética que defini acima). O Pau Brasil teve a "guitarra sinth" do Bellinati por um tempo e os teclados (que eram onipresentes com a falta de piano acústico nas casas), mas esteticamente não considero *fusion* (nem o Pé).

ENTREVISTA – HOMERO LOTITO (Instrumentista – Pé Ante Pé)

Renan Ruiz: Primeiramente, gostaria que comentasse um pouco sobre o processo de formação musical, os professores e mentores que mais te influenciaram durante o início dos seus estudos musicais.

HOMERO LOTITO: Eu destacaria, no meu currículo, a primeira produção independente, em 1977. Em 1984, para atuar no ramo de publicidade, montei o estúdio e produtora "Soft Midi", um dos primeiros estúdios a combinar as tecnologias de sequenciadores MIDI e gravadores analógicos. Em 1996, montei o estúdio e produtora de áudio "Trilha Certa", atuando como engenheiro de gravação/mixagem e realizando gravações para CDs, comerciais de TV, rádio e documentários.

Dentre as gravações de rádio: "Sobrinhos do Ataíde" - Rádio 89FM e "Diário do Dias", Rádio Bandeirantes AM; Série de audiolivros da Editora Scipione com a radiofonização de textos clássicos, infantis e educativos. Composição de trilha sonora, gravação e edição do CD "Paulo Freire – O Andarilho da Utopia" - Rádio Netherlands – Holanda. No que se refere a formação musical: aprendizado do piano dos 6 aos 14 anos de idade, dos 14 aos 18 anos, passagem por grupos de rock como guitarrista; dos 18 aos 25 anos estudei na Escola Municipal de Música de São Paulo (piano erudito, trompa, contraponto e harmonia), na Orquestra Sinfônica Jovem Municipal de São Paulo: trompista, composição Musical: Prof. Hans-Joachim Koellreutter e MPB / Jazz / Arranjo / Improvisação com Nelson Ayres / Amilson Godoy. Realizei diversas atividades educativas, como professor no Conservatório Estadual de Tatuí, Faculdade de Música Santa Marcelina e na Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Como músico e arranjador: para artistas nacionais e estrangeiros, dentre eles: João do Vale, Belchior, Sá e Guarabyra, Bibi Ferreira, Malcom Roberts, Wanderléa, Rosa Maria e Som Nosso de Cada Dia. Compositor e instrumentista do grupo instrumental "Pé Ante Pé", com 2 LPs gravados em 1980/82 e versão em CD (2005); participação em shows e festivais de MPB e jazz por todo o Brasil. Arranjos para a Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo e Banda Sinfônica do Estado de São Paulo.

Desde 2001, [atuo] como engenheiro de áudio e proprietário do estúdio de masterização "Reference Mastering Studio". O Reference foi pioneiro na masterização em padrão SACD (Super-Audio CD), a tecnologia mais avançada em áudio até o momento. Desde sua inauguração, o Reference já masterizou cerca de 800 CD's e DVDs, dos mais diversos gêneros musicais, dentre eles: André Mehmari, Léa Freire, Banda Mantiqueira, Tom Zé, André Geraissati, Yamandu Costa, Zeca Baleiro, Hélio Ziskind, Swamy Jr, Virgínia Rosa, OSESP, Mônica Salmaso, Trio Curupira, Laércio de Freitas, Caito Marcondes, Alessandro Penezzi, Fabiana Cozza, Thiago do Espírito Santo, Arismar do E. Santo, Paulo Freire, Marco Pereira, Toninho Ferragutti, Anima, Barbatuques, Mawaca, Choro Rasgado, Marcus Siqueira, BluBel, Simona Cavuotto, Karin Fernandes, Paulo Braga, Vento em Madeira, Tetê Espíndola, Itamar Assumpção.

RR: Especificamente, qual a influência recebida de Hans-Joachim Koellreutter nesse processo?

HL: Fiz com ele aulas de composição e análise. A principal influência foi na maneira

de tratar a composição musical, sem dogmas e excessivas amarras culturais.

RR: Como o ambiente universitário da virada dos anos 1970 para 1980 da capital paulista se relaciona com o surgimento de bandas como Pé Ante Pé, Divina Increnca, Grupo Um e Pau Brasil?

HL: Na minha opinião, não vejo uma influência direta do ambiente universitário no surgimento de bandas instrumentais. As escolas de música voltadas para a música popular, como o CLAM do Zimbo Trio, os cursos da Fundação das Artes de São Caetano, os festivais de jazz da TV Cultura, a vinda de vários artistas de jazz ao Brasil (Bill Evans, Miles Davis, Charles Mingus e até Ravi Shankar), o contato direto com os músicos tocando nos Pubs e bares da cidade, foram muito mais importantes.

RR: Dos músicos e instrumentistas que trabalhou, quais aqueles que mais transformaram sua forma de enxergar e compor música instrumental?

HL: Na composição, ninguém em particular (entendo a pergunta como sendo exclusivamente “músicos com quem trabalhei” e “composição musical”).

RR: Como você compreende o lugar que a música instrumental ocupa em um cenário amplo da música brasileira?

HL: A música instrumental, apesar de não ter grande projeção no cenário brasileiro, é a principal base de formação dos instrumentistas e arranjadores, se assim considerado, o lugar que ocupa é imenso.

RR: Quais foram suas principais atividades musicais no período de atuação do Pé Ante Pé?

HL: No período de 1980 a 1983 (4 anos), eu escrevia arranjos para cantores, big-bands e grupos menores (combos). Toquei em muitos bares que tinham a música instrumental como principal atrativo. Acompanhei alguns poucos cantores (não tenho talento para *sideman*). Quando Koellreuter foi nomeado diretor do Conservatório Dramático e Musical de Tatuí, fui convidado por ele para fundar o departamento de MPB/JAZZ. Comecei a trabalhar no conservatório nessa época.

RR: Quais suas principais atividades musicais após período de atuação do Pé Ante Pé?

HL: Estão na primeira resposta. Trabalhei como professor de música na área MPB e Jazz (harmonia, arranjo e improvisação), acompanhante de artistas como pianista, Publicidade, Rádio, e, desde o ano 2000, exclusivamente como engenheiro de masterização/mixagem/gravação.

RR: O que você entende por “jazz brasileiro”?

HL: Qualquer música feita por músicos brasileiros, que tenha base em nossa cultura musical e que inclua o elemento “improvisação” no seu discurso.

RR: Como você compreende a acessibilidade do jazz brasileiro no Brasil? E fora daqui, como analisa a valorização desses grupos?

HL: A música instrumental brasileira é acessível, requer um pouco mais de vivência musical por parte do ouvinte para que se acostume a ela, mas é só observar artistas como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Altamiro Carrilho, ou mesmo Milton Nascimento (cuja obra tem um alto conteúdo instrumental) tornaram-se até populares. Existe também um componente cultural, para a população em geral, um maior incentivo/facilidades ao aprendizado de instrumentos, seja para finalidades lúdicas ou profissionais, proporcionaria o "feedback" necessário para uma melhor apreciação dessa "música que não tem letra". Fora daqui, a valorização, sem dúvida, é maior, haja vista a quantidade de jazzistas famosos que conhecemos. Na minha opinião, isso se deve à melhor educação musical desses povos, que tem maior acesso ao aprendizado de instrumentos seja para uso lúdico ou profissional.

RR: Como você compreende a relação entre música instrumental brasileira e o jazz produzido por aqui? Qual o alcance e a importância dessa música (instrumental e jazz) no cenário mais geral de indústria musical brasileira?

HL: Todo músico profissional atuante em qualquer modalidade da música popular brasileira, tem estreita relação com a música instrumental. Na música popular não existe uma partitura rígida, então, mesmo o músico quando está acompanhando cantores, "improvisa" e ajusta sua execução ao sabor do momento. Existem excelentes músicos que atuam tanto na música instrumental quanto como arranjadores, produtores e acompanhantes para cantores, sendo assim, considero a que a música instrumental tem importância fundamental no cenário da indústria musical brasileira.

RR: Voltando ao cenário paulistano do início dos anos 1980: como você entende a relação de reciprocidade entre as bandas de jazz instrumental desse momento? Qual ligação você enxerga entre bandas como Pé Ante Pé, Pau Brasil, Grupo Um, Divina Increnca, entre outras?

HL: Havia muita camaradagem e troca de informações entre os músicos e bandas. As idades eram similares e os interesses musicais e artísticos também.

RR: E como entende, atualmente, a relação dessas bandas instrumentais com a chamada "Vanguarda Paulista", que também atuava nesse mesmo período?

HL: O que seria a "Vanguarda Paulista"? Só canção, música com letra, performática? No meu entender, a música instrumental está mais que inserida no contexto da Vanguarda Paulista, é só lembrar o fato que todo e qualquer cantor/compositor tinha como base do seu trabalho os mesmos músicos que atuavam nas bandas instrumentais.

RR: Como surgiu o grupo Pé Ante Pé? Quais as propostas e as ideias para formação da banda?

HL: Tínhamos em 1979 um sexteto que tocava em alguns bares que davam muita

abertura para a nova música instrumental. O repertório era Música Brasileira e Jazz (*be-bop*, *cool*, *jazz-rock* e contemporâneo). Quando os membros do grupo começaram a mostrar suas composições, decidimos tocá-las em um show produzido por nós mesmos e que teve lugar no Teatro menor da PUC-SP, o "Tuquinha". O show se chamava "Pé Ante Pé", que depois virou o nome da banda.

RR: Como foi o processo de (1) financiamento, (2) gravação e (3) lançamento do primeiro disco do Pé Ante Pé?

HL: 1) Não teve financiamento, o dinheiro inicial foi arrecadado entre os membros da banda e o restante da dívida paga com a vendagem dos LP's e shows; 2) A gravação foi em um estúdio de 8 canais, já com a banda contando com 8 integrantes tocando ao vivo; 3) O lançamento foi no Lira Paulistana.

RR: Como foi o processo de (1) financiamento, (2) gravação e (3) lançamento do segundo disco do Pé Ante Pé? (1982, *Imagens do Inconsciente*, Lira Paulistana)

HL: 1) Novamente, não teve projeto do governo nem financiamento, foi como no primeiro LP; 2) A gravação foi em estúdio de 16 canais com formação de quinteto e convidados; 3) O lançamento foi no Lira Paulistana e MASP SP.

RR: Como era a relação de vocês com o *staff* do Lira Paulistana? Comente um pouco sobre como conheceu o Lira Paulistana e como interpreta a formação/construção daquele espaço e, também, sobre as aproximações da trajetória do Lira com o Pé Ante Pé.

HL: A relação com o pessoal do Lira Paulistana era muito estreita. O Wilson (Gordo) tocava comigo na peça Gota D'Agua e também era conhecido de muito tempo pelos outros músicos de São Paulo através das bandas que havia participado.

RR: Estou tentando montar uma lista de todas as apresentações do Pé Ante Pé, poderia me auxiliar nesse sentido? Quais os principais locais de apresentação?

HL: Vou lhe passar uma lista melhor. Mas seguem algumas: Lira Paulistana, MASP, Sala Cecília Meireles – RJ, Teatro Nacional de Brasília, Universidade de Santa Catarina, Teatro da USP, Teatro Augusta SP (Virada Cultural Paulistana), Avenida Paulista ao ar livre – Aniversário de São Paulo, 25 de janeiro; Salas Funarte – SP e RJ, Parque da Catacumba ao ar livre – RJ.

RR: Comente um pouco sobre como enxerga a ideia/conceituação de "música independente" na virada dos anos 1970.

HL: O termo não é exatamente "música independente", mas "produção independente". Até meados dos anos 70, a produção de fonogramas era restrita às gravadoras, que ditavam em grande parte o conteúdo da produção musical. Com isso, o que não interessava às mesmas ficava sem registro. Os novos artistas – vale ressaltar que não necessariamente tinham talento ou consistência no seu trabalho – encontraram uma maneira de viabilizar o registro de suas obras, apreendendo a lidar com os aspectos da produção que envolve contratação de estúdio, distribuição etc.). Na verdade,

alguns artistas que começaram como “independentes”, assim que conseguiram um contrato com gravadoras, o aceitaram de imediato, não faltam exemplos disso. “Produção independente” nem sempre é sinônimo de “música independente” e, na minha opinião, também não é sinônimo de qualidade ou inovação.

RR: Comente um pouco sobre como interpreta a relação da música instrumental e do jazz brasileiro com a chamada produção independente desse período.

HL: A produção independente era o único caminho viável para o registro fonográfico dessa corrente musical. Algumas gravadoras de pequeno porte (ex-Som da Gente) se interessaram pela música instrumental, mas foram casos isolados. Vale lembrar que o primeiro disco chamado de “independente”, o *Feito em Casa* [1977, Artezanal] do Antônio Adolfo, era instrumental.

RR: Como era a relação do Pé Ante Pé com esses outros grupos e instrumentistas e grupos de jazz da cena paulistana (Pau Brasil, Divina Increnca, Alquimia, Freelarmonica, Medusa, Metalurgia etc.)? Se encontravam frequentemente? Conversavam sobre problemáticas e saídas conjuntas? Na sua opinião, existia uma cena de jazz instrumental? Ou apenas alguns grupos tentando seu lugar na indústria fonográfica tradicional?

HL: Todos os grupos dividiam shows e tinham muito contato entre si, inclusive com alguns músicos participando em mais de uma banda. Existia sim uma “cena de jazz”, com os músicos se encontrando em várias casas noturnas da cidade para conversarem e darem “uma canja” com quem estivesse tocando lá. Foram feitas reuniões formais para discutir projetos como o da Sala Funarte e foram dadas várias entrevistas coletivas para jornais e revistas. Acho que era um movimento coletivo, sim.

RR: Como pensar a “estatística” de que uma boa parte desses grupos instrumentais e independentes da virada da década finalizaram sua carreira na primeira metade dos anos 1980 (Grupo Um, Divina Increnca, Alquimia, Freelarmonica, Pé Ante Pé, Medusa, Metalurgia; talvez a única exceção, enquanto grupo, o Pau Brasil?*).* Existe uma resposta coletiva à crise da produção musical independente?

HL: Tenho uma teoria de que a chegada do chamado “Rock Nacional”, mudou o foco dos meios de comunicação, que estavam muito “simpáticos” à causa independente, para o que agora era novidade e de mais fácil aceitação. Existem outras causas, muitos músicos na casa dos 25 a 30 anos começaram a assumir famílias e levados a diversificar sua área de atuação musical, acompanhando cantores, por exemplo. Nessas condições era muito complicado manter um grupo musical unido e coeso.

RR: Como você compreende, hoje em dia, a relação dessa música instrumental jazzística de São Paulo com a atuação do Lira Paulistana? (como palco e como selo)

HL: Acho que a nova cena da música instrumental já estava formada antes de existir o Lira Paulistana. O Lira, primeiramente, facilitou a união desses grupos em um Teatro que podia ser alugado por um preço acessível e que começava a ter um público interessado e assíduo. O Wilson (um dos proprietários do Lira) era músico e apoiou várias das iniciativas dos grupos instrumentais com o selo Lira Paulistana. Na maioria

das vezes eram coproduções: o artista produzia o fonograma, do qual ficava sendo legalmente proprietário, e o selo licenciava o mesmo para a produção e distribuição dos discos.

RR: Na sua opinião, o Lira Paulistana foi uma espécie de aglutinador da movimentação instrumental paulista na esteira jazzística?

HL: Foi, com certeza. A música instrumental (ao contrário do que vejo em alguns documentários produzidos) formava boa parte do público do Lira.

RR: Você acredita que a ideia de "música independente" foi fundamental para a possibilidade de atuação desses grupos da cena instrumental de jazz em São Paulo? Os grupos instrumentais se apropriaram do "discurso independente" e/ou construíram, de fato, novas saídas coletivas na gestão de carreira fonográfica?

HL: De maneira alguma a música instrumental se apropriou do "discurso independente", pelo contrário. Foram os Grupos Instrumentais que mais se mantiveram "independentes", bancando suas produções e ficando donos de seus fonogramas originais, ao contrário de outras correntes que viram a chance de chegar a um público maior através de gravadoras e perderam seus fonogramas (e sua independência) para elas.

RR: Qual é a relação do Pé Ante Pé com o gênero/rótulo "Vanguarda Paulista"?

HL: Acho que estávamos completamente inseridos no "rótulo". Fazíamos a música que sentíamos naquele momento, com certeza era uma arte muito representativa da imensa e complexa cidade.

RR: Atualmente, você percebe uma espécie de momento "oportuno" (robusto) de forte rememoração das atividades em torno do Lira Paulistana e da Vanguarda Paulista? Por quê?

HL: Percebo, sim. Na minha opinião, o interesse vem do fato de que pouca coisa aconteceu nos últimos 40 anos com aquela intensidade e união entre artistas das mais variadas tendências.

RR: Quais efeitos enxerga sobre a relação entre o governo militar e a produção musical como um todo? E especificamente o jazz instrumental?

HL: Para os compositores de canções (música + letra), essa relação obviamente foi complicada. A censura era sobre as letras. Na década de 70, tive um grupo que compunha canções e todas as letras deviam ter o carimbo da censura, muitas foram vetadas totalmente ou em parte. Para a música instrumental não vejo uma relação direta.

RR: Como enxerga a relação entre a política (no sentido mais tradicional do termo) e a produção instrumental? A comunicação social da obra fica mais "distante" por não conter letra?

HL: É interessante, por que será que mesmo não entendendo nada da letra (em outra língua), o público em geral tem mais facilidade para se identificar com a canção do que com a música instrumental? Para mim, é uma questão cultural. Quando as pessoas têm algum tipo de educação musical, seja na escola tradicional ou ensino de música específico, elas têm maior facilidade de entender e absorver a música instrumental, e até mesmo a canção.

RR: Como enxerga o ambiente da redemocratização e suas relações com o momento "contracultural" na esfera artística (a ideia do independente)?

HL: O processo de redemocratização foi muito importante para a minha geração, que vinha de quase 20 anos de cerceamento cultural. Na época, a entrada do MDB no poder foi muito importante para a cultura, abriram-se vários espaços com uma participação bastante eclética com shows em praças, Av. Paulista, Festival de Campos do Jordão, entre outros.

RR: Poderia comentar, por favor, qual a proposta das capas dos dois álbuns do Pé Ante Pé?

HL: No primeiro LP, a relação do nome "Pé Ante Pé" com uma foto que havia na parede da casa do Caito Marcondes foi imediata. A foto foi tirada pelo Kell (não lembro do nome dele completo), que morava na casa também. Toninho Mendes (um grande amigo que trabalhava na revista *Isto é*) fez a arte na redação da revista de maneira quase clandestina, e assim conseguimos nossa capa. No *Imagens do Inconsciente*, estávamos com a ideia de uma capa com foto de São Paulo, que lembrasse nossa música urbana. Pedimos ao fotógrafo Gil Ribeiro que nos apresentasse algo do seu acervo, a foto apresentada era lindíssima e foi aprovada na hora, porém, o Gil nos deu outra opção: a "foto do muro", aí não deu jeito, aquela seria a capa. Afinal, ninguém sabe o que está por trás do muro... (o inconsciente?)

RR: Como era o seu contato com os jornalistas no período de atuação do Pé Ante Pé?

HL: Sempre tive muitos amigos ligados ao jornalismo, principalmente cartunistas e fotógrafos. No jornalismo escrito, os jornalistas especializados em cultura criavam pautas específicas sobre o movimento, então o contato era muito facilitado.

RR: Qual era o principal público do Pé Ante Pé?

HL: O público era bastante abrangente, músicos, estudantes (universitários ou não), pessoas ligadas à cultura em geral, um pouco de "hippies". As idades variavam de 15 a 60 anos. Costumo dizer que quando se tocava música instrumental, como num show na Av. Paulista (25 de Janeiro, aniversário de São Paulo), ninguém saía correndo.

RR: Quais são as principais referências estéticas do Pé Ante Pé? E as suas pessoais?

HL: São muitas e igualmente importantes. Toda a música instrumental brasileira anterior aos 80 (início do grupo). A canção brasileira (MPB), principalmente aquela com alta participação instrumental, como exemplo: Milton Nascimento e Tom Jobim.

O jazz, principalmente as correntes do bebop até as contemporâneas. Música Erudita, notadamente a do século XX.

RR: Qual a influência do jazz na música do Pé Ante Pé? E na sua carreira?

HL: A principal influência do jazz é na improvisação e na liberdade de criação com a participação/colaboração individual dos integrantes do grupo. Na minha carreira, posso dizer que foi a mesma influência.

RR: Qual a influência do *rock* na música do Pé Ante Pé? E na sua carreira?

HL: Pelo menos 4 músicos do Pé Ante Pé tiveram influência do rock: Caito Marcondes, Betão Caldas, Tuco Freire e eu mesmo. O *rock*, em todas as suas variantes, foi a principal música da minha adolescência. Na minha carreira não tive bandas de rock, mas tenho muito orgulho por ter gravado ao vivo com o Som Nosso de Cada Dia, em 1994, que estava com sua formação original (Pedrão, Pedrinho e Manito).

RR: Como você compreende a presença do jazz na trajetória da música popular brasileira?

HL: O jazz, como toda música que tem como base cultural a música afro-americana, sempre influenciou e foi influenciado pela música brasileira. Basta ver a estreita relação entre Pixinguinha e Louis Armstrong.

RR: Qual a influência dos ritmos e gêneros brasileiros na obra do Pé Ante Pé?

HL: As mais importantes considero o samba e a música nordestina (principalmente o baião).

RR: Apesar de a banda se utilizar de vários elementos musicais, é possível dizer que o jazz tem caráter estruturante e central na forma musical do Pé Ante Pé?

HL: Caráter estruturante não, com exceção de algumas composições que se utilizam de modelos mais afins ao jazz.

RR: Qual a influência do jazz brasileiro na obra do Pé Ante Pé?

HL: Preferiria chamar de “a influência da música instrumental brasileira”. Essa influência é muito importante. Alguns exemplos: Tamba Trio, Zimbo Trio, Victor Assis Brasil, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Severino Araújo, Paulo Moura e muitos outros.

RR: Como você explicaria as propostas e o som produzido pelo Pé Ante Pé? Qual a relação das propostas da banda com o chamado *jazz fusion*?

HL: *Jazz fusion* não seria um termo que definiria as práticas do Pé Ante Pé. As influências vinham de múltiplas fontes; o jazz não era apenas uma delas. Era uma proposta “eclética” que absorvia o conhecimento musical e influências únicas de todos os elementos do grupo.

RR: O que é, para você, uma “música moderna”? E “música de vanguarda”?

HL: Música Moderna seria a música produzida no momento presente, que tenha ao menos uma proposta diferente da intenção meramente comercial. Essa música teria uma boa dose de informação nova e menos redundância, mas não teria a intenção clara de indicar novas correntes e direções estéticas. A Música de Vanguarda, ao contrário, pode ser caracterizada como produzida de modo a causar um maior impacto estético e maior ruptura com práticas musicais estabelecidas e de uso corrente.

RR: Qual relação (se é que existe) dessas definições com a música produzida pelo Pé Ante Pé?

HL: Tínhamos um perfil “Vanguarda Moderado”, procurávamos manter uma comunicação mais direta e acessível com algumas composições, mas em outras “puxávamos” o ouvinte para sonoridades e formas mais desafiantes à sua fruição musical.

RR: Como eu não sou músico, seria possível você me indicar as principais técnicas e procedimentos considerados “de vanguarda”, “modernos” ou “eruditos” existentes nas composições do Pé Ante Pé? Música atonal e modal estão presentes? Além delas, também há procedimentos do serialismo? Do dodecafonismo? Quais outros destacaria?

HL: Vou me ater aos termos musicais:

Forma: Uma característica inovadora que usamos foi ampliar o conceito de forma nas composições. A música instrumental (Jazz e MPB**)** estava usando basicamente o que chamamos de Tema-Improvisação-Tema, então começamos a compor de maneira que o próprio fluir da composição determinasse a sua forma, ou como dizia Koellreuter existe uma diferença entre a forma e a “forma” (aquela de fazer bolo). Muitas vezes a forma final só era definida nos ensaios com a colaboração de todos envolvidos.

Harmonia: O modalismo foi muito valorizado, davam à música um colorido e um significado muito especiais. A maneira de usar o modalismo era muito ampla, com superposições tonais e atonais, principalmente nas improvisações. As cadências harmônicas tradicionais do jazz e MPB também foram ampliadas e modificadas, explorando novos centros tonais e direções menos óbvias.

Dodecafonismo: Como técnica estrita eu já o considerava ultrapassado e engessado. O que usamos foi um conceito de “serialismo”, porém com muita liberdade, não estrito. Executamos algumas peças seriais em shows, que fariam parte de um terceiro trabalho, que não chegou a ser gravado.

Planimetria: É principalmente uma maneira de se notar uma partitura com símbolos musicais e extramusicais que dão ao instrumentista um guia para sua criação (na maioria das vezes, uma improvisação livre), mas ao mesmo tempo mantendo a coerência e direção estética da composição. Usei a técnica na composição “Transformar”.

Timbre: Trabalhamos várias formações diferentes, os 3 instrumentistas de sopro tocavam vários saxes e flautas, na percussão tínhamos 2 percussionistas compreendendo desde a bateria tradicional até tablas, marimbas, vibrafone. Usávamos o baixo elétrico e o acústico, guitarra e violão, piano Fender e acústico, até mesmo um clarone foi usado, formações inéditas como música para 3 saxes soprano. Isso permitia uma gama muito variada e rica de sonoridades.

RR: Quais os elementos característicos da música brasileira você destacaria da música produzida pelo Pé Ante Pé?

HL: O ritmo, derivado das várias manifestações musicais da nossa cultura. Samba, bossa-nova, vários ritmos nordestinos, o choro (em menor grau).

RR: Na sua opinião, como podemos definir “brasilidade musical”? Quais elementos podem caracterizar tal questão?

HL: Não existe uma “Música Brasileira” pura. Acredito que nenhuma cultura moderna tenha mais nada de “puro”. É difícil definir um elemento principal que defina a “brasilidade musical”, mesmo considerando gêneros musicais como o Rock e o Jazz. Porém, uma vez executado por brasileiros, acabam adquirindo “brasilidade”, mesmo que esses gêneros não se utilizem de elementos característicos da cultura musical brasileira, como o ritmo, por exemplo.

RR: Quais particularidades você vê no cenário da música instrumental e do jazz brasileiro nos anos 1980? O que mudou após o fim dessa década?

HL: No cenário da primeira metade dos 80, acho que havia uma vontade de inovar, deglutir todas as informações que chegavam até aqui e transformar tudo em algo original e comunicativo. A tônica era o trabalho “em grupo”, desenvolvendo ideias e características próprias, nisso reside a grande variedade de estilos musicais da época. Havia uma certa “rebeldia” também, como me disse o amigo Lelo Nazário “a gente queria ficar fora do sistema, hoje querem ficar dentro”. Este espírito foi sendo diluído em favor de uma prática musical mais individualista, se é correto chamar assim, na qual os instrumentistas se reúnem para um trabalho como se fosse o que chamamos de uma “gig”, cada um apresenta sua composição e todos a executam com muita maestria, mas sem grandes interferências na composição propriamente dita. Por outro lado, o nível técnico dos músicos brasileiros evoluiu tremendamente dos anos 80 até o momento.

RR: Como você definiria o principal projeto musical (proposta estética) do Pé Ante Pé?

HL: Em um primeiro momento, a intenção foi a de formar um grupo que desse a oportunidade para que seus integrantes pudessem ter à mão um conjunto coeso, para o qual pudessem compor e ensaiar as suas composições. Com o tempo, as composições e a vivência musical conjunta definiram o que seria um projeto coletivo de trabalho, voltado à prática e renovação na música instrumental brasileira, tanto no que tange à execução musical quanto à composição.

ENTREVISTA – CAITO MARCONDES (Instrumentista – Pé Ante Pé)

Renan Ruiz: Poderia, por gentileza, confirmar as seguintes informações pessoais: data de nascimento, nome de pai e mãe, cidades em que morou?

Caito Marcondes: Nasci no Rio de Janeiro em 12 de março de 1954, e fui criado em Taubaté, de onde saí aos 17 anos para estudar arquitetura na FAUUSP em São Paulo, onde moro desde então. Meu pai se chama Antonio Miguel Nassif e minha mãe Mary Marcondes Nassif, ambos já falecidos.

RR: Gostaria que comentasse um pouco sobre o processo de formação musical, os professores e mentores que mais te influenciaram durante o início dos seus estudos musicais.

CM: Comecei ao piano aos 8 anos de idade, e aos 12 os estudos de violão. A bateria veio em seguida, a princípio por autodidatismo e depois com aulas de Augusto Arid, tudo isso em Taubaté, onde morei até os 17 anos. Nessa época, os bailes na cidade eram animados por bandas de muita qualidade como o Super Som TA, um trio carioca incrível, e haviam shows como de Roberto Carlos, Ivan Lins e até o americano Chris Montez. Meu irmão mais velho também tinha uma banda de baile que ensaiava em casa. Além disso, eu viajava todos os verões para o Rio de Janeiro e me hospedava com minha tia Geny Marcondes, grande pianista e compositora de trilhas para teatro (Grupo Opinião) e cinema (Marcelo Zona Sul), que foi casada com HJ Koellreutter e em cuja casa circulavam grandes músicos e atores como Barbosa Lima, Baden Powell, Denoy de Oliveira e o próprio Koellreutter, evidentemente. Ela ainda me levava para assistir peças de teatro como o Cavalinho Azul com trilha ao vivo de Reginaldo Carvalho, concertos de Rufo Herrera e Sergio Ricardo, e musicais como o *Hair*, que ela fez direção musical. Geny foi quem me introduziu aos Beatles, me dando o compacto duplo *A Hard Day's Night* [1964, Parlophone].

RR: Especificamente, qual influência recebida de Hans-Joachim Koellreutter nesse processo? E a relação com Rubens Barsotti?

CM: Ao me mudar para São Paulo para estudar arquitetura na FAUUSP, fui estudar bateria no CLAM com Rubens Barsotti, com quem fiquei alguns anos, e percussão sinfônica com Claudio Stephan. Nessa época, me aproximei de Koellreutter e estudei com ele composição e análise, fazendo também harmonia e contraponto com Mário Ficarelli. Foi aqui em São Paulo que comecei a ouvir Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Yes, Emerson, Lake & Palmer e outros, que também constituíram uma influência importante na minha formação.

RR: Você chegou a morar no Rio de Janeiro, antes de se mudar para São Paulo para cursar arquitetura na FAU-USP?

CM: Não. Morei um ano no Rio de Janeiro, bem mais tarde, no fim da década de 70.

RR: Como o ambiente universitário da virada dos anos 1970 para 1980 da capital paulista se relaciona com o surgimento de bandas como Pé Ante Pé, Divina Increnca, Grupo Um e Pau-Brasil?

CM: Bem, no meu caso, na FAU convivi com vários artistas que eram da minha turma ou contemporâneos como Guilherme Arantes, Gal Oppido (que na época tocava bateria no recém-formado Grupo Rumo, que também contava com meu colega de turma Paulo Tatit, irmão de Luís Tatit), Fernando Meirelles, Milton Hatoum, os irmãos Paulo e Chico Caruso e outros. Isso alimentou e ampliou muito meu universo estético e repertorial. Tive nessa época alguns grupos como o Fogos Fátuos com Jair Xavier, Beto Quadros e Reyes Gil (depois integrante do Grupo Papavento com Gil Jardim); o grupo Platô com Sisão Machado, Datcha, Duda Neves, José Neto (guitarrista que se radicou nos Estados Unidos onde tocou por anos com Airto Moreira e Flora Purim), Paulo Machado e Lea Freire. Foi também nessa época, por volta de 1977 que fui convidado pelo Hermeto para integrar a sua banda que na época contava com o pianista Lelo Nazário, o baterista, seu irmão Zé Eduardo Nazário, e o baixista Zeca Assumpção. Permaneci no grupo por cerca de um ano e pouco, realizando vários concertos.

A partir da formação do Pé Ante Pé, originalmente com Teco Cardoso, Mané Silveira, Xico Guedes, Jarbas Barbosa, Beto Caldas, Homero Lotito (pianista, compositor e arranjador que também estudava com Koellreutter) e Tuco Freire, gravamos o primeiro LP, *Pé Ante Pé* (1980) e passamos a realizar vários concertos no MASP, MIS, praças da cidade e naturalmente o Lira Paulistana, onde também se apresentavam o Grupo Um, o Pau Brasil, o Divina Increnca, o Medusa e até os Titãs. A classe universitária curtia muito a música instrumental paulistana, talvez até incentivada pelos vários festivais internacionais de jazz que se tornaram habituais nessa época, como o Free Jazz Festival, o Heinneken Concerts e outros.

RR: O que significou para você ser chamado por Airto Moreira de “o Villa-Lobos da percussão”?

CM: Conheci Airto Moreira de passagem no Japão, pra onde fui fazer uma turnê com a Joyce, Nailor Proveta e Arismar do Espírito Santo, em 1996. Meu amigo José Neto estava com ele e Flora, também no mesmo projeto que a Joyce no Blue Note. Eu havia gravado no ano anterior meu primeiro CD solo, com composições e arranjos meus com o quarteto de cordas americano Turtle Island e o trombonista brasileiro François de Lima. Gravação realizada na California, no Fantasy Studios, em Berkeley. Dei ao Jovino Santos, pianista da banda do Airto, um CDR desse trabalho e meses depois recebo um fax de próprio punho do Airto, fazendo grandes elogios ao trabalho e me dando esse apelido. Evidentemente fiquei muito surpreso e agradecido pelo carinho com que ele ouviu minha música. Partindo de um músico dessa estatura e que muito me inspirou nas minhas escolhas musicais, significou uma certeza de que eu estava trilhando o caminho certo.

RR: Nesse sentido, como você entende a sua relação musical com o movimento modernista brasileiro da primeira metade do XX?

CM: Acho difícil ligar uma coisa à outra. Eu procuro fazer a música que me agrada em primeiro lugar, sem preocupação de estar ou não em sincronia com os acontecimentos artísticos da ocasião. Evidentemente, quando componho estou utilizando toda a minha bagagem de informações e dessa forma estou conectado ao que acontece à minha volta.

RR: Entre o piano, violão, bateria, percussão e diversos outros instrumentos, você tem preferência por algum deles? A percussão é aquele instrumento que mais marcou sua trajetória musical?

CM: Eu tenho um estreito envolvimento com o piano, por ser o meu primeiro instrumento de estudo e também minha referência quando escrevo música. Os demais instrumentos são complementos e servem de parâmetro de escrita quando escrevo arranjos. Já estudei também flauta transversal, clarinete e sax alto, no entanto a percussão sempre me atraiu como *performer*, porque é um universo de possibilidades e não apenas um só instrumento.

RR: Você chegou a ensaiar e se apresentar com Hermeto Pascoal? Como foi esse processo?

CM: Por volta de 1977, o baterista Zé Eduardo Nazário me levou a um ensaio do Hermeto. A banda era ele, seu irmão Lelo ao piano e Zeca Assumpção no contrabaixo. Após o ensaio, o Hermeto me convidou para integrar a banda e eu fiquei com ele cerca de um ano, ensaiando praticamente todos os dias num regime de cerca de 8 horas por ensaio. Trabalhar ao lado deste gênio e dos incríveis músicos dessa banda foi uma das mais gratificantes experiências que já vivi, e fico muito agradecido por essa oportunidade. A liberdade de expressão e ao mesmo tempo a responsabilidade de executar uma música extremamente sofisticada e ousada foi uma escola maravilhosa. Lembro-me que logo no primeiro show o Hermeto me mandou entrar no palco sozinho e abrir o concerto. Embora não tivesse nada preparado, eu fui empurrado para o palco num ritual de batismo inesquecível.

RR: Dos músicos e instrumentistas que trabalhou, quais aqueles que mais transformaram sua forma de enxergar e compor música instrumental?

CM: O Hermeto, em primeiro lugar, seguido por uma série de grandes músicos com quem tive a sorte de trabalhar, destacando entre eles Nelson Ayres, Hector Costita, Tracy Silverman e o Turtle Island String Quartet, John Scofield, John Surman e os cantores Milton Nascimento, Marlui Miranda e Joyce.

RR: Como você compreende o lugar que a música instrumental ocupa em um cenário amplo da música brasileira?

CM: A música brasileira é uma das mais ricas do planeta, e a nossa música instrumental, por sua altíssima qualidade, é fundamental para liderar as experiências estéticas e alargar os caminhos para todos os outros estilos musicais.

RR: Quais foram suas principais atividades musicais no período de atuação do Pé Ante Pé?

CM: Durante a existência do Pé Ante Pé, eu estava estudando composição e análise com o Koellreutter, o que estabeleceu em mim para sempre a tendência de explorar os limites entre a música dita popular e a erudita, o que fundamentou meu trabalho que tem uma escrita baseada em técnicas de composição erudita permeada por improvisos livres.

RR: Quais foram as suas principais atividades musicais após período de atuação do Pé Ante Pé?

CM: Eu comecei a tocar com Marlui Miranda, que na época ainda fazia uma música baseada no cancioneiro popular, e com ela, Rodolfo Stroeter e Benjamim Taubkin realizei turnês por várias partes do mundo. Acompanhei também sua migração para a música essencialmente indígena e isso foi uma experiência altamente enriquecedora. Nessa época, também escrevi vários arranjos para a Orquestra Jazz Sinfônica, para Chico César e Elza Soares, por exemplo. Além disso, compus algumas trilhas para cinema e vídeo.

RR: O que você entende por “jazz brasileiro”?

CM: Jazz, já há um bom tempo, é o termo que define uma música com liberdade para improvisação, sendo geralmente desvinculada do estilo norte-americano. Os precursores principais dessa vertente [no Brasil] foram o Hermeto Pascoal e o Egberto Gismonti, seguidos por muitos outros. Não se pode esquecer que já tínhamos também Baden Powell, Vitor Assis Brasil, Rafael Rabello e Nelson Ayres, entre outros, e nos Estados Unidos e Europa, Naná Vasconcelos, Airto Moreira, Moacir Santos, Eumir Deodato e vários outros.

RR: Como você compreende a acessibilidade do jazz brasileiro no Brasil? E fora daqui, como analisa a valorização desses grupos?

CM: Atualmente a penetração é restrita por conta da falta de atenção da mídia e dos críticos especializados. Isso foi muito diferente nos anos 80 e 90, quando os grandes festivais de jazz entraram no país e conquistaram imediatamente um público de faixa etária bastante ampla, o que nos garantia casas cheias onde quer que nos apresentássemos. Essa realidade mudou muito e, hoje, a música instrumental se abriga em pequenos nichos e poucas casas, embora com um público bastante fiel que acompanha esse tipo de música. Por outro lado, creio que somos cada vez mais apreciados nos países de primeiro mundo, e as turnês de grupos brasileiros instrumentais são cada vez mais frequentes.

RR: Como você compreende a relação entre música instrumental brasileira e o jazz produzido por aqui? Qual o alcance e a importância dessa música (instrumental e jazz) no cenário mais geral de indústria musical brasileira?

CM: Acho que não se faz mais jazz americano por aqui. Com poucas exceções, os grupos tocam música própria com forte sotaque baseado nos ritmos brasileiros. E uma coisa boa foi o reaparecimento com muita força de um dos nossos estilos mais sofisticados e caráter fortemente virtuosístico, que é o Choro.

RR: Voltando ao cenário paulistano do início dos anos 1980: como você entende a relação de reciprocidade entre as bandas de jazz instrumental desse momento? Qual ligação você enxerga entre bandas como Pé Ante Pé, Pau-Brasil, Grupo Um, Divina Increnca, entre outras?

CM: A ligação entre esses grupos é clara e de certa forma óbvia: estávamos todos

procurando fazer uma música original, brasileira, com foco na improvisação, mas também utilizando técnicas mais complexas de composição, explorando caminhos que acredito até hoje sejam aproveitados pelos grupos mais jovens. Embora eu tenha detectado um crescimento técnico muito grande entre os músicos jovens, que hoje dispõem de muitas escolas de qualidade e informação farta via internet, coisa que não havia no início da minha carreira (só havia o CLAM do Zimbo Trio), tenho percebido também uma maior acomodação estética. Ou seja, a execução ganhou maior importância do que a ideia criativa, o que diferencia o que acontece hoje do que aconteceu no auge das bandas citadas na sua pergunta.

RR: E como você entende, atualmente, a relação dessas bandas instrumentais com a chamada “Vanguarda Paulista” que também atuava nesse mesmo período?

CM: A chamada “Vanguarda Paulista” diz, a meu ver, mais respeito à produção de canções do que a música instrumental, mas de todo modo estávamos também produzindo uma música de vanguarda na época, no sentido de romper com alguns padrões, até principalmente do formato jazzístico tema/improviso/tema. O céu era o limite!

RR: Como surgiu o grupo Pé Ante Pé? Quais as propostas e as ideias para a formação da banda?

CM: Surgiu de dois grupos que tocavam nos bares da cidade, que, diga-se de passagem, eram bem mais numerosos do que hoje, e que pagavam 100% do *couvert* artístico, coisa que não acontece agora. A ideia era criar um grupo com uma formação diferenciada e explorar composicionalmente essa instrumentação. E assim foi feito, começamos com piano, baixo, bateria, guitarra, vibrafone e três sopros que tocavam saxes e flautas. Gravamos um primeiro LP em 1980 (*Pé Ante Pé*) com essa formação e depois reduzimos para quinteto: piano, baixo, bateria, guitarra e um sopro para o segundo LP de 1982 (*Imagens do Inconsciente*).

RR: Como foi o processo de (1) financiamento, (2) gravação e (3) lançamento do primeiro disco do Pé Ante Pé? (1980, *Pé Ante Pé*, assinado como independente)

CM: Foi bancado por nós mesmos, do princípio ao fim. O mesmo se deu no segundo LP, que acabou sendo lançado pela gravadora Lira Paulistana e depois pela Continental.

RR: Como foi o processo de (1) financiamento, (2) gravação e (3) lançamento do segundo disco do Pé Ante Pé? (1982, *Imagens do Inconsciente*, Lira Paulistana)

CM: Respondido.

RR: Como era a relação de vocês com o *staff* do Lira Paulistana? Comente um pouco sobre como conheceu o Lira Paulistana e como interpreta a formação/construção daquele espaço e, também, sobre as aproximações da trajetória do Lira com o Pé Ante Pé.

CM: O Lira Paulistana foi inteligentemente criado pelo Wilson Souto Jr., vulgo Gordo,

que eu já conhecia por conta de um concerto que fizemos juntos, eu participando do grupo Platô (fantástica banda que infelizmente não gravou) e o grupo vocal Macuco do qual o Gordo participava. O teatro Lira Paulistana veio preencher a necessidade de um espaço que todas as bandas da época podiam alugar e fidelizar seu público. Era bem rústico, com arquibancada de cimento munida de almofadas e um equipamento mínimo suficiente para as apresentações. Funcionou perfeitamente porque todas as bandas instrumentais e vocais passaram por lá, sempre agraciados com casa cheia de um público ávido por boa música e experimentações avançadas. A relação era muito boa porque entre artistas. E o público, entusiasmado, chancelava nossas mais ousadas experimentações. O Lira chegou a promover shows também na praça Benedito Calixto que ficava em frente e até um grande concerto em que tocamos no meio da Avenida Paulista, perto do MASP, para dezenas de milhares de pessoas. Aliás, tínhamos tanto público que várias vezes ao nos apresentarmos no próprio MASP, tivemos superlotação, deixando de fora o correspondente a uma casa cheia.

RR: Estou tentando montar uma lista de todas as apresentações do Pé Ante Pé, poderia me auxiliar nesse sentido? Quais principais locais de apresentação?

CM: Essa é uma tarefa de fôlego. Nós tocamos em quase todos os lugares disponíveis em São Paulo, como o MASP, MIS, parques e bares da cidade, em Brasília (SESC e Casa Thomas Jefferson), Rio de Janeiro (FUNARTE, Parque da Catacumba e duas vezes na Sala Cecília Meireles), Florianópolis e por aí vai. Não me lembro se chegamos a tocar em Curitiba e Porto Alegre, creio que não.

RR: Comente um pouco sobre como enxerga a ideia/conceituação de “música independente” na virada dos anos 1970.

CM: Muito simples: a partir da experiência vitoriosa do pianista Antônio Adolfo de gravar e lançar seu LP totalmente por fora dos meios tradicionais, viu-se ser possível esse esquema de escoar a produção, registrando-a em gravações que pudessem ser ouvidas por mais pessoas, além dos shows presenciais. Soma-se a isso o fato de que o que fazíamos, por ser novo, original e ter um cunho de experimentação, não interessar às grandes gravadoras. Eu não acredito que houvesse qualquer tipo de conceituação tipo “Tropicalismo”, “Jovem Guarda” ou “Bossa Nova”. Eram simplesmente artistas inquietos para os quais interessava mais avançar sobre conteúdos e formas ainda não estabelecidos e fazer a arte que achavam mais coerente com seus princípios, sem preocupação comercial alguma. Chamou-se por isso “música independente”, ou seja, independente dos caminhos tradicionais das gravadoras já estabelecidas ou de qualquer outra intenção que não fosse a criação livre. Resumindo, a liberdade de cada artista fazer o que quisesse.

RR: Comente um pouco sobre como interpreta a relação da música instrumental e do jazz brasileiro com a chamada produção independente desse período.

CM: Como eu já disse acima, a relação era a liberdade, mais do que qualquer outro conceito estabelecido. Nós estávamos mais preocupados em expandir nossos horizontes, mesclando a influência de um John Cage, Stockhausen, Stravinsky, Bartók e Debussy com ritmos brasileiros e muita improvisação antes de qualquer outra coisa.

RR: Como era a relação do Pé Ante Pé com esses outros grupos e instrumentistas e grupos de jazz da cena paulistana (Pau Brasil, Divina Increnca, Alquimia, Freelarmonica, Medusa, Metalurgia etc.)? Se encontravam frequentemente? Conversavam sobre problemáticas e saídas conjuntas? Na sua opinião, existia uma cena de jazz instrumental? Ou apenas alguns grupos tentando seu lugar na indústria fonográfica tradicional?

CM: A relação era ótima, inclusive por ser muito comum alguns músicos participarem de vários grupos ao mesmo tempo, e também de fazermos algum show com formações diferentes das bandas. Mas não havia uma política ou um posicionamento comum, não se falava sobre isso, a gente apenas compunha e tocava. Evidentemente, havia influências de uma a outro grupo, principalmente quando identificávamos algo de muito original numa banda que gostaríamos de certa forma utilizar no nosso trabalho também. Ninguém estava tentando um lugar na indústria fonográfica, isso é um engano. Talvez seja mais plausível entre os grupos vocais como Titãs ou Paralamas, por exemplo.

RR: Como pensar a “estatística” de que uma boa parte desses grupos instrumentais e independentes da virada da década finalizaram sua carreira na primeira metade dos anos 1980 (Grupo Um, Divina Increnca, Alquimia, Freelarmonica, Pé Ante pé, Medusa, Metalurgia; talvez a única exceção, enquanto grupo, o Pau Brasil?). Existe uma resposta coletiva à crise da produção musical independente?

CM: Boa pergunta. Talvez algumas das respostas seriam que, como no meu caso, alguns estabeleceram famílias e tiveram que procurar atividades mais lucrativas para se sustentar, mas não creio que tenha sido regra. Não sei se é correto afirmar que houve uma crise na produção musical, mas talvez porque na maioria dos grupos, tínhamos atingido os objetivos imediatos e muitos de nós optou por outras maneiras de se expressar ou seguir carreira solo. Isso coincide em parte com o fato de que os projetos de música instrumental foram se tornando mais escassos, havendo o encerramento do Lira como teatro e gravadora, desde que Wilson Souto Jr. foi absorvido pela indústria fonográfica, indo trabalhar na Continental, e também por conta do crescente desinteresse da mídia pelo assunto. Uma parte dos músicos também foi integrada ao *show business*, como integrantes do Metalurgia indo tocar com cantores de renome como Gal Costa, Djavan, Elis Regina etc. O Pau Brasil resistiu por conta do esforço e idealismo do contrabaixista e fundador Rodolfo Stroeter, que também tocava no Divina Increnca (o pianista Feliz Wagner havia se mudado para a Europa), e que manteve o grupo até hoje, depois de várias mudanças de participantes.

RR: Como você compreende, hoje em dia, a relação dessa música instrumental jazzística de São Paulo com a atuação do Lira Paulistana? (como palco e como selo)

CM: Acho que não há relação direta, a não ser do legado que deixamos em forma de gravações, que a meu ver e de alguns estudiosos do assunto, ainda são bastante atuais, não perdendo seu frescor em termos de ideias e soluções.

RR: Na sua opinião, o Lira Paulistana foi uma espécie de aglutinador da movimentação instrumental paulista na esteira jazzística?

CM: Sim, mas circunstancialmente, não foi uma coisa pensada para tal. Como disse acima, esse pequeno teatro apenas tornou possível escoar parte da produção musical da cidade na sua época.

RR: Você acredita que a ideia de "música independente" foi fundamental para possibilidade de atuação desses grupos da cena instrumental de jazz em São Paulo? Os grupos instrumentais se apropriaram do "discurso independente" e/ou construíram, de fato, novas saídas coletivas na gestão de carreira fonográfica?

CM: Eu prefiro pensar que não houve exatamente um movimento coletivo. Não no sentido intencional. Tudo aconteceu por acaso, estava no ar o sentimento de criar um som que se distinguisse do que se havia feito até então. O termo "independente" refere-se única e exclusivamente à maneira de se gravar e produzir um álbum, sem sequer tangenciar a questão política ou estética. Tudo veio meio na esteira dos grandes festivais de jazz e as posturas de músicos como Hermeto e Egberto que já estavam trabalhando nesse campo.

RR: Qual é a relação do Pé Ante Pé com o gênero/rótulo "Vanguarda Paulista"?

CM: Nenhuma. Eu não gosto desse rótulo, para mim, não passa de um termo cunhado por jornalistas para dar a impressão de que havia um "movimento" tal como "Tropicália" etc.

RR: Atualmente, você percebe uma espécie de momento "oportuno" (robusto) de forte rememoração das atividades em torno do Lira Paulistana e da Vanguarda Paulista? Por quê?

CM: A memória de períodos de fertilidade na produção artística é sempre bem-vinda, mas não passa disso. O momento e as condições eram outros, esse "revival" serve no máximo para levar ao público jovem de hoje, a ideia de uma produção artística que foi importante na época, mas de certa forma tem um aspecto comercial inegável.

RR: Quais efeitos enxerga sobre a relação entre o governo militar a produção musical como um todo? E especificamente o jazz instrumental?

CM: Nenhuma, desde que não sofríamos de censura, pois não portávamos mensagens explícitas como as canções, por exemplo. A nossa liberdade de expressão foi respeitada por pura ignorância de que o que fazíamos poderia influenciar as pessoas a pensar e refletir. Acho uma relação muito mais profunda e filosófica, ficando num campo intangível demais para conclusões apressadas.

RR: Como enxerga a relação entre a política (no sentido mais tradicional do termo) e a produção instrumental? A comunicação social da obra fica mais "distante" por não conter letra?

CM: A nossa parcela de resistência à ditadura foi, como já disse, criar sem barreiras ou censuras.

RR: Como enxerga o ambiente da redemocratização e suas relações com o momento

“contracultural” na esfera artística (a ideia do “independente”)?

CM: Eu não creio que o Brasil seja um país totalmente democrático. Vivemos ainda as peias de uma política calcada na oligarquia e na troca de favores entre membros da cúpula. É evidente que para a canção brasileira, a ditadura foi um prato cheio, pois alimentou e enriqueceu as formas de protesto que tinham que se sofisticar ao máximo para passarem desapercebidas e com isso ganhou uma dimensão extraordinária. É como você declarar seu amor a uma outra pessoa de forma metafórica, poética, sem tocar a superfície, o banal. Exige habilidade e talento. Estamos caminhando, com alguns revezes e vários retrocessos, mas é um processo em andamento, de qualquer forma. O artista sempre procura revelar a outros o que lhe vai na alma, o que ele consegue enxergar com sua sensibilidade exacerbada, transmitindo através da arte suas preocupações e urgências. Nesse sentido o artista é sempre “do contra”.

RR: Poderia comentar, por favor, qual a proposta das capas dos dois álbuns do Pé Ante Pé?

CM: A primeira capa, do LP de 1980, é uma foto de um amigo, Douglas Canjani, onde vê-se, num ambiente enevoado, uma pessoa andando (curiosamente o bailarino Edgard, filho da Marika Gidali, fundadora do Ballet Stagium) pé ante pé por trilhos de trem. Achamos que tinha a ver com nossa proposta desbravadora e ao mesmo tempo cautelosa em oferecer o melhor que podíamos. Na segunda capa de 1982, a foto é de outro amigo, o Gil Ribeiro, que nos pareceu interessante porque mostra um cão frente a uma parede de tijolos, se não me engano no Ceilão, e que passa a mensagem do nome do LP: *Imagens do Inconsciente*, pelo seu cunho meio onírico, onde um animal, ou nosso lado instintivo, estivesse a farejar e indagar o que haveria por trás daquele muro, no campo do nosso inconsciente. Eu que dei esse nome ao LP e creio que porque estudava Jung na época e estava fascinado também pelo trabalho que havia recém-conhecido da psiquiatra Nise da Silveira.

RR: Como era o seu contato com os jornalistas no período de atuação do Pé Ante Pé?

CM: Muito bom. Nós tivemos a sorte de ter críticos de peso nos jornais como João Marcos Coelho, Carlos Calado, Matias José Ribeiro, Carlos Bozzo Jr. e outros excelentes profissionais que entendiam e apoiavam nossa busca com artigos bem embasados a respeito dos nossos shows e lançamentos. Tínhamos muito espaço na mídia impressa e eletrônica, era comum sairmos em primeira página dos cadernos de cultura tanto em um como no outro evento. O meu clipping da época é infinitas vezes mais amplo e diverso do que o das últimas décadas, por exemplo.

RR: Qual era o principal público do Pé Ante Pé?

CM: Predominantemente jovem, mas também abarcava gerações anteriores que curtiam jazz e música instrumental.

RR: Quais são as principais referências estéticas do Pé Ante Pé? E as suas pessoais?

CM: O grupo não era um monólito, no sentido de que cada um de nós tinha suas

influências, mas é evidente que o jazz americano era uma das referências, assim como o que nossos grandes músicos instrumentistas já estavam fazendo, por exemplo o Quarteto Novo, de Hermeto, Airto, Theo e Heraldo. Mas é interessante que o mais profícuo compositor do grupo, o pianista Homero Lotito, e eu, estávamos estudando composição com Hans Joachim Koellreutter, então isso pesava bastante nas escolhas de caminhos e estéticas para a banda. Mas nunca houve imposição estética, sempre se conversava muito sobre o que e como tocar. As minhas influências também eram essas, mas também fortemente os grandes compositores da música erudita como Stravinsky, Debussy, Bartók, Cage, Stockhausen, Pousseur, Varese, Reich etc.

RR: Qual a influência do jazz na música do Pé Ante Pé? E na sua carreira?

CM: Acho que já respondi.

RR: Qual a relação da música produzida pelo Pé Ante Pé e o *jazz fusion*?

CM: Eu nunca gosto muito de rótulos, como você já percebeu, então não sei exatamente o que significa *jazz fusion*. Creio que criaram esse termo pra tentar entender a música de Miles Davis, por exemplo, e mais tarde Yellow Jackets, Chick Corea elétrico, Stanley Clark… vai saber. Nós fazíamos a música que achávamos mais coerente com nossas aspirações, mas sempre procurando fugir de imitações ou replicações de fórmulas já utilizadas.

RR: Como você compreende a presença do jazz na trajetória da música popular brasileira?

CM: Tanto quanto eu compreendo a presença da música brasileira na trajetória do jazz. Elas sempre se influenciaram mutuamente e isso foi bom para ambas.

RR: Qual a influência dos ritmos e gêneros brasileiros na obra do Pé Ante Pé?

CM: Total. Nós temos a felicidade de viver num país onde a musicalidade é plena e a multiplicidade de ritmos é vastíssima, portanto, não há como deixar isso de lado. Até porque nós vivemos isso todos os dias, somos parte disso. Eu sempre afirmei que tentar criar ou tocar música de fora como lá é tocada, é inócuo e fora de propósito. Podemos tocar composições de autores estrangeiros, mas com a nossa abordagem, com a nossa forma de sentir e entender a música. Procuramos criar com o grupo uma linguagem própria, e o ritmo sempre dá o sabor, o tempero necessário para isso.

RR: Apesar de a banda se utilizar de vários elementos musicais, é possível dizer que o jazz tem caráter estruturante e central na forma musical do Pé Ante Pé?

CM: Não seria adequado afirmar isso. Nós todos tínhamos formações e influências muito diversificadas. Evidentemente, cultuávamos alguns heróis do jazz, mas nem por isso iríamos copiá-los de alguma forma. Os americanos, como sempre fizeram, souberam vender muito bem essa marca, mas temos aqui exemplos suficientes de boa música instrumental para não precisarmos nos submeter de forma intrínseca a esse estilo.

RR: Qual a influência do jazz brasileiro na obra do Pé Ante Pé?

CM: Não sei dizer, por não saber direito o que significa “jazz brasileiro”.

RR: Como você explicaria as propostas e o som produzido pelo Pé Ante Pé? Qual relação das propostas da banda com o chamado jazz *fusion?*

CM: Já respondi lá em cima.

RR: O que é, pra você, “uma música moderna”? E “música de vanguarda”?

CM: Já disse que não curto rótulos, pois só servem pra classificar o inclassificável. Mas pode-se dizer que moderno é o que se está fazendo sincronia com o ambiente sociocultural do momento e vanguarda é algo que se faz com vistas ao futuro.

RR: Qual relação (se é que existe) dessas definições com a música produzida pelo Pé Ante Pé?

CM: Não sei dizer.

RR: Como você definiria o principal projeto musical (proposta estética) do Pé Ante Pé?

CM: Liberdade.

RR: Como eu não sou músico, seria possível você me indicar as principais técnicas e procedimentos considerados “de vanguarda”, “modernos” ou “eruditos” que contém nas composições do Pé Ante Pé? Música atonal e modal estão presentes? Além delas, também existem procedimentos do serialismo? Do dodecafonismo? Quais outros destacaria?

CM: Acredito que haja tudo isso que você elencou, principalmente no segundo LP.

RR: Quais elementos característicos da música brasileira você destacaria da música produzida pelo Pé Ante Pé?

CM: Melodia e ritmo.

RR: Na sua opinião, como podemos definir “brasilidade musical”? Quais elementos podem caracterizar tal questão?

CM: Resposta anterior.

RR: Quais particularidades você vê no cenário da música instrumental e do jazz brasileiro nos anos 1980? O que mudou após o fim dessa década?

CM: Não existe “jazz brasileiro”, mas sim Música Instrumental Brasileira. Algumas particularidades eu já citei em respostas anteriores, a respeito de público, mídia etc. O que mais mudou para pior, foi a total indiferença por quase toda a mídia a respeito do que se faz hoje. Houve uma verdadeira inversão de valores para as pessoas em

geral sobre qualidade *versus* quantidade. É valorizado aquilo que mais gente curte, tipo “likes” e “acessos”. A deseducação das pessoas em relação ao que realmente ouvem, acrescido do fato de que uma obra mais densa exige mais atenção, mais tempo de audição, mais concentração, faz com que as pessoas procurem audições mais “fáceis”, mais superficiais. Isso é uma tendência mundial e talvez seja irreversível. As audições presenciais também ficaram mais esparsas e escassas, o que interfere fortemente na experiência de ouvir uma música que tem alto grau de improvisação e portanto não se repete de uma apresentação à outra, sendo uma situação única para aquele público, naquele momento e nas condições de temperatura e pressão irreproduzíveis. Eu não gosto de gravar, a gravação em estúdio não leva o ouvinte em consideração, melhor dizendo, ele não está colaborando presencialmente na elaboração daquela música. Por isso desde o começo dos anos 2000, praticamente tudo o que gravei foi ao vivo com público presente, em shows. Acredito que erros cometidos nessas gravações não devam ser corrigidos pelos meios técnicos hoje disponíveis. Pelo contrário, eles apenas confirmam nossa condição de seres humanos e, portanto, falíveis.

RR: Uma característica reincidente nas fontes (periódicos e entrevista) sobre a Vanguarda Paulista Instrumental (VPI) remete às *jam sessions* em clubes de jazz da cidade de São Paulo, quais eram esses espaços*? Você poderia comentar mais sobre esse contexto e esses bares?

[*Alguns bares que encontramos e foram citados, além do Lira Paulistana: Saint Germain Jazz Club (Sanja), OPUS 2004, Penicilina, Supremo Bar, entre outros].

CM: O Pé Ante Pé nasceu, na verdade, numa casa em Santo Amaro chamada Lei Seca, muito frequentada pela comunidade alemã da região, o que garantia um público muito antenado e curioso sobre nossas experiências jazzísticas. Para se ter uma idéia, cheguei a fazer uma noite com casa totalmente lotada apenas com percussão, Azael Rodrigues (já falecido e que foi baterista do grupo Pau Brasil, teve um trio com Rodolfo Stroeter e Felix Wagner chamado Divina Increnca e também de um grupo chamado Escaladácida, do qual também fazia parte o ainda flautista ingles Ritchie), Silvano Michelino, radicado na França há muitos anos e eu. O Pé surgiu da fusão de dois grupos dos quais faziam parte Jarbas Barbosa, Homero Lotito, Teco Cardoso, Betão Caldas, Mané Silveira, Xico Guedes, Michel Freidenson e Silvinho Mazzucca. Esses bares citados foram palco para as nossas apresentações, somando-se a eles o Dama da Noite e o Halleluia. Tínhamos total liberdade quanto às nossas experimentações e um público bastante grande. Nessa época, aconteciam os festivais internacionais de jazz e isso fazia com que o público tivesse muito interesse em música instrumental.

RR: Na sua opinião, como a ditadura militar (1964 – 1985) interferiu no desenvolvimento do jazz e da música instrumental no Brasil?

CM: Como não trabalhávamos com música cantada, não tivemos problemas de censura e ao que parece a música que fazíamos não chamava a atenção das autoridades da época. Gozávamos de total liberdade de expressão.

RR: Como você analisa a relação entre a ditadura militar e o contexto produção fonográfica da Vanguarda Paulista Instrumental?

CM: Acho que já respondi na anterior.

RR: Quais confluências você enxerga entre censura, MPB (canção) e música instrumental durante a ditadura militar no Brasil?

CM: Quando ainda morava em Taubaté, classifiquei uma canção minha num festival universitário de lá e tive que me apresentar ao DOPS em São Paulo por conta dessa música chamada “A Poluição a Serviço de Todos”, onde eu dizia que “a política sem técnica, sem cibernética é simplesmente a poluição…”, e também que [isso] “está poluindo o cérebro dos cidadãos militares...” e “aos altares, vão aos pares, corações destruídos, oprimidos pela poluição”. Estava bem claro que a “poluição” era o autoritarismo, e fui obrigado a mudar a letra para obter a permissão de participar desse festival, onde assim mesmo obtive um honroso 5º lugar. Fora esse incidente, na prática da música instrumental não me recordo de quaisquer problemas dessa natureza.

RR: Você concorda com a perspectiva de que a ascensão da MPB “ofuscou” o desenvolvimento da música instrumental de cunho jazzístico e experimental?

CM: Não creio. O que ocasionou a perda de interesse por esse tipo de música foi a massificação das rádios em torno de uma música superficial, de fácil assimilação através do jabá e da transformação da imprensa escrita que perdeu seus maiores críticos de música que sempre nos beneficiaram com excelentes matérias a respeito de shows e lançamento de discos.

RR: Após 1985, você compreende que o mercado para o jazz e a música instrumental se alteraram também pelo encerramento formal da ditadura militar (1964 – 1985)?

CM: Eu não vejo dessa forma, acho que não há uma relação direta, claramente identificável com a abertura política.

RR: Como você compreende a relação entre política e música instrumental? E entre política e jazz?

CM: A música, não importa se instrumental ou cantada, é sempre política, porque diz respeito às emoções que o compositor está vivendo no momento da criação. A vida é o mote para produzir obras de arte. Já o jazz foi e de certa forma ainda é, objeto de campanhas do imperialismo norte-americano, principalmente em momentos de conflito armado, como a Segunda Guerra Mundial, por exemplo, talvez apenas perdendo espaço para o cinema.

RR: O que você acha que aconteceu com o mercado de música brasileira em 1967? E por volta de 1976? Como o jazz brasileiro e a música instrumental atuaram nesse processo e nesse período?

CM: Creio que a música instrumental sofreu um processo semelhante à música cantada, no sentido de exercer uma liberdade de expressão num momento extremamente opressivo. Evidentemente, a canção, através de suas letras de protesto, o fez de forma mais evidente que a música instrumental. Eu vivenciei com

mais envolvimento os anos de 1976 em diante, quando os músicos de minha geração estavam fortemente decididos a criar uma música com mais sotaque brasileiro e plena de experimentações.

RR: Você concorda com a perspectiva de que a clivagem entre canção (música cantada) e música instrumental ficou cada vez mais intensa durante o período da ditadura militar brasileira (1964 – 1985)? Por quais motivos?

CM: Acho que sim, considerando-se que muitos músicos instrumentistas estavam trabalhando com cantores, e estes constituíam, ao lado dos compositores, a linha de frente na resistência à ditadura.

RR: Você conhece o livro *O Crime contra Tenório*, de Frederico Mendonça Oliveira, o "Fredera", guitarrista do Som Imaginário? O que acha da hipótese dele sobre o conluio da ditadura militar com a indústria fonográfica em prol da canção e em detrimento da música instrumental e do jazz?

CM: Eu não conheço o livro, mas creio haver certo exagero nisso, pois como as canções traziam mensagens bem claras com relação ao posicionamento de quase todos os artistas contra o sistema, acho pouco provável que o governo tivesse a intenção de incentivá-los.

RR: Como você compreende a relação entre o autoexílio de muitos músicos relacionados ao jazz e a música instrumental (Tânia Maria, Egberto Gismonti, Dom Salvador, Airto Moreira, Sérgio Mendes, Raul de Souza, Naná Vasconcelos, Flora Purim, entre outros(as)) no contexto da ditadura militar brasileira?

CM: Que eu tenha conhecimento, o Egberto nunca morou fora, a não ser por motivos de estudo, na Alemanha e França. Os outros citados acredito que se estabeleceram em outros países mais por conta de melhores condições de trabalho num ambiente onde a cultura era mais valorizada e a projeção internacional seria uma coroação de seus trabalhos artísticos**,** todos eles com grande qualidade. Mas evidentemente existia, como existe hoje no Brasil, uma tentativa de boicotar a classe artística, pois essa é sempre uma ameaça a sistemas totalitários.

RR: Durante a década de 1970, existiam muitas dificuldades para viabilizar a gravação e o lançamento de suas próprias músicas (relacionadas à música instrumental e ao jazz) no mercado, certo? Por algum momento também pensaram em deixar o Brasil e tentar inserir-se na cena de jazz fora do país? Ou era um projeto ficar no Brasil e tentar a carreira por aqui?

CM: Nós procurávamos criar uma música fortemente calcada na nossa tradição, com uma leitura ousada baseada nos nossos estudos da música erudita contemporânea. Homero Lotito e eu, por exemplo, estudávamos com Hans-Joachim Koellreutter na época, e procurávamos aplicar esses conhecimentos em nossas composições. Mas nesse momento, o ambiente musical aqui era satisfatório, tínhamos muito público, e conseguimos bancar nossas primeiras gravações.

RR: Você acha que o I Festival Internacional de Jazz de SP, em 1978, foi um estímulo para uma nova geração de instrumentistas no final dessa década e no início dos anos 1980? Como analisa a atuação do festival e sua relação com as bandas da Vanguarda Paulista Instrumental?

CM: Sem dúvida que sim. O fato de podermos assistir alguns de nossos ídolos ao vivo, e o fato de que a presença de grupos brasileiros nesses festivais acendeu a curiosidade do público por esse tipo de música, fazendo com que ele afluísse com frequência em todos os nossos shows. A chamada Vanguarda Paulista, nome do qual não gosto muito, reunia na época os grupos que mais se destacavam em produzir uma música pujante e cheia de experimentações, como o Grupo Um, o Pau Brasil, o Divina Increnca, o Medusa, o ZonaAzul, o Metalurgia etc.

RR: Quais outros festivais de jazz (como a segunda edição em São Paulo, em 1980, ou o Rio Monterey Jazz Festival, ou mesmo o festival de Jazz de Brasília), e de música em geral (como o festival de Campos de Jordão ou o de Águas Claras em Iacanga) também influenciaram a geração da Vanguarda Paulista Instrumental? E o Pé Ante Pé, especificamente?

CM: Influenciaram muito positivamente, como já coloquei antes, na formação de público e no incentivo à criação e surgimento de novas bandas. o Pé Ante Pé tocou em alguns deles também, e foi um momento de grande efervescência da música instrumental no país.

RR: Estou montando um histórico de apresentações da Pé Ante Pé, a partir das informações que venho colhendo nos últimos anos (principalmente, uma vasta pesquisa em periódicos da época). Você poderia me ajudar a reconstruir esse trajeto, incluir e corrigir algumas datas de shows durante aquele período?

CM: Vou olhar e tentar fazer o melhor possível!

RR: Qualquer fonte – cartazes, fotos de shows, ensaios, gravações e/ou qualquer outro material – a respeito da banda (e elementos relacionados) que você possa me disponibilizar, ficarei muito grato.

CM: Vou procurar nos meus arquivos.

RR: Na sua opinião, qual a importância do *jazz fusion* para o Pé Ante Pé? E para as bandas de jazz no Brasil nos anos 1970 e 1980?

CM: Sofremos sua influência, evidentemente, através dos trabalhos de Airto Moreira, Miles Davis, Weather Report, Yellow Jacket e outros, mas nos propusemos a fazer uma música muito original, procurando fugir a qualquer comparação possível de semelhanças com eles. Dávamos muito valor a isso.

ENTREVISTA – ZÉ EDUARDO NAZÁRIO (Instrumentista – Grupo Um e Pau Brasil)

Renan Ruiz: Antes de tudo, poderia, por gentileza, confirmar as seguintes informações pessoais: data de nascimento, nome de pai e mãe, e as cidades em que morou?

Zé Eduardo Nazário: Nasci em São Paulo, em 25 de Setembro de 1952. Meu pai: Joaquim Pinto Nazário. Minha mãe: Genny Pinto Nazário. Morei em São Paulo por 47 anos e me mudei para Pouso Alegre (MG), em dezembro de 1999, onde tenho minha residência permanente.

RR: Uma característica reincidente nas fontes (periódicos e entrevista) sobre a Vanguarda Paulista Instrumental (VPI) se relaciona às *jam sessions* em clubes de jazz da cidade de São Paulo, quais eram esses espaços*? Você poderia comentar mais sobre esse contexto e esses bares?

[*Alguns bares que encontramos e foram citados, além do Lira Paulistana: Saint Germain Jazz Club (Sanja), OPUS 2004, Penicilina, Supremo Bar, CAMJA, entre outros].

ZEN: Sobre os bares e locais onde se tocava em São Paulo, começando pela década de 60: as casas noturnas se concentravam no centro da cidade, ruas como Major Sertório, Praça Roosevelt, em todo o entorno se concentravam os locais de shows e teatros como o Teatro de Arena, Paramount, Teatro Record, Municipal, Salões de Baile como o Garitão na Barra Funda, havia uma infinidade de lugares que funcionaram até a metade dos anos 60, quando a situação política ficou tensa com a tomada do poder pelos militares, as ruas foram tomadas por tropas e houve perseguição a cidadãos e artistas, compositores que escreviam letras consideradas subversivas, além de explosões e confrontos com perseguidos políticos armados que reagiam, o que levou as pessoas que tinham costume de sair à noite para se divertir, assistir a shows em teatros e frequentar bares com música ao vivo, dançar em salões, a sentir medo de sair de casa principalmente à noite, o que levou ao fechamento de um grande número de locais, desempregando muitos músicos que viviam desse salário de tocar todas as noites como contratado, muitas vezes até com carteira profissional assinada. Houve uma debandada para o exterior, daqueles que conseguiram oportunidades para viajar, pois foi criado um depósito compulsório que o cidadão tinha que pagar, fora o custo da passagem e demais despesas, o que inviabilizava para muita gente sair do país. Em São Paulo, apenas algumas casas de pagode, que foram abertas, como o minúsculo Jogral, Telecoteco na Paróquia, Balacobaco, Casa Forte, passaram a tocar um repertório quase que exclusivamente de samba e pagode, sempre com cantores, jamais música instrumental e com artistas jovens como protagonistas, havia claramente um direcionamento cultural que tentava apagar o protagonismo de artistas que vinham se apresentando com sucesso no período anterior a 1964, período esse muito rico, que vinha de uma década muito produtiva, que foi a década de 50 no Brasil. Havia em 1968, uma casa, cujo proprietário era um guitarrista amador, Ismael Campiglia, chamada Totem, que ficava na Av. Santo Amaro, bem longe do circuito tradicional de casas noturnas da cidade. Ali se concentrou um grupo de músicos diferenciado e era permitido tocar de maneira mais solta, tornando-se um celeiro onde trabalharam Tenório Jr., Zé Bicão, Airto Moreira, Luiz Mello, Claudio Bertrami, Guilherme Franco, Áureo de Souza, Nestico, Guará, Mathias Mattos, Pulo Braga, Nivaldo Ornelas, onde tive a felicidade de ter sido convidado a participar do grupo do Tenório Jr.,

em 1969, 1970, e conviver com esse grupo seleto de instrumentistas. A casa se tornou conhecida e no final das noites muitos músicos apareciam para dar canja, como Robledo, Turquinho, Hector Costita, Kuntz e muitos outros. Quem vinha do Rio fazer show com algum cantor ou cantora em São Paulo, ia para lá depois da apresentação para ouvir e tocar um pouco. Quando Duke Ellington veio com sua Orquestra se apresentar no Teatro Municipal, no dia 2 de Setembro de 1968, foi oferecido a eles um jantar, onde tive a oportunidade de tocar com Cat Anderson (Trompete) e Paul Gonsalves (Sax Tenor). Nessa noite, outros artistas, como o Quarteto Novo com Hermeto, Heraldo, Theo de Barros e Nenê também se apresentaram. Infelizmente, o Totem também fechou algum tempo depois.

Entre 1970 e 1972, esse grupo de músicos que tentavam resistir e continuar praticando música instrumental, se reuniam na Chácara Flora, na casa de um contrabaixista, Peter Wooley, na época ainda amador, mas que tinha uma sala grande em sua casa, com piano, baixo, bateria e num outro local, o CAMJA (Clube dos Amigos do Jazz), na esquina da Rua Estados Unidos com Antilhas, que foi fundado pelo jornalista e crítico musical Armando Aflalo, juntamente com o radialista Fausto Canova, o engenheiro e vibrafonista Álvaro Brito, e contava com a presença constante dos músicos do Zimbo Trio e outros que pagavam uma módica mensalidade para a manutenção do local, onde havia um Anfiteatro com todos os instrumentos, bar e sala para audição com discos que eram doados, assim os associados podiam tocar e ouvir música. Era um outro oásis em São Paulo, nessa época sombria para a música criativa. Foi lá que toquei pela primeira vez com o Hermeto Pascoal, creio que em 1969, antes dele fazer sua primeira viagem aos Estados Unidos, onde gravou seu primeiro disco solo e participou de gravações de discos do Airto Moreira, também os primeiros de sua carreira como protagonista.

Nesse período, por volta de 1972, Nelson Ayres, Zeca Assumpção, Luiz Roberto de Oliveira (que trouxe o primeiro sintetizador para o Brasil) e Roberto Sion, retornaram de seus estudos na Berklee em Boston e me convidaram para formar um grupo instrumental, que se chamou Mandala. Ensaiamos e gravamos um material em horas vagas do Estúdio Eldorado que o Nelson conseguia, um amigo arquiteto organizou um show em sua residência, convidando os amigos, o Hermeto também foi assistir, enfim, esse era o retrato de como a música criativa não tinha espaço. Com o Grupo Experimental de Percussão que formei com o Guilherme Franco, com uma proposta inovadora, era a mesma coisa, também entre 1969 e 1972, quando o Guilherme foi embora para os Estados Unidos e construiu uma brilhante carreira tocando com os maiores nomes do Jazz.

Na volta ao Brasil, depois de participar também de gravações com Miles Davis, Hermeto formou seu Grupo, em 1972, gravando seu primeiro disco aqui, *A Música Livre de Hermeto Pascoal*. Em 1973, ele me convidou a ingressar no grupo, onde permaneci até o início de 1977. Não havia uma grande quantidade de shows, fomos construindo uma audiência que foi crescendo, passando a lotar os espaços onde nos apresentávamos, muitas excelentes críticas foram publicadas nos principais jornais e revistas especializadas da época, mas nenhuma gravadora o convidou para gravar. O único lançamento dessa época foi um compacto simples em 1975, pela gravadora Odeon, com uma canção do Festival Abertura, da Globo, “O Porco na Festa” e do outro lado, “Rainha do Mar”, também cantada, num lindo arranjo. Em períodos onde não havia

shows, formávamos grupos alternativos, como o Malika, em 1974, com o Lelo, Costita e outros, alugávamos um Teatro, fazíamos a divulgação indo à redações dos principais jornais. Com esse grupo fizemos uma temporada no Teatro Itália.

Produzimos uma sessão de estúdio no Vice Versa, em 1976, custeada pelo Hermeto, mas esse material só foi lançado em 2017 pela *Far Out Recordings* de Londres, graças à manutenção de uma única cópia em fita que meu irmão Lelo manteve guardada em seu acervo. Creio que ele só lançou outro disco no Brasil em 1980, depois do primeiro disco independente do Grupo Um, *Marcha Sobre a Cidade*. Nem mesmo o Hermeto conseguiria sobreviver naquela época só com os shows, era necessário escrever arranjos para *jingles* comerciais e discos de cantoras e cantores para ajudar no orçamento. Ele sempre me chamava para gravar, era uma fonte de renda sem da qual não podíamos abrir mão. Quando meu filho nasceu, em setembro de 1976, também comecei a ministrar aulas, outra fonte de renda importante para possibilitar a sobrevivência.

Entre 1977 e 1979, tive o período onde toquei com o Egberto Gismonti, que era outro dos poucos músicos que conseguiu alavancar uma carreira com ênfase na música instrumental, principalmente depois de ter sido premiado pelo seu disco *Dança das Cabeças*, gravado na Noruega, ainda que em 77 e 78 contasse com a cantora Marlui Miranda que assim como fazia o Hermeto com a cantora Aleuda, usava a voz feminina mais como um instrumento, além de tocar violão.

Quanto aos espaços que você mencionou, Sanja (Saint Germain), Penicilina e o Lei Seca eram mais voltados a grupos que estavam se criando no vácuo do movimento de música instrumental do início dos anos 80. OPUS era um lugar de jazz tradicional, Dixieland e jazz *mainstream* norte americano: Dick Farney, Zimbo Trio, que era um dos poucos grupos que foram salvos do incêndio, como se dizia. Nelson Aires também montou uma big band com músicos de estúdio, para praticarem um pouco de improviso porque nos estúdios só liam partituras, estavam enferrujados.

O Supremo só veio um bom tempo depois, pelo que me recordo. Toquei lá com O Pau Brasil já nos anos 90. Havia o Café Piu Piu no Bexiga, bem heterogêneo, e outros espaços onde se tocava música de fundo, bem baixinho, às vezes só piano e baixo, se tivesse bateria era praticamente só com vassourinha, esse tipo de ambiente, restaurantes, pizzarias etc.

O MASP tinha um esquema interessante, o aluguel da sala era razoável, eles tinham uma divulgação própria e fizemos excelentes shows lá, ainda em 1975, 1976. Também havia o Instituto Goethe, que produzia alguns bons shows, a Sala Funarte, isso já depois do boom instrumental dos 80.

RR: Na sua opinião, como a ditadura militar (1964 – 1985) interferiu no desenvolvimento do jazz e da música instrumental no Brasil?

ZEN: Na verdade, as perguntas sobre a ditadura já têm no que escrevi anteriormente o que foi esse posicionamento, porque a música de protagonismo instrumental criativo, e aí é que está o ponto crucial, porque discos de música instrumental dançante, de música ambiente, algumas coisas assim ainda eram produzidas e continuaram

sendo, mas aquelas coisas harmônica e ritmicamente complexas, densas na estrutura, estavam sendo criadas nos anos 50 e início dos 60, havia um impulso criativo no Brasil, entre 1958 e 1964, o que para mim sempre foi muito claro é a mudança de rumo cultural e político que foi aos poucos tirando de cena esses protagonistas e substituindo no mercado, nas rádios, na TV, por artistas alinhados ou acomodados, alienados, que seguiam as ordens dos produtores e censores sem questionamentos de qualquer ordem. Aí no caso pouco importava qual o estilo musical que se fizesse, a Jovem Guarda, por exemplo, produziu centenas de cantores, cantoras e grupos, que tinham uma extensa agenda de shows. Havia um número enorme de grupos de baile, também com muito trabalho, tendo que tirar centenas de sucessos nacionais e internacionais dos discos e tocar igualzinho, o chamado “cover”. Programas de TV tinham músicos da orquestra fazendo mímica enquanto os cantores cantavam sobre suas próprias gravações de estúdio, dublando.

Muitos dos músicos que já estavam acostumados com essa acomodação, foram aos poucos acordando, quando a partir do momento que alguns artistas que já vinham atuando no *underground* passaram a criar alternativas para mostrar o trabalho e criar seu público, alcançaram sucesso, não que fosse uma coisa grande, midiática, mas que possibilitava mostrar a existência de alternativas, que o músico podia gravar seu disco, colocar suas ideias e fazer shows, vender seu trabalho e ganhar bem mais, pois nas gravações das companhias de disco éramos obrigados a assinar um documento abrindo mão dos nossos direitos conexos. [Alguns músicos] partiram para esse novo meio de trabalho e em pouco tempo se ouvia de novo falar em muitos nomes que há muito não apareciam como protagonistas no meio musical. Nesse novo balaio, veio de tudo, música cantada, jazz, música instrumental, dançante, antiga, moderna, contemporânea, foi a meu ver uma revolução cultural.

RR: Como você analisa a relação entre a ditadura militar e o contexto produção fonográfica da Vanguarda Paulista Instrumental?

ZEN: As questões que você coloca com relação ao regime político e à música dos anos 80, dentro daquele círculo de músicos que foi intitulado Vanguarda Paulista, eram bastante heterogêneas. Eu nasci em 1952, muitos eram mais novos que eu, ou seja, em 64 eram crianças, a maioria de classe média, vinham de famílias que já estavam acomodadas à situação, não era uma ação de protesto, não me lembro disso nesse grupo, mas uma vontade de se tornarem conhecidos, preencherem suas agendas com shows, não me lembro de letras dos compositores de grupos como o Rumo, Premê, Itamar Assumpção, Arrigo, Vânia Bastos, que tivessem críticas ao regime e pudessem ser consideradas subversivas, tanto que esse posicionamento nunca foi comentado por ninguém, que tivesse chegado ao meu conhecimento. Claro que havia uma tremenda inflação, desabastecimento, muitos problemas que afetavam a todos e que de uma forma negociada foi chegando ao seu final com as eleições diretas, mas ressalvo que aquela semente política foi plantada e cultivada e continuou existindo em todos os setores da sociedade, de maneira mais camuflada, o que explica que alguém como o atual presidente tenha tido a quantidade de votos que teve nas últimas eleições. A cultura do churrasco, futebol e pagode, a conquista da Copa de 70, foram carros-chefe da ditadura, assim como o “Rei” Roberto Carlos e a velha Jovem Guarda. A música instrumental se insere num outro caminho, que a meu ver nunca competiu

com as produções de MPB, pois ela nunca fez parte das políticas de produção e distribuição das gravadoras, diferentemente dos Estados Unidos, em que mesmo não sendo a música mais popular, de grandes vendagens, criou um mercado forte e sólido, graças a um número significativo de produtores e selos que souberam trabalhar e inserir os artistas numa agenda positiva tanto no país quanto no exterior, dando ao músico a possibilidade de sobreviver desse trabalho especificamente, se ele mostrasse talento e competência para tal.

(OBS: o entrevistado diz que ficar no Brasil permitiu criar (e não ir para os EUA). Depois, nessa mesma reposta, afirma que nos EUA seria possível sobreviver com shows e gravadoras de música popular via instrumental também. Em nosso ponto de vista, não se trata de uma contradição, mas de complementação).

RR: Quais confluências você enxerga entre censura, MPB (canção) e música instrumental durante a ditadura militar no Brasil?

ZEN: Respondido nas perguntas anteriores.

RR: Você concorda com a perspectiva de que a ascensão da MPB “ofuscou” o desenvolvimento da música instrumental de cunho jazzístico e experimental?

ZEN: Respondido nas perguntas anteriores.

RR: Após 1985, você compreende que o mercado para o jazz e a música instrumental se alteraram também pelo encerramento formal da ditadura militar (1964 – 1985)?

ZEN: Você citou 1985, Diretas, uma euforia popular, Rock in Rio, possibilidade de mudanças, morre Tancredo, entra Sarney, cria-se o Ministério da Cultura, o Plano Cruzado permitiu a muitos comprar eletrodomésticos, eu mesmo comprei geladeira, aparelho de som, em 88 a Constituição, fim da Guerra Fria, derrubada do Muro de Berlim, Globalização. Mas para a música instrumental, continuamos a fazer o que aparecia, na verdade, minha atividade nesse período se concentrou mais nas aulas particulares, que tomavam praticamente todo o meu tempo, devido à grande quantidade de alunos que me procuravam, em minha casa da Rua Teodoro Sampaio, em Pinheiros, na qual eu morava desde 1975.

RR: Como você compreende a relação entre política e música instrumental? E entre política e jazz?

ZEN: A pergunta sobre política e jazz e política e música instrumental é muito abrangente e genérica. Existem centenas, talvez milhares de músicos que tocam jazz e música instrumental, entre outros estilos, pois no Brasil praticamente ninguém sobrevive só tocando jazz e música instrumental, a não ser que seja um grupo de choro ou algum estilo bem popular que permita ao músico ou grupo se apresentar em shoppings, restaurantes, rodas de samba, festas etc. O jazz também pode ser qualquer coisa hoje em dia, a maioria dos chamados Festivais de Jazz tem de tudo e muito pouco ou nada daquilo que representa os estilos mais importantes do jazz moderno. A ideia de que o jazz incorpora fusões com diferentes culturas possibilitou esse balaio de gatos que por outro lado acabou excluindo os músicos mais comprometidos com o

espírito musical mais profundo. Passou a ser uma relação de mercado apenas. Já o meu posicionamento pessoal foi de sempre acompanhar a política desde criança, pelo fato de meu pai ter sido jornalista, era um profundo conhecedor da política nacional e internacional e esse conhecimento foi compartilhado comigo e meus irmãos. Falar sobre músicos como uma classe que tenha um determinado posicionamento político ou mesmo sindical, de defesa de seus direitos no Brasil é impossível, talvez não exista uma classe de profissionais tão heterogênea e pouco informada, sem consciência da importância de se valorizar profissionalmente e sem consciência política, com raras exceções.

RR: O que você acha que aconteceu com o mercado de música brasileira em 1967? E por volta de 1976? Como o jazz brasileiro e a música instrumental atuaram nesse processo e nesse período?

ZEN: Respondido nas perguntas anteriores.

RR: Você concorda com a perspectiva de que a clivagem entre canção (música cantada) e música instrumental ficou cada vez mais intensa durante o período da ditadura militar brasileira (1964 – 1985)? Por quais motivos?

ZEN: No Brasil, o músico profissional ou era oriundo de famílias de músicos, na sua maioria com uma mentalidade conservadora, às vezes simplória mesmo, com pouca atração pela inovação, o que é muito comum ainda hoje na maioria dos músicos que fazem parte das minhas redes sociais, ou vinha de uma classe média que pagava professores particulares, mas não queria que os filhos fossem músicos profissionais, ou vinha de comunidades específicas, como a dos morros do Rio de Janeiro, de onde surgiram as Escolas de Samba, ou os Grupos de Capoeira da Bahia, os Sanfoneiros do Nordeste e outros grupos regionais de diferentes estados do país, de onde surgiam talentos que iam depois para os grandes centros, principalmente Rio e São Paulo, onde havia trabalho, seja noturno, gravações, redes de TV e Rádio, eventos, etc., que lhes permitia sobreviver, mesmo que uma renda mais substancial sempre foi para poucos. Isso contribuiu para que produtores de shows e empresários contratantes explorassem ao máximo esses artistas, muitas vezes obtendo grandes lucros e pagando a eles muito pouco, o que trouxe um forte desequilíbrio ao longo do tempo. Paralelamente à ditadura, que privilegiou os aliados e os que aceitaram passivamente a situação, a classe musical jamais se posicionou com relação ao desenvolvimento da cultura musical, com tanto que pudesse alcançar rendimentos suficientes para seu sustento individual ou familiar, mesmo que permanecendo em baixas classes sociais. Sempre houve os artistas exploradores que ao fazer algum sucesso se aliavam aos produtores, dividiam a maior parte do lucro líquido e pagavam uma pequena porcentagem aos músicos que os acompanhavam. Por isso, tirando alguns poucos que eram mais bem informados, que tiveram um estudo de mais qualidade, desenvolvendo a inteligência e as ideias e aqueles também poucos talentos natos, que mesmo sem uma formação qualificada faziam a diferença, a grande maioria sempre se situou no contexto de uma realização material, no qual a esmagadora maioria da sociedade meramente consumista do que lhe é oferecido sempre aceitou e bateu palmas. Uma tempestade perfeita!

RR: Você conhece o livro *O Crime contra Tenório* de Frederico Mendonça Oliveira, o "Fredera", guitarrista do Som Imaginário? O que acha da hipótese dele sobre o conluio da ditadura militar com a indústria fonográfica em prol da canção e em detrimento da música instrumental e do jazz?

ZEN: [sem resposta].

RR: Poderia comentar e analisar brevemente, por gentileza, sobre o período em que tocou com Tenório Jr.? Foi bem no início da sua carreira, em São Paulo mesmo? Como foi esse contato? Tenório tinha um posicionamento político explícito ou era mais contido?

ZEN: Sobre o livro do Fredera, eu ganhei um com dedicatória e tudo. Como comentei anteriormente, não tem a ver com música instrumental propriamente dita. Os discos instrumentais sempre tiveram uma tiragem pequena e nunca eram divulgados, em época nenhuma, eram como que um presente da gravadora para artistas que fizeram outros trabalhos comerciais e renderam lucros para a companhia, em certos casos. Ou, na época da Bossa Nova, 62, 63, 64, estourou nos Estados Unidos, o que colocou um grande foco nos artistas, dando a eles um protagonismo que nunca haviam imaginado. Principalmente lá, mas não aqui, essa é a questão.

Sobre o Tenório, era inteligente, educado, não levantava a voz para ninguém, pode ter sido vítima de alguém que estivesse alterado, ou que tivesse ódio de brasileiros, algo do gênero.

RR: Como você compreende a relação entre o autoexílio de muitos músicos relacionados ao jazz e à música instrumental (Tânia Maria, Egberto Gismonti, Dom Salvador, Airto Moreira, Sérgio Mendes, Raul de Souza, Naná Vasconcelos, Flora Purim, entre outros/as) no contexto da ditadura militar brasileira?

ZEN: Os que foram e conseguiram ficar: Tânia Maria, Dom Salvador, Naná, Eliane Elias, Sergio Mendes, Eumir Deodato, Airto, Flora, Dom Um Romão, Moacir Santos, Tom Jobim, Luiz Bonfá, Walter Wanderley, João Gilberto, Astrud Gilberto, Claudio Sion, Portinho, Guilherme Franco, Manfredo Fest, João Palma, Hélcio Milito, Tião Neto, para citar os que me vêm à cabeça, só vinham para o Brasil para passear, praticamente nem tocavam aqui e ninguém ficava sabendo que vieram, alguns ficaram muito famosos, mas muitos desses que citei pouca gente aqui conhece ou ouviu alguma vez, a não ser músicos que tocam e conhecem o estilo.

O caso do Edison Machado, por exemplo, ficou famoso lá mas não permaneceu, era um ícone do início dos anos 60, foi boicotado nos estúdios aqui por sua personalidade forte e por criticar as atitudes dos produtores, vivia em dificuldades em 1972, morando em São Paulo. Eu presenciei. Conseguiu sair novamente, foi para o exterior e depois aos Estados Unidos, conseguiu após algum tempo voltar a trabalhar lá e só voltou em 1990, logo depois veio a falecer, no mesmo ano.

Você citou o Egberto, ele viajava para fazer trabalhos fora, mas sempre viveu no Brasil. Raul de Souza foi músico do Roberto Carlos, tocou no RC7 por um bom tempo,

também viajava bastante, mas estava no Brasil constantemente. Depois se casou com uma francesa e no final da vida, já doente, viveu lá até falecer.

RR: Durante a década de 1970, existiam muitas dificuldades para viabilizar a gravação e o lançamento de suas próprias músicas (relacionadas à música instrumental e ao jazz) no mercado, correto? Por algum momento também pensaram em deixar o Brasil e tentar se inserir na cena de jazz fora do país? Ou era um projeto ficar no Brasil e tentar a carreira por aqui?

ZEN: Eu não fui para os Estados Unidos quando tive, inclusive, um visto de trabalho temporário em 1973 porque o Hermeto me chamou para tocar com ele e eu sabia aonde (sic) estava colocando minha energia. Lá, eu iria percorrer o caminho que outros já tinham percorrido, possivelmente trabalharia bastante, mas aqui eu tive a oportunidade de criar algo. Na década de 70, nós deixamos um legado semelhante ao que os [músicos] em qualquer lugar do mundo deixaram em seus países. Em se tratando de arte propriamente dita, essa é a maior riqueza que alguém pode desejar.

RR: Você acha que o I Festival Internacional de Jazz de SP, em 1978, foi um estímulo para uma nova geração de instrumentistas no final dessa década e no início dos anos 1980? Como analisa a atuação do festival e sua relação com as bandas da Vanguarda Paulista Instrumental?

ZEN: Sobre o Festival de 78, claro que deve ter sido um estímulo para os jovens que estavam iniciando na música. Eu quando iniciei também procurava ouvir músicos mais experientes, via O Fino da Bossa na TV toda semana, BO 65 na Tupi, Edison Machado, Orquestras da Excelsior, Record, Shows da Rhodia no Ibirapuera, os shows onde eu tocava sempre havia grandes artistas: Os Cariocas, Quinteto do Luiz Loy, toquei num programa na TV Excelsior onde estavam Airto e Flora antes de irem para os Estados Unidos, ia ver o Balé do Senegal todo ano no Municipal, vi Bill Evans, Cannonball Adderley, Dizzy Gillespie, Duke Ellington, Sarah Vaughn, Elis, Jair, Elizeth Cardoso, Jacob do Bandolim, ver e ouvir grandes artistas sempre será um estímulo para quem começa.

Já se tratando da chamada Vanguarda Paulistana, tirando alguns grupos principalmente instrumentais do qual faziam parte músicos que tiveram uma formação semelhante, não muitos, havia muita influência de estilos como o Rock, já o início do Reggae, muitos desses músicos não ouviam nem conheciam Jazz, ou o Samba Jazz dos anos 60, tive muitos alunos que fizeram parte do que ficou conhecido com esse nome, nos anos 80.

RR: Quais outros festivais de jazz (como a segunda edição em São Paulo, em 1980, ou o Rio Monterey Jazz Festival, ou mesmo o festival de Jazz de Brasília), e de música em geral (como o festival de Campos de Jordão ou o de Águas Claras em Iacanga) também influenciaram a geração da Vanguarda Paulista Instrumental? E o Grupo Um, especificamente?

ZEN: Sobre a pergunta de quais e como os Festivais influenciaram outros grupos da geração da Vanguarda Paulista Instrumental, de 1980, só eles poderiam responder. Nessa época, eu estava tão concentrado naquilo que estava fazendo, que já não tinha

tempo nem para ir assistir outros grupos, a não ser que estivesse participando da mesma apresentação, no dia em que eu estivesse tocando.

RR: Em matéria no dia 22 de maio de 1979, Nelson Motta escreveu que os equipamentos que viajavam para as apresentações da turnê Tropical Jazz Rock foram roubados e não chegaram ao Rio de Janeiro. O show que era para ser sábado, foi domingo, com equipamentos emprestados, alguns deles pertencentes aos Mutantes. Você viajava com Egberto nessa turnê, certo? Poderia comentar um pouco sobre o ocorrido? Também poderia comentar um pouco sobre a sua trajetória com Egberto?

ZEN: Foi uma iniciativa ousada do produtor Wiler Butika, que já vinha acompanhando os shows que fazíamos com o Egberto desde 1977, estava presente no Festival de Jazz de 78, onde fez contato com o McLaughlin, visando realizar essa turnê em 1979. Foi uma grande produção, algo inédito para esse tipo de música no Brasil, tocando em ginásios, com todo o equipamento do grupo do John tendo sido trazido de avião, somado ao nosso e colocado em caminhões que iam na frente entre um show e outro percorrendo as estradas, havia um espaço de tempo calculado para que o equipamento chegasse para a realização do show em cada local. Nós, é claro, íamos de avião. Foi contratada uma empresa de sonorização, a Val e Val, de São Paulo, que levava o equipamento também por terra e também cineastas, Dudi Gulper e Guaracy (Guará) Rodrigues, que filmaram e gravaram toda a turnê visando a produção de um filme que não foi finalizado por discordâncias contratuais entre o Butika e o empresário do McLaughlin. Esse problema do desvio da carga de fato ocorreu, mas ela foi encontrada e nada se perdeu ou foi desviado. O Arnaldo Baptista viajou por conta própria junto com a gente durante toda a turnê, ele tinha contatos no Rio e ajudou a conseguir o equipamento necessário para a realização do show no Maracanãzinho.

Sobre minha trajetória com o Egberto, ele assistiu a diversos shows que eu fazia em 75, 76, com o Hermeto. Em 77, eu me desliguei do grupo e permaneci em São Paulo, para me dedicar ao Grupo Um, com o Lelo e o Zeca. O Egberto havia gravado o disco *Carmo* [1977, Universal Music Group] no Brasil e *Dança das Cabeças* [1977, ECM Records GmbH) em Oslo, com a participação do Naná. Resolveu organizar uma grande turnê brasileira para lançar simultaneamente esses dois trabalhos, entre 1977 e 1978. A idéia inicial era trazer o Naná, o Mauro Senise faria a parte do Ian Garbarek, que provavelmente tinha uma agenda cheia e não poderia participar. Aconteceu que o Naná, quando saiu do Brasil, lá por 1972, não fez o alistamento militar e ficou com essa pendência, preferindo não tentar entrar no Brasil, pois com certeza teria algum tipo de problema. O Egberto ficou sabendo que eu e o Zeca havíamos saído do grupo do Hermeto e nos convidou para integrar o grupo dele, chamando também a Marlui Miranda, com quem também gravamos seu primeiro LP em 1978, *Olho D'Água* [1979, Continental]. Gravamos o *Nó Caipira* [1978, EMI] no Rio e participamos do Festival de Jazz em São Paulo, no mesmo ano. Como havia uma agenda específica e bem organizada, que não era de tempo integral, pudemos realizar as turnês e demais compromissos sem interromper o trabalho que realizávamos em São Paulo paralelamente com o Grupo Um. A partir do final da turnê de maio de 1979, eu me concentrei mais no trabalho com o Grupo Um e nos cursos e aulas de bateria e percussão que realizava em São Paulo, preparando o material para a gravação do *Marcha Sobre a Cidade*, que ocorreu em setembro de 1979.

RR: O que significa o nome do álbum *Marcha Sobre a Cidade*? A palavra “marchar” tem algum sentido com o contexto militar do final da ditadura?

ZEN: Sobre o *Marcha Sobre a Cidade*, pode ser entendido como uma marcha, estilo musical que fala sobre a grande cidade, a respeito da cidade, ou como uma invasão de algo novo que era a proposta do Grupo Um. Não tinha a ver com nada a respeito da ditadura militar. Obviamente, a música continha um teor totalmente oposto ao *status quo* daquele momento, que pode ser absorvido como um protesto ao que o direcionamento cultural divulgava em todas as mídias, um clamor a mudanças no cenário musical, artístico e por consequência, político.

RR: Na sua opinião, qual a importância do *jazz fusion* para o Grupo Um? E para as bandas de jazz no Brasil nos anos 1970 e 1980?

ZEN: Eu ouvia rádio, programas musicais principalmente, música cantada com arranjos de orquestras, paradas de sucessos, música brasileira e americana que jogava forte na propaganda, estilos como o *twist* e outros, na televisão programas como o de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, música nordestina, coco, sambas de carnaval, cantores românticos e populares como Ângela Maria, Nelson Gonçalves, também acompanhados por orquestras como a do Simonetti, Osmar Milani, Silvio Mazzucca, meus pais compravam alguns LPs desses artistas e também de música clássica. Meu pai foi como jornalista a uma viagem à Europa, em 1959, e trouxe um compacto de Música Concreta, a primeira gravação do gênero. Eu absorvia tudo aquilo e a partir do início dos anos 60, também comecei a ouvir Jazz Moderno, Bebop, Cool e a Música Brasileira Moderna com a chegada da Bossa Nova, em 62, e começaram a aparecer os grupos instrumentais, trios e formações com sopros, quintetos, sextetos. A TV passou a transmitir alguns programas como BO 65 na Tupi, O Fino da Bossa na Record, alguns shows na Excelsior também e na minha concepção, a partir de todo esse caldeirão a fusão de estilos desde que comecei tocar em 64, já me passava pela cabeça e continuei comprando discos que sempre chegavam com certo atraso no Brasil, mas eu conseguia ouvir as coisas mais ousadas como o quarteto do Charles Lloyd, Miles, Coltrane etc.

Meu primeiro trabalho profissional, entre 65 e 66, foi tocando o samba em 5, chamado Jequibau, que tinha logicamente a influência do Dave Brubeck, com o Joe Morello tocando ritmos ímpares, que eu também ouvia e tinha alguns discos. Daí veio o *rock* em 66, os Beatles, que para mim não diziam muita coisa, a não ser pelas roupas diferentes e os penteados, porque musicalmente, no princípio eu não via nada que interessasse musicalmente, devido ao que eu já vinha ouvindo. No Brasil, paralelamente, a Jovem Guarda, que também nunca me interessou. Como desde cedo a música instrumental me chamava muito mais a atenção, com algumas exceções, letras de música não me interessavam muito, creio que era isso o que vendia discos e a partir daí meu gosto musical foi uma “espécie de V” em termos de direcionamento com relação aos contemporâneos da minha geração. Comecei a tocar com músicos bem mais experientes e que também estavam à frente com relação à maioria dos profissionais da época e isso me levou diretamente ao que se conhece por Fusion, o que já fazíamos no Grupo Experimental de Percussão de São Paulo em 1969, comigo e o Guilherme Franco, que também já foi pronto para os Estados Unidos em 1972 e logo

ao chegar foi levado ao estúdio para gravar com o Archie Shepp, já misturando berimbau e percussão brasileira com o jazz. No mesmo ano aqui no Brasil, gravei o *Mandala* com o Zeca, Nelson Ayres, Sion e Luiz Roberto Oliveira, que trouxe o primeiro sintetizador para o Brasil. Esse disco já pode ser considerado música Fusion também. Em 73, fui para o grupo do Hermeto, que veio da experiência de observar tudo o que estava sendo feito no jazz mais avançado, com o Miles e toda aquela turma de músicos em volta dele, ou seja, eu estava no meio disso tudo assim que isso estava acontecendo, apesar de não estar nos Estados Unidos.

Todo o trabalho que fazíamos nos shows já trazia esses elementos e apesar de o Brasil não ter tido um meio que pudesse ter transformado aquilo em talvez dezenas de discos produzidos, como tiveram os países desenvolvidos, nós estávamos influenciando gerações mais jovens nos nossos shows, que possivelmente também ouviam as gravações de rock progressivo e *jazz rock*, como isso era chamado nessa época, 73, 74. Daí para a frente, considero que nossos grupos brasileiros, como Hermeto, Egberto, Grupo Um, Pau Brasil, assim como músicos brasileiros que viviam fora do Brasil e estavam no meio desse grupo de músicos que inovavam, foram uma grande influência mundial, houve uma mudança de paradigma, ao contrário deles nos influenciar, passamos a influenciá-los. Quanto a outras bandas, o Rock sempre foi um estilo que as influenciou mais, assim como o Samba Jazz do início da década de 60, em alguns casos. Poucas misturavam tudo, que era a característica do que passou a se chamar Jazz Fusion.

RR: Vi uma foto no seu *Facebook* comentando ter tocado em um show do Projeto Trindade, em 1978, na UERJ. Poderia comentar mais sobre essa apresentação e sobre o que conhece do Projeto?

ZEN: Sobre o Projeto Trindade, do Luiz Keller e da Tânia Quaresma, participei do show de encerramento do projeto com o Egberto, com quem tocava na época, em março de 1978, aonde tiraram aquela foto minha tocando berimbau. Sei que foi feito um filme mas creio que já estava pronto e não incluíram nenhuma música desse último show. Sabia da existência do projeto que vinha sendo elaborado desde 75, 76, mas o meu contato foi só nesse dia em que tocamos. Como eu morava em São Paulo, não tinha muita proximidade com essas pessoas que organizavam o projeto.

RR: Qual a importância do samba-jazz para sua formação musical? Quais suas expectativas naquele momento de formação do Xangô Três?

ZEN: Quanto a importância do samba jazz, era a música que eu ouvia quando decidi que queria tocar bateria, e as principais formações no Brasil eram com o violão e o trio piano, baixo e bateria. Foi uma realização natural quando, em 1965, conheci um pianista da mesma idade que tocava essas músicas da Bossa Nova e um vizinho e grande amigo que tocava violão e decidiu se arriscar no contrabaixo; conseguimos um instrumento e passamos a nos encontrar para tocar na casa de meus pais, já que os instrumentos estavam lá. O primeiro nome que me veio à cabeça foi Alfa Trio, começamos assim, mas algum tempo depois, devido a vários nomes de origem africana como Zimbo, Jongo, decidi por mudar para Xangô. Com as mudanças do pianista Cesar Galvão, que substituiu o Tuca e o Itiberê que substituiu o Carlito, o trio evoluiu bastante, mas o Cesar decidiu estudar engenharia de som em Santa Rita do Sapucaí

e o Itiberê foi convidado a integrar o Bossa Jazz Trio, que oferecia uma agenda de trabalhos profissionais que tomaria todo o seu tempo. Isso foi entre 1967, 1968.

Nesse período de três anos, posso dizer que bastante coisa aconteceu, conhecemos um rapaz, José Fernandes, um pouco mais velho, mas ainda jovem que decidiu ser nosso empresário e começou a arrumar algumas apresentações. Tive aquela ideia de tentar entrar num show falando que iríamos tocar e numa dessas situações inexplicáveis, acabamos entrando e tocando. Nesse show conhecemos o Mário Albanese, e passamos a tocar o Jequibau, que teve uma colaboração rítmica da minha parte que mais tarde gerou aquela discussão da qual você deve ter conhecimento. Fizemos vários programas de prestígio na TV, o que era muito difícil, principalmente na nossa idade. Paralelamente, junto com o Itiberê e alguns músicos mais velhos, passamos a procurar casa noturnas onde pudéssemos ouvir um som e dar canjas com gente mais experiente e acabamos frequentando o Totem, onde tocavam o Tenório Jr., Luiz Mello, Zé Bicão, Cláudio Bertrami, Guilherme Franco e Áureo de Souza, até que fui chamado pelo Tenório para substituir o Áureo, entre 1969 e 1970.

Minha expectativa com o Xangô Três não foi muito longe porque já estava claro o forte movimento de declínio da música moderna que era praticada antes de 64, em consequência do direcionamento ideológico que a ditadura impôs e o corte das cabeças de artistas que estavam em evidência praticando aquele estilo. As casas noturnas também foram fechando e esse período foi bastante conturbado, tive que me adaptar ao que estava acontecendo, fazer todo tipo de trabalho que aparecia e tentar aproveitar as oportunidades de fazer um som que condizia com minhas ideias e meus objetivos.

RR: Poderia comentar um pouco sobre o grupo Mandala? Qual era a proposta da banda e quanto tempo durou a empreitada?

ZEN: Eu tocava com o Nelson Ayres, o Sion e o Zeca, além do Nivaldo Ornelas e depois o Nestico, num quinteto que montamos quando apareceu um Clube de Campo na represa Billings que queria uma apresentação no fim de semana. Ficamos lá por algum tempo até que o Nelson, o Sion e o Zeca foram estudar na Berklee em Boston. Depois de algum tempo, quando retornaram, somando-se a eles o Luiz Roberto de Oliveira, que trouxe o primeiro sintetizador para o Brasil, resolvemos montar um grupo para basicamente tocar composições próprias e tentar fazer alguma coisa. O Nelson arranjou um emprego como arranjador de *jingles* no Estúdio Eldorado e conseguiu alguns horários para que pudéssemos gravar. Ficamos bastante tempo com essa fita até que o Luiz Roberto mostrou para um amigo cineasta que estava produzindo um filme (Noiva da Noite) e ele gostou da música e propôs usar como trilha e produzir uma prensagem ainda que reduzida de um LP. O grupo já não existia mais, mas aceitamos dividir os LPs entre nós para vender nos shows. Gravamos em 1972 e foi prensado em 1976, época em que eu tocava com o Hermeto.

RR: Poderia comentar um pouco sobre o grupo Malika? Qual era a proposta da banda e quanto tempo durou a empreitada?

ZEN: Sobre o Malika, foi uma associação com o Hector Costita, que vinha fazendo apresentações com o Grupo do Hermeto, havia voltado da Europa onde estava vivendo, e como criamos uma amizade por conta disso, começamos a ter ideias de

focalizar o folclore argentino, sobre o qual ele tinha algum conhecimento por ser de lá e estávamos adaptando ritmos como a *chacarera* e criando um repertório misturado com minhas percussões, *free* etc. Conseguimos reunir um grupo de músicos com o Lelo, Luiz Roberto de Oliveira com seu sintetizador, o baixista Jorge Oscar, Maurão que era um amigo percussionista, Olivier Jolles, baterista francês que vivia em São Paulo (estes dois últimos já falecidos há bastante tempo) e alugamos o Teatro Itália para uma temporada em 1974, durante um período de 2 meses em que o Hermeto estava cumprindo uma agenda fora do Brasil.

Creio que o Lelo tem em seus arquivos um material curto que gravamos, para talvez uma possível inserção em algum material futuro que vier a ser lançado. Com a volta do Hermeto, não foi possível dar continuidade a esse projeto, pois boa parte do meu tempo era voltado a ensaios, shows e gravações com ele. Foi um período de alguns meses entre o início e o fim desse projeto, em 1974. Também não havia onde apresentar coisas assim na época. A temporada no Teatro Itália acontecia às segundas feiras à meia noite, as chamadas “sessões malditas”, era com o que podíamos contar naquela época em São Paulo.

RR: Quais percussionistas e bateristas são suas maiores influências?

ZEN: Sobre músicos que me influenciaram, não resumo a bateristas e percussionistas especificamente, vejo isso como um enorme caldeirão de informações que eu vinha captando desde criança e isso inclui compositores e percussão moderna e contemporânea, étnica, africana, indiana, estilos de jazz como *bebop*, *cool*, *hard bop*, *free*, todos os instrumentos, eu costumava cantar solos dos discos que eu tinha e decorá-los, até hoje quando eu escuto esses discos no YouTube durante meu café da manhã, eu me lembro dos improvisos e canto junto, obviamente a música brasileira como um todo, com ênfase na música da década de 50 em diante, enfim, todo esse universo era captado por mim e creio que isso me foi útil como profissional, em trabalhos de estilos específicos e naqueles em que eu pude colocar minha própria personalidade artística, sem ser uma cópia de ninguém. É muito comum quando se analisa um trabalho, tentar colar o resultado com outro artista, ao invés de ouvir e entender o processo criativo de quem o realizou. Agora, quanto a gostar de ouvir, a lista é bem grande!

RR: Como você interpreta a função e importância da percussão brasileira para o desenvolvimento do jazz no Brasil? E da canção e da MPB no geral?

ZEN: A percussão foi importante para toda a música realizada no planeta, desde os tempos mais remotos. Como nas publicações de livros sobre história da música ocidental, os protagonistas eram geralmente aqueles músicos protegidos pelas Monarquias ou pelas Igrejas, a percussão nunca foi um elemento ao qual se deu importância, mas ela era altamente desenvolvida nas antigas tribos africanas, nas castas de músicos indianos, já com uma complexidade rítmica enorme, eram linguagens muito desenvolvidas que demoraram muito a serem conhecidas e estudadas pelas classes dominantes ocidentais. Na África, na Índia, nos países Árabes, a percussão já era fundamental para a música que praticavam. Com a mistura das culturas nas Américas, essa fusão foi aos poucos se concretizando, em todos os países. Não é possível dissociar a percussão do desenvolvimento do jazz nos Estados Unidos, através da bateria que foi o instrumento que mais se desenvolveu em todos os estilos de música no

mundo todo, da percussão latina de Cuba e dos países de língua espanhola, da percussão brasileira, todas elas derivadas de misturas com a música europeia tradicional das classes dominantes. Isso vale para praticamente todos os estilos de música em geral.

RR: Como você interpreta a percussão brasileira no *jazz fusion*? Você teve contato com Airto Moreira e outros percussionistas desse momento?

ZEN: Com relação à percussão brasileira no *jazz fusion*, acho que ficou respondida anteriormente.

Tive contato com o Airto uma única vez, em 1968, quando ele só tocava bateria. Fui convidado para um programa na TV Excelsior, canal 9, em São Paulo, onde ele se apresentou com a Flora Purim, antes de ir para os Estados Unidos. Eles tocaram com o Laércio de Freitas e o Cláudio Bertrami e eu também, porque eu já não contava mais com o pessoal do Xangô Três. Era aquele estilo de samba jazz dos discos que ele gravou com o Sambalanço Trio etc.

Como coloquei anteriormente, já vínhamos realizando um trabalho que envolvia a percussão brasileira com o Guilherme Franco no Grupo Experimental de Percussão de São Paulo, que já era algo que estava interiorizado e começamos a organizar em 1969. Só que essas coisas não tinham penetração na mídia, não tinha onde se apresentar. Uma vez fui com o Guilherme de carro até Tatuí, falar com o diretor, Prof. Coelho, oferecendo o grupo para se apresentar, de graça. Ele não aceitou!!! Era assim! Claro que nos Estados Unidos a história foi outra, eles tinham todos os caminhos abertos para se apresentar, produzir, gravar, divulgar, por isso houve uma debandada de músicos para o exterior nessa época.

RR: Nos grupos que você se apresentou, a percussão funcionava como elemento que simbolizava algum tipo de brasilidade? Uma forma de se aproximar e representar o Brasil na musicalidade instrumental?

ZEN: Essa pergunta sobre a percussão e brasilidade, era uma coisa natural, já que eu estava no Brasil, absorvendo desde criança esses estilos, Escolas de Samba, Música Nordestina, Maracatu, indígena, outros elementos artísticos como Teatro, TV, Rádio, Pintura, Literatura etc. Naturalmente, essa relação ficaria clara em todos esses grupos dos quais eu fiz parte, desde o Xangô Três, o Jequibau, Mandala, Hermeto, Malika, Grupo Experimental de Percussão, Egberto, Grupo Um, meus grupos a partir de 1984. Além disso havia outros elementos culturais e minha personalidade que transformavam isso numa outra coisa, eu nunca procurei fazer música regional, talvez por ter nascido numa metrópole como São Paulo, que era um grande caldeirão de informação. Um de meus objetivos era nunca repetir o que já havia sido feito.

RR: Em 2014, eu vi que vocês fizeram um concerto no SESC Belenzinho em homenagem ao disco *Imyra, Tayra, Ipy* (1976, Odeon Records) do Taiguara, certo? Poderia comentar como foi a sua experiência ao lado dele durante os anos 1970? Talvez analisar um pouco sobre os procedimentos de censura que Taiguara sofreu durante a ditadura? Esses procedimentos não ocorriam na música instrumental e no jazz brasileiro?

ZEN: Eu fui e sou talvez um dos poucos músicos no Brasil que se dedicou em quase 60 anos a tocar música instrumental. Esse foi e continua sendo meu objetivo enquanto eu puder tocar. Não tenho nenhum preconceito com cantoras e cantores, participei de muitas gravações cantadas como músico profissional e sempre com a mesma dedicação.

O músico instrumentista sempre foi o mais censurado no Brasil, em todos os tempos, aí sim, pelo preconceito além da ignorância da sociedade em compreender música instrumental e jazz e colocar sempre o músico como um coadjuvante secundário num patamar muito abaixo do cantor. Essa tem sido a nossa história, que vai muito além de problemas políticos, de esquerda, centro, direita e todos os extremos, pois TODOS discriminam o músico instrumentista no Brasil. Se dependêssemos apenas do nosso trabalho como instrumentistas, fazendo esse tipo específico de música, estaríamos em pior estado do que mostram as fotos dos povos Yanomami recentemente publicadas. Esse é meu sentimento sobre sofrer censura.

Comparando ao jazz nos Estados Unidos, onde nasceu, nas décadas de 40, 50, 60 e em diante foram milhares de discos instrumentais gravados por várias gravadoras, algumas delas cujo foco era a música instrumental criativa e inovadora. Centenas de músicos conseguiram construir carreiras com extensa discografia, se apresentar dentro e fora do país em eventos de grande qualidade, todo mundo tocando com todo mundo, convites para gravações e apresentações não faltavam, mercado e publicações especializadas colocando foco nos trabalhos, produtores de turnês dos grupos que também revezavam os músicos, anos luz de distância com a nossa realidade, que gerou alguns frutos eventuais, em determinados momentos, mas que ficaram muito longe de obter uma estabilidade em suas produções artísticas, tendo raras oportunidades de realizar apresentações e totalmente relegados a uma improvável sobrevivência.

Quanto ao Taiguara, eu tocava no grupo do Hermeto ainda em São Paulo quando o Taiguara ligou do Rio, entre 1975 e 1976, oferecendo a ele a oportunidade de escrever arranjos para um disco e explicando como seria a produção etc. A princípio, seriam chamados os músicos que viviam no Rio para formar a base e eu só fui porque o Hermeto praticamente exigiu que eu fosse junto, por confiar no meu trabalho e pelo entrosamento que tínhamos por tocar juntos. Claro que me tornei amigo do Taiguara, nesse mês que passamos juntos no Rio, ensaiando e preparando o repertório para a gravação. Inclusive, comprei uma bateria Gretsch dele, que usei durante muito tempo.

Quanto às letras dele, realmente eram bastante incisivas contra a ditadura e ele já era uma carta marcada, qualquer letra de sua autoria que chegasse ao departamento de censura tinha enorme chance de ser censurada. Tanto que ele colocou algumas composições no nome da esposa, para tentar escapar do crivo.

RR: Sobre o ritmo do Jequibau no chimbal, como foi esse processo de criação? Também poderia comentar as polêmicas em torno disso em 1981, nas cartas trocadas com o professor Mário Albanese via jornal *Folha de São Paulo*? Sei que o material está no *Facebook*, mas caso possa e queira comentar o episódio...

ZEN: Quando comecei a tocar bateria, em 1964, comecei a adquirir discos que me eram indicados por meus primos, Kim e Luiz Fernando Manini, que tinham um excelente acervo em Mococa, terra de meus avós maternos, onde eu passava as férias de final de ano, que na época duravam quase três meses, de dezembro até depois do carnaval. Nesse período, eu ouvia tudo que meus primos tinham e um dos primeiros discos que ouvi foi o de Dave Brubeck, com Joe Morello na bateria, explorando tempos ímpares, entre eles o famoso Take Five, com um extenso solo de bateria. Quando voltei a São Paulo, comprei dois discos, *Time Out* [1959, Columbia Records] e *Time Further Out* [196, Columbia/Legacy], e ficava contando os tempos e tentando tocar junto. Isso me trouxe uma facilidade que só crianças têm, de entender se sentir à vontade com coisas que talvez pessoas mais velhas tenham uma dificuldade maior. Como eu passava grande parte do meu tempo livre estudando bateria e ouvindo os discos, isso foi ficando interiorizado, de modo que quando montamos o Xangô Três, na sua segunda formação, em 1966, já com o pianista Cesar Galvão, que tinha também um desempenho acima da média para a idade, tocávamos temas que poderiam ser considerados avançados para jovens da nossa idade.

Numa situação inusitada que aconteceu num show que queríamos assistir e acabamos tocando, onde estava presente o Mario Albanese, ele nos convidou para seu programa na Rádio Record e lá nos mostrou a primeira e única gravação do Jequibau até então, de 1965, um compacto simples com duas músicas, “Jequibau” e “No Balanço do Jequibau”. Na gravação, o baterista Álvaro Eversong, filho da cantora Leny Eversong, só tocava no chimbau [sic] fechado e no aro da caixa, uma batida repetitiva semelhante a uma clave de bossa nova, em 5/4.

Ganhamos um disco de presente e fiz a mesma coisa que fazia com meus discos, tentando tocar junto. Uma vez compreendido o ritmo, passei a explorar variações, de onde surgiram o bumbo colando com o contrabaixo e o chimbal tocado com o pé esquerdo fechando a cada dois tempos, cujo encaixe transformou tecnicamente a batida do 5/4 num ritmo de 10/4, ou seja, a batida só se completava em 10 tempos. Tecnicamente eu não sabia disso na época, foi uma coisa intuitiva.

O Cesar Galvão também praticou os temas, assim como o Carlito “Cacá” Bloise, contrabaixista. Retornamos à Rádio Record, onde se encontravam Mario Albanese e o Maestro Ciro Pereira, compositores do referido ritmo e tocamos para eles. O Maestro, ao ouvir minha batida sugeriu que eu estivesse tocando em 2/4, mas eu mostrei que estava em 5, com o chimbal em 2 e o bumbo colando no contrabaixo. Ele imediatamente escreveu minha batida exatamente como eu toquei e ela se tornou a batida oficial que foi divulgada em todas as publicações sobre o ritmo de que se tem notícia, sem que meu nome jamais tenha sido citado. Li numa dessas publicações que ele tinha pesquisado esse ritmo no folclore, sem citar a fonte dessa pesquisa.

Já em 1981, o Grupo Um estava em evidência na mídia, jornais e revistas finalmente estavam enxergando o nosso trabalho e numa dessas publicações o jornalista e crítico musical João Marcos Coelho fez um artigo sobre meu trabalho em particular, “Nazário, a percussão como experiência”, citando, de acordo com meu currículo, que eu havia colaborado na criação do ritmo do Jequibau. Segundo o próprio João Marcos me relatou, o Mário Albanese teria entrado furioso na redação da *Folha de S. Paulo*, exigindo uma resposta, afirmando que me conhecia (eu trabalhei com ele na maioria das

apresentações em Rádio, TV e shows ao vivo em Teatros e Escolas que fez apresentando o Jequibau, entre 1966 e 1967, junto com os violonistas Macumbinha e Silvio Santisteban, além do Xangô Três em algumas oportunidades, tendo feito um sucesso muito grande. No programa da Elizeth Cardoso na TV Record fomos aplaudidos em pé durante um minuto, cronometrado pelo produtor do programa) e continuando, que eu teria cerca de sete anos de idade e não poderia ter colaborado, que ele e o Ciro eram os únicos compositores, blá blá blá. Eu então pedi ao João Marcos o direito de resposta, que foi publicado na *Folha de S. Paulo* logo a seguir, onde relato o que de fato aconteceu, tendo testemunhas vivas até hoje como o Cesar e o Carlito (do Xangô Três), que presenciaram tudo isso na época. Também mostrei minha batida ao Toniquinho, baterista que gravou e a reproduziu no LP *Jequibau*, do Mário Albanese. Ele jamais contestou minha resposta!

RR: Como você compreende o processo de incorporação da percussão no escopo rítmico do jazz no Brasil durante os anos 1970? Pois no samba-jazz esse ímpeto percussivo era focado na bateria, certo? Como você compreende essa transição?

ZEN: Isso começou nos anos 1940, com a introdução da música afro-cubana no jazz, mambo, rumba, chá chá cá, inaugurada por Dizzy Gillespie e um grupo de músicos que conseguiram trazer percussionistas de Cuba para os Estados Unidos, como Chano Pozo e outros. Com o sucesso alcançado, outros músicos visitaram países da América do Sul, chegando ao Brasil na década de 1950 e começaram a se relacionar com músicos brasileiros que tocavam em gafieiras e outras casas noturnas, procurando entender a forma de tocar que era utilizada pelos músicos da época. Daí surgiram as primeiras gravações, algumas feitas aqui no Brasil ainda no final dos anos 50, com o protagonismo de músicos americanos como Charlie Byrd e Bud Shank, entre outros, o que deu início ao que viria a ser chamado de Bossa Nova, a partir de 1962, com o famoso concerto no Carnegie Hall. Em várias dessas primeiras gravações já eram usados instrumentos de percussão como pandeiro, ganzá, afoxé, agogô, triangulo, além da bateria. Voltamos à realidade da época, poucos discos eram gravados aqui e tudo era chamado de Bossa Nova, porque de fato era algo novo, diferente dos sambas de carnaval, sambas canções, baiões, boleros, toadas, enfim, a música que era reproduzida nas rádios e tocadas nos bailes dançantes, praticamente tudo música cantada. A maioria dessas gravações instrumentais eram trios, pela falta de recursos para se chamar mais músicos, os discos tinham tiragens pífias, não eram divulgados, só músicos (os que curtiam, porque muitos nem gostavam desse tipo de música) e aqueles ouvintes mais curiosos tinham acesso a esses LPs que logo acabavam. As orquestras foram sendo desmanteladas com a chegada da Jovem Guarda e dos grupos que tocavam *twist* e *hully gully*, depois o *rock*. Não houve continuidade, os discos instrumentais foram se tornando cada vez mais raros e cada vez menos divulgados, pouco ouvidos. Basicamente, só se tocava o que era divulgado nas paradas de sucesso e os grupos de baile eram todos grupos covers de bandas internacionais, tinham que copiar as gravações igualzinho. O maior mercado musical era constituído de bandas de baile. Músicos que eram bons leitores entravam na lista dos que gravavam música comercial. E acompanhavam cantoras e cantores. Nada além disso!

Já nos Estados Unidos, ocorreu mais uma vez o fenômeno inverso, vários desses instrumentistas e arranjadores se mudaram para lá, alguns foram para a Europa, onde

a demanda era grande pela cultura que já vinha sendo construída ao longo de décadas para o consumo da música instrumental, paralelamente a outros estilos. Com isso, vários músicos conseguiram integrar grupos de músicos de jazz importantes, que abriram portas para que esses brasileiros pudessem gravar seus próprios discos, a partir da primeira metade dos anos 1970. O Jazz Rock, mais tarde chamado de Fusion é que acentuou o uso de instrumentos de percussão e estilos mais exóticos. Foi aí que a percussão brasileira, indiana, africana passou a ser usada numa nova mistura e os músicos puderam aproveitar essa oportunidade e introduzir a percussão cada vez mais em grupos de diferentes estilos.

Esse nome “Samba Jazz” só foi usado no Brasil bem mais recentemente, naquela época tudo que era essa música mais moderna, era chamada de Bossa Nova. Alguns tentaram criar slogans, como MPM (Música Popular Moderna), mas não colou. Outro nome era Sambalanço, também com bastante percussão, nunca foi muito falado, eram tentativas de se criar modismos, que vendessem discos.

RR: No gancho da pergunta de cima, podemos dizer que a percussão foi sendo inserida, nos anos 1970, em novos ambientes sociais. Nesse sentido, como você compreende essa ressignificação do lugar social da percussão no jazz e na música brasileira durante esse período?

ZEN: O Brasil reproduzia muito mais aquilo que chegava de fora. Por exemplo, o Hermeto. Se ele não tivesse tido a oportunidade de gravar com o Miles Davis num contexto de ter o carimbo de qualidade vindo do exterior, dificilmente ele teria conseguido gravar seu primeiro disco no Brasil, em 1972, continuaria tocando no Stardust, como vinha fazendo antes de viajar e nenhuma gravadora daria aval a se levar um porco para gravar no estúdio. Todos os que vieram a se tornar protagonistas, tiveram que ser chancelados no exterior para serem levados um pouco mais a sério aqui. Daí veio uma oportunidade de misturar a percussão com música instrumental, ninguém fazia isso antes. Só em Escolas de Samba, com música cantada e rodas de samba etc. Também manifestações folclóricas que usavam muita percussão eram pouco divulgadas, pouca gente conhecia Congadas, Maracatus, até capoeira era pouco conhecida no início dos anos 70.

RR: Qual a influência do pai de vocês, como jornalista, no contato com os periódicos da época e no processo de autogestão elaborado para carreira do Grupo Um?

ZEN: A influência do meu pai foi mais na cultura, na política, na nossa educação, ele era muito discreto, não gostava de interferir em nada do que fazíamos, nem pedir favores a ninguém. Ele nos deu o que é mais importante, tivemos que buscar abrir nosso caminho por nossa conta. Por isso em vez de estar nas coisas da moda, do falso glamour, fui trabalhar tocando todas as noites com músicos para quem pouco importava quem era meu pai, o importante era tocar bem e não errar!

ENTREVISTA – LINO MARQUES SIMÃO (Instrumentista – Metalurgia).

Renan Ruiz: Poderia, por gentileza, confirmar as seguintes informações pessoais: data de nascimento e nome completo? É essencial para documentação da tese. Se for possível informar nomes de pai e mãe e cidades em que morou seria muito importante, também.

Lino Simão: Lino Marques Simão Junior, 12/01/1956.

RR: Poderia comentar um pouco sobre seu processo de formação musical?

LS: Estudei piano clássico desde os 4 anos de idade. Na adolescência, comecei a ter contato com a música popular e outros tipos de pianistas que me fez ir estudar arranjo e composição em Boston, na Berklee College of Music. Quando estava pra voltar para o Brasil, ganhei um Clarinete velho de um amigo, que ia fazer um abajur com ele, mas como eu toquei o instrumento, mesmo sem ter nenhum conhecimento, ele me deu de presente o clarinete. Chegando no Brasil, recebi um convite para tocar em uma banda de jazz, mas eles queriam um sax tenor, então comprei um sax e comecei a tocar, sob orientação do José Bove, saxofonista e técnico em consertar instrumentos. Fui meio autodidata, pois não tinha propriamente aulas, mas sugestões e dicas do Bove. Então conheci o Bocato, trombone, e com ele acabamos formando “O Som da Metalurgia”. Paralelamente, participei de uma audição para o novo show da Elis Regina com César Mariano, que estava formando uma nova banda para a Elis. Fui um dos escolhidos (nem acreditava), e aí começou minha carreira de saxofonista. A Metalurgia seguia firme, onde eu dava impulso a novas composições sempre baseadas nos arranjos pra sopros, enquanto eu tocava com artistas como Rita Lee, Ney Matogrosso (Montreux, 1983), Gal Costa (Montreux, 1985), Guilherme Arantes, e outros. Em meados de 1980, a Metalurgia cresceu e evoluiu para a banda que começou a tocar no Lira Paulistana, e outros lugares da vanguarda musical paulistana. Foi então que conhecemos as outras bandas como: Arrigo Barnabé, Premê, Rumo, Pé Ante Pé, Pau Brasil etc. Foi na Banda Metalurgia que pude ter um laboratório para arranjos de sopros, e composições próprias. A Banda Metalurgia foi, sem dúvida, o melhor trabalho que participei, porque unia amizade, composição, técnica, conhecimento de naipe de sopros, e principalmente tesão!!!

RR: Dos músicos com quem trabalhou, quais aqueles que mais te influenciaram?

LS: Muitos músicos me influenciaram na época, mas os mais importantes foram: Benjamin Taubkin e Daniel Taubkin, Itacyr Bocato, Amado Maita, Sizão Machado, Pete Wooley, Françuá Trombone e Nestico, que era o saxofonista que eu queria ser. Acho que vou deixar alguns não menos importantes, de fora, desculpem-me.

RR: Quais foram suas principais atividades musicais e pessoais durante o período de atuação da Metalurgia? E após o término da banda?

LS: Compunha muito, na época, e como já disse, tinha onde testar meus arranjos para seis sopros. Na Metalurgia!!! Paralelamente, tocava e convivia com grandes nomes da música brasileira, como já citei acima, e isso era um complemento para meu entendimento de Show Business, minha técnica (aprimoramento como músico

instrumentista) e experiência de palco.

RR: O que você entende por “jazz brasileiro”?

LS: A música instrumental brasileira tem muito a ver com a dos EUA. Elas se influenciavam mutuamente. A América do Norte, com as repercussões da bossa nova, do Samba, do Baião, e o Brasil com o Jazz, que trazia a liberdade musical e identidade de um povo basicamente negro como o nosso. Então, penso que Jazz é Jazz, seja ele Brasileiro ou Americano. Temos um paralelo muito forte.

RR: Sobre o cenário paulistano do início dos anos 1980: como você entende a relação de reciprocidade entre as bandas de jazz instrumental desse momento? Qual ligação você enxerga entre bandas como Pé Ante Pé, Pau Brasil, Grupo Um, Divina Increnca, Metalurgia, entre outras?

LS: Buscávamos a mesma coisa. A valorização da cultura Brasileira e do Músico Brasileiro. Buscávamos ter a mesma valoração que os Músicos Americanos tinham, por entendermos que tínhamos tantos atributos musicais quanto eles, às vezes até mais. Fomos além das tradicionais Big Bands, muito copiadas por aqui. Essa geração tinha uma linguagem própria do Brasil e isso enriquecia demais esse movimento. Na época, o público não sabia quem era Moacir Santos, ou Edison Machado, que na minha opinião foram dois Papas da Música Instrumental Brasileira, com o tempo pessoas como Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal, conseguiram furar essas barreiras, e o movimento da Vanguarda Paulistana era testemunha conivente e alavancou muito essa cultura tão sublime e rica, trazendo à tona e dando liberdade a novas versões desse movimento. Éramos sem dúvida influenciados pelo Jazz, mas já não copiávamos, como muitos das gerações anteriores. Misturávamos as culturas e tínhamos um novo resultado.

RR: E como você entende, atualmente, a relação dessas bandas instrumentais desse momento com a chamada “Vanguarda Paulista”, que também atuava nesse mesmo período?

LS: [sem resposta].

RR: Como surgiu o grupo Metalurgia? Quais as propostas e as ideias para formação da banda?

LS: Surgiu do encontro entre Duda Neves (bateria), Edu Fiore (baixo), Mané Leão (piano), Bocato, (trombone) e eu, Lino Simão (saxes). Era um quinteto, e a proposta já era fazer música instrumental, original. Algum tempo depois, o Bocato teve a ideia de aumentar a banda e aí que a coisa ficou interessante. O Bocato se isolou em Atibaia, compôs algumas músicas e formou o novo espírito do que seria a banda que gravou o disco. A entrada do Nonô (trompete), Farias (trompete), Da Julia (sax), Claudinho Baeta (bateria) Marcelo Munari (guitarra) e Jacaré (sax).

RR: Como foi o processo de (1) financiamento, (2) gravação e (3) lançamento do disco do Metalurgia, lançado em 1982 pelo Selo Som da Gente?

LS: Uma coisa importante que aconteceu pra Banda foi a entrada do Mauricio Birigui, como agente. Ele assumiu toda a parte administrativa da Banda e praticamente cuidava de tudo. la buscar músicos que não tinham como ir pro ensaio, marcava shows, enfim, organizava nossa vida, que era bem desorganizada. Todos trabalhavam em outros lugares, com cantores, bandas de baile, e ele conseguia juntar todos. Acho que sem ele não teríamos chegado onde chegamos. Foi ele também o responsável por nos colocar no Som da Gente. Como eu era amigo de adolescência da Carla Popovik (atual administradora do Som da Gente), da Tereza Souza e do Walter Santos, pais dela, as coisas ficaram mais fáceis, mais em casa, digamos.

RR: Como era a relação entre vocês da banda e o *staff* do selo Som da Gente? Quais eram as afinidades e discordâncias nesse momento? Existia uma certa "barreira" para o jazz de estilo *fusion*?

LS: Tínhamos total liberdade no Som da Gente. Eles nos queriam como éramos. Diferentes!! Como o selo tinha o Nosso Estudio, que era um dos melhores da época, eles investiram totalmente no disco. Gravação, capa, prensagem, contracapa, escrita pelo Zuza Homem de Mello, enfim, tudo que uma produção de verdade precisava. O Som da Gente foi pioneiro em gravar música instrumental naquela época, com grandes nomes como Hermeto Pascoal, Heraldo do Monte, D'alma, Medusa, entre muitos outros.

RR: Como era a relação de vocês com o *staff* do Lira Paulistana? Comente um pouco sobre como conheceu o Lira Paulistana e como interpreta a formação/construção daquele espaço e, também, sobre as aproximações da trajetória do Lira com o Metalurgia.

LS: O Lira foi o mais importante espaço musical do anos 80!! Não dá pra mensurar a importância do Lira com palavras. Basta ver quem tocou lá. O ninho musical que deu origem ao maior movimento artístico pós-ditadura. Arrigo, Língua de Trapo, Premê, Rumo, Pau Brasil, Itamar, Jean e Paulo Garfunkel, e claro, a Banda Metalurgia!!! Vou esquecer muita gente importante aqui, dessa Vanguarda Paulistana, porque foram inúmeros grupos que deram cara à Cultura Brasileira musical da época.

RR: Comente um pouco sobre como enxerga a ideia/conceituação de "música independente" na virada dos anos 1970.

LS: Não posso falar muito sobre os grupos parceiros da época que, trabalhavam com as palavras (letras). Nunca fui muito bom com as palavras. Posso falar sobre o que vivi na música instrumental da época. Existiu um buraco grande entre os músicos de sopro no Brasil. O rock levou as guitarras a ser as protagonistas dos solos e as representantes da palavra musical. Em São Bernardo, em Rudge Ramos e no ABC em geral, foi diferente. As escolas tinham bandas, com instrumentos, professores, e tudo que estimulava o crescimento de uma nova geração de músicos de sopro que vieram a suprir a falta em São Paulo (todo mundo estudava guitarra). Surgiu uma geração de novos músicos de sopro vindos do ABC, que foram essenciais para a continuidade da cultura além da guitarra em São Paulo na época. Arrigo Barnabé foi um parâmetro importante pra Banda Metalurgia. Não que São Paulo não tivesse grandes bandas. Os músicos de São Paulo sempre foram fantásticos (Banda do

Nelson Ayres, Banda do Galery, os mestres!!!), mas existia um buraco cultural nos sopros. Salvos raras exceções, como o Nailor, o Ubaldo, Gil e Françuá (claro que estou esquecendo nomes aqui, mas...) existia uma lacuna entre os grandes do sopro da época e a nossa geração. As Prefeituras do ABC foram as grandes responsáveis por dar a esses músicos novos, a oportunidade de estudar música na escola de uma forma completa, com bandas, instrumentos e professores. Um dos responsáveis por isso foi o Professor Irineu Negri Garcia, que incentivou e gerou uma geração incrível de novos músicos que foram fruto de muita dedicação e parceria com as Prefeituras do ABC da época. Outra pessoa foi o Ytacir [sic] Bocato, meu parceiro e irmão, que puxou esses meninos pra dentro da música de verdade. Quanto à música independente, ela aflorava na terra como um broto que se nega a morrer, e crescia sem fronteiras e cumprindo o papel do novo que é a vida continuando, sempre. Não tínhamos uma teoria, ou uma direção planejada, só a vontade e o desejo de fazer aquilo que estava pulsando em nossos corações. Admirávamos uns aos outros como guerreiros de uma vida pós-ditadura, mas não combinávamos nada, só seguíamos nossos libertários passos. Sabíamos que éramos uma tribo, numa batalha, e isso bastava. Acho que fui um pouco filosófico nesse parágrafo.

RR: Comente um pouco sobre como interpreta a relação da música instrumental e do jazz brasileiro com a chamada produção independente desse período.

LS: Éramos todos independentes ou dependentes. Salvo raras exceções como o Som da Gente, o Lira Paulistana, e novamente esqueço de nomes importantes. Vou citar a Lea Freire, a super música e flautista, que fez o Selo Maritaca, mas isso um pouco mais tarde, houve outros, perdão por não lembrar. Salve Arismar do Espirito Santo!!! Um baluarte da música instrumental brasileira. Nessa época muita gente gravava seu trabalho e pagava a reprodução. Era meio na raça mesmo!!!

RR: Como era a relação do Metalurgia com esses outros grupos e instrumentistas e grupos de jazz da cena paulistana (Pau Brasil, Divina Increnca, Alquimia, Freelarmonica, Medusa, Pé Ante Pé etc.)? Se encontravam frequentemente? Conversavam sobre problemáticas e saídas conjuntas? Na sua opinião, existia uma cena de jazz instrumental? Ou apenas alguns grupos tentando seu lugar na indústria fonográfica tradicional?

LS: Não existia a menor intenção de ganhar dinheiro com disco. O negócio era ser conhecido para fazer shows, que era o que dava um pouco de dinheiro. Não nos encontrávamos frequentemente, mas sabíamos uns dos outros, e sentíamos uma união invisível, ou pelo menos eu sentia.

RR: Como pensar a “estatística” de que uma boa parte desses grupos instrumentais e independentes da virada da década finalizaram sua carreira na primeira metade dos anos 1980 (Grupo Um, Divina Increnca, Alquimia, Freelarmonica, Pé Ante Pé, Medusa, Metalurgia - talvez a única exceção, enquanto grupo, seja o Pau Brasil*?).* Existe uma resposta coletiva à crise da produção musical independente?

LS: Não.

RR: Como você compreende, a relação dessa música instrumental jazzística de São

Paulo com a atuação do Lira Paulistana? (como palco e como selo)

LS: Fundamental!!!

RR: Na sua opinião, o Lira Paulistana foi uma espécie de aglutinador da movimentação instrumental paulista na esteira jazzística? Quais semelhanças e diferenças podem estabelecidas entre o Lira Paulistana e o Som da Gente?

LS: Tanto o Lira como o Som da Gente foram fundamentais para a Cultura Musical Brasileira. Somos filhos da África e da Europa. Seguimos passos parecidos com o Jazz. A diferença é que no Brasil, não se separou as tribos nas fazendas, então seguimos Africanos, e nos Estados Unidos, separaram as origens e línguas, o que resultou numa cultura negra Americana forte e nova, e nós seguimos sendo África, mas a linguagem bebia numa fonte parecida.

RR: Você acredita que a ideia de “música independente” foi fundamental para possibilidade de atuação desses grupos da cena instrumental de jazz em São Paulo? Os grupos instrumentais se apropriaram do “discurso independente” e/ou construíram, de fato, novas saídas coletivas na gestão de carreira fonográfica?

LS: Para a primeira pergunta: sim. Para a segunda: não digo coletivas, mas independentes, sim.

RR: Qual é a relação do Metalurgia com o gênero/rótulo “Vanguarda Paulista”?

LS: Fomos, mas e daí?

RR: Quais são as principais referências estéticas do Metalurgia? E as suas, pessoais?

LS: Arrigo Barnabé, Moacir Santos, Hermeto Pascoal Tom Jobim, Earth Wind and Fire, Black Rio, Frank Zappa.

RR: Qual a influência do jazz na música do Metalurgia? E na sua carreira?

LS: Na minha carreira: Peter Woley, Claudio Roditi, Sonny Rollins, Wayne Shorter, Lyle Mays, Hermeto, Miles Davis, Nestico, saxofonista tenor), Milton Nascimento, Amado Maita, Família Taubkin, Nadinho Feliciano, Elis Regina, Rita Lee (na atitude), e Bocato.

RR: Como você compreende a presença do jazz na trajetória da música popular brasileira?

LS: Parceiro.

RR: Qual a influência dos ritmos e gêneros brasileiros na obra do Metalurgia?

LS: TOTAL!!!

RR: Apesar da banda se utilizar de vários elementos musicais, é possível dizer que o

jazz tem caráter estruturante e central na forma musical do Metalurgia?

LS: A Música Brasileira e o Jazz são primos-irmãos.

RR: Qual a influência do jazz brasileiro na obra do Metalurgia?

LS: TODA!!! Mas tínhamos um pezinho no Rock. Frank Zappa!!

RR: O que é, para você, uma “música moderna”? E “música de vanguarda”?

LS: É aquilo que se sente no momento. A música é reflexo do que está acontecendo, como todo a Arte aliás. Contemporâneo!!!

RR: Qual a relação (se é que existe) dessas definições com a música produzida pelo Metalurgia?

LS: Não sei.

RR: Como eu não sou músico, seria possível você me indicar as principais técnicas e procedimentos considerados “de vanguarda”, “modernos” ou “eruditos” que contém nas composições do Metalurgia? Música atonal e modal estão presentes? Além delas, também existem procedimentos do serialismo? Do dodecafonismo? Quais outros destacaria?

LS: Todos.

RR: Quais elementos característicos da música brasileira você destacaria na música produzida pelo Metalurgia?

LS: A própria música brasileira, como um todo, do Oiapoque ao Chuí.

RR: Na sua opinião, como podemos definir “brasilidade musical”? Quais elementos podem caracterizar tal questão?

LS: Não temos mais fronteiras. Tudo é expressão!!!

RR: Bocato saiu da banda em 1982? Quais foram os motivos de sua saída?

LS: Mulheres!!!

RR: A banda Metalurgia surgiu em 1981? E acabou em 1987? Achei uma indicação de um show da banda no MASP em 1987, mas era um show “isolado”? Como foi todo esse período de atividade?

LS: Difícil. Eu tocava com artistas que viajavam muito, e meus parceiros também. Não era fácil manter uma banda com 10 elementos viajando. Era uma nova formação, com Mané Silveira, Françuá, João Cristal, Nadinho (Show no Cultura Artística, gravado ao vivo, pela TV Cultura), não um show isolado. O Bocato era muito importante, mas já tínhamos um caráter de Banda.

RR: Teve algum tipo problema na relação de Bocato e a banda Bloco, que tocou desde 1984 (dia 27 agosto, no Lira) e os shows da Banda Metalurgia (84, 85, 87) sem a presença dele?

LS: A saída do Bocato foi muito importante pra banda, pois seguimos o caminho da banda e não do Bocato.

RR: A Banda Metalurgia realizou uma produção junto dos Trapalhões? Encontrei jornais de 1986 comentando um projeto chamado No Rabo do (Cometa) Halley e banda Metalurgia, mas não sei se é mesmo a banda de vocês. Parece estranho, mas não tinha como não perguntar (risos).

LS: Fiz alguns trabalhos com o Mauricio de Souza (A Princesa e o Robô), e fiz esse trabalho (arranjo e direção) com o Jean Garfunkel e o Paulo (Magrão), que era uma animação dos trapalhões. Chamava-se “Do Mississipi ao Piauí”. A Metalurgia gravou. Tive muita proximidade com o Mauricio, pelo fato de meu irmão ser casado com a Magali, e meu amigo Saraiva, com a Mônica, meio que família.

RR: Você conhece o livro *O Crime contra Tenório*, de Frederico Mendonça Oliveira, o “Fredera”, guitarrista do Som Imaginário? O que acha da hipótese dele sobre o conluio da ditadura militar com a indústria fonográfica em prol da canção e em detrimento da música instrumental e do jazz?

LS: Nesse aspecto, vou deixar você com o Fredera, que conhece muito mais do que eu a respeito dessa época. Lembre-se que nessa época, o Milton Nascimento e o Clube da Esquina compunham canções que não estavam em conluio com os militares.

RR: Como você compreende a relação entre o autoexílio de muitos músicos relacionados ao jazz e a música instrumental (Tânia Maria, Dom Salvador, Airto Moreira, Sérgio Mendes, Raul de Souza, Naná Vasconcelos, Flora Purim, entre outros/as) no contexto da ditadura militar brasileira?

LS: A Cultura foi boicotada nessa época, e as pessoas foram em busca de liberdade e reconhecimento da força da música brasileira.

ENTREVISTA – RODOLFO STROETER (Instrumentista – Pau Brasil, Grupo Um e A Divina Increnca)

Renan Ruiz: Primeiramente, gostaria que comentasse um pouco sobre o processo de formação musical, os professores e mentores que mais te influenciaram durante o início dos seus estudos musicais.

Rodolfo Stroeter: Minha formação é muito dispersa. Tenho agora 60 anos e iniciei meus estudos musicais aos 14 ou 15 anos de idade. Com o passar dos anos de adolescência, fui procurando diferentes professores que orientaram a minha formação. Antes de mais nada, há que se considerar que durante a década de 70 e início da década de 80, não havia nenhuma escola de música em São Paulo com uma abertura e metodologia para o estudo da música popular. As escolas eram conservatórios onde se ministrava um ensino extremamente ortodoxo e ligado à metodologia de aprendizado da chamada música erudita. Não havia nenhum tipo de material didático publicado aqui no Brasil que focasse o estudo da música popular ou do que comumente chamamos de jazz. Esse tipo de escola já existia nos Estados Unidos (New England, Berklee etc.), mas aqui no Brasil não havia nenhuma ponte com essas ou outras instituições que trouxessem informações de proveito para os estudantes. O ensino ortodoxo nos conservatórios geralmente seguia um método de algum mestre europeu (para o estudo do violão, do piano e do canto, por exemplo). Eu demorei muito para encontrar um professor que pudesse me iniciar no estudo do contrabaixo. Acabei conhecendo o Zeca Assumpção, que na época residia em São Paulo e que havia voltado da Berklee recentemente. Foi ele que me iniciou no estudo do contrabaixo e com ele me desenvolvi e aprendi grande parte do que toco. Devo muito ao Zeca, como mestre e como amigo. Além dos estudos de instrumento, fui procurando professores que podiam me passar a informação sobre harmonia e arranjo no campo da musical popular. Estudei então com o Luiz Roberto de Oliveira, com o Edgard Poças e posteriormente com o Claudio Leal Ferreira. Ou seja: nunca tive uma escola de formação, ou uma didática organizada numa instituição. Nesse sentido, o Brasil melhorou muito. Hoje em dia já existem escolas que focam no estudo da música popular com uma metodologia, já existe um mercado instituído para que essa educação aconteça. O número de músicos com boa formação aumentou bastante, embora eu ainda ache que o progresso nesse sentido pode ser muito ampliado, é inegável que o Brasil caminhou.

RR: Como você entende a sua relação artística e musical com o movimento modernista brasileiro da primeira metade do século XX?

RS: A leitura sempre foi uma companheira na minha vida de modo geral. Sempre fui muito fascinado por escritores brasileiros. Na infância, Monteiro Lobato. Na adolescência descobri os modernistas e fiquei por um bom tempo mergulhado no universo literário dos anos 20 e 30 do Brasil. Antônio de Alcântara Machado, Raul Bopp, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Luiz Aranha, e publicações da época como *Klaxon*, *Revista da Antropofagia*, *Terra Roxa* foram revelando para mim uma utopia brasileira com a qual me identifiquei muito. As diferentes facetas em prosa e verso desses criadores foram me levando a outros como Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, mas, ao mesmo tempo, Drummond, Ascenso Ferreira, e muitos outros. Descobri o Brasil através desses e de outros autores que tornariam

ainda mais tediosa minha resposta, portanto, me desculpo de antemão e prossigo na resposta da sua pergunta. Essa relação de leitor e de viajante das letras me instigou profundamente na parte musical. Pois fui por outro lado descobrindo a história do Brasil desse período e com isso fui me identificando com as ondas da Rádio Nacional, com os sublimes compositores e cantores brasileiros como Noel, Caymmi, Ary Barroso, Aracy de Almeida, Orlando Silva, Ismael Silva, João de Barro, Pixinguinha e tantos outros. Através da descoberta literária dos modernistas fui instigado a procurar um Brasil que, preconizado por esses artistas, nunca existiu de fato, mas que foi moldando minha imaginação no sentido da criação de uma forma de se criar e de se improvisar música de maneira diversa, com um sentido que tocasse o nosso solo, o nosso chão. Sem a leitura dos modernistas, imagino que um grupo como o Pau Brasil não teria essa essência e não conseguiria se libertar de alguns padrões de composição e improvisação. Por incrível que possa parecer, nesse sentido o grupo tem um aspecto muito "literário", embora seja uma comunidade musical que não faz uso do verbo, da poesia, da palavra em si. Mas a música contida nesses quase quarenta anos de existência do Pau Brasil está "inundada" dessa informação.

RR: Como o ambiente universitário da virada dos anos 1970 para 1980 da capital paulista se relaciona com o surgimento de bandas como Pé Ante Pé, Divina Increnca, Grupo Um e Pau Brasil?

RS: Na virada dos anos 70 para os anos 80, havia um ambiente criativo muito vivo entre os músicos jovens daquela geração. Artistas da música popular brasileira como Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, Grupo Rumo, Premê juntamente como grupos instrumentais como Divina Increnca, Grupo Um, Pé Ante Pé e Pau Brasil, entre muitos outros, afloraram no cenário artístico principalmente através dos palcos do recém-criado Teatro Lira Paulistana, na Rua Teodoro Sampaio. Esse espaço, idealizado e produzido por Wilson Souto, foi o lugar certo na hora certa. Pois criou-se um ambiente colaboracionista entre os artistas que se apresentavam por ali, além de trazer uma proximidade de público que convergia no pequeno teatro (120 lugares…?) e tinha a oportunidade de dividir e conhecer novas idéias e propostas. Eminentemente um fenômeno paulistano, o Lira Paulistana, como o próprio nome acusa, também possuía uma inspiração modernista e que pretendia convergir as mais diversas tendências que surgiam. Desde os universitários uspianos do Grupo Rumo, passando pela anarquia um pouco uspiana, mas muito escrachada, do Premê (naquela época chamado Premeditando o Breque), trombando com Itamar ou Arrigo ou ainda Tetê Spíndola recém-chegada do Mato Grosso com seus irmãos, e ainda a enxurrada instrumental dos citados grupos acima e de outros que agora não sou capaz de recordar, todos esses elementos foram fundamentais na virada da década. Para aumentar ainda mais a visibilidade da casa e dos artistas, o Lira também se transformou num selo/gravadora distribuído pela Continental Discos e reverberou ainda mais na imprensa e no público em geral.

RR: Como foi participar ao mesmo tempo do Pau Brasil, Divina Increnca e Grupo Um?

RS: Divertido, desafiador, instigante e jovem. Tudo ao mesmo tempo agora (ou naquela época para ser mais preciso).

RR: Nesse sentido, comente as semelhanças e diferenças que você enxerga nesses

três conjuntos.

RS: O Pau Brasil foi sendo semeado desde o final dos anos 70. Nelson Ayres havia voltado dos Estados Unidos onde tinha estudado na Berklee e de volta ao Brasil organizou uma big band com o seu nome. Algum tempo depois da big band, enlouquecido com a dificuldade na organização e manutenção de um grupo musical de 14 ou 15 músicos como era a sua big band, Nelson procurou músicos jovens, que apareciam aqui, em São Paulo, para tocar num grupo com um formato menor e menos difícil de se organizar. Eu, naquela época com 18 anos, estudava com o já citado Zeca Assumpção, que era amigo do Nelson e com ele havia ido para Boston estudar. Quando Nelson mencionou para o Zeca a sua disposição em formar um grupo menor, com músicos jovens, Zeca sugeriu meu nome. Eu já conhecia o Nelson porque era frequentador da então casa de jazz Opus 2004 (localizada na Avenida da Consolação, no número 2004), sempre às segundas-feiras, dia que a big band do Nelson se apresentava. Numa dessas noites, Nelson conversou comigo sobre a ideia. Sugeri o Azael Rodrigues (com quem então eu tocava na Divina Increnca) para ser o baterista e Nelson agregou os saxofonistas Roberto Sion e Hector Costita para um inicial quinteto. Essa foi a gênese do Pau Brasil. Quando o grupo tomou um formato mais maduro, cerca de um ou dois anos depois, decidimos dar um nome pois trabalhávamos (se não me engano) com o nome de Quinteto Nelson Ayres. A ideia do nome Pau Brasil apareceu num ensaio, pois estávamos todos com a pretensão de internacionalizar o grupo. Pareceu a todos que o nome era propício: além de conter o nome do país no nome, havia um sutil entendimento dos pressupostos oswaldianos e marioandradinos. Isso reforçou a ideia. Hector Costita se afastou do grupo por compromissos pessoais e o nome de Paulo Bellinati – que havia acabado de chegar de um período de 6 anos na Europa – foi o músico convidado. E assim a primeira formação em disco do Pau Brasil aconteceu: Nelson Ayres, Rodolfo Stroeter, Azael Rodrigues, Paulo Bellinati e Roberto Sion.

A Divina Increnca era um duo composto pelo alemão Felix Wagner (então com 16 ou 17 anos) e Azael Rodrigues. Eu os ouvi muitas noites pelos bares do Bexiga, então centro musical de várias gerações em São Paulo. E pouco a pouco fui levando o meu baixo e comecei a tocar numa ou outra música. O duo evoluiu para um trio e gravamos um único disco na Sala Funarte, em 1980, gravado na Sala Guiomar Novaes. Tocamos muito juntos e o grupo tinha uma diversificação muito grande. Felix sempre foi um músico de grande talento e sua veia europeia nos trouxe uma informação instigante e nova. Azael (egresso na USP) sempre teve uma cabeça muito aberta e a música da Divina Increnca (nome inspirado num livro modernista escrito por Juó Bananére) foi uma novidade muito grande para mim. Como Felix e Azael já tinham o duo, procurei me adaptar à linguagem e pouco a pouco contribuir com o que eu achava que podia ser interessante. Engraçado pensar que eu e Azael tocamos na mesma época com o Pau Brasil e a Divina Increnca, pois eram grupos que não tinham quase nenhuma convergência musical. Eu tocava de uma maneira no Pau Brasil e numa maneira totalmente diversa na Divina Increnca. Acredito que o Azael (infelizmente, precocemente falecido) compartilharia da mesma opinião.

Já o Grupo Um foi um outro passo. Zé Eduardo Nazário (bateria) Lelo Nazário (piano e teclados) e Zeca Assumpção (baixo) formavam o trio que tocava com Hermeto Paschoal, então radicado aqui em São Paulo. Além do trio, Hermeto contava com

vários músicos de sopros e a formação desse grupo variava bastante, sempre tendo o trio citado acima como base. Com a mudança de Hermeto para o Rio de Janeiro em busca de novos ares, o trio decidiu criar personalidade própria e foi batizado de Grupo Um. Com a formação acima citada e a participação de Mauro Senise no saxofone e flautas e Carlinhos Gonçalves na percussão, o Grupo Um gravou *Marcha Sobre a Cidade*, primeiro LP do grupo, tendo alcançado críticas excelentes e sendo então reconhecido como um grupo que possuía uma linguagem própria e renovadora. Graças ao talento de Zé Eduardo na bateria e percussão e com a personalidade originalíssima e única de Lelo Nazário como compositor e pianista, e com Zeca alicerçando os irmãos, a música do Grupo Um decolou. Pouco depois do lançamento do referido LP, Zeca foi convidado por Egberto Gismonti para participar do grupo que Gismonti então estava idealizando e que se tornaria um sucesso mundial na década de 80. O convite obrigou Zeca a se transferir para o Rio de Janeiro, pois a agenda de Egberto era farta e a música requeria muitos ensaios. Zeca então me indicou para o Grupo Um. Chegamos a tocar juntos (eu e Zeca) em alguns ensaios realizados na casa do Zé Eduardo, em Pinheiros. Mas logo Zeca se mudou e eu assumi o grupo como baixista. Ali, muito aprendi. O Grupo Um criava uma música muito diferente e bastante fora de qualquer padrão que eu jamais tinha ouvido. Por si só isso era muito instigante. Mas além disso, me dei conta da qualidade e da originalidade das composições de Lelo. Era um grupo que exigia muito da gente. Ensaiávamos diariamente cerca de três ou quatro horas por dia. Tendo a chance de participar de um trio com essa qualidade e exercendo o papel de intermediador musical do Zé e do Lelo, meu crescimento musical foi muito grande.

Senti que apesar do desafio de pertencer a esses três grupos acima citados, cada um deles requeria de mim um comportamento musical e ético diverso. Foi muito fértil e definidor para mim a capacidade de poder ter participado concomitantemente do Pau Brasil, da Divina Increnca e do Grupo Um.

RR: Quais contrabaixistas são suas principais influências?

RS: Entre os brasileiros: Zeca Assumpção, Luisão Maia, e Luís Chaves foram três músicos que eu vi tocar durante a minha formação inicial e que me fizeram pensar na minha [forma] de tocar, na sonoridade e no sentido rítmico do contrabaixo. Da geração nova que eu vejo tocar, destaco o Noa Stroeter e o Sidiel como dois músicos jovens muito preparados e com um futuro brilhante. No mundo do contrabaixo norte-americano: Scott LaFaro, Ray Brown, Oscar Pettiford, Paul Chambers, Ron Carter. Todos esses músicos fazem parte de uma geração mais antiga do baixo, sendo Ron Carter o único ainda vivo e atuante, mas todos os outros citados aqui tem uma profundidade sonora e performances gravadas que sempre e ainda me ensinam e influenciam. No cenário europeu, eu destacaria o contrabaixista inglês Dave Holland, o norueguês Arilo Andersen e o precocemente falecido dinamarquês Niels Hening Orsted Petersen. Todos esses músicos, independente da época e da nacionalidade sempre me fizeram parar para ouvir o contrabaixo e procurar novas sonoridades.

RR: Dos músicos e instrumentistas que trabalhou, quais aqueles que mais transformaram sua forma de enxergar e compor música instrumental?

RS: Não sei responder muito a essa questão. Compor é uma atividade diferente de

tocar e que requer um tipo de atenção e de tempo muito particular. Compor (por vezes) é ouvir [o] que está dentro de você. Por outras vezes, é procurar estruturas que possam se transformar em peças novas, em músicas que são quase canções. Eu sempre admirei muito o Caymmi, embora ele não seja um compositor que tenha composto temas instrumentais. Mas explico: parece que a música do Caymmi já existia. Parece que ele pegou aquilo no ar, e colocou ali sua personalidade, seu modo de ser. Dentre os músicos com os quais convivo e convivi, eu destacaria a Joyce, que é uma compositora feminina muito pouco ouvida no Brasil, mas que tem no seu repertório criativo canções e também temas instrumentais simples e diretos e muito bons. E destaco muito meus companheiros do Pau Brasil, pois ali, cada composição – independente de quem seja o autor – passa por um processo criativo coletivo e acaba se transformando numa outra coisa. Quase nunca permanece como nasceu, sempre se modifica ao sabor da criatividade e invenção de todos. Acho isso um grande mérito.

RR: Como você compreende o lugar que a música instrumental ocupa em um cenário amplo da música brasileira?

RS: Acredito que a música instrumental brasileira ocupa um lugar muito menor do que o devido. Sem sombra de dúvida, nossos músicos e nosso lugar no cenário geral da música brasileira precisavam ser muito maiores. Uma das razões pela qual a música instrumental brasileira ocupa um espaço diminuto é a falta de um circuito organizado por onde os artistas e grupos possam trafegar. Diferentes cidades e diferentes locais existem, mas impera o problema da falta de comunicação e de uma organização que seja capaz de abarcar um circuito possível. No estado de São Paulo existe a estrutura do Sesc que acaba abrigando músicos de todas as tendências, instrumentais ou não. Por si só isso já é um passo gigante se comparado a atmosfera e locais de circulação das décadas de 70 e 80. Por outro lado, nessas décadas que acabo de citar, havia a possibilidade da auto produção. Ou seja, era possível pensar em termos de uma temporada musical de um determinado artista ou grupo em um teatro e era possível ganhar algum dinheiro com essas empreitadas. A modernização do mercado e a fragmentação do mesmo trouxe custos muito elevados que não permitem que hoje os músicos consigam pensar nessa possibilidade. Viver de música instrumental, hoje, simplesmente estudando e se apresentando é uma condição para pouquíssimos músicos. No mundo inteiro, e não só no Brasil, existe essa dificuldade. O que acaba acontecendo nos países mais desenvolvidos e com uma economia mais estável e também com um pensamento cultural mais elaborado é que o subsídio de fundações e a participação do governo cria uma estrutura maior de circulação, promovendo um leque muito maior de circulação do que aqui no Brasil. Estamos ainda rastejando nessa política cultural, principalmente se pensarmos em termos nacionais, e não unicamente em São Paulo.

RR: Quais foram suas principais atividades musicais no período de atuação do Pau Brasil até 1986?

RS: Como respondi anteriormente, esse foi um período fértil, onde eu trabalhei muito com o Grupo Um, o Pau Brasil e a Divina Increnca, além de ter gravado um LP solo meu, intitulado *Mundo* [1986, Continental] que gosto muito.

RR: Quais suas principais atividades musicais após período de atuação do 1986 (lançamento de *Pindorama*)?

RS: Casei, nasceu meu primeiro filho em 1987, e continuei a carreira. O lançamento do *Pindorama* foi muito marcante e acima de nossas expectativas. Houve uma resposta de público e crítica que movimentaram o calendário do Pau Brasil e com isso o tempo investido no trabalho do grupo aumentou consideravelmente. Anos depois disso, já na década de 90, comecei a atuar como produtor e criei o selo Pau Brasil Music, responsável por um catálogo considerável e com títulos importantes. Tenho muito orgulho de ter feito isso, mas essa é uma outra história que fica para uma outra vez.

RR: O que você entende por “jazz brasileiro”?

RS: A música instrumental brasileira. Esse é o jazz brasileiro. Tenho uma certa antipatia pelo termo “música instrumental”. Acho muito pouco definidor do ponto de vista internacional. Para o público do exterior o que fazemos é o *brazilian jazz* com distintas correntes e estilos. Nunca li o termo “música instrumental” numa publicação que fale de algum artista ou músico brasileiro que faça música instrumental. Acho inclusive que esse termo acabou prejudicando a nós mesmos no mercado internacional.

RR: Como você compreende a acessibilidade do jazz brasileiro no Brasil? E fora daqui, como analisa a valorização desses grupos?

RS: O acesso ao jazz brasileiro hoje em dia é igual ao acesso a qualquer estilo de música do mundo inteiro. Se considerarmos a internet e o poder de distribuição que essa ferramenta propiciou para todos, as pessoas de uma maneira geral conseguem acessar o que querem ouvir. A valorização e o interesse do mercado internacional na nossa música já foram muito maiores. Acho que, de uma forma geral, perdemos mercado no exterior ainda na década de 90, quando a chamada “world music” entrou nos nichos que a música brasileira trafegava. A música cubana, a música africana, a música árabe e suas diversas influências e vertentes foram fazendo um “barulhinho” e concorrendo e tomando nosso lugar no interessado público do exterior. Acredito firmemente que somente uma política cultural que tenha uma visão geral da real importância da música brasileira no mundo é que terá o poder de retomar nosso espaço. É necessário um pensamento mais aprofundado sobre essa questão e isso passa obrigatoriamente por atitudes de economia e política que transfiram aos músicos a possibilidade de retomar o espaço da música e da cultura brasileira geral no cenário internacional.

RR: Voltando ao cenário paulistano do início dos anos 1980: como você entende a relação de reciprocidade entre as bandas de jazz instrumental desse momento? Qual ligação você enxerga entre bandas como Pé Ante Pé, Pau Brasil, Grupo Um, Divina Increnca, entre outras?

RS: Não sei se entendi bem a pergunta, mas vamos lá: o que você quer é que eu faça uma comparação entre esses grupos, é isso? Acho que se é assim essa resposta já está contida em uma outra resposta que já te enviei, onde eu esmiúço um pouco da

estrutura do Pau Brasil, da Divina Increnca e do Grupo Um. Nesse cenário, ficou faltando o Pé Ante Pé. Não sei se poderia acrescentar algo sobre o Pé Ante Pé, pois foi um grupo do qual não fiz parte. Toquei ocasionalmente com o grupo substituindo alguém que não podia tocar, mas não posso me aprofundar na música criada e executada por eles. Éramos todos amigos e muito ligados entre si naquele momento. Havia um desprendimento e uma juventude comum que fazia com que as coisas fluíssem de maneira muito natural. Depois, com o tempo, a vida vai mudando. As pessoas vão seguindo seus caminhos diversos e alguns ficam mais pertos, outros não. Do Pé Ante Pé ainda hoje tenho uma relação muito próxima com o Teco e com o Caito, São dois músicos fantásticos, cada um na sua respectiva concepção musical e com os quais eu ainda faço e pratico música.

RR: E como entende, atualmente, a relação dessas bandas instrumentais com a chamada “Vanguarda Paulista” que também atuava nesse mesmo período?

RS: Essa é uma pergunta difícil. Esse termo “Vanguarda Paulista”, eu particularmente acho muito ruim. Ajudou num certo momento para que alguns autores e grupos aparecessem e se tornassem mais emblemáticos para um público que então se formava. A imprensa precisava, de uma maneira geral, catalogar aquele momento dentro de algum contexto. Assim como os trabalhos dos grupos instrumentais, haviam os grupos como o Rumo e o Premê e autores como o Arrigo e o Itamar que navegavam nesse barco. No caso do Rumo, a visão da “não canção” que era principalmente trazida pelo Luís Tatit, era uma novidade. O Rumo fundiu elementos da música tradicional brasileira com essa “nova visão da canção”, para falar de modo simples e sumário. No caso do Premê, o inusitado era o grande senso de humor e as composições que eram quase crônicas de São Paulo. Um show do Premê era um acontecimento muito divertido. A gente ria e se divertia muito. Não foi à toa que o Premê como grupo acabou alcançando um mercado maior e gravou discos com uma estrutura de produção com muito mais dinheiro e divulgação. Recentemente o grupo voltou e lançou uma caixa de CDs pelo selo Sesc. Mas, ainda assim, eu acho que o primordial do Premê eram as apresentações ao vivo.

Nesse contexto, o Arrigo, que praticava uma música muito mais difícil, foi muito esperto. Teatralizando suas performances com roupas estranhas e dando vazão a um personagem marginal que tinha a cara de São Paulo (embora ele seja de Londrina), Arrigo apareceu com muita foça com o *Clara Crocodilo* [1980, Nosso Estúdio]. Sua música, no entanto, não vingou num circuito maior. Talvez por conta de uma proposital “estranheza” harmônica e melódica oriunda das influências dele e da maneira como compunha. A música do Arrigo sempre foi muito visual. Não à toa, o Luis Gê, exímio desenhista e cartunista deu vida visual ao que o Arrigo imaginava. Eram muitas pessoas na banda, os arranjos eram bem complicados, era uma música que muitas vezes não era tonal. Pensando nisso hoje, acho mesmo engraçado que tenha alcançado o merecido espaço que alcançou.

Já o Itamar era outra moeda. Era um compositor intuitivo, quase um Monsueto paulistano. De todos, eu acho que foi ele o mais bem equipado e antenado. Suas músicas têm uma sabor diverso, e as letras vão do sarcasmo à poesia lírica com uma facilidade grande. Uma pena que o Itamar tenha partido tão cedo. Ele ainda tinha muito o que dizer, era um artista completo, desses que raramente brotam em nossas

florestas.

RR: Como surgiu o grupo Pau Brasil? Quais as propostas e as ideias para formação da banda?

RS: Acho que essa pergunta já está respondida, né? Se você quiser que eu me aprofunde, posso até tentar, mas aí seria o caso de você esmiuçar mais essa questão.

RR: Como surgiu o grupo Divina Increnca? Quais as propostas e as ideias para formação da banda?

RS: Idem.

RR: Como foi o processo de (1) financiamento, (2) gravação e (3) lançamento do único disco do grupo Divina Increnca? (1980, *Divina Increnca*, assinado como Independente). Por gentileza, conte-nos em detalhe a façanha de levar os equipamentos naquela época para a Sala Guiomar Novaes.

RS: Eu era muito amigo do Vicente Sálvia, maestro e dono de um estúdio aqui em São Paulo, já falecido. Vez por outra, eu, o Azael e o Felix íamos ao estúdio dele para a gente ensaiar. O Viché (Vicente) tinha uma equipe de técnicos muito nova e super competente. Numa dessas idas, ou depois de um ensaio, apareceu a ideia de gravarmos o material. Mas no estúdio do Viché não havia um piano acústico, só um teclado ou um piano elétrico, agora não me lembro bem. Nessa época, a Sala Guiomar Novaes, na Alameda Nothman, abrigava muitos shows de música. Tivemos então a ideia de pedir o teatro emprestado num fim de semana vago. Assim foi feito. A direção da Funarte nos cedeu a sala (que tinha piano) e nós gravamos em um ou dois dias o material do único disco do grupo. Ninguém ganhou um tostão. O Viché levou os técnicos (Sergio Okuda e assistente) e levou seu parco equipamento. Nós montamos o trio no palco do teatro e saímos gravando. Acho que gravamos direto em Stereo, não houve mixagem nenhuma, pois não era sequer um gravador multicanal. Mas eles sabiam gravar, posicionar bem os microfones, e assim fizemos. Gosto muito desse disco. Tem um frescor juvenil, tem uma maneira muito “incorreta” o tempo inteiro. Adoro isso nesse trabalho. Tem uma história engraçada com relação à capa. Eu era muito amigo do Miécio Caffé. O Miécio era um grande ilustrador e cartunista, e amante de música. O apartamento do Miécio, na Rua Vitória, no centro, era entulhado de discos. Prateleiras e prateleiras. Miécio era baiano e muito amigo do João Gilberto, de quem havia ganhado um violão autografado. Eu ia muito por lá na casa dele pra ouvir Orlando Silva, Chico Alves, Aracy e preciosidades que ele colecionava. Quando a gente gravou o disco, eu sugeri então que o Miécio fizesse a capa. Ele se prontificou não só a fazer a capa (que é uma caricatura genial do trio) e a contracapa como a mandar fabricar as capas numa gráfica que ele conhecia e que tinha um preço módico, condizente com a nossa pobretã condição. Assim foi feito. Só que o Miécio mandou fazer a capa num tamanho muito maior do que o padrão, de forma que a capa não cabia em nenhuma gôndola das lojas de disco da época. O que definitivamente não contribuiu para a divulgação nem para a vendagem do disco. Mas é uma capa que eu adoro e guardo aqui em casa alguns exemplares com o maior carinho.

RR: Como foi o processo de (1) financiamento, (2) gravação e (3) lançamento do

primeiro disco do Pau Brasil? (1983, *Pau Brasil*, Lira/Continental)

RS: O primeiro LP do Pau Brasil aconteceu no momento em que o Lira Paulistana havia se associado à gravadora Continental, como já disse anteriormente. Naquele momento, a Continental arcou com os custos de estúdio e produção em geral. O Lira Paulistana participou ativamente do lançamento do LP e naquele momento o grupo estava muito articulado num processo criativo bastante rico. Nesses momentos coletivos, essa "vida útil" de um grupo pega muita força e os trabalhos começam a aparecer. Isso é uma coisa muito curiosa, pois é a força coletiva que acaba determinando a intensidade de vida de um grupo. Para que o grupo trabalhe é necessário que uma força coletiva gerada pelos próprios elementos do grupo aconteça. Lembro bem que o LP teve um impacto positivo na época. E acabou ficando na história da música instrumental moderna do Brasil, como uma espécie de disco de referência para uma geração de músicos. A gente faz as coisas e deixa registrado e o tempo cuida de mostrar aos mais jovens uma determinada informação, ou melhor, um espírito musical contido que acaba por ajudar na formação musical de uma ou mais geração de músicos. É uma alegria.

RR: Como foi o processo de (1) financiamento, (2) gravação e (3) lançamento do segundo disco do Pau Brasil (1986, *Pindorama*, Copacabana)?

RS: Com o tempo passando depois do primeiro LP, eu fiquei ainda mais próximo da literatura modernista e não sei bem por que, mergulhado no universo do Mário de Andrade e principalmente do Oswald. Sua irreverência e ao mesmo tempo sua anarquia culta e a visão oswaldiana do Brasil foram se impregnando e eu escrevi um projeto sobre o que seria um segundo disco. No projeto a ideia seria abranger o Brasil de uma maneira mais ampla ainda do que o primeiro disco. Assim nasceu o *Pindorama*. Azael Rodrigues havia se afastado do grupo e o Bob Wyatt, baterista norte-americano recém-chegado ao Brasil, foi a escolha para a substituição. O repertório de *Pindorama* é uma melopeia [sic] brasileira onde aparecem o Villa-Lobos, Baden Powell com composições arranjadas pelo grupo, além das presenças do Hermeto e da Marlui. Olhando a *Revista da Antropofagia* vi a gravura da cerimônia antropofágica e levei essa ideia para o Elifas Andreato, autor da capa. Existe no LP também um encarte que gosto muito. Edgard Poças escreveu uma história do Brasil maluca, fazendo uso de letras de músicas populares e através dela construiu um caleidoscópio maluco da nossa cultura. Tivemos então a ideia de procurar alguém que pudesse ilustrar o texto do encarte e eu me lembrei do genial Nássara, genial compositor de músicas de carnaval e também caricaturista. Já um pouco surdo, Nássara foi de uma gentileza incrível ao telefone e me enviou alguns desenhos baseados no texto do Edgard. Gosto muito de *Pindorama*. É um disco pensado como projeto, e realizado assim. O financiamento do trabalho se deu, pois o Eduardo Gudin e o Arrigo Barnabé na época haviam criado um selo dentro da gravadora Copacabana (não consigo me lembrar o nome do selo agora). Me lembro que alguns artistas gravaram seus trabalhos por lá. Na época, a Copacabana era sediada em Rudge Ramos e era uma empresa que tinha estúdio, gráfica, estúdio de corte, enfim, eles tinham todos os processos de produção contidos ali. Foi tudo feito lá. Anos depois, a gravadora se desfez e o acervo da mesma passou na mão de diversas gravadoras. Re-achar o *Pindorama* para o lançamento foi difícil e trabalhoso. Não lembro mais com quem negociamos, mas lembro que deu trabalho.

RR: Como era a relação de vocês com o staff do Lira Paulistana? Comente um pouco sobre como conheceu o Lira Paulistana e como interpreta a formação/construção daquele espaço e, também, sobre as aproximações da trajetória do Lira com o Pau Brasil.

RS: Acho que já comentei bastante sobre esse processo. Havia uma confiança mútua muito grande entre o staff do Lira e o grupo. Como disse anteriormente, meu principal interlocutor ali era o Wilson Souto, o Gordo. Foi com ele que muitas coisas no momento do Lira foram articuladas e adquiriram vida própria. Não me lembro como eu conheci as pessoas do Lira, mas imagino o seguinte: a cidade oferecia um espectro muito menor de músicas e músicos, havia muito poucos lugares para se tocar. Tudo convergia para espaços pequenos e sem estrutura nenhuma. O Lira oferecia uma estrutura de apresentação. Havia um palco, havia uma arquibancada, ou melhor duas arquibancadas, havia uma pequena estrutura de divulgação e havia, principalmente, o sonho e a vontade. O tesão. Acabamos indo parar lá porque no fundo todos foram parar por lá. Era uma vitrine de destaque, a imprensa cultural percebeu que ali tinha coisa. Pau Brasil, Grupo Um, Divina Increnca, Premeditando o Breque, Os Titãs do iê-iê-iê, Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, Tetê Espíndola, e muitos outros. A notícia foi espalhando...

RR: Estou tentando montar uma lista de todas as apresentações do Pau Brasil do início da banda até 1986, poderia me auxiliar nesse sentido? Quais principais locais de apresentação?

RS: Essa resposta eu posso te dar por WhatsApp. Me cobre daqui uma semana por favor. Não sei se tenho isso muito organizado. Preciso olhar e lembrar por aqui.

RR: Comente um pouco sobre como enxerga a ideia/conceituação de “música independente” na virada dos anos 1970.

RS: Numa estrutura cultural onde havia uma indústria fonográfica ativa, onde a MPB era financiada pelas grandes gravadoras como Warner, Sony, Odeon, Ariola, Polygram, Universal e onde havia uma fartura de distribuição através das lojas de discos que tinham a obrigação de renovar suas vitrines a cada quinze dias, não é difícil imaginar que o LP era um produto que circulava muito, vendia-se bastante. Ademais, as grandes gravadoras que citei acima eram financiadas pelas sedes, em sua maioria no exterior. Havia verba para contratar artistas, músicos, arranjadores. Havia uma estrutura de lançamento e uma verba para que as músicas fossem executadas nas rádios e um esquema um pouco parecido para as TVs. Só que tinha muita gente que fazia música que não “cabia” nesse sistema. Não era comercialmente interessante para as grandes gravadoras investir num cenário de jovens artistas ou músicos desconhecidos. A “música independente” acaba acontecendo através da necessidade de poder existir por conta própria. Imagino que se naquela época dos 70/80 houvesse interesse da grande indústria em investir nesses trabalhos mais “instigantes” ou experimentais, a cena independente seria menor. Mas muita gente queria falar e tocar e cantar. Nesse contexto foi que a “música independente” acabou tomando um certo rumo de produção e de divulgação distante do mercado de MPB que era muito favorecido pelo talento de seus personagens e também por uma indústria que tinha mecanismos nacionais de fazer a música chegar ao Brasil todo.

Isso os chamados “independentes” não tiveram. E nunca vão ter. Num país de proporções geográficas tão grandes como o Brasil e culturalmente tão díspares de região para região, era que impossível imaginar que um artista de São Paulo pudesse tocar no Nordeste ou vice-versa. Acho que esse conceito hoje em dia usou bastante. É verdade que hoje em dia vivemos num caos cultural muito específico e pontual, em função do reacionarismo e da total ignorância do nosso governo. Já houve períodos nos quais a circulação era melhor para os artistas grandes e também para os independentes. Não sei muito bem onde chegar nessa resposta, mas acho que agora, nesse momento, tá ruim para todos. Ou quase todos.

RR: Comente um pouco sobre como interpreta a relação da música instrumental e do jazz brasileiro com a chamada produção independente desse período.

RS: Só podíamos fazer parte desse movimento independente. Embora alguns discos do Pau Brasil tenham sido acolhidos por gravadoras nacionais, o aporte na produção e principalmente na divulgação e circulação dessa música sempre foi, é, e, na minha opinião, sempre será mínimo. Continua sendo um trabalho de guerrilha cultural.

RR: Como era a relação do Pau Brasil com esses outros grupos e instrumentistas e grupos de jazz da cena paulistana (Divina Increnca, Alquimia, Freelarmonica, Medusa, Metalurgia etc.)? Se encontravam frequentemente? Conversavam sobre problemáticas e saídas conjuntas? Na sua opinião, existia uma cena de jazz instrumental? Ou apenas alguns grupos tentando seu lugar na indústria fonográfica tradicional?

RS: Existia, sim, uma cena. Assim como existe hoje. Acho que hoje a cena é maior. Tem mais músicos formados e tocando muito bem. Não acho que havia uma conversa comum sobre o que poderia melhorar. O que havia era uma frequência desses grupos maior e com isso uma troca de informações maior. Todos os grupos citados por você faziam parte desse momento criativo. Isso era enriquecedor. Mas acho que a geração que está aparecendo hoje também tem uma forma de pensar muito peculiar. Muitos trabalhos são pensados hoje em dia com base nos trios e grupos oriundos da década de 60/70. Isso é muito importante. Existe uma certa “evolução” no pensamento e na ação da música instrumental brasileira (ou do jazz brasileiro) que me agrada muito. Novos horizontes aparecem.

RR: Como pensar a “estatística” de que uma boa parte desses grupos instrumentais e independentes da virada da década finalizaram sua carreira na primeira metade dos anos 1980 (Grupo Um, Divina Increnca, Alquimia, Freelarmonica, Pé Ante Pé, Medusa, Metalurgia; talvez a única exceção, enquanto grupo, o Pau Brasil?*).* Existe uma resposta coletiva à crise da produção musical independente? Qual a diferença do Pau Brasil para esses grupos, nesse sentido?

RS: Acho que a manutenção de um grupo é a comprovação de que seres humanos precisam aprender a arte da convivência. Não é fácil se integrar e estar integrado durante tantos anos. Acho mesmo que o Pau Brasil é uma lição a nós que a ele pertencemos. É preciso estar com os sentidos agudos e abertos para todas as possibilidades musicais. Nesse aspecto, o Pau Brasil pratica uma filosofia de experimentarmos todas as ideias que cercam uma composição. É raro começarmos

a mexer numa música (quer ela esteja pré-arranjada ou não) e o resultado acabar como uma execução da ideia primordial. Ou seja, a intervenção criativa de cada um dos participantes vai alterando a forma da música e vai se amalgamando com a compreensão individual. O coletivo sempre prevalece e acho mesmo que é por isso que o grupo continua vivo e fazendo uma música que não envelhece. O melhor de cada um de nós está contido ali. O melhor de cada um na música e no caráter. Na afetividade e na possibilidade da convivência. Não é um exercício fácil. É acima de tudo uma lição da possibilidade do convívio. Quanto mais velhos ficamos, mais prazeroso é fazermos música juntos, e de certa forma, mais fácil. Quando eu componho alguma coisa sabendo que é para o Pau Brasil, consigo facilmente imaginar como a possibilidade de cada integrante na sugestão e na conduta do que está meramente rabiscado num papel. O papel é um guia, um instrumento que conduz na ideia composicional, mas ele (o papel escrito) raramente prevalece. Aí entra esse aspecto meio “mágico” de se fazer música com essa abertura criativa. E ainda existe nisso a utopia do Brasil. É uma música imaginada e pertencente a uma nação que, de fato, não existe. É uma ideia da “possibilidade” de uma cultura, de um país, de um território. Se isso se esgotar, imagino que o grupo se dissolva ou espace a sua atividade.

RR: Como você compreende, hoje em dia, a relação dessa música instrumental jazzística de São Paulo com a atuação do Lira Paulistana? (como palco e como selo). Na sua opinião, o Lira Paulistana foi uma espécie de aglutinador da movimentação instrumental paulista na esteira jazzística?

RS: Acho que essa resposta já está contida em outros momentos do que me foi perguntado. Já discorri sobre isso, não consigo imaginar uma resposta que acresça algo.

RR: Você acredita que a ideia de música independente foi fundamental para possibilidade de atuação desses grupos da cena instrumental de jazz em São Paulo? Os grupos instrumentais se apropriaram do “discurso independente” e/ou construíram, de fato, novas saídas coletivas na gestão de carreira fonográfica?

RS: A única possibilidade de existir no cenário da música brasileira para a música instrumental ou jazz brasileiro é praticando a chamada “música independente”. Que de fato depende de muita coisa: da vontade de cada músico, da “catação” de projetos e de lugares para tocar, de um ou outro dinheiro que aparece e que pode sustentar uma gravação, um projeto novo, um concerto ou uma circulação. Não existe a possibilidade de sobrevivência dessa música a não ser sua prática quase que “subversiva”, avessa à institucionalização mercadológica ou comercial. De fato, o público para essa qualidade musical é muito escasso no Brasil. É um problema seminal, de educação. Não existe educação cultural de larga escala no Brasil. A formação cultural da grande maioria dos brasileiros é muito, muito pobre. É paupérrima. A gestão fonográfica a que você se refere nunca existiu na cena instrumental. Talvez, além do advento de alguns selos independentes da década de 80/90 e anteriormente na década de 60 no período áureo dos trios de bossa jazz como o Zimbo, o Tamba e outros que conseguiram gravar naquele momento. É tudo muito espaçado. Seria necessário um levantamento e uma “base” construída na linguagem da internet que pudesse promover uma certa “árvore” genealógica musical brasileira.

Mas uma árvore que contivesse de fato as várias vertentes da música instrumental do Brasil no século XX. Do choro pra frente, da Casa da Tia Ciata em diante. Mas que não fosse sectário e realmente promovesse uma visão genérica da colaboração dos músicos. Fica aqui mais uma ideia...

RR: Qual é a relação do Pau Brasil com o gênero/rótulo “Vanguarda Paulista”?

RS: Acho que é principalmente uma relação geracional. Na época do aparecimento do termo “Vanguarda Paulista”, o Pau Brasil existia e aparecia bastante na mídia, junto com os outros pertencentes do que se julgou chamar Vanguarda Paulista. Mas existe uma diferença básica: o Pau Brasil sempre foi um grupo onde a palavra não existia. Impossível “falar” sem a palavra, diante de quem exercia a palavra. Por isso é muito estranho responder a essa questão como se a música instrumental fizesse parte do que se convencionou chamar “Vanguarda Paulista”. Talvez esse termo tivesse mais contexto em grupos como o Rumo, ou mesmo o Premê e artistas como o Itamar e Arrigo. A imprensa tinha muito mais interesse e uma visão crítica mais intensa com relação a artistas que exerciam a canção. A música criativa, ou instrumental, ou jazz brasileiro, sempre participou desse mingau pela beirada, nunca como agente principal. Era muito importante se fazer constar que essa música existia, era claro que havia um halo de importância com relação a esse gênero, mas a crítica era muito esparsa naquele momento, no que tangia a esses grupos instrumentais.

RR: Como você compreende, hoje em dia, a relação dessa música instrumental jazzística de São Paulo com a atuação do Lira Paulistana? (como palco e como selo). Na sua opinião, o Lira Paulistana foi uma espécie de aglutinador da movimentação instrumental paulista na esteira jazzística?

RS: Acho que essa resposta já está contida em outros momentos do que me foi perguntado. Já discorri sobre isso, não consigo imaginar uma resposta que acresça algo.

RR: Atualmente, você percebe uma espécie de momento “oportuno” (robusto) de forte rememoração das atividades em torno do Lira Paulistana e da Vanguarda Paulista? Por quê?

RS: Não sei se existe de fato esse momento. Pode ser que esteja acontecendo uma espécie de “revisão” dos anos 80. Talvez porque essa geração esteja mais velha, talvez porque o mundo mudou de maneira radical com avanço brutal tecnológico dos últimos 20 anos. E também porque existe o Sesc. Nesse sentido, o trabalho deles é de profunda importância. Existe um interesse cultural do Sesc, principalmente na cidade e no estado de São Paulo. Como é uma entidade que tem recursos disponíveis e um pensamento organizado em torno da questão cultural brasileira, talvez seja isso que anda hoje em dia proporcionando o que você chama de “momento robusto” ou “oportuno”. Acho esse momento (se é que existe) bastante episódico, não me parece que – caso ele exista – vai durar muito tempo. O que faz as coisas durarem acima de tudo é a continuidade artística, é a evolução artística dos indivíduos e dos grupos e a capacidade dos meios em estarem produzindo material musical.

RR: Quais efeitos enxerga sobre a relação entre o governo militar e a produção

musical como um todo? E especificamente o jazz instrumental?

RS: Eu cresci ouvindo MPB. Me tornei músico por conta de assistir TV num momento onde novos talentos emergiam através dos festivais de música da TV Record. Chico, Gil, Caetano, Dori, Nana, Elis, Vandré, Theo de Barros, Quarteto Novo, Mutantes, entre tantas outras informações, me tornaram interessado em música. Esse momento musical brasileiro, decorrido nos anos 60 e posterior à bossa nova foi, em grande parte, uma resposta artística ao ambiente político e fracionado que a sociedade brasileira então vivia. Era particularmente interessante pra mim, na época um menino de 10 ou 11 anos de idade, seguir aquela movimentação e entender que aquilo que acontecia na televisão e que parava o Brasil, era uma consequência das mudanças gerais no mundo, e a política vigente no Brasil de então. Acho que essa geração a que me refiro foi muito "beneficiada" com esses eventos. Explico: quando vem uma força repressiva muito grande, e quando existem talentos que possam responder contra essa força repressiva de forma criativa, acaba acontecendo uma espécie de catarse artística. Isso foi muito o que aconteceu com esses artistas que citei. Profundamente talentosos, todos jovens, e com ganas e direito de ver o mundo mudar. Acabaram por criar o que criaram. Talvez tenham sido a última fonte de grandes talentos que música brasileira produziu. Nesse sentido, o termo que usei acima – "beneficiados" – se torna talvez mais compreensível. Nunca, jamais estou negando o talento e a forca dessa geração, pelo contrário. Mas realmente acho que as circunstâncias históricas foram positivas e não negativas para essa produção musical. Quanto ao jazz instrumental: passamos ao largo disso, como sempre. Não existia a menor compreensão e nem o menor movimento musical que despertasse uma relação direta entre o governo militar e a música praticada por grupos de jazz ou instrumentais. Eu, pelo menos, nunca vi ou ouvi nada produzido naquele período que tenha me chamado atenção para um sentido de resposta política ou influenciadora. Não acho que o quadro político mexeu com isso.

RR: Como enxerga a relação entre a política (no sentido mais tradicional do termo) e a produção instrumental? A comunicação social da obra fica mais "distante" por não conter letra?

RS: Considero e sempre digo que a música do Pau Brasil é bastante política porque ela se manifesta e existe através de uma utopia brasileira, que já explicitei em resposta anterior. Acho também que já comentei sobre o fato da comunicação social ficar mais distante por não conter letra. Mas com respeito a isso, acho que posso acrescentar alguma coisa. Acho que a música do Pau Brasil possui um agente transformador. Nunca vi uma pessoa que tenha assistido o grupo por uma ou mais vezes reclamar de que aquela música é uma música cansada, ou repetitiva, ou chata, ou pedante. Existe dentro do grupo um canal de comunicação interno entre nós e esse canal é estendido com muita força para o público presente. Nesse sentido, a falta da palavra "colabora" muito. Pois a pessoa está ali, exposta ao momento do som, às sonoridades e composições que vão aparecendo e que vão claramente desenhando para o público uma "possibilidade" de Brasil. Acho mesmo que muitas vezes o fato da música não conter a palavra é muito mais político do que quando a mesma está contida numa letra de canção. Porque música não existe. Ela existe enquanto soa, mas é a mais abstrata das artes. Se acompanhada da palavra, vira uma canção, com uma mensagem, um recado, um propósito. Quando somente tocada, ela é a essência

absoluta do passageiro, do não-visível. Nesse sentido é muito transformadora.

RR: Como enxerga o ambiente da redemocratização e suas relações com o momento "contracultural" na esfera artística (a ideia do "independente")?

RS: De certa forma o ambiente de redemocratização foi muito benéfico. Principalmente com a estabilidade da moeda e com o primeiro governo do FHC iniciou-se um ciclo muito produtivo no que tange às artes de uma maneira geral. Houve um olhar, uma preocupação, um sentido econômico, ou melhor dizendo, um viés econômico que favoreceu. Ajudou sobremaneira o fato de naquela época haver um governo "a favor" da cultura e com um olhar crítico inteligente. Havia disponibilidade e abertura para o diálogo. Havia o incentivo ao diálogo. Acho que isso foi um grande mérito do governo do FHC. Esse ambiente prosseguiu e até prosperou em certo momento do governo do Lula. Com o legado do acerto econômico exercido no governo anterior, Lula teve muito impulso e energia criativa. Teve também um bocado de sorte. Mas a sorte faz parte desse jogo, é assim que a história vai se escrevendo.

RR: Poderia comentar, por favor, qual a proposta das capas dos dois primeiros álbuns do Pau Brasil?

RS: Acho que são duas capas com tratamentos diferentes mas que proporcionam uma ideia de brasilidade interessante. A primeira é nossa própria bandeira com o escrito "Pau Brasil" em lugar do "Ordem e Progresso". Se bem me lembro a ideia dessa capa veio de alguma capa de uma revista modernista ou de alguma capa de um livro do Oswald. Não foi uma ideia que brotou da cabeça de alguém. Foi meio uma cópia da ideia dessa revista ou livro, já não me recordo bem agora. Mas funcionou. O primeiro disco é "aquele da bandeira". Ficou marcado para o público, acho que foi uma boa solução. Quanto ao segundo, eu já relatei aqui, mas repito: eu estava em plena febre da leitura dos modernistas e vi a *Revista da Antropofagia*. Nela, havia uma gravura da série que acabamos por utilizar na capa. Uma cerimônia antropofágica com os índios moqueando algum pedaço humano para depois comer e adquirir a sapiência do "comido". É uma capa forte e legal. Na contracapa tem aquele poema *Erro de Português* do Oswald que eu acho uma das coisas mais geniais escritas sobre o Brasil. Além do humor, tem uma concisão contida ali quase joão gilbertiana. Algumas poucas palavras te colocam em contato com um momento mitológico: o encontro do branco português com o nativo brasileiro. E ainda, a genialidade do Oswald em sua permanente irreverência. E por último tem o texto do Edgard Poças que faz parte do encarte do LP que obedece a irreverência oswaldiana e que foi ricamente ilustrado pelo grande Nássara. Mas essa informação você já tem em outra resposta dada anteriormente.

RR: Poderia comentar, por favor, qual a proposta da capa do álbum da Divina Increnca?

RS: Também já contei essa história em alguma pergunta que você me fez acima. A capa é do Miécio Caffé, grande caricaturista e amante de música. Eu era amigo do Caffé, frequentava muito o pequeno apartamento dele, entulhado de discos por todos os cantos. Pedi a ele uma caricatura do trio. Isso porque o Caffé fazia cartazes de cinema, e também era o desenhista dos jogadores que vinham junto com a Bala

Futebol, na década de 50. Ele tinha uma mão e um humor acima da média, era uma curtição ver seus desenhos. Tenho alguns aqui em casa que guardo com muito carinho. Como ele se propôs a criar a capa eu passei pra ele uma foto do trio. Ele também cuidou da parte de produção gráfica e nessa hora meu amigo Caffé escorregou: mandou fazer a capa num tamanho muito maior do que o padrão dos LPs. O resultado é que o disco não cabia nas gôndolas das lojas. Por conta disso ainda tenho vários deles aqui em casa.

RR: Como era o seu contato com os jornalistas no período de atuação do Pau Brasil entre 1979-1986? O que mudou depois disso?

RS: Não lembro muito dos jornalistas. Havia um certo ambiente favorável e crítico. Lembro do Matias José Ribeiro, do Armando Aflalo, do João Marcos Coelho e do Zuza Homem de Mello. Estou aqui tentando me lembrar do nome de outros jornalistas que cobriam cultura, mas agora não me vem na cabeça. Como estou escrevendo todas as respostas para você sem consultar nada, fazendo tudo de memória devo estar esquecendo um monte deles. Havia um jornalista muito informado em Curitiba e outros tantos no Rio de Janeiro. Acho que o de Curitiba se chamava Aramis Millarch. No Rio, tinha já tinha o Tarik de Souza e havia um outro jornalista que escrevia na *Revista Manchete* cujo primeiro nome era Roberto. Não me lembro do sobrenome dele agora. Você me pergunta o que mudou depois disso. Aí é resposta pra mais de metro. No início da década de 80 houve o Festival de Jazz aqui em São Paulo, na gestão do então secretário de cultura do Estado de São Paulo, Max Feffer. O Festival foi transmitido na íntegra pela TV Cultura. Eram apresentações de tarde e de noite. E havia um elenco gigantesco de nomes dos mais importantes do jazz: Stan Getz, Chick Corea, George Duke, John McLaughlin, Benny Carter, Dizzy Gillespie, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Etta James, Larry Coryell, muitos nomes, não me lembro de todos agora, seria preciso você pesquisar. Esse evento trouxe um interesse gigantesco para a música instrumental e para o jazz. Foi um evento que marcou época e que hoje seria impossível de ser repetido. Isso acabou contribuindo muito para a divulgação dos grupos do jazz brasileiro daquele período. Nesse mesmo período, um pouco depois disso, foi também fundado o selo Som da Gente, que produziu discos de muitos instrumentistas brasileiros como o Roberto Sion, o Nelson Ayres, O Grupo Medusa, o Trio D'Alma, Alemão Stockler, Heraldo do Monte, Hermeto Pascoal e outros. Ou seja, na minha opinião, a chama que estava acesa ali atrás pelo Lira Paulistana, tinha virado um pequeno incêndio com o advento do Festival de Jazz e aumentava consideravelmente a exposição com o selo Som da Gente, dirigido pelo músico baiano Walter Santos e por sua esposa Teresa Souza. Esse foi um período bem rico de eventos e acontecimentos. Culminando com a participação de vários artistas do selo Som da Gente no Festival de Jazz de Paris. Se não me engano, no ano de 1983. Havia um jornalista francês muito importante e recentemente falecido, André Francis. Ele esteve aqui no Brasil e teve contato com a música instrumental que se fazia aqui. André Francis era o nome mais importante da Radio France nesse período e um produtor de jazz muito experiente e de ouvidos abertos. Assim sendo, convidou três grupos para participarem do Festival de Jazz de Paris: O Grupo Medusa, o Trio D'Alma e o Pau Brasil. Foi assim que o Pau Brasil iniciou sua trajetória de concertos e de CD's na Europa. André Francis e posteriormente o músico e poeta franco-brasileiro Frédéric Pagès foram as molas propulsoras. Mas quem no final abraçou a ideia do Pau Brasil foi o produtor de concertos alemão Thomas Stöwsand,

que na época estava fundando um selo na Europa (ECM) e era o responsável pela circulação de artistas no circuito europeu. Thomas era um brasilianista e ficou muito amigo da gente, principalmente do Nelson e da minha pessoa. Esse convívio com o Thomas acabou por consolidar a carreira internacional do Pau Brasil no final da década de 80 até o final dos anos 90 e o princípio do novo milênio.

RR: Qual era o principal público do Pau Brasil no período entre 1979-1986? O que mudou depois disso?

RS: Com a internacionalização do grupo, o público aumentou significativamente. Além de nos apresentarmos em várias cidades do Brasil, o contato com o Thomas e o circuito europeu trouxe um calendário de atividades mais estável para o grupo. Eram pelo menos 2 tours pela Europa por ano. No início, financeiramente era muito difícil pois os *cachets* eram baixos e muitas vezes acabamos saindo no prejuízo com as tours. Mas foi um investimento que pouco a pouco foi trazendo retorno. O Pau Brasil acabou encontrando um cenário mais aberto e com a insistência da nossa presença em clubes e festivais europeus o grupo conseguiu um status de circulação muito positivo. Em dado momento era mais importante as viagens internacionais do que o público brasileiro. Havia uma abertura para a nossa música no exterior enquanto que aqui no Brasil o ambiente ainda era muito estático e difícil. Hoje em dia consigo entender melhor essa diferença. É que na Europa havia e ainda há um subsídio para a música que nunca houve no Brasil. Pequenos municípios na Alemanha, Áustria, França, Dinamarca e outros países possuem um orçamento para que a música criativa aconteça. Embora nos últimos anos essa situação tenha se tornado mais complicada, ainda assim existe uma circulação possível (principalmente na Europa), que jamais existiu no Brasil. Tivemos muitas oportunidades aqui no Brasil com a Lei Rouanet e projetos aprovados pela lei que conseguiram ser patrocinados. O Caixote (8 CD's, 1 DVD e livro), o CD *Villa-Lobos Superstar* e o CD *Daqui* e o DVD *De Lá*. Enfim, a vida do Pau Brasil é cheia de altos e baixos, como a vida de qualquer artista ou de qualquer grupo. Mas existe um público hoje em dia que está consolidado e presente em todos os lugares por onde a gente passe e toque.

RR: Comente um pouco sobre o processo de financiamento e organização da turnê na Europa em 1982. Como foi possível articular tal viagem mesmo antes de lançar o primeiro disco do Pau Brasil?

RS: A primeira tour é a que você está se referindo, confere? Se é essa, aí vai a história. Com a fundação do selo Som da Gente muita música instrumental foi lançada e esse catálogo se espalhou pelas vias de distribuição. Aqui no Brasil através das lojas de discos. Havia naquela época um crescente interesse na música brasileira, e havia também empresas que exportavam os discos brasileiros para a Europa, Estados Unidos e Oriente. Enfim, por conta disso, ou através de contatos que desconheço, aportou no Brasil o André Francis. Recentemente falecido, André Francis dirigia a RF (Radio France), principalmente no que dizia respeito ao jazz. Era um produtor tarimbado e de muito faro. Muito aberto a várias tendências, Francis foi quem levou alguns jovens músicos americanos na década de 60 para o ambiente de jazz europeu. Chick Corea, David Holland, Anthony Braxton, Barry Altschul e outros músicos então pouco conhecidos e muito qualificados tiveram seus trabalhos divulgados na França, através de concertos ou de festivais que ele dirigia. E através também do precioso

veículo que era a Radio France. Francis foi dar no Som da Gente e lá ouviu e viu o que estava se fazendo. Na época, além de artista integrante do selo Som da Gente, o Nelson Ayres trabalhava no selo. Não me lembro a função exata que o Nelsinho exercia, mas, salvo engano, era alguma coisa relativa a direitos artísticos. Nelson e Francis se conheceram e partiu então de Francis o convite para que três grupos se apresentassem no Festival de Jazz de Paris. Os grupos eram o Trio D'Alma, composto por André Geraissati, Ulisses Rocha e Rui Saleme), o Grupo Medusa (Claudio Bertrami, Hamilton Godoy, Chico Medori, Heraldo do Monte e o Theo da Cuíca (não me lembro do sobrenome dele agora…). Francis, presumo, convidou o Nelson para participar do Festival, já que ele estava lançando seu LP *Mantiqueira* pelo selo. Mas eu acho (isso é achismo...) que o Nelson achou muito mais legal levar o grupo do que levar um trabalho com seu nome individual. O repertório do Pau Brasil contemplava algumas coisas que a gente havia gravado no LP Nelson Ayres – *Mantiqueira* (atenção: não confundir o nome Mantiqueira com a Banda Mantiqueira!). Nelson tinha composto "Arte de Voar", "Caminho de Casa", "Só Xote" que eram músicas que faziam parte do seu LP e também parte do nosso repertório. Vai daqui, conversa de lá, no fim das contas o Pau Brasil foi um dos convidados (Nelson, Sion, Azael, eu e Paulo Bellinati). Com o convite e um cache polpudo pago pelo Festival, deu pra tirar o dinheiro das passagens e procurar alguns outros lugares pra tocar. Bellinati havia acabado de morar na Suíça e conseguiu um concerto em Genève [Genebra], não sei de onde apareceu um outro convite pra uma pequena temporada em Toulouse, e assim foi executada a primeira *tour* transatlântica do nosso destemido quinteto. No Festival de Jazz de Paris, dividimos a noite com a big band do Machito, histórico cubano e foi apresentada uma espécie de noite latina. O disco do Pau Brasil estava nascendo, mas você tem razão, ainda não existia. Mas a história da primeira epopeia foi essa.

RR: Conte-nos, por favor, sobre as viagens que o Pau Brasil fez fora do Brasil no início dos anos 1980 (exceção da primeira de 1982). Como foi o processo de produção, financiamento e circulação fora das terras tupiniquins?

RS: As viagens subsequentes foram resultado da divulgação que representou a nossa participação no Festival de Jazz de Paris, em conjunção com a participação do já citado empresário e amigo europeu Thomas Stöwsand. Thomas foi responsável por intensificar e espalhar nossa música pela Europa. Através da *Saudades Tourneen* (agência de música ainda em atividade), o Pau Brasil se internacionalizou em *tours* na Alemanha, Áustria, Dinamarca, Suécia, Itália, Holanda, Bélgica, Luxemburgo, Iugoslávia e outros países da Europa. O processo de financiamento sempre foi muito simples: a soma total dos *cachets* subsidiava as passagens aéreas para a Europa e alguns traslados internos. A hospedagem sempre era financiada pelos produtores locais responsáveis pelos concertos. Tirante esses gastos, a *Saudades* ficava com 15% (se não me engano) e o restante era dividido pelo grupo. Era uma confusão danada, principalmente se você imaginar que não havia uma moeda base: cada país possuía a sua. Paulo Bellinati, nosso exímio violonista, era o encarregado da contabilidade. Carregava uma carteira enorme com diversos compartimentos. Em cada compartimento ele colocava uma moeda. Assim sendo: francos franceses, francos suíços, schillings austríacos, florins holandeses, liras italianas, libras inglesas e por aí vai. Nem consigo imaginar como fazíamos, mas o pior de tudo é que dava tudo certo!

RR: Quais eram as principais divergências musicais e composicionais com Azael Rodrigues no período após a gravação do primeiro disco, para o desenvolvimento do Pau Brasil?

RS: Não sei muito bem o que levou o Azael a sair do grupo. De certa forma, acho que ele vinha acalentando um tipo de comportamento musical que pedia outros músicos junto a ele. Azael sempre foi uma pessoa muito inteligente e sensível, aberto para um número de tendências muito grandes. Adorava Stockhausen e tocava no Premê e isso tudo fazia parte do mesmo pote. Talvez essa tenha sido uma razão para a saída dele. Talvez a gente como grupo estivesse fincando muito o pé na brasilidade e estávamos procurando um caminho sonoro musical brasileiro que não era do interesse dele, ou melhor, do momento que ele vivia. Mas esse raciocínio é apenas uma ilação da minha parte. Na época, houve um afastamento entre a gente. Foi dolorido, eu era muito amigo dele, a gente se gostava muito. Mas, eu acho, não havia um caminho pra ser tomado juntos naquela hora. É uma dessas coisas que sucedem na vida de um grupo e que levam as coisas para outro lugar. Lidei com essa situação muitas vezes no Pau Brasil. Com a posterior saída do Sion, e do Nelson e ainda depois do Bellinati. Embora Nelson e Paulo tenham estado ausentes do grupo por muito tempo, nunca houve uma quebra de amizade entre a gente. Com o Azael, sim. Foi uma coisa triste que aconteceu e que foi difícil de reparar (no sentido de consertar). Muito tempo depois nos vimos por várias vezes e a leveza voltou a ficar presente. Mas, infelizmente, de repente eu [estava] de viagem em *tour* pelos Estados Unidos e Japão e recebo a notícia da partida dele. Foi inesperado e eu não estive presente nesse momento, pois estava fora do país e demorei para voltar. Foi um choque, pois tenho certeza que se ele estivesse por aqui hoje, teríamos reconciliado inclusive musicalmente. Ficou pra um próximo estágio da existência da gente.

RR: Quais são as principais referências estéticas do Pau Brasil? E as suas pessoais?

RS: Falar das referências estéticas do Pau Brasil é uma tarefa meio difícil de conjecturar. Mas eu tentarei bravamente. Em primeiro lugar, eu acho que a estética do grupo foi amadurecendo conforme o grupo foi crescendo. Eu acho que tive uma atuação importante nesse sentido, porque acabei sendo o único músico que participou de todas as formações até aqui. Então, eu tenho que levar essa resposta para um campo mais pessoal. Sem nenhum ego envolvido no sentido de ter liderado ou pensado em alguma coisa a mais, tenho a convicção de que o grupo seguiu porque eu resisti. Não é uma tarefa fácil manter um status artístico sólido que já dura quarenta anos. Se nem para os artistas de música popular ou concertistas isso é fácil, é de se imaginar como é difícil manter um grupo. Acho que o grupo ainda existe por força de um ideal coletivo. Eu sou uma espécie de ser agregador, fico cutucando os pares para que a gente vá criando projetos e evolua. Portanto, o grupo foi criando uma estética própria, um jeito de compor, arranjar, interpretar e, principalmente, de conviver. Isso do convívio é um aspecto muitíssimo importante. Pois as ideias vão se tornando um magma coletivo, que não pertence a ninguém, e é fruto da sinergia existente entre a gente. Fujo um pouco da sua pergunta, mas acho que essa questão da estética passa muito por esses aspectos acima mencionados, daí o raciocínio. Agora, voltando à pergunta que você me fez: acho que as principais referências estéticas do Pau Brasil diferem muito de pessoa pra pessoa, e depende muito da formação do grupo. Vou me ater à formação atual, senão sua pergunta vai ter uma resposta muito longa. Nessa

formação atual, que, desde 2005, existe uma simbiose interessante. Todos se manifestam individualmente através e sua formação pessoal, mas o coletivo prepondera. Nelson é um músico raro, sofisticado, harmonicamente muito sabido, grande improvisador e ao mesmo tempo um atento observador nas nuances musicais que vão acontecendo ao vivo. Nelson é um músico de formação jazzística, foi um dos primeiros brasileiros a viajar para os Estados Unidos, ainda no início da década de 70, e cursou a Berklee School of Music. Além disso, é exímio arranjador e orquestrador, fazendo com que sua participação por vezes seja absolutamente discreta e brilhante a um só tempo. Paulo é um músico de formação erudita. Estudou aqui no Brasil e na Suíça, formado em violão erudito, foi concertista solo durante muito tempo. Mas ao mesmo tempo é um brasileiro de alma popular. O casamento musical existente entre o piano do Nelson e o violão do Paulo é de um equilíbrio e de uma maturidade muito marcante para o grupo. Porque, num grupo, o violão e o piano abrangem funções harmônicas e melódicas que – se não estiverem claras e extremamente bem distribuídas – podem se chocar. E podem cansar o ouvinte e os participantes da música. Isso entre eles não acontece. Existe uma extrema atenção ao que um faz e o outro faz. E o interessante é que são dois músicos com linguagens absolutamente diversas. Se você ouvir um disco solo do Paulo e ouvir um disco solo do Nelson, vai entender perfeitamente o que eu estou falando. Teco é um dos grandes companheiros de música [com] quem convivi e convivo. Desde os dezoito ou dezenove anos a gente toca juntos. Além de brilhante solista e de ótimo compositor, ele tem uma presença musical e um estado de espírito raros. Filho de mãe pianista, ele sempre conviveu com a música erudita e com a música popular. Um desses raros músicos que pode tocar qualquer gênero e se sair muito bem. Entre o jazz, a música brasileira e o erudito. O Mosca é também um músico diferente. Além de ser um baterista muito sutil, com grande sensibilidade com o domínio dinâmico do instrumento, ele é também um super engenheiro de som, com muita experiência. Isso traz para o grupo um aspecto de equilíbrio sonoro raro. É um músico que soma e pode ser silente ou polirrítmico ao mesmo tempo. Tem uma formação brasileira e ao mesmo tempo jazzística, exercendo muito bem esses dois universos. E eu sou uma mistura engraçada de músico. Tive uma formação muito distinta, estudei com vários professores aqui no Brasil, nunca saí daqui na minha juventude pra conviver com uma faculdade ou universidade de música no exterior. Fui ficando por aqui, comecei muito cedo a tocar com os grupos já mencionados anteriormente, e isso foi me moldando. Posso citar as minhas principais referências estéticas: João Gilberto, João Gilberto e João Gilberto. Villa-Lobos, Tom Jobim, Gilberto Gil, John Coltrane, Miles Davis, Bill Evans, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Pelé, Nelson Rodrigues, João Saldanha, e por aí vai. É uma certa salada mista, mas é isso aí. Ah, esqueci do Caymmi. Gênio absoluto, antena máxima entre o que é feito por ele e o que é “achado” nos guardados da memória. Folclore e não folclore se misturam.

RR: Qual a influência do jazz na música do Pau Brasil? E na sua carreira?

RS: Descobrir o jazz como forma de música para se desenvolver como músico, assim como ouvinte, foi uma revelação. Eu nunca havia sido exposto na minha infância ao jazz. Minha casa sempre foi uma casa de música brasileira, de se ouvir música na televisão ou no rádio. Descobri os discos ainda muito novo. Mas a minha discografia era toda brasileira, beatamente uma discografia que partia da Tropicália como referência, pois foi através da televisão e dos festivais de música que eu fui me

aproximando da música e fui formando dentro de mim a ideia de que um dia eu podia fazer aquilo, conhecer aquelas pessoas, conviver naquele ambiente. Esse ambiente musical da década de 70 em São Paulo era muito fascinante, pois havia já uma leva grande de bandas progressivas e de rock, assim como havia uma juventude de artistas criativos que se apresentavam regularmente em shows por teatros da cidade. Eu ficava fascinado com aquilo. Mas a informação do jazz não existia para mim. Ainda garoto, eu devia ter uns 12 ou 13 anos e a ideia de ser músico foi tomando forma. Um dia eu assisti a um programa na TV Cultura cujo nome era MPB Especial. Era um programa dirigido pelo Fernando Faro, semanal, e que trazia um artista por programa, que era entrevistado em “off” pelo Faro, e que ia contando histórias da sua vida e tocando músicas que faziam parte de sua trajetória. Eu assistia regularmente esse programa, pois antes dele, eu tinha aula de violão e o professor ficava em casa para que a gente assistisse juntos o MPB Especial. Geralmente, o Faro levava artistas da tradição brasileira. Assim eu conheci Nelson Cavaquinho, Cartola, Adoniran Barbosa, Luís Gonzaga, e tantos outros. Pois nesse programa apareceu o Hermeto. Eu não sabia quem ele era. Meu professor e posteriormente grande amigo e xará (Rodolfo Queiroz) me disse: “esse aí é um artista muito diferente dos que normalmente esse programa mostra. Ele morou nos Estados Unidos e agora voltou para o Brasil. Vale a pena a gente assistir”. Primeiro, eu fiquei impressionado com a figura do Hermeto. Ele já tinha aquele cabelo enorme e usava uns óculos grandes. Me lembro de ter ouvido ele tocar “Carinhoso” nesse programa. Eu conhecia a música, mas na versão do Hermeto. Eu reparei que o clássico de Pixinguinha e João de Barro ganhava uns contornos muito diversos da composição original. Fiquei fascinado como alguém podia fazer aquilo daquele modo. Depois, Hermeto tocou “O Gaio da Roseira” e eu fiquei impressionado com a beleza da música e com o jeito livre dele e do grupo. Aí foi a vez do meu xará. Ele foi pouco a pouco me revelando esse universo enorme de músicos que faziam uma música onde as interpretações não eram estanques, onde havia uma eterna areia movediça que se estendia para todos os que estavam participando. Uma corda bamba onde ninguém podia tropeçar, senão todos caíam. Aí eu comecei a procurar essa informação e fui de encontro a ela. E descobri Chet Baker, Miles Davis, Duke Ellington e fui vendo que a música americana havia construído e constituído um mercado com uma linguagem onde o instrumento, ou melhor explicando, os instrumentos eram as vozes, e os músicos executantes eram os artistas. Eles não acompanhavam um cantor ou um artista. Eles ERAM a atração. Fiquei fascinado com a possibilidade que um instrumento tinha de fazer com que o ouvinte prestasse atenção nas notas, e no conjunto de sons que um grupo podia produzir. Descobrir o jazz para mim foi como descobrir um universo que eu queria também poder participar e viver. Por conta dessa descoberta e pela audição dos discos e pelo que eu pude encontrar é que anos depois eu fui tocar na Divina Increnca, no Grupo Um, e no Pau Brasil. E também foi o formato da música criativa e improvisada, que a gente chama de jazz, foi quem me levou a dividir música com músicos de fora do Brasil, que praticavam e praticam essa linguagem, cada qual com a sua personalidade e história e cultura musical. Mas tudo se expandindo para um universo onde o indivíduo musical pode, deve oferecer sua personalidade e o mais íntimo de si, que é a criação espontânea. O jazz faz parte do Pau Brasil. De certa forma, e eu já me referi a isso anteriormente em várias questões formuladas por você, a música instrumental brasileira é calcada no espírito do jazz**.** Mas aí ocorre uma diferença fundamental histórica: a colonização brasileira foi muito diferente da colonização americana. Os africanos que vieram pra cá eram de outras nações dos que os que foram para os

Estados Unidos. E os ingleses eram muito diferentes dos portugueses e dos holandeses e dos franceses que vieram dar por cá, nas Terras de Pindorama. Enquanto a música negra americana foi calcada nos *spirituals* e cantos dos campos de algodão, a música do Brasil mestiçou de outra maneira. E os *spirituals* e a música negra americana foi dar no *blues*, matriz do jazz americano. Enquanto que a música brasileira tergiversou pra outras localidades. Os afro-brasileiros mestiçaram com os europeus e com os índios daqui e o nascedouro da nossa história musical é muito diferente. Enquanto o *blues* é a base do jazz e foi desenvolvido nos USA, aqui no Brasil a pluralidade foi, antes de tudo, rítmica. Os cocos, o maracatu, o jongo, a catira, o maxixe, o samba, o frevo, etecetera… só para citar alguns de nossos gêneros, são gêneros primordiais para a alma brasileira, mas não possuem uma raiz musical comum. Ou seja, nossa matriz são matrizes, enquanto que no jazz o *blues* é a grande fonte. No Pau Brasil, as variadas matrizes rítmicas brasileiras dialogam com os improvisos e com a espontaneidade de cada instrumentista. Por isso é que eu insisto no termo “Jazz Brasileiro”.

RR: Qual a relação da música produzida pelo Pau Brasil e o jazz de estilo *fusion*? E no caso do Divina Increnca, é possível dizer que existe uma aproximação maior?

RS: Tanto o Pau Brasil como a Divina Increnca são fruto de uma mistura de concepções e de formações, conforme eu havia anteriormente dito. Mas para que a resposta tenha sentido, é preciso, antes de mais nada, definir o conceito de *fusion* no jazz. Posso estar enganado, não sou um *scholar* no assunto do jazz e nem em assunto nenhum, mas até onde eu sei, o termo *fusion* apareceu no final da década de 60 e início da década de 70. Marcada por mudanças comportamentais e sociais de grande espectro, a indústria cultural nos países mais desenvolvidos e com um consumo maior, também mergulharam nas mudanças. A política, a sociedade, o nascimento do feminismo como forma de expressão e de igualdade, o sexo livre, a maconha, o LSD, os beatniks, o rock e seus imperadores. Nada disso passou batido em lugar nenhum do mundo onde houvesse um nível maior de informação. No Brasil, houve de fato também uma libertação dos costumes e da sociedade, ainda que em desacordo e lutando contra o período ditatorial militar vigente. A Tropicália vem desse período: a introdução das guitarras elétricas, a música dos Mutantes uma nova visão lírica nas canções de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Capinan e a direção musical do tarimbado e aberto maestro Rogerio Duprat colocaram o disco *Panis Et Circensis* (obra conjunta dos citados acima e ainda de Tom Zé, Nara Leão e Gal Costa) como um marco dentro da discografia brasileira. *Panis et Circensis* é um disco de fusão, mas acima de tudo, é um disco de revolução. Resolve as tradições do Brasil em canções como “Coração Materno”, de Vicente Celestino, ali supraparodiada [sic] e ao mesmo tempo dramatizada pelo arranjo orquestral de Duprat e pelo canto dramático de Caetano. E ainda nesse disco, “Bat Macumba”, poema em forma de quase canção, e todo o material inédito que as composições traziam como Tropicália, “Miserere Nobis”, “Geleia Geral” (uma das letras mais geniais que eu já ouvi), enfim, a Tropicália marcou uma época aqui e trouxe muitas mudanças estéticas provocadoras. No disco, nas roupas, na maneira de se apresentarem, os então “tropicalistas” marcaram a sociedade brasileira e, de certa forma, se confrontaram com uma estética já cansada.

Lá nos Estados Unidos, no mundo do jazz que evoluía e se tornava um grito mais liberto e mais sem amarras, havia o movimento do *free* jazz com impulsão libertária.

Enquanto que no jazz mais tradicional os músicos criavam improvisações a partir de estruturas mais “fechadas” harmonicamente, no *free jazz* os músicos muitas vezes se expõem sem nenhuma ideia pré-concebida de composição, ou ainda, se há uma ideia, a improvisação ao redor e sobre a mesma se dá de uma maneira muito mais anárquica (achei o termo, guarde essa palavra, ela é muito importante para o período) e raivosa. Os negros se manifestavam através dessa música e muitos expoentes dessa vertente como Ornette Coleman, Don Cherry, Sun Ra e muitos outros foram ocupando esse espaço musical e político, ainda que em pequena escala industrial.

Mas Miles Davis, que já era Miles Davis e que havia revolucionado o mundo do jazz no início dos anos 60 com um quinteto inovador composto por Miles ao trompete, Wayne Shorter no sax, Tony Williams (com 16 anos!) na bateria, Ron Carter no contrabaixo e Herbie Hancock no piano, desfaz o grupo e parte para uma sonoridade onde se misturam muitas tendências. O primeiro disco que Miles produz dentro desse conceito se chama *Bitches Brew* [1970, Columbia Records] e reúne Chick Corea, Keith Jarret, Joe Zawinul, Jack Dejohnette, John McLaughlin, Tony Williams, David Holland e muitos outros músicos. Basicamente, as composições são longas e as sonoridades eletrônicas se misturam com o som acústico e a presença de grandes músicos de calibre e com uma juventude muito grande, acabam por tornar o disco também quase um disco de manifesto do jazz. Mas Miles sabia muito bem o que estava fazendo. Basta olhar a capa do disco para que você se tome de curiosidade sobre o mesmo. *Bitches Brew* é uma viagem difícil, inovadora, mas, ainda assim, um disco onde Miles queria ser (e foi) louvado e tratado como um gênio fora do seu tempo. Poderia me alongar muito sobre o conteúdo estético e inovador desse trabalho, mas acho que aí eu iria fugir mais ainda da pergunta que você me formulou. Pois foi com *Bitches Brew* que o termo *fusion* veio à tona. Eu acho que foi, não afirmo isso com certeza, mas é um “achismo” que faz algum sentido pelo que li e ouvi do material criado naquela época. Airton Moreira, grande percussionista brasileiro que pouco depois se juntou a Miles e gravou vários discos com ele, me disse que quando chegou para os primeiros ensaios com Miles, não entendeu absolutamente nada da música e da liberdade que os músicos tinham. Airto criou a percussão brasileira no cenário internacional e apareceu para o mundo graças ao *fusion* que Miles praticava com os músicos que dividiam a criatividade com ele. Trazendo essa resposta para a sua pergunta, eu acho que tanto o Pau Brasil como a Divina Increnca tinham aspectos de *fusion*. Mas de uma maneira muito diversa. Ouso te responder dizendo o seguinte: dentre os grupos de que fiz parte, o que me parece mais ligado à palavra “fusion” seria o Grupo Um. Por vários motivos que posso desenvolver depois para você em outras respostas, mas principalmente porque o Grupo Um tinha um compositor e líder em potencial que tem uma característica composicional única e que mistura os elementos harmônicos aliados à livre improvisação de uma maneira muito original: Lelo Nazário. Os discos gravados pelo Grupo Um: *Marcha sobre a Cidade*, *Reflexões Sobre a Crise do Desejo* e *A Flor de Plástico Incinerada*, são discos onde há uma clara e evidente fusão de linguagens e uma absorção e características do jazz moderno incorporadas à riqueza rítmica brasileira.

RR: Como você compreende a presença do jazz na trajetória da música popular brasileira?

RS: Nunca pensei nisso. Mas agora pensando, acho que o jazz foi de certa forma

fundamental pra nossa música. A começar pelos 8 Batutas, por exemplo. A família Guinle (se não me engano) financiou a viagem de Pixinguinha e dos 8 Batutas na década de 20 para Paris. Pixinguinha, Donga, China e outros Batutas andaram pelos *cabarets* da França por um ano e durante esse período Pixinguinha pôde entrar em contato com a música de dança e de improvisação que se fazia internacionalmente. Embora Paris não seja nos Estados Unidos, é importantíssimo lembrarmos que na década de 20 era o grande centro cultural do mundo. Por lá, todas as elites se encontravam e ali aconteciam todos os movimentos de arte e música mais representativos. Acho que a estadia em Paris influenciou muito a concepção de Pixinguinha. Por lá, ele ouviu o som das big bands e começou a escrever peças para instrumentações semelhantes às big bands americanas. Sempre seguindo a sua genialidade e sempre sendo muito brasileiro, ainda assim acho que a audição e o convívio internacional nessa época foi determinante para que na volta Pixinguinha estendesse seu vocabulário musical. Pois além de choros, sua grande marca, ele escreveu polcas, *one step*, e outros gêneros europeus e norte-americanos. Num segundo momento, acho que houve um intercâmbio maior e mais determinante. Pois a bossa-nova, com a sua riqueza harmônica e melódica, influenciou e foi influenciada pelo jazz. Mais do que isso, a música brasileira se internacionalizou de forma definitiva nas canções de Jobim e no revolucionário João Gilberto. Essa contribuição é muito representativa. Pois foi nos Estados Unidos que de fato esses e outros músicos brasileiros fizeram e ainda fazem carreira baseados numa cultura musical brasileira, que é de certa forma aparentada do jazz em sua riqueza harmônica. Aliás, nesse sentido acho que a música brasileira foi determinante e causou um impacto na cultura americana e europeia que se reflete até os dia de hoje. Me lembrei agora mesmo de uma cena ocorrida a semana passada em Tóquio. A temporada que nós fizemos no Japão (Joyce, Zé Renato, Hélio Alves, Tutty Moreno e eu) era uma homenagem à Bossa Nova. A proposta da homenagem se deu por conta do falecimento do João Gilberto. Vai daí que o repertório tinha originais da Joyce, do Zé Renato e clássicos de Jobim, Newton Mendonça e Vinicius de Moraes, que se popularizaram na voz de João. O bis final do show abria com uma parceria da Joyce e do Zé Renato que acabava descambando elegantemente no *Chega de Saudade* [1959, Odeon]. Durante todos os 12 concertos que fizemos, Joyce e Zé Renato começavam a cantar a “Chega de Saudade” e logo no segundo ou terceiro verso ficavam quietos. Pois quem cantava corretamente a letra e a melodia era sempre a plateia. Exclusivamente composta de japoneses, é bom que se frise. Essa dimensão mundial da Bossa Nova é intrínseca com o jazz americano. De certa forma, houve uma mútua antropofagia musical nessa relação que acabou se tornando um marco na música moderna do século 20.

Ainda não mencionei um elemento fundamental para que a bossa nova tenha tido a penetração mundial que teve: o ritmo. Enquanto na questão harmônica e melódica havia uma semelhança e uma antropofagia mútua entre a música brasileira e o jazz americano, na parte rítmica esse encontro não se dava. E encantava. O samba e sua transformação através das composições de Jobim e da genialidade de João Gilberto encantaram, sobretudo porque além da elegância e da sofisticação (aparentada de certa forma com o jazz), havia a diferença do sentido rítmico. No violão do João tem o jazz, mas tem a casa da tia Ciata, tem a memória da rádio nacional, tem Caymmi, Ary barroso, e os sambas da década de ouro do rádio brasileiro.

RR: Qual a influência dos ritmos e gêneros brasileiros na obra do Pau Brasil?

RS: Acho que uma das características mais marcantes do Pau Brasil é olhar para o Brasil e para os múltiplos modos e gêneros que possuímos. Desde as rancheiras e os fandangos, presentes no sul do país, até as danças mais ligadas à cultura nordestina e que acabaram desencadeando ritmos populares como o xote (oriundo da *schottisch* - dança europeia), ou o maracatu pernambucano, os cocos (muitos vindos de Alagoas e centrados nas usinas de açúcar), ou mesmo o que se chama de valsa brasileira, o lundu, o jongo, o choro, todas esses ritmos musicais são uma fonte permanente de construção musical do grupo. Embora muitas vezes esses gêneros ou ritmos não estejam nominalmente presentes nas composições, eles trazem uma enorme importância para o nosso trabalho. O Brasil, precisamos pensar nisso, é talvez uma das maiores fontes de ritmos diversos do mundo inteiro. Por conta da miscigenação e da religiosidade variada e seu sincretismo plural, somos um país onde o ritmo é permanentemente uma fonte de inspiração para o mundo. Na questão anterior, mencionei a bossa nova e seu parentesco harmônico e melódico com o jazz. Depois enviei a você (recebeu?) quase uma errata, pois eu miseravelmente deixei de citar a fonte rítmica (quando falei da bossa nova e de João Gilberto) como um diferencial prioritário dentro do que se entende por música brasileira. Aos olhos estrangeiros somos um país do ritmo. O carnaval, sua variada e distinta manifestação nacional, que se difere no Rio de Janeiro, em Pernambuco, na Bahia, e em tantos outros estados, são uma fonte de referência riquíssima para a música do mundo. Acho que o Pau Brasil de uma forma meio intuitiva, assimilou e incorporou esses elementos na própria composição, e procura sempre expressar os voos improvisatórios constituídos a partir de temática brasileira.

RR: Apesar de a banda se utilizar de vários elementos musicais, é possível dizer que o jazz tem caráter estruturante e central na forma musical do Pau Brasil? E no Divina Increnca?

RS: Não sei. Ou melhor, preciso pensar nisso e tentar te explicar. Vamos lá: acho que o jazz e sua estrutura de tema-improviso-tema aparecem no Pau Brasil num primeiro momento, no primeiro LP *Pau Brasil* e no segundo, *Pindorama*. Mas sempre houve entre nós uma preocupação muito grande em não usarmos essa estrutura acima citada de tema-improviso-tema. Sempre houve a preocupação entre nós de que a gente deveria tentar construir um caminho composicional e improvisatório que promovesse um diferencial com o jazz. Embora se utilizando por vezes dessa estrutura, acho que fomos nos levando para outros mares. Nesse ponto, acho que a descoberta do Villa-Lobos e a incorporação da música dele dentro do grupo foi fundamental. Porque a música do Villa-Lobos é uma torrente de ideias. É como se ele perguntasse aos ouvintes: vocês querem floresta? Então ouçam a floresta! Vocês querem os rios, os índios, o Brasil imaginário? Eu mando tudo isso para vocês! Agora, vocês que me decifrem, que me desnudem, que me alterem, que leiam essa música que escrevi. Porque aí entra uma questão engraçada: o Villa-Lobos escreveu estruturas muitas vezes criadas por ele e a gente vê claramente uma febre nele, a de tornar o Brasil uma música. Ele se manifestou de uma maneira tão radical, tão pujante e tão rica, que muitos músicos têm dificuldade de entender. Uma das coisas que eu acho curioso é quando ouço originais do Villa-Lobos interpretados à maneira europeia, ou ainda – à maneira erudita, muito presa a um jargão romântico ou impressionista, ou o que quer que seja. Mas que não soa brasileiro. Temos esse grande orgulho, todos do grupo. Acho que a gente conseguiu trazer o Villa-Lobos para o Brasil dando

uma cara que eu acho, ele gostaria. Pois tem baião ali dentro, tem xote, tem melodias inesquecíveis que são um primor e são um choro, tem um lamento brasileiro permanentemente presente em tudo que ele faz. Acho que a descoberta disso, dessa brasilidade cativou o grupo para um lugar muito diferente. Outro dia alguém me disse uma coisa que me deixou feliz; ela disse: “vocês tocam juntos faz quarenta anos, e faz quarenta anos que eu assisto vocês. Vocês não envelhecem, a música de vocês continua fazendo a gente gostar do Brasil, continua fazendo a gente sonhar com nossa possibilidade”. Talvez tenha sido esse o elogio mais lisonjeiro que jamais li sobre o grupo. Com relação à Divina Increnca, a abordagem e o resultado é muito diverso. Em primeiro lugar, porque a gente gravou um único disco, em 1981. Todos muito garotos, muito jovens. Existe um frescor naquele disco que eu acho fantástico, talvez eu já tenha escrito a você nessa longa entrevista, eu não releio nada do que escrevi para você, cabe a você filtrar o que serve ou não. Prossigo: Felix, Azael e eu tínhamos uma vontade muito grande de improvisar e de buscar cores diferentes nas improvisações. Mas acho que as formas das composições ainda eram um pouco incipientes, até porque estávamos descobrindo aquilo juntos. Nisto reside a qualidade a falha do disco: o frescor está ali por conta disso, mas, por outro lado, existe ainda uma imaturidade enquanto grupo que não tivemos tempo de desenvolver. Acredito que se a Divina Increnca tivesse existido por mais tempo, a construção musical do trio teria sido muito amadurecida. Infelizmente, não houve esse tempo entre nós três. (Preciso contar que eu amo esse disco!).

RR: Qual a influência do jazz brasileiro na obra do Pau Brasil?

RS: Eu diria que nenhuma, em um certo sentido. Quer dizer, eu acho que jazz brasileiro, assim, se você considerar que o jazz brasileiro é o samba-jazz, vamos dizer assim. Que foi decupado, tocado e divulgado na década de 1960, a partir, principalmente, dos trios no Rio de Janeiro e em São Paulo, mas em vários lugares do Brasil, eu acho que a música do Pau Brasil não tem nada a ver com essa época. Ela não é inspirada e nem influenciada por esse tipo de música brasileira. O que o Pau Brasil tem e eu acho que é notável, no sentido da sequência de CDs, é que ele tem a tentativa, muitas vezes na minha opinião bem sucedida e outras nem tanto, mas enfim. Ele [o Pau Brasil] tem essa tentativa de que a raiz brasileira seja a matriz da obra composicional do grupo. Então a gente toca lundu, a gente toca jongo, maracatu, guarânia, baião, xote e vários gêneros brasileiros. Que é uma coisa que jazz brasileiro [samba jazz] como linguagem não tinha até uma certa época. Talvez eu tenha sido injusto com alguns músicos: se você pegar o disco do Quarteto Novo. Um único disco na década de 1960. Quarteto Novo você sabe, composto por Théo de Barros, Heraldo do Monte, Hermeto Pascoal e Airto Moreira. Eles fizeram esse único disco do Quarteto Novo, que se não me engano, foi formado para acompanhar o Netuno (???) nos festivais da Record dos anos 1960. E esse é um disco que tem um diferencial. Tem uma linguagem que não é calcada nas linhas da bossa nova e do sambajazz que eram tão influentes e fluentes através de músicos e solistas exponenciais como Tenório Júnior, como Victor Assis Brasil, como todos esses trios brasileiros de sambajazz que são fantásticos, o Sambrasa. Mas isso nada tem a ver com o Pau Brasil. A gente procurou uma linguagem diferente desde o começo e a improvisação decorrente da temática composicional da gente vinha muito de acordo com o que cada elemento do grupo tinha como formação. Aí sim, você pode ver que tem mais jazz, no sentido, por exemplo: que o Nelson Ayres, foi um dos músicos brasileiros formado na fase adulta

nos EUA, na Berkley, foi um dos primeiros brasileiros que esteve lá. Então, se você ver o tipo de improvisação que o Nelson tem, uma linguagem jazzística até por percepção e estudo do que ele teve lá nos EUA. Eu não tive isso, eu fiquei aqui no Brasil. Eu na verdade, era um garoto, que estava fazendo outras coisas e fazendo outras coisas. Já o Paulo Bellinati tem a formação de violão erudito e violão brasileiro. E que foi entrando nessa onda do jazz e da improvisação, mas nunca, vamos dizer, com o *cacoete*, com o idioma que o sambajazz ou que as linguagens brasileiras que talvez pudessem ter antecedido o Pau Brasil, ocorreram. Então, ele é um músico que tem outro tipo de improvisação. Nos primeiros discos do Pau Brasil, que são *Pau Brasil* (1983), *Pindorama* (1986) e *Cenas Brasileiras* (1987), a gente tem a presença do Roberto Sion. Já ele é um músico que é de jazz, que procurou essa linguagem e toca de acordo com essa linguagem. Mas ao mesmo tempo ele foi fugindo disso e buscando uma sonoridade brasileira. E se você observar mais pra frente, do quarto disco em diante, todas as outras formações do grupo e o resultado acima da formação é um resultado que não tem a ver com a influência que a gente possa ter sofrido do jazz brasileiro. Acho que isso não existe. Acho que tem no Pau Brasil, eu insisto nisso, é a procura por uma linguagem particular sobre o Brasil, é uma espécie de, vamos dizer, é uma visão que não é nacionalista e nem é xenófoba, pois ela é da assimilação. Cada um dos músicos assimilou uma linguagem de vários outros lugares. Mas ela tem um resultado meio único, no sentido de que a conversão dessa linguagem de grupo resultou num vocabulário muito original e que não tem a ver muito com o que pode ser chamado de jazz brasileiro. Aí fica uma questão minha pra você, o que é que você chama de “jazz brasileiro”? A minha resposta está na linha de raciocínio que eu imaginei que você estivesse fazendo, então eu acho que estou sendo congruente. Senão, pode me perguntar de uma maneira mais detalhada. Porque se esse jazz brasileiro for esse que eu entendo que havia na década de 1960, que na verdade influenciou uma geração posterior [não a do Pau Brasil]. O que é curioso: por exemplo, se você pegar meu filho Noa [Stroeter], que está com 32 anos e também é baixista e compositor, ele tem, teve e foi buscar essa informação desses trios brasileiros [do samba-jazz], também dos quartetos e quintetos. E isso influenciou muito mais a música dele, da geração dele, e da banda que ele formou (aliás, é um trio sensacional que se chama Caixa Cubo), do que a música do Pau Brasil. Nós já tivemos esse direcionamento muito literário, no sentido de que a gente se baseou na linguagem do Oswald [de Andrade] e um pouco na do Mário [de Andrade], e a gente foi viajando através desse corpo criado por esses e outros criadores que não são necessariamente músicos e que contribuíram para criar um ambiente literário que propiciasse uma música. Tanto é que o único disco do Pau Brasil que não tem nenhuma composição nossa, é o disco *Villa-Lobos Superstar* (2015??) que é um disco recriado sobre a obra do Villa, que pra mim é o maior compositor brasileiro que eu conheço. A música dele parece um jatobá, é uma cachoeira. É mais do que uma cachoeira, é um vulcão, é uma erupção de Brasil, ele inventou um Brasil. Então é o único disco que a gente não divide composição ou que tenha só composições da gente, é esse disco que a gente observa a obra do Villa-Lobos. Quer dizer, a gente nunca gravou um disco sobre o Tom Jobim, um Jhonny Alf, a gente nunca olhou pra música brasileira, pra bossa nova e pro samba da maneira que talvez devesse ter olhado. Pois a gente seguiu outro parâmetro criativo que nos levou a uma originalidade de linguagem bastante inusitada, não só no Brasil, mas onde quer que você possa ouvir. Isso eu ouvi de muita gente, tenho muito orgulho, uma música muita exclusiva. Uma originalidade [de] criação e interpretação muito apropriada para um tipo de comportamento brasileiro. Eu acho, e

insisto nisso, a nossa música é profundamente política, ninguém percebe isso, mas eu acho que ela é.

RR: Como você explicaria as propostas e o som produzido pelo Pau Brasil? Qual a relação das propostas da banda com o chamado *jazz fusion*?

RS: Eu acho que a primeira pergunta eu já respondi em outros momentos, inclusive na última pergunta. Uma coisa que talvez tenha ficado pouco explícita e é uma coisa importante destacar é que o Pau Brasil é um organismo vivo, eu acho que já falei também. Quer dizer: ao longo de toda trajetória artística e discográfica, que esse ano completa 40 anos, muita gente entrou, muita gente saiu, muita gente passou por dentro e por fora do grupo. Muitos músicos contribuíram. Então é importante a gente destacar o contexto da pergunta anterior. Ele vale para todos os contribuintes para o que aconteceu nessa trajetória nesses anos todos. Todo mundo que entrou deixou seu quinhão ali com essa ideia. Isso é importante destacar.

Sobre a segunda pergunta, a nossa relação com *jazz fusion*. Isso também tem a ver com as mais diversas formações que o grupo teve. Acho que a partir do Nenê, que entrou no *Cenas Brasileiras* (1987) e gravou também *Lá Vem a Tribo* (1989) e *Metrópolis Tropical* (1991), foram três discos. Ele trouxe um certo fundamento que vinha do Hermeto e uma certa visão de música brasileira que ele adquiriu a partir de toda trajetória dele com Egberto e do Hermeto. Isso foi muito contribuinte para o grupo. E o Nenê vem justamente no lugar do Bob Wyatt que é um americano que tem uma outra formação e por sua vez vinha no lugar do Azael. São muitas formações. Quer dizer, é muito diferente, por exemplo, a maneira que o Nelson Ayres toca e pensa música da maneira que o Lelo Nazário pensa e toca. Então o Nelson gravou *Pau Brasil* (1983), *Pindorama* (1986) e *Cenas Brasileiras* (1987) e o Lelo gravou *Lá Vem a Tribo* (1989), *Metrópolis Tropical* (1991), *Música Viva* (1993), *Babel* (1995). Isso muda muito a cara do grupo. Daí depois o Nelson veio de novo e gravou *2005* (2005), gravou *Villa-Lobos Superstar* (2011) e *Daqui* (2015). Essas coisas todas, a própria troca do Bellinati pela Marlui, isso tudo influencia muito a sonoridade do grupo. A maneira como eles tocam. Agora o propósito é o mesmo. Quando o propósito é sólido, quando a proposta é sólida, o talento do músico emana pra esse caminho.

Então, respondendo mais diretamente sua pergunta, qual nossa relação com o *jazz fusion*: eu acho que a gente precisa parar pra pensar um pouco em cada disco e em cada época do grupo. O Pau Brasil surgiu numa época onde essas propostas do jazz com o rock e a música pop estavam acontecendo fundadas pelos Miles no *Bitches Brew*, que é um disco que vale a pena considerar historicamente, quebrou as barreiras do jazz. E isso foi amalgamando pra outros lugares e para outros grupos, que foram fazendo cada um à sua maneira, a sua fusão. Eu acho que a fusão do Pau Brasil é a fusão do Brasil com a música brasileira, com a chamada raiz brasileira. É claro que existe sempre um componente de improvisação, de música criativa, improvisatória, e isso é o que dá a característica, que dá o sabor de cada disco e de cada período da banda. Se você for pensar que a Marlui tocou no lugar do Paulo Bellinati, são duas [linhas] totalmente controversas no sentido da formação. O Bellinati é um músico que estudou violão erudito, que estudou e deu aula na Suíça e depois começou a perceber e foi saindo da música clássica e foi entrando no mundo da música brasileira. Mas vem da música erudita. Enquanto que a Marlui é outra coisa: é uma pessoa totalmente

instintiva do ponto de vista musical. A música dela se formou através da pesquisa da música indígena. Ou seja, é muito diferente na formação e consequentemente de resultado. Se você ouvir a fusão que existe com o Bellinati e o Nelson é diferente da fusão que existe com o Lelo Nazário, a Marlui e o Zé Eduardo Nazário. Ou seja esses discos são diferentes, nas propostas e nas fusões porque as formações são diferentes. Agora o objeto comum sempre foi esse objetivo sonoro que tivesse essa característica brasileira.

É impossível a gente deixar de viver – respondendo em outro parâmetro – em um mundo que a gente vive na época que a gente vive. Então as diversas turnês que a gente fez pra Europa, e tivemos muito contato com esse *fusion* americano. A gente viu Pat Metheny, a gente viu Keith Jarret, Weather Report e vários outros. Isso é claro que tinha um peso. Quase que chamando a gente para um tipo de música que estava sendo bem sucedida, do ponto de vista de apresentação e de público fora do Brasil. Então, quer queira ou quer não, isso chamou a atenção da gente. Agora, a gente nunca pode esquecer, por outro lado – e aí que está o ponto, eu acho – que o Brasil é um país que apresenta uma tendência musical muito diversa e muito "des-descoberta" [sic]. E por que é muito "des-descoberta"? Pois a América do Sul como um todo não existe no contexto mundial. Primeiro, ela não existe entre si. Eu não sei como um argentino faz, um peruano, um venezuelano, um paraguaio do ponto de vista musical. Claro, eu sei um pouco, mas não tem circulação. Eles sabem mais da música brasileira do que nós sabemos das músicas deles. Até pelo tamanho do Brasil.

Então, eu acho que o contexto da música brasileira e do Pau Brasil, até hoje, é cada vez mais referente ao que a gente tem aqui, como informação, formação e processo cultural. Eu acho que as bandas de *jazz fusion* talvez tenha sido um tempero que passou pela gente, mas ele não ficou. Se você ouvir a música do Pau Brasil, é uma música que não tem nada a ver com os grupos de *jazz fusion* produziram, que eu adoro inclusive. Talvez tenha um contato, mas muito distante.

Na quarentena, tenho ouvido muitos discos, do Miles, do Coltrane, muita música erudita e também Nelson Cavaquinho, Cartola, eu fico vendo que a nossa música, como a gente tá longe disso [*fusion*]. A música brasileira está muito distante da música americana, o nosso início é muito diferente, a nossa mestiçagem é muito diferente, a nossa fusão é muito diferente.

RR: Naquele contexto de música brasileira, você comentou sobre ser "des-descobertas". Você queria dizer que não estamos no panorama da música mundial, é por aí?

RS: Sim, sobre as "des-descobertas" é isso. Quer dizer, de uma maneira geral, nós, latino-americanos e mais especificamente o Brasil, nós somos muito "des-descobertos" de uma maneira geral. Quando a gente sai pro mundo. Eu viajei muito o mundo, graças a Deus, tocando. Então eu via que a música que se impõe internacionalmente no mundo como jazz ou como música improvisada, que tenha algum peso e respeito de todos é, ou a música americana, ou a cubana, que assimilou muito da música americana e teve uma escola muito grande de jazz, tem a coisa deles, dos negros de lá. E a música brasileira. Quer dizer: a música americana, a cubana e a brasileira se impõem diante dos músicos no mundo inteiro. E hoje em dia – esse

seria o comentário da “des-descoberta” –, com a nossa evidente retração cultural, isso não é de agora, é de bastante tempo já, eu acho que a gente perdeu um pouco do panorama. A música brasileira não está mais circulando como circulava na década de 1980 e 1990. Eu posso dizer com uma certa clareza até, pois eu trabalho muito com um super tecladista, pianista e compositor norueguês, que se chama Bugge Wesseltoft. Ele é muito fã de música brasileira, ele gravou muitas músicas do selo Pau Brasil, gravou no disco da Mônica Salmaso, *Trampolim* (1998); gravou no disco do Sérgio Santo, *Mulato* (1998). Gravei muito com ele. Gravamos a trilha do filme Limite (1931, relançado em 2011), aquele filme do Mário Peixoto. Um filme que foi feito no Brasil e ainda mudo, é uma referência na filmografia mundial e a fundação do Martin Scorsese refez o filme. Refez não, restaurou o filme. E aí ele fez a trilha inédita pro filme. Eu fui tocar com ele em Oslo e depois a gente veio pra cá e fez no Brasil. Mas ele dizia pra mim essa última vez que estive com ele na Noruega, desse “des-desaparecimento”, um pouco que súbito, da música brasileira. A música brasileira não está mais circulando como circulava nos grandes festivais, na mídia do jazz, entendeu? E isso é significativo. Pois tem um conteúdo cultural e político também. Eu acho que a gente foi perdendo a mão. Foi perdendo o impulso criativo que a gente tinha na década de 1980 e 1990, através do Pau Brasil, do Hermeto, do Egberto, do Naná Vasconcelos, não quero ser injusto, mas eu vou esquecer muitos músicos. Havia uma interação maior [com o resto do mundo], havia um movimento maior de música e talvez uma conexão maior. Até porque tinham menos músicos. Então era mais fácil de distinguir. Com o florescimento da comunicação isso se expandiu de um jeito fragmentado, que isso se quebrou. Mas isso não se justifica. Aliás, isso é injustificável mesmo. Eu não consigo entender muito porque a gente desapareceu. Quando a gente ia pra Europa, eu percebi que a música africana estava entrando por lá. Pois a França estava admitindo aquela primeira geração de africanos que se estabeleceu lá e se fundiu com a cultura francesa nos últimos 40 anos. Se você acompanha futebol, a seleção francesa só tem negros hoje em dia, nascidos na França. E isso era impensável na década de 1970. Essa configuração mundial foi trazendo uma nova configuração cultural pro mundo e isto trouxe pro Brasil um certo desaparecimento da nossa originalidade. Nós somos, como dizia o Oswald de Andrade, “a contribuição milionária de todos os erros”. Essa frase é maravilhosa. Nós erramos o tempo inteiro e é através do erro que a gente colabora, que a gente cria. Que a gente é copiado. É nosso erro e que é copiado. A nossa imperfeição erudita, ou talvez a nossa miscigenação é que permite esse tipo de libertinagem cultural. De liberdade e libertinagem cultural, no bom sentido. Então, o que eu estava querendo dizer é deixar pra você.

RR: O que é, para você, “uma música moderna”? E “música de vanguarda”?

RS: Pergunta difícil. Não sei se consigo responder com exatidão. Eu não tenho dentro de mim um conceito estabelecido do que seja música moderna, música de vanguarda. Eu não consigo achar isso em algum lugar de forma clara dentro da música que a gente pratica. Os dois polos que eu gosto de evocar na música do Pau Brasil são: primitivo e contemporâneo. Entendendo por isso o seguinte: “primitivo” no sentido de profundamente brasileiro. Por exemplo, a Marlui no grupo, traz um tipo de informação que é essa informação primitiva, vamos chamar assim, das nações indígenas. Através da voz, das línguas diversas que ela fala e da flauta que ela toca, que é uma informação que é até engraçado isso. Vou fazer um paralelo, ela é primitiva ao mesmo

tempo que é muito contemporânea. Porque se você for pegar pra ouvir solitariamente algumas peças, principalmente daquele disco [trecho inaudível], que é o primeiro que eu produzi da Marlui, tem 14 nações indígenas cobertas e uma relação entre a música tribal e a música moderna. Treinou um coro pra tocar com os índios, tem coisa que a gente toca junto, é um disco ambiente bem sofisticado e premiado. E eu acho que esse disco da Marlui ele traz esse polos do primitivo e do contemporâneo. Que é uma visão musical que os atuantes que não eram cantores tinham. Então eu toquei, o Bugge Wesseltoft, o Teco Cardoso, o Paolo Vinati (percussionista italiano). Então tem um ponto de vista muito primitivo através das músicas que ela trabalhou que são canções simples do ponto de vista musical e se perderam no sentido das línguas que foram se modificando. E os próprios índios daquelas nações não sabem o que a música que eles cantam naquelas línguas querem dizer. Então quer dizer, é uma coisa muito antiga, muito longeva, muito primitiva. E eu acho que isso se toca com a música contemporânea. Eu tava aqui ouvindo, por exemplo, o que talvez fosse chamado de música moderna, de vanguarda ou contemporânea: um disco do John Cage. Compositor americano já falecido que esteve no Brasil algumas vezes, celebrado. Um músico poeta. Foi casado com Merce Cunningham que era um bailarino e coreógrafo. Mas enfim, eu estava ouvindo um disco dele, e tem muitas coisas de voz e percussão. E você ouve aquilo e diz “isso aqui é muito contemporâneo”, daquilo que é tido como contemporâneo. No entanto, a música que eu fiz com a Marlui, por exemplo, que a gente praticou, que ela cavou lá das tribos que ela conhece, isso é muito semelhante, entendeu? Esse conceito é algo muito difícil aplicar. Eu não saberia te dizer. Eu uso os termos “primitivo” e “contemporâneo”. Eu acho que dessa música mais primitiva, e não só a indígena, vamos dizer, a gente toca um lundu, a gente toca jongo, a gente toca um maxixe, a gente toca coisas que foram celebradas no Brasil e tomaram forma de música brasileira, dado a miscigenação do negro, do índio e do branco europeu. Tocamos essas coisas que são primitivas no Brasil do ponto de vista de criação. Só que a gente toca de uma maneira que é mais moderna. Tem uma sofisticação melódico-harmônica, tem improvisos sobre isso com uma linguagem à brasileira diferenciada. Então, nesse sentido, usamos o primitivo e o contemporâneo, e isso dá uma vazão e um contexto na música que a gente faz que é muito original.

RR: Qual relação (se é que existe) dessas definições (“moderno”, “vanguarda”, “contemporânea”) com a música produzida pelo Pau Brasil?

RS: Eu acho que respondi na anterior já. Mas, então, eu acho que isso de música moderna, vanguarda, contemporâneo [...]. Eu gosto mais do termo “contemporâneo”. Olha, na década de 1970 e 1980 a gente foi considerado um dos grupos da Vanguarda Paulistana, que tinha o Arrigo Barnabé, o Itamar Assumpção, o Grupo Um, que eu tocava também; tinha o Pau Brasil, e vários outros grupos. E isso foi um termo criado, pois o mercado começou a se abrir para a produção independente. E tinha o Lira Paulistana, como eu já te citei, e como tinham esses concertos e shows eram todos no Lira. E a imprensa começou a chamar de Vanguarda Paulistana que era uma coisa diferente que tava [sic] nascendo dentro do mercado da MPB brasileira. E era uma [coisa] quase única e exclusivamente no Rio de Janeiro, quase, através das gravadoras multinacionais. Através da então Philips, da Sony, da Warner. Então, tinha uma outra relação comercial, da qual a gente não fazia parte. Porque aquilo ali estava constituído mais no Rio. E eram gravadoras multinacionais que tinham verba daqui e também de fora, da Holanda, dos EUA, da França e tal. E que produziram um catálogo

brasileiro de ótima qualidade. Pensar que Chico, Caetano, Gil, Gal, Djavan, Betânia, Milton; e a música que veio nordestina, o Fagner, Zé Ramalho, Elba Ramalho; pessoa que veio do sul; Ivan Lins, enfim, estava tudo muito sediado no Rio de Janeiro, pois as gravadoras e estúdios estavam todos lá. E eles produziam essa música popular brasileira. A música que a gente começou a produzir aqui, no final de 1970, entretanto mais no início de 1980, foi considerada música de vanguarda, nada mais é do que um termo da imprensa pra uma música que não tinha espaço nas rádios e nas gravadoras grandes. Pois eram uma música de circulação independente, esse termo aconteceu. Então o termo "vanguarda" veio muito disso e da linguagem do Arrigo. O Arrigo foi uma surpresa quando apareceu pro mercado e pra música brasileira. Por conta do tipo de composição que fazia, pela lírica que usava, pelo personagem que foi. E como ele foi, na verdade, uma pessoa muito significativa nessa época em que todo mundo fazia parte disso de uma forma ou de outra, eu acho que a imprensa abarcou nesse termo vanguarda. Eu prefiro achar que o Pau Brasil faz uma música que não tem muita definição, não. Ela trafega entre o primitivo e o contemporâneo, e ela é uma música brasileira, sem ser xenófobo e nem nacionalista.

Ah, eu acho também, no momento em que o Pau Brasil grava um disco inteiro do Villa-Lobos, onde a gente reinterpreta ele de uma maneira que eu nunca ouvi. Sendo tocado de uma maneira brasileira, sem aquele peso da orquestra. É engraçado o Villa-Lobos, pois se você ouvir uma orquestra europeia tocando ele, fica parecendo música europeia. E quando você vê uma orquestra brasileira tocando Villa-Lobos, você também ouve uma orquestra europeia. Eu acho que ele escreveu as coisas de um jeito que mereciam uma reinterpretação. Quando você ouve o disco do Pau Brasil, existe esse contexto de buscar, talvez o maior compositor brasileiro da história, a brasilidade que ele tanto perseguia e que tanto buscava. Mas ele escreveu de uma determinada maneira que talvez fosse difícil dos músicos eruditos perceberem. Pois ela era realmente uma cachoeira, ela era um vulcão. Ele ia escrevendo muito. Então você precisava olhar pra isso com mais carinho. Eu acho que muitas coisas merecem a recriação na obra dele. Então, assim, eu acho que o Pau Brasil pretende ser, muito pretensiosamente, uma leitura do Brasil. É uma colaboração brasileira. Nesse ponto não tem mais termo [que] eu usaria.

RR: Como eu não sou músico, seria possível você me indicar as principais técnicas e procedimentos considerados "contemporâneos" contidos nas composições do Pau-Brasil?

RS: Mais do que "contemporâneos", ou "modernos", ou enfim, ao invés de adjetivar, eu acho que a principal maneira de eu tentar resumir isso seria o seguinte: a maneira que o grupo trabalha e que sempre trabalhou é uma maneira muito aberta. Então, isso propicia uma criação aberta. Vamos dizer, eu levo uma música, ela está escrita, ou melhor, sublinhada; isso não quer dizer que está terminada e vai ser tocada da maneira que eu imaginei. Ela sempre passa por um certo laboratório de experimentação entre todos. Então a gente põe a música na roda, não importante de quem seja, do Nelson, do Paulo, do Lelo quando ele tocava; do Teco, ou quem quer que seja, e vamos mexendo na música, achando formas. Muda coisa aqui, muda coisa lá. Jeito de tocar também. Quer dizer, na verdade, a composição é um ponto de partida pra gente chegar numa linguagem que a gente quer. Eu acho que isso é uma coisa importante de se notar, pois a música não tá pronta à priori. Na verdade, ela pode até

estar pronta à priori, mas isso não significa que será feita e executada em formato final, do jeito que foi pensado. Muitas vezes, a sugestão de um nós diante da composição altera o formato; modifica, por exemplo, a concepção, quer seja rítmica ou improvisatória, ou outra. Eu acho que é isso, é um fator de diferenciação. O individual, o criador individual, ele existe, mas ele está sempre se submetendo, de uma forma muito otimista, a criatividade do outro grupo. Então, isso acaba acontecendo quase que inevitavelmente, porque esse é o motor que leva o Pau Brasil a ser um grupo que tem uma diferenciação, talvez, criativa. Tem muita coisa que a gente experimenta e que não [dá] certo. Isso é normal. Quer dizer, eu levo uma composição, a gente mexe de um lado, de outro, bota a mão aqui e ali, mas não chega a um resultado que a gente gostaria, um satisfatório pra todos. E a composição é deixada meio quieta por um período. Às vezes, ela é retomada dois anos depois, às vezes, ela é esquecida. Mas a maioria das coisas entra na roda do grupo. Mas sempre com a cabeça criativa de todas as pessoas que fazem parte do grupo naquele momento. Isso sempre foi assim. Não é algo dessa formação. Se você pegar os discos anteriores e mais antigos do Pau Brasil, também funcionou assim. Eu acho que essa, vamos dizer, essa coletivização criativa, a partir de um mote, de uma composição ou o quer que seja, ajuda muito a gente a chegar num certo resultado diferenciado, vamos dizer assim. Esse é um dado. O outro dado é que tem coisas que não são muito modificadas. Se você pegar um disco que nem o *Villa-Lobos Superstar*, por exemplo, esse é um disco mais arranjado mesmo. A gente obedeceu a um critério que os arranjadores (no caso, o Paulo e Nelson) levaram. Porque ali era a visão de uma música que não era nossa. Então coube a nós, na verdade, a interpretação das ideias. Mas mesmo assim, talvez, a sacada desse disco tenha sido a recriação de certas peças em um formato diferenciado do que o Villa-Lobos escreveu. Então se você pegar o sexteto místico, por exemplo, que está no disco, ele é escrito originalmente para violão, harpa, flauta, saxofone, não me lembro direito, mas é um sexteto tem uma formação totalmente diferente da nossa. Aliás, a ideia até foi minha, eu pedi pro Paulo adaptar para noneto: ou seja, o nosso quinteto mais o quarteto de cordas que gravou o disco. Então se você ouvir a versão original do Villa-Lobos do sexteto místico para os instrumentos que ele escreveu – acho até que você deveria, tem na internet – e for ouvir a nossa versão, é quase que outra peça, é engraçado isso. É uma recriação, mas não livre, ela é baseada e fiel a de Villa-Lobos. Então ela é diferenciada por, assim, só ouvindo mesmo, só você ouvir. Então eu acho que essas técnicas e procedimentos contemporâneos que você me pergunta são respondidas da forma que eu respondi. Da maneira mais satisfatória.

RR: Frevo, baião, jongo e maxixe são os principais elementos da música brasileira que você destacaria da música produzida pelo Pau Brasil?

RS: Não. Eu acho que são elementos rítmicos, motivos rítmicos, afro-brasileiros, principalmente, que estão na nossa interpretação. Muitas vezes até uma coisa que não é um baião vira um baião. Uma coisa que não é um jongo vira um jongo. Eles estão ali, mas não são os principais, ou melhor, não é o que eu destacaria. O que eu destacaria mesmo e aí eu volto para a primeira pergunta e misturo com a segunda: eu acho que esses elementos rítmicos e melódicos aparecem de certas discussões que a gente tem das composições. Pois muitas vezes eu componho algo que não tenha exatamente uma cara que seja mais evidenciada do ponto de vista rítmico, e a gente vai dando essa cara. Mas eu não acho que nós somos um grupo de gênero, no

sentido de que os ritmos brasileiros são a principal na nossa veia criativa. Aliás, acho que encontrei a resposta (risos). A principal veia criativa do grupo é que essa técnica da pergunta acima, que aliás é muito boa, essa técnica original, vamos dizer, ela gera uma linguagem original. É preciso destacar nisso, que pra que haja essas transformações composicionais e desses rearranjos, é preciso que as pessoas que estão presentes tenham a cabeça muito aberta para as modificações que acontecem durante o processo laboratorial. Ou seja, esse processo laboratorial é testado a fundo. Realmente a gente tá aberto pra mudar ou experimentar tudo. Eu tenho uma ideia, mas ela experimentada, modificada, e aí as coisas vão ficando uma certa cara. Quer dizer, eu acho que a personalidade de cada um aparece na música do grupo na medida em que essas sugestões são dadas e as coisas vão tomando um determinado formato. Então eu acho que isso é mais importante, vamos dizer, esse amalgamento de ideias de músicos brasileiros em torno de uma composição. Vai tornado isso um bolo criativo de músicas, é o que mais importante e o que está mais contido nas composições do Pau Brasil.

RR: Na sua opinião, como podemos definir “brasilidade musical”? Quais elementos podem caracterizar tal questão?

RS: Eu lembrei de uma frase do Mário [de Andrade], de um pensamento do Mário de Andrade, que talvez [explique muito bem isso]. Ou até complemente de alguma forma. E o pensamento vai de memória e, provavelmente, deve estar com umas palavras erradas, mas o raciocínio é bom. Ele diz mais ou menos o seguinte: se você é um brasileiro e é um músico ruim, faça música brasileira. Se você é um músico medíocre brasileiro, faça música brasileira. Se você é um bom músico, faço música brasileira. Se você é um excelente músico, faça música brasileira. O que ele quis dizer com isso? Na minha opinião, que a gente tem que sempre procurar a riqueza do que a gente tem aqui. Na verdade, o Mário foi o propulsor do Brasil não só na literatura, quer dizer, Macunaíma é uma obra definitiva na história da literatura brasileira. Citei Macunaíma, mas podia estar falando outras coisas, a poesia do Mário é linda, enfim. O que eu ia falar é que todas as coisas que ele escreveu sobre música são muito inteligentes e ele foi um pesquisador mesmo de música, um musicista mesmo. Registrou muita coisa, tem um livro chamado *Os Cocos* [1984], não sei se você conhece, fala sobre os cocos recolhidos nas usinas e nos engenhos. Até quando eu gravei o disco do Gil, *O Sol de Oslo* [1998, Pau Brasil], idealizei e produzi, tive o privilégio de produzir o [Gilberto] Gil como artista. A gente abre o disco com o *coco de engenho*, que eu peguei do livro do Mário, chamado “Tatá Engenho Novo*”.* Se você não ouviu, procura ouvir. Se não me engano é o coco de Alagoas. Então, na verdade o Brasil ele possui essa, vamos dizer, imensa riqueza afro-índio-europeia que se transformou. Eu tô falando da cultura. Não tô falando do ambiente político e nem do viés autoritário ou, vamos dizer, de poder que essa cultura gerou. Eu não tô falando disso, eu tô falando de uma coisa mais subterrânea que foi criada pela mestiçagem. E pela mescla. Eu já falei isso muitos vezes e repito, na verdade não canso de repetir: essa mestiçagem é uma mestiçagem muito exclusiva, muito particular. Eu acho que quando o Mário se refere ao Brasil – e aí eu cito de novo a frase do Mário lá do começo, por favor, ao procurar você vai achar o tom certo – a gente vê que existe uma identidade brasileira. Ela se formou no início do século XX, pois a música brasileira foi se formando nesse período. Foi aí que a casa da Tia Ciata que congregava todos os negros e a população afro-brasileira do Rio de Janeiro e os artistas também. Era ali que o “bicho pegava”: na

frente uma música mais solene e atrás um choro, um samba. Era ali que estavam o João da Baiana, o Pixinguinha. O Villa-Lobos foi beber ali. Então eu acho que tem uma coisa de misturança brasileira. Até que quando a gente fez o *Concerto Antropofágico* [Biscoito Fino/Biscoito Clássico, 2012] não sei se você conhece esse concerto. O Pau Brasil fez com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo [em 2008, na Sala São Paulo], acho que foi a última vez que o John Neschling regeu. Esse concerto é um concerto inédito, foi gravado em disco com mesmo nome. E tem essa coisa da "misturança das três raças". E isso congrega muita coisa. O que isso reflete musicalmente? Se você pegar o material harmônico que os europeus trouxeram para o Brasil, ou seja os *schottisches*, as polcas, ou mesmo o material mais erudito. E tudo isso foi ecoando dos salões e das salas da burguesia e da nobreza para a rua. Essa é uma ideia que eu faço, isso é um filme da minha cabeça hein? Pelo amor de Deus! (risos). Então a menina que tocava piano, ela estudava uma peça do Chopin, aí o Bach, não sei o quê. Umas partituras que chegavam da Europa e que ela tocava. E a orelhada que tava fora, que eram os músicos populares, eles iam ouvindo e captando isso, da maneira que eles podiam e transformavam. Então esses regionais brasileiros primitivos, que já tinham flauta, violão e cavaquinho. Se você pegar a música do Patápio Silva, por exemplo, ou as músicas mais antigas do Brasil popular, você vai achar muita coisa escrita de um tom quase erudito. Ou pretendendo ser erudito. E isso é uma facção que existe, que a Europa trouxe para o Brasil. E se você pegar, por outro lado, uma pessoa mais estudada, que é o caso do [Ernesto] Nazareth, que é um sujeito que tem talento composicional absurdo e uma formação que você sente que ele tem harmonia. Quando você toca, por exemplo, você vê que ela é muito estruturada e bem composta. Ela é brasileira, mas está refletindo, de certa forma, essa herança musical que os europeus trouxeram para o Brasil. Da mesma forma, a Chiquinha Gonzaga, é um paralelo justo de fazer. Esses dois compositores faziam música brasileira e deixaram uma obra brasileira vasta. Ou seja, havia um panorama. Esses músicos são formados dentro de uma certa escola: que é o erudito que veio da Europa para o Brasil, é isso. Então, você tem essas misturas, você tem o Nazareth, que depois teve um fim de vida trágico; tem a Chiquinha, que é uma espécie de "libertária nacional" [sic], e você tem os músicos de rua. Os músicos de rua pegavam de ouvido o que os salões tocavam. E você tem os negros e sua herança afro-brasileira e que trouxeram dos navios e transformaram aqui: os jongos e lundus que foram se transformando. Os ritmos foram se amalgamando com a harmonia europeia. Isso tudo foi compondo um cenário que é muito inusitado. Eu até pediria pra você, eu não sei se você tem, mas eu acho que sim. O mais recente CD do Pau Brasil chama-se *Daqui* [2015]*,* e dentro dele, quando você abre, tem um poema maravilhoso do [Olavo] Bilac sobre isso. Sobre as raças brasileiras etc., sobre tudo isso que eu tô falando, ele se explica no poema do Bilac. Que, aliás, é um poeta um pouco injustiçado do começo do século XX, onde tudo isso estava começando a ficar visível e claro. E foi explodir de uma forma mais popularizada com o advento da rádio. Que no Brasil a primeira edição é de 7 de setembro de 1922. Um ano importante pela Semana de Arte Moderna. Mas a popularização e profissionalização com orquestras, programas e artistas é só na década de 1930, 1940 e até 1950. Então, nessa época, você tem o livro de ouro da música brasileira. Você tem o Pixinguinha, o Radamés que era maestro de orquestras e tem muita gente. Tem o Noel, tem o Ismael Silva, tem o Dorival Caymmi, tem o Ary Barroso. Eu já falei isso e não me canso de falar: eu acho que essa riqueza que a gente tem ela é o principal. Eu tentei resumir de uma maneira um pouco confusa pra você, mas é porque as palavras vão saindo e o raciocínio vai

engatando. E também essa época que a gente tá, que é muito particular e muito dura, traz um pouco de desorganização no que eu tô falando, então você me desculpa. Mas eu acho que eu fui claro sobre brasilidade música, né?

RR: No livro-texto do caixote do Pau Brasil, você comenta que procurar um repertório mais brasileiro era um "impulso geracional" para a música instrumental da primeira metade dos anos 1980. Quais elementos caracterizam esse impulso, nessa época (início dos 1980)?

RS: Olha só, eu acho que durante a década de 1960 – vou dar um salto –, já no final de 1950, mas principalmente na década de 1960, você tem essa formação da bossa nova sendo descoberta pelo Brasil e invadindo o mundo, de uma certa forma. E a formação, junto com os grandes nomes de música popular que eram da bossa nova e foram se tornando ícones depois – como o João Gilberto, a Nara Leão, Tom, Menescal, enfim, toda essa classe de músicos –, isso foi gerando grupos que eles mesmo participavam, de bossa nova e que eram de música instrumental. E isso gerou o samba-jazz. Aí a gente tá falando do Edison Machado, do Tião Neto, do Tenório Jr., que formaram vários trios (principalmente) e quartetos de jazz. O início do César Camargo Mariano é nessa época. Então, isso acabou sendo impulsionado mais recentemente pelos músicos dessa geração mais jovem, como eu já te falei, do Noa [Stroeter] e outros músicos do Rio de Janeiro e da Bahia. Existe uma sede, vamos dizer assim, desse assunto. E esse assunto veio dos anos 1960 e perdurou. Mas aí, o que acontece: a década de 1970 é uma década diferente para a música. Pois a música instrumental quase não existia. Existia muito pouco. E quando os grupos começaram a se formar na década de 1980, para criar, de certa forma, o movimento independente – eu tô falando do Antônio Adolfo, do Grupo Um, do Pau Brasil também, do Divina Increnca, e outros. Esse panorama de música instrumental que foi revivido já não era o panorama do samba-jazz, é isso que eu tô dizendo. Esse impulso geracional é que a gente procurava, dentro do Pau Brasil, e eu via em outros grupos também, como o Pé Ante Pé e o Acaru e vários outros que tinham na época, e a memória me trai, todos esses grupos tinham uma preocupação de criação em torno da música instrumental brasileira e que não era mais o samba-jazz. Até porque a maioria desses grupos eram formados em São Paulo. E a o samba-jazz e a bossa nova tocada instrumentalmente teve seus expoentes em São Paulo também, mas principalmente no Rio de Janeiro. E foi um movimento mais carioca do que paulistano, embora São Paulo tenha absorvido isso de uma forma muito intensa, pois o mercado em São Paulo sempre foi muito maior do que no Rio. Então, dando um salto de novo, quando a gente apareceu na década de 1980, e o Lira Paulistana apareceu, por exemplo (pois o teatro, o nome do teatro Lira Paulistana é uma evocação do Mário de Andrade. E os grupos que lá tocavam estavam procurando uma outra linguagem. Era uma linguagem misturada já com outras coisas que não eram a bossa nova), então, você tem que calcular que o *fusion* já tinha acontecido, você até já me perguntou sobre isso. O Miles já tinha mudado de assunto. Já tinha virado um cara eletrônico e *Bitches Brew* já havia sido gravado. Isso tudo influenciou uma geração de músicos para um outro contexto timbrístico e pesquisa. Abriu para um outro contexto de procura musical, onde existia uma abertura maior para fugir de um ritmo só e para procurar diversos tipos de matizes brasileiras. E criar com essa matizes uma linguagem musical de mistura. Embora eu acho que isso tenha sido algo que não era muito consciente dos músicos criadores. Mas eu acho que existia um impulso geracional em busca

disso, quer dizer, essa então juventude – no qual eu fazia parte – estava procurando esse tipo de conexão. Isso é uma coisa. Outra coisa que eu acho importante ressaltar é que, a partir da década de 1980, a música brasileira instrumental foi absorvida pelo mercado europeu e pelo mercado oriental e também norte-americano, mas de um jeito que não tinha sido absorvida antes. Então existia uma preocupação. O próprio grupo Pau Brasil, esse nome, ele existe primeiro porque tinha essa coisa do Oswald, e porque, poxa, o nome do país está contido no nome do grupo. Do ponto de vista mercadológico era interessante vender o Brasil. O Brasil estava presente e entrando nesse mercado dos grandes festivais de jazz da Europa, da Suíça, da França, da Bélgica e Dinamarca, que graças a Deus a gente fez parte. E existe uma parcela de criadores brasileiros que faziam parte disso e que tinham o impulso de criar uma nova música brasileira. Pulando pra hoje, e finalizando, eu acho que é o contrário. O Brasil sumiu. Nós infelizmente sumimos. Nos perdemos. Perdemos um tempo enorme e muito mais. A música brasileira hoje em dia não ocupa o lugar do prestígio e de influência internacional que ocupava anteriormente. Na globalização isso foi engolido de uma forma muito estranha e a gente, na verdade, perdeu o pique e o interesse do músico de fora na música brasileira. Embora ainda haja um respeito muito grande, e haja a ciência de que somos músicos diferentes e capazes de criar uma música diferente. E que existe um público pra isso. Mas essa quantidade, esse trânsito diminuiu muito, isso que eu quis dizer. O trânsito entre o Brasil e o estrangeiro, do ponto de vista do intercâmbio musical e do trabalho diminuiu muito. Pode ser que seja impressão minha. Impressão de um cara de 61 anos. Mas assim, o que eu compreendo é que houve uma diminuição do interesse. Então houve uma maioridade dos mercados consumidores de moeda mais efetiva. Da música cubana, africana e até da árabe, se você for pensar. Quando *a world music* apareceu na década de 1990, de um jeito ainda mais forte, que elegia esses músicos nativos de todo o mundo, o Brasil foi se desagregando e perdendo, vamos dizer, esse encanto. Esse encanto nós perdemos como país de uma forma geral nos últimos anos. Na música, no futebol, na cultura de uma maneira geral. Existe um desinteresse claro, diante da comunidade internacional artística e cultural para com o Brasil. Isto é triste, mas é assim que é.

RR: No mesmo livro você comenta “como o movimento modernista não tinha ainda uma representação musical, eu achava que a gente devia fazer algo assim”. Você poderia falar um pouco mais sobre o que entende por movimento modernista, seu período de atuação e quais seriam as expressões musicais desse processo?

RS: Acho que já te disso isso anteriormente e reitero agora. Eu fui muito impactado e influenciado pela literatura do Mário e do Oswald de Andrade. Também de vários outros nomes da época, como [Manuel] Bandeira e o próprio [Carlos] Drummond [de Andrade], que era novo na época. Quando eu descobri as publicações da década de 1920: o *Klaxon*, que era uma revista, a *Revista de Antropofagia*, o *Terra Roxa e Outras Terras.* Eram todas publicações que existiam no formato de ensaios, artigos, poemas, trechos de livros e coisas assim. É uma coisa que não tem mais hoje, principalmente a internet acabou com esse tipo de publicação, e depois isso se dissolveu daquela forma que era antes. Mas eu contactei a obra desses escritores e fiquei muito impactado. Lembro quando eu li *Macunaíma* e *Memórias Sentimentais de João Miramar*, entre outros livros do Oswald e do Mário, *Lira Paulistana*, a poesia deles. Eu fiquei muito impressionado mesmo. Eu acho que ali tinha um filão literário que era muito interessante. Então, lendo cada vez mais, eu fui dar com a Semana de Arte

Moderna de 1922. A documentação não era tão precisa naquele momento. Hoje em dia tem mais biografias, documentos e estudos publicados sobre esses autores e o movimento. Esse livro do Ruy Castro, mais recente, *Metrópole à Beira-Mar: o rio moderno dos anos 1920*, se não falha a memória. Então tem uma versão da história da semana de 22 e da participação dos cariocas. E, pelo que eu entendi, a única pessoa do Rio de Janeiro que foi paga para fazer parte da Semana foi o Villa-Lobos. Ele pediu o dinheiro, pois não ia fazer a música de graça. E alguma pessoa, como se chama mesmo? Algum mecenas (!), que agora não me lembro quem, pagou um dinheiro para o Villa-Lobos e regeu acho que a Sinfônica Municipal. E o Villa-Lobos foi a grande figura musical desde período. E de outros também, eu acho que o Villa-Lobos é o grande músico brasileiro, reitero e insisto nisso. Mas, ele apareceu para mim ainda jovem, ainda antes do disco *Pindorama* (1986), que é segundo LP do Pau Brasil. E todo esse conjunto de ideias que estavam dentro de mim formataram o projeto do disco *Pindorama*. Que veio a ser um disco muito bem sucedido. E é onde a gente adapta e grava pela primeira vez uma peça do Villa-Lobos que é "[Dança] Martelo", das bachianas brasileiras número 5, é o segundo movimento. E esse disco é o que já tem esse embasamento do que seria o Brasil. Essa ideia "Pindorâmica" do que é o Brasil. Tanto que na contracapa do disco tem o poema "Erro de Português", do Oswald, que eu acho genial. Esse poema-síntese do Oswald está na contracapa, você deve ter aí. E na capa é uma cerimônia antropofágica. E o disco tem uma mistura muito grande disso: tem o Villa-Lobos, tem o Baden Powell, tem a primeira gravação de "Fogo no Baile", tem o Hermeto cantando, tem a Marlui cantando, tem "Lundu" do Paulo Bellinati. É uma espécie de visão anárquica da cultura brasileira baseada, ou melhor, inspirada nesse preceito modernista. O Oswald dizia que a cultura brasileira tinha que ser antropófoga, ou seja, ela tinha que colocar tudo num mesmo caldinho, num mesmo caldeirão. Tinha que "antropofagizar" os outros: os franceses, os americanos e quem quer que seja e colocar aquilo em uma cultura única. Pois até então, no princípio do século XX, a cultura brasileira era exclusivamente ou basicamente formada pela influência francesa. E o Oswald, Mário e os modernistas no geral, eles fragmentaram isso. A ideia era trazer uma nova visão dessa cultura brasileira. Isso tá no *Macunaíma* e no *Memórias Sentimentais*. Isso tá na obra inteira do Villa-Lobos. Se você ouvir as bachianas, os choros, *Floresta Amazônica* [*A Floresta do Amazonas*, 1958] as sinfonias. O Villa-Lobos foi um fenômeno. Ele descobriu um Brasil, ele inventou um Brasil musical. Inclusive ele foi um grande mentiroso, em um certo sentido. Ele falava que tinha ido para a Amazônia ficar com índios e encontrou com tribos canibais. Ele contava essa história com a maior cara de pau! Imagina, ele nunca foi, nem nada. Mas era uma coisa que ele contava para os europeus e ficava todo mundo babando. Então, quando eu disse que o "movimento modernista não tinha ainda uma representação musical", o que eu quis dizer, e talvez eu tenha me expressado mal: é que no momento que o Pau Brasil estava existindo esse movimento tinha se perdido. Na verdade, a gente procurou trazer de volta dessa estrutura filosófico-literária que estava permeando esses escritores modernistas da década de 1920, que durou mais ou menos até a década de 1940, por aí. Então, eu estava procurando trazer não a música deles (quer dizer, também, pois tem o Villa-Lobos), mas basicamente o princípio de pensamento. Eu achei que esse princípio de pensamento valia pra gente. E eu acho que isso foi um marco pra gente de certa forma, pois posicionou o grupo dentro de um certo contexto muito diferenciado, em um sentido da comunicação, tanto com a platéia quanto com a imprensa. É como colocar uma ideia num grupo que não tem nenhuma palavra. Pois é a palavra que

decide a ideia, de certa forma. Então a ideia da gente, do *Pindorama* e dos discos que seguem, é uma ideia completamente abstrata. É o conceito da música que não existe. Porque a música não existe. Eu acho que já falei isso pra você e repito: ela só existe quando ela toca. Agora, por exemplo: o *Pindorama* não existe, o Villa-Lobos não existe, o Tom Jobim não existe. É diferente de um livro, de um quadro, de um texto de teatro. A música é mais fluída que isso. Ela é muito mais mercurial. No sentido de você conseguir penetrar no meandro dela. Pois ela só existe naquela hora em que é tocada. Então, é uma coisa muito misteriosa essa relação do ser humano com a música. Tanto que a música era considerada pelos gregos a maior das artes. Pois já havia esse entendimento da abstração. Nossa, eu tô dando tanta volta! Mas eu acho que respondi o que você me perguntou. Mas enfim, ressaltando que o modernismo pra gente não é só uma manifestação de expressão musical, é uma manifestação de expressão cultural. Eu acho que é nesse ponto que o Pau Brasil fincou uma bandeira diferente. Nesse contexto eu acho que a gente deu uma bola dentro. Por tudo que eu já te expliquei acima.

RR: Quais particularidades você vê no cenário da música instrumental e do jazz brasileiro nos anos 1980? O que mudou após o final dessa década?

RS: Hum [respira profundamente]. Eu vou guardar essa resposta pra depois. Não, não, eu vou te responder agora! É que eu não sei se consigo discernir isso, pois nos anos 1980 e nos 1990 eu estive muito ativo, no sentido de tocar e de produção. Então, não sei se saberia te dizer isso de forma genérica. Eu acho que a então música independente – que não era coligada com as gravadoras grandes e que era financiada em sua maior parte pelos próprios músicos ou por alguns mecenas – tomou um impulso maior nessas décadas. Houve uma abertura grande através de pequenos selos que infelizmente depois terminaram. O selo Pau Brasil, o meu selo, talvez seja um dos únicos que ainda exista. O da Léa Freira, talvez, é o Maritaca. Mas de uma forma ou de outra eu acho que houve uma expansão criativa através do mecanismo da produção independente. Então, essa alavancagem proporcionou que muitos ótimos músicos gravassem suas músicas pela primeira vez e, assim, divulgassem seu próprio trabalho. Ampliassem o seu raio de atuação. Acho importantíssimo colocar que em meados dos anos 1990, o advento da internet começou a mudar o mundo. Mudar o mundo musical. Então houve uma fragmentação total, no sentido auditivo. Eu sou velho, sou antigo. Então eu detesto ouvir música em computador. Eu gosto de ouvir o CD, de colocar o CD para tocar. Mais de CD do que LP, que tem um som meio ruim, enfim. Eu coloco o CD e gosto de ver o resultado do trabalho inteiro, o que consta, qual o discurso de um e de outro. E a música hoje virou uma coisa que, quando você coloca para ouvir nessas coisas de Deezer e Spotify, você só sabe o nome da pessoa que tá tocando, mas você não sabe o nome de quem compôs a música, de quem tocou junto, ou aonde foi feito. É uma falta de informação muito grande. A informação ela se fragmentou e diminuiu. O que se ampliou foi o raio dimensional de prospecção. Na verdade, muita gente olha para isso e ouve muita coisa. Você passou a fazer música para as pessoas olhares e não para as pessoas ouvirem. E é muito louco isso, né? Pois o que interessa é a visualização, é a quantidade que vão visitar você. Mas isso não quer dizer nada necessariamente. Nem mesmo que você ganhou dinheiro ou está sendo remunerado pelo seu trabalho. É uma coisa muito maluca mesmo. Então, acho que isso foi uma coisa que mudou nos anos 1990, que foi se acentuando nos anos 2000 em diante. Hoje em dia virou uma coisa que assim: raros

são os compositores que vivem de direito autoral, raros são os músicos que fazem disco físico. O disco físico acabou. Tudo dentro de um telefone, de uma televisão, de um aparelho, é tudo através de uma tela, então a gente vê música e não ouve ela. E a gente lê menos também, eu acho. O conceito cultural do músico, de uma maneira geral, ele se ampliou muito. No sentido de que com a internet você consegue acessar muita coisa e você vê coisas de tudo quanto é lugar do mundo. Você vê método, curso e músico. É músico da Ucrânia [que] é sensacional, um contrabaixista não sei da onde, da Rússia, que não sei que, um grupo da Polônia e da Bolívia... Tudo isso é um acesso incrível que a gente passou a ter. Mas, por outro lado, se dissipou as fronteiras do interesse. Então a resposta que comentei com você algumas perguntas atrás que "esse encanto que nós perdemos como país de uma forma geral, na música, no futebol e na cultura", eu acho [que] isso faz muito sentido. Esse processo da globalização e da internet foi fundamental para criar de certa forma esse desinteresse. Porque você tem, por exemplo, o Brasil no telefone em qualquer lugar do mundo. Isso pro artista, eu não sei se foi bom. É meio um salve-se quem puder! É uma explosão que a gente não consegue mais controlar. Não conseguiu, não consegue e nunca mais vai conseguir. E eu acho que o cenário da música instrumental, ele ficou amarfanhado com coisas pequenas. E o que virou grande no Brasil, nesses últimos anos, foram essas visualizações através de manifestações dessa cultura de massa. Do hip-hop, do pancadão, do sertanejo e esse tipo de coisa que eu não entro nesse juízo de valor para falar se é bom ou é ruim. Eu digo que isso acabou por dominar completamente o mercado musical. Quando você vê as visualizações, são milhões e milhões de pessoas que veem, sei lá, a Anitta. E são poucos milhares, aliás, muitas vezes menos que mil que vão ouvir, sei lá quem, o Baden Powell, o Tom... É pouquíssima gente se for comparar com quem ouve outras coisas da cultura de massa. Então eu acho que isso é um processo de mudança mundial que é irreversível. E acho que falta uma cultura identitária do Brasil ainda. É claro que isso vai se transformando, porque o mundo se transforma, a época é diferente, porque tudo é diferente, as estruturas sociais são diferentes. Eu acho que tem um dado interessante nesse negócio de você ter o hip-hop, o pancadão e o sertanejo, esse tipo de música enraizada na sociedade de baixo custo, de pouco dinheiro, mas, no entanto, de grande manifestação. E tem muitas vezes a exacerbação de público. Pois tem muito mais gente que faz disso uma verdade, que quer ouvir isso, do que quer ouvir o que eu tô falando, ou o que eu toco, ou o Caetano, o Gil e qualquer outra pessoa. O perigo é esse, quer dizer, não é nem o perigo, é a realidade. O que mudou foi isso: o mecanismo da internet acabou com as gravadoras, acabou com a distribuição, acabou com as lojas de disco, acabou com o CD físico. Misturou todas as camadas, vamos dizer, de música, e o Brasil elegeu como cultura de consumo um tipo de música que fala para muita gente, vide a música evangélica, por exemplo. Eu não conheço ninguém do gospel ou do evangélico e quando eu olho, são pessoas que tem quatro milhões de visualizações, ou ainda hoje vendem tantos e tantos discos. Isso tudo é uma grande mudança, quantitativa, e também, como eu disse, as pessoas veem música, elas não ouvem música. E na maneira de faturar, pois o músico compositor, o artista, ele passou a ganhar cada vez menos. Pois o mercado foi ficando cada vez mais restrito, e essa explosão na internet fragmentou qualquer tipo de arrecadação e de dinheiro, o CD passou a não existir. Então o panorama tem um lado libertário, onde todo mundo pode opinar e produzir e tal, mas tem um lado que é muito ruim. Pra um sujeito hoje em dia construir uma carreira no mundo da música, é muito difícil, muito penoso, muito trabalhoso e muito pouco rentável para a vida dele. Então, é um desdobramento muito grande em função

do que se transformou o mundo e a cultura brasileira.

RR: Você acha que a música produzida por essa geração da VPI pode ser chamada de “jazz brasileiro”?

RS: Eu acho que sim. Eu acho que essa geração produziu frutos de música instrumental muito pessoais, por conta de tudo que a gente já conversou anteriormente. Eu acho que alguns desses grupos criaram uma estrutura própria de funcionamento e composicional, acima de tudo, que é muito diversa do que jazz europeu, americano ou até mesmo o cubano daquela época. Então, eu acho que essa é uma produção bastante rica. Foi um período muito rico em termos de criatividade. Olha, hoje em dia se a gente pensar nesses últimos 10 anos, ou 15 talvez, mas a gente vive uma época de reconsideração: a gente revisita as coisas, vemos coisas antigas, descobrimos de novo as coisas [musicais]. Não estou falando do Pau Brasil, não, estou falando do ponto de vista geracional mesmo. Dos grupos que sobraram e dos compositores que ficaram fazendo coisas e tal. Enquanto que nessa época, no final da década 1970 e início da década de 1980, tinha muita experimentação. E era uma experimentação que foi fruto daquelas respostas que eu te dei anteriormente, ou seja, da procura, vamos dizer, da síntese brasileira ou da miscigenação brasileira. Eu acho que o Pau Brasil tem uma posição singular quanto a isso, mas eu não acho que outros grupos não tenham também. Cada um foi para um lado, achando os resultados de acordo com seus objetivos, com sua literatura, com sua proposta, com sua capacidade musical. Eu comecei a viajar para a Europa há 40 anos atrás. Foi em 1980, 81 [que] eu fiz minha primeira viagem para tocar na Europa, com 20, 21 anos. Eu, Lelo e Felix. Eu, no contrabaixo, e Lelo e Felix no piano. Era um grupo que se chamava Symmetric Ensemble. E a gente tocou na França, Suíça e era uma coisa bastante experimental. E esse grupo “batia” com certo cenário europeu. Vendo os músicos tocarem lá na Europa, eu pensava “a música que a gente faz aqui no Brasil, não é pior nem melhor, mas não tem nada a ver com que os europeus estão fazendo aqui, de uma maneira geral”. Impulsionado por isso e, antes até, pois eu era garoto, e mesmo antes disso, com o Azael e o Felix e a Divina Increnca, a gente gravou, acho que em 1980, não me lembro mais, era um trio bastante voltado para a experimentação. Nós pensamos, coletivamente, em ir para os Estados Unidos, pois você tinha uma escola de música experimental por lá em NY. Que era uma escola que tinha uns músicos de jazz que interessavam para a gente, tipo Anthony Braxton, Don Cherry, que era uma espécie de vanguarda do *free jazz* norte-americano. Acabamos não indo mas a gente tinha essa vontade. Por outro lado, o Brasil prendeu muito a gente. Me prendeu muito. Eu fui achando que a música brasileira tinha mais interesse [sic]. Era mais inspirada do ponto de vista composicional, era mais melódica. Eu me identificava muito mais com ela, com o passar do tempo. E eu acho que isso não é uma resposta individual. Mas é uma resposta que muitos músicos talvez respondessem. Alguns não saíram, outros foram e voltaram, enquanto alguns não voltaram. Mas se você pegar quem tem minha faixa de idade e viu esses grupos se formarem e diluírem, tem essa percepção sobre o Brasil. Eu acho que a música instrumental avançou nesse período. Quando eu estou dizendo da recriação que hoje em dia acontece, da época do recordar. Quando você pega um grupo como o Caixa Cubo, eu sempre pego como exemplo, pois o Noa toca e tenho ligação como pai e produtor. Então se você pegar o primeiro disco dele, que se chama *Misturada* [2014, Tratore], eles gravaram Radamés Gnatalli, Jacob do Bandolim, Moacir Santos, esse

tipo de compositores. Mesmo no quarteto que eu participo, com o Proveta, o André Mehmari e o Tutty Moreno, nós já gravamos alguns discos e basicamente é um grupo de recriação. Tem disco que só tem coisas do Dorival. Esse último chama *Mestiços* [2018, Rainbow Studio], pois só tem os mestiços brasileiros, então tem Cartola, Nelson Cavaquinho, Noel [Rosa], Milton Nascimento, Moacir Santos, Ari Barroso. Entendeu? Então eu acho que essa revisitação é muito saudável. E ela não era tão interessante e nem procurada durante o final da década de 1970 e início de 1980. Nesse período, o que se procurava era novos horizontes, entendeu? Então, eu acho que sim, a música da geração da Vanguarda Paulista Instrumental, VPI que você chama, né? Sim, pode ser chamada de jazz brasileiro. Pode, também. Não pode ser só isso. Pois grupos como o Pau Brasil, o Pé Ante Pé, o Divina Increnca e o Acaru, e muitos outros de música instrumental, todos procuraram uma característica sonora personalizada. E isso faz parte dessas geração do jazz brasileiro.

RR: Quais são as particularidades estéticas e sonoras que você enxerga nos três primeiros discos do Pau Brasil – homônimo (1983), *Pindorama* (1986) e *Cenas Brasileiras* (1987) em relação ao decorrer da carreira?

RS: Bom, esses três discos são discos que, primeiro, foram gravados em LP, ainda não era CD. Passamos a gravar a CD apenas quando o CD passou a existir e foi no quarto disco, que é o *Lá Vem a Tribo*, que acho que é 1989. Esse disco foi produzido por uma gravadora franco-belga. Esses três primeiros, eles têm uma relação de apresentar a gênese e o nascimento do grupo. Se você pegar no primeiro disco, a banda tinha dois ou três anos de funcionamento, ainda era um bebê. O *Pindorama*, que é segundo disco, como eu já te disse, ele tem um projeto que é sedimentado, que eu escrevi, e que a gente foi atrás, tem a base e a inspiração modernista e tem o Villa-Lobos e o Hermeto, e composições importantes que o grupo veio a tocar depois, a "Modinha" do Paulo Bellinati, o "Fogo no Baile" do Nelson Ayres, enfim. E o terceiro, *Cenas Brasileiras*, é um disco importante também, pois é o primeiro disco do grupo que tem a participação do Nenê. E ele tinha vindo de uma carreira e de uma temporada longa na Europa. Antes com o Hermeto aqui no Rio de Janeiro, com quem trabalhou muitos anos. Depois ele acompanhou *Academia de Danças* [1974, EMI] do Egberto Gismonti e foi pra Europa. E gravou *Sanfona* (álbum de Egberto, 1981) por lá, que é um disco cult do ponto de vista das composições do Egberto. Era um quarteto com o Mauro Senise, o Zeca Assumpção, o Nenê e o Egberto. E Nenê ficou por lá, sediou-se em Paris. Depois veio passar uma temporada aqui no Brasil e a gente pegou ele. O primeiro disco é o Azael Rodrigues que toca (bateria), que é um fundador do grupo, infelizmente falecido e trouxe uma personalidade forte para o grupo no sentido musical. Tanto que a gente toca junto no *Pau Brasil* e na *Divina Increnc*a. Ele tinha um tipo de formação mais universitária, ele foi formado em música pela USP e tinha uma visão musical muito interessante. Depois foi tocar também com o Premê, e com o Arrigo Barnabé, e enfim, foi embora por aí. E, foi mesmo, embora para os EUA e depois voltou. No *Pindorama*, então, trocou o baterista, mas permaneceram os outros quatro. Então, esses três primeiros discos, tem: eu no baixo, Paulo Bellinati na guitarra e violão, o Nelson nos pianos e teclados e Roberto Sion com saxofone e flautas. Então esses três discos são, vamos dizer, as matrizes do Pau Brasil. São as primeiras matizes que o Pau Brasil teve chances de desenvolver e se personalizar. O *Cenas Brasileiras* já foi um disco diferente. Enquanto que o *Pau Brasil* (1983) é um disco que a gente vomita o que tem pra fazer. Parindo o grupo, de certa forma, dando luz à

banda. E o segundo disco é sempre mais difícil, é um trabalho de afirmação e que tem que dar um certo rumo. Eu acho que a gente foi bem sucedido quanto a isso no *Pindorama*, com relação a dar um projeto e tudo mais. O *Cenas Brasileiras* foi um disco que nasceu, como eu disse, da vinda do Nenê e da oportunidade que ele tinha de ficar aqui um certo tempo. Então, nesse momento, a Continental Discos, que estava sendo dirigida pelo Wilson Souto, antes o dono do Lira Paulistana, eu sou amigo dele. Eu cheguei pra ele e disse: "Olha, Wilson, tá na hora da gente gravar um disco do Pau Brasil, pois a gente tá meio pronto". Tanto é que foi logo depois do *Pindorama*, pois a gente vinha ensaiando bastante e o Nenê já estava integrando o grupo. Era uma mudança grande de repertório e de linguagem rítmica. Pois quem toca o segundo disco é o Bob Wyatt, um super baterista norte-americano e que caiu muito bem no grupo. Mas a gente sentia a necessidade de ter um elemento mais brasileiro na banda. E o Nenê era perfeito, pois tinha a escola do Hermeto, tinha a escola do Egberto. E ele em si é muito bom compositor e toca piano. Ele trouxe muita coisa para o grupo. Por exemplo, a faixa que abre o disco é um maxixe dele, "Corta Capim". "A dança do Saci-Pererê", que é uma música muito curiosa que ele fez. E, no CD do Caixote, também tem "Canção para Lupicínio Rodrigues", que era uma inspiração pra ele, um gaúcho como ele. Essa é uma canção linda que ele escreveu para o Lupicínio, mas que acabou não entrando no LP por falta de tempo, mas depois tem como faixa bônus no relançamento CD. Então eu acho que esses três primeiros discos sedimentaram um caminho sólido para o Pau Brasil. Pois um grupo instrumental que se formou em 1981 e até 1987 gravar três discos, o que é bastante. E depois houve uma quebra. Logo depois disso, houve uma quebra, porque duas figuras exponenciais do grupo têm que sair, o Nelson Ayres que foi dirigir a Orquestra Jazz Sinfônica e era uma pessoa fundamental, um criador e fundador. E, também, o Roberto Sion que também foi fazer outras coisas musicais na vida dele. Então isso determinou uma mudança de linguagem. Tanto é que eu acho que o *Lá Vem a Tribo* [1989, GHA Records] é um disco quase de passagem de uma linguagem para a outra. Pois é um disco que o Teco Cardoso toca e que o Lelo Nazário entra no piano e teclados no lugar do Nelson Ayres. Então eu acho que tem uma certa procura por uma nova personalidade. Nesse disco eu fiz muitas músicas com o Paulo Bellinati. E aí o grupo pegou um outro sentido, pois o Lelo tem uma capacidade musical muito forte e o Teco tem uma personalidade específica. Então, o Pau Brasil foi se personalizando para uma outra coisa e foi virando um outro Brasil. Mais isso é uma outra conversa que a gente pode ter uma outra vez. Mas nos primeiros três eu acho que é isso: um encontro com o Brasil, o grupo se gestando no primeiro disco (1983), com o *Pindorama* (1986) já existe um formato e uma procura mais definida e, com *Cenas Brasileiras* (1987) com essa aquisição do Nenê e um certo amadurecimento musical daquela formação de então.