



Cristina Gomes Machado

**ZIMBO TRIO E O FINO DA BOSSA:
UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA E SUA
REPERCUSSÃO NA MODERNA MÚSICA
POPULAR BRASILEIRA**

São Paulo / SP

2008

CRISTINA GOMES MACHADO

**ZIMBO TRIO E O FINO DA BOSSA:
UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA E SUA
REPERCUSSÃO NA MODERNA MÚSICA
POPULAR BRASILEIRA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda

São Paulo / SP
2008

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP

Machado, Cristina Gomes

M149z Zimbo Trio e o Fino da Bossa: uma perspectiva histórica e sua
repercussão na moderna música popular brasileira / Cristina Gomes
Machado. - São Paulo : [s.n.], 2008.
410 f.; + 02 CDs

Bibliografia

Orientador: Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda.

Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes.

1. Música popular brasileira - Brasil. 2. Música popular – História -
Brasil. I. Zimbo Trio. II. Ikeda, Alberto Tsuyoshi. III. Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD - 780.981

CRISTINA GOMES MACHADO

**ZIMBO TRIO E O FINO DA BOSSA:
UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA E SUA REPERCUSSÃO
NA MODERNA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Musicologia/ Etnomusicologia

Banca Examinadora

Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda
Departamento de Música - Instituto de Artes da UNESP

Prof. Dr. Paulo Castagna
Departamento de Música - Instituto de Artes da UNESP

Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes
Departamento de História – FFLCH/ USP

Para

minha mãe

AGRADECIMENTOS

*Ao meu orientador, **Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda**, pela confiança em mim depositada; pelo apoio em momentos difíceis, incentivando e auxiliando na concretização deste.*

*À **Profa. Dra. Dorotéia Machado Kerr** que desde o princípio nos aconselhou, acompanhando, qualificando e nos incentivando positivamente.*

*Às queridas **Marisa I. Alves** e **Thaís Magalhães**, supervisora e secretária da pós-graduação, que, sempre dispostas a ajudar, foram exemplo de profissionalismo e amabilidade, mesmo diante de ocasiões nem sempre favoráveis.*

*À minha irmã **Aida Machado**, pelas fundamentais revisões e incentivo.*

*À amiga **Eliete Murari**, pelo suporte em todos os sentidos, força nas horas boas e ruins, e pela sua constante disponibilidade, paciência e incentivo.*

*Aos queridos, **Regina Célia C. Dellias** e **Júlio César Figueiredo**, que de várias formas, contribuíram nesta pesquisa, além do incentivo, palavras de ânimo e incrível paciência durante esse processo.*

*A **Joana Crescibene** e maestro **Edison Ferreira** pela compreensão e incondicional apoio, segurando “todas” no trabalho, apostando em mim.*

*Ao **Bob Wyatt**, que além de todo suporte de retaguarda, deu-me a honra de me substituir.*

*Ao **Theóphilo A. Pinto**, por ter sido um pouco responsável por isso tudo, pelas sugestões bibliográficas, revisões e algumas horas dispensadas em função deste.*

*À querida **Zoica A. Caldeira**, pequena menina notável, que com muita sabedoria e inteligência, soube nos aconselhar num melhor direcionamento de idéias e composição da narrativa.*

*Às queridas **Maria Helena Uliani** pelos primeiros passos e torcida e **Cris Mendes** pela sempre presente retaguarda.*

*Aos meus **alunos**, pela compreensão e palavras de incentivo.*

*A **Marli Moraes**, pelo trabalho impecável de revisão, paciência e generosidade impar.*

*A **Thaís Carmona Dellias** pela iconografia e a todos os **depoentes**.*

*À minha **mãe**, por tudo, e que sem suas orações, este não teria acontecido.*

*Acima de tudo, a **Deus**.*

RESUMO

O principal objeto de estudo desta pesquisa é o grupo musical brasileiro *Zimbo Trio*, formado na década de 1960 e em plena atividade até os dias de hoje. O objetivo fundamental da dissertação é focar o grupo *Zimbo Trio* no programa *O Fino* e analisar, primeiramente, sua importância no desenvolvimento da Música Popular Brasileira como grupo de curadoria, divulgação e criação musical, além de sua presença positiva na construção e permanência de uma nova maneira de fazer música, mostrando seu legado por meio das concepções de arranjo, linguagem musical e pioneirismo na forma de tocar. Como as atuações e contribuições deste trio tiveram uma maior divulgação no Brasil em suas participações no programa *O Fino*, veiculado na televisão no período de 1965 a 1967, busca-se contextualizar este programa historicamente. Valendo-se de abordagens histórico-sócio-culturais e estético-musicais, a pesquisa é qualitativa e documental, utilizando, como material de pesquisa, críticas de jornais e revistas, capas e contracapas de LPs da época, tanto no Brasil como no exterior. Também, são levados em consideração depoimentos de músicos e artistas que vivenciaram direta ou indiretamente esse momento, bem como, bibliografia, artigos e trabalhos científicos que abordam a MMPB nos quais o trio é mencionado. Recorreu-se, ainda, à história oral - através de entrevistas com músicos, críticos e produtores que, de alguma maneira, tiveram um grau de representatividade no período estudado - como estratégia para melhor compreensão dos códigos e práticas desse universo musical.

PALAVRAS-CHAVE: Zimbo Trio; MMPB; O Fino da Bossa; O Fino; MPB

ABSTRACT

The main subject of this research is the Brazilian music ensemble *Zimbo Trio*, which was set out to perform on 60's and has been involved in musical activities so far. First of all, it is intended not only to analyze its significant influence on development of the Brazilian Pop Music, launching out into promotion and musical creation but also its positive participation structuring and keeping alive a new way of making music, showing its legacy on new conception of arrangements, musical language and pioneer on that style of playing. The concerts e artistic contribution of this *Trio* stood out in Brazil because of its performance on a TV show called "O Fino", broadcasted from 1965 up to 1967 and, it is going to be put in an historical context. Taking advantage of the historical, social, cultural and musical aesthetic approaching, this is a qualitative and documentary research based on newspaper and magazine criticism, LPs cover and counter-cover from those days even in Brazil as well abroad. Testimonials of musicians and artists who, direct or indirectly, experienced those moments as well bibliography, articles and scientific works approaching the MMPB mentioning *Zimbo Trio* are also considered. It was still resourced the oral history - through interview with musicians, critics and show managers who, at any extent, had a representative degree on the studied period – as an strategy, in order to get a better understanding of the codes and practice of this musical universe.

KEYWORD: Zimbo Trio; MMPB; O Fino da Bossa; O Fino; MPB

SUMÁRIO DAS IMAGENS

1966 - Programa <i>Jovem Guarda</i> / Foto: Entre outros, Jerry Adriani, Wanderley Cardoso, Erasmo e Roberto Carlos, Wanderléia	37
Revista intervalo nº 171, 17 a 23/04/1966	39
Estréia do "Pick Up do Pica-Pau" (1 de Dezembro de 1958)	51
Walter Silva, rádio Bandeirantes(1959) O "Pick Up do Pica-Pau" vivia recebendo troféus pela audiência do programa	51
Alaíde Costa.....	52
Teatro Paramount, Templo da Bossa	53
Encarte do show “ <i>O Fino da Bossa</i> ” (25/05/1964).....	54
Cartaz do show “ <i>Boa Bossa</i> ” (31/08/1964).....	55
Walter Silva recebe homenagem de Najat e Marçal, pela contribuição dada ao show “ <i>Boa Bossa</i> ”	55
Cartaz do show “O Remédio é Bossa” (26/10/1964).....	56
Cartaz do show “ <i>Mens Sana in Corpore Samba</i> ” (16/11/1964)	57
Cartaz do show “ <i>Primeira Denti-Samba</i> ” (23/11/1964)	58
Cartaz do show “ <i>BO65</i> ” (29/03/1965)	59
Fachada do Teatro no dia do Show Wilson Simonal e Alaíde Costa.....	60
Wilson Simonal e Alaíde Costa	60
Cartaz do show “ <i>Dois na Bossa</i> ” (8-9-12/04/1965).....	61
Fachada do Teatro no dia do Show	61
Jongo Trio	62
Elis Regina no palco do Teatro Paramount: Dálias (pot-pourri escrito a giz no chão).....	63
Elis, Cido, Jair, Sabá e Toninho Pinheiro no show <i>Dois na Bossa</i>	64
Elis Regina / Jair Rodrigues.....	65
Cartaz do show “ <i>Nara, Edu e Tamba</i> ” (26/04/1965)	65
Cartaz do show “ <i>Samba Novo</i> ” (24/08/1964).....	66
Cartola, Nara, Zé Kéti	66
Nelson Cavaquinho Os Cariocas.....	66

Cartaz do Show do Dia 7 – TV Record.....	76
Célio Forones, Roberto Bandeira / Luiz Loy Luiz Loy	90
Maestro Cyro Pereira	95
Luiz Loy Quinteto	107
Elis Regina e Jair Rodrigues	113
Encarte do Cd <i>Projeção- Luiz Chaves e Seu e seu conjunto</i> da série Prestígio nº. 10, RGE	118
Da esquerda para a direita: Luiz Chaves, Rubes Barsotti e Amilton Godoy - Primeira foto. <i>Tirada em 17/03/1964, dia da estréia do Trio nas escadarias da boate Oásis em São Paulo</i>	119
Tamba Trio.....	129
Zimbo Trio	129
Jongo Trio – 1ª formação - Jongo Trio (Toninho Pinheiro, bateria - Cido, piano - Sabá, contrabaixo).....	131
Som Três	131
LP do Sambalanço Trio – 1965.....	132
Bossa Três – 1ª Formação	133
Walter Wanderley Trio	135
Pedrinho Mattar, João Soto e Toninho Pinheiro	135
Sarsano, Jurandir e Amilson	136
Capa do LP “Alma Brasileira” - Manfredo Fest Trio	137
Capa do LP “Milton Banana Trio”.....	137
LP que consagrou Sérgio Mendes no exterior – Philips/1964	139
Tenório Jr. (piano), Tião Neto (contrabaixo), Edison Machado (bateria) no Bottles Bar.....	139
Capa do único LP de Tenório Junior – “Embaló” – 1964.....	141
“Salvador Trio” – Mocambo/ LP-40.320 “Rio 65 Trio – Philips/ P632.749	141
Único LP do Sambrasa Trio - Som Maior/1966 / Único LP do grupo Quarteto Novo – Odeon /1967	143
LP “Coisas” – Forma/1965	144
LP “O Som” – Copa 5 – 1964.....	145
Jequibau - Desenho rítmico do contrabaixo, guitarra e bateria.....	152
Jequibau - Desenho rítmico levemente diferente do exemplo 1	153
Jequibau - Opção de estrutura de acordes para mão esquerda do pianista.....	153
Cyro Pereira e Mario Albanese, anos de 1960.....	154

Primeiro LP	154
<i>Cash Box</i> – April 10, 1965 – International Section.....	165
Ficha Técnica do álbum contendo três CDs: “Elis Regina no Fino da Bossa.....	191
O Fino do Fino.	193

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. UMA CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA	19
1.1. A Música Popular Brasileira na década de 1960	19
1.2. A moderna música popular brasileira	27
1.2.1 O vínculo entre a MPB e a Televisão	44
2. A CRIAÇÃO DE ‘O FINO’	50
2.1. Os shows no Teatro Paramount	50
2.2. O Programa <i>O Fino</i>	70
2.3 Os Músicos de <i>O Fino</i>	85
3. ZIMBO TRIO	117
3.1. Compartilhando dos mesmos ideais	117
3.1.1. Outros Trios: piano-baixo-bateria nos anos de 1960	127
3.1.2. Um Som Pra Frente	160
3.1.3. Zimbo e o Samba-Jazz	178
3.2. Zimbo Trio em <i>O Fino</i>	185
3.2.1. “O Fino do Fino”	191
3.3. Discografia do Zimbo Trio (1964 a 1967)	194
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	200
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	205
Referências Citadas	205
Artigos e matérias em Jornais e Revistas	208
Sites e Documentos Eletrônicos	211
Encarte	216
Contracapa	216
Fontes Fotos	216
Fontes Sonoras - LPs e CDs	217
Entrevistas	218
Bibliografia Consultada	219
APÊNDICES	221
Apêndice I	222
Entrevistas	222
Entrevista com Amilton Godoy – n. 1	223
Entrevista com Amilton Godoy – n. 2	225
Entrevista com Luiz Loy	237
Entrevista com Rubens Barsotti	246

Entrevista com Cyro Pereira.....	261
Entrevista com Walter Silva	272
Entrevista com Geraldo e Maria Lucia Suzigan.....	295
Depoimentos	333
Geraldo de Oliveira Suzigan	334
Maria Lucia Cruz Suzigan	334
Lis de Carvalho	334
Júlio César Figueiredo.....	335
Christiano Rocha	335
Edmundo Cassis	335
Regina Célia Carmona Dellias	336
Lilian Carmona.....	336
Roberto Sion	337
Izaías Amorim (Zazá Amorim)	337
Itamar Collaço.....	337
Apêndice II - Documentos iconográficos	339
Anexos - 2 CDs.....	409
Exemplos Musicais CD 1	410
Garota de Ipanema (T. Jobim/ V. Moraes)	
1: Zimbo Trio	
2: Tamba Trio	
Consolação (B. Powell/ V. Moraes)	
3: Zimbo Trio	
4: Tamba Trio	
Reza (E. Lobo/ R. Guerra)	
5: Zimbo Trio	
6: Tamba Trio	
7: Manfredo Fest Trio	
Água de Beber (T. Jobim/ V. Moraes)	
8: Zimbo Trio	
9: Tamba Trio	
Amanhã (W. Santos/ T. Souza)	
10: Zimbo Trio	
11: Manfredo Fest Trio	
Barquinho Diferente (Sérgio Augusto)	
12: Zimbo Trio	
13: Milton Banana Trio	

Arrastão (E. Lobo/ V. Moraes)

14: Zimbo Trio

15: Sambrasa Trio

Samba Novo (D. Ferreira/ N. Mendonça)

16: Zimbo Trio

17: Sambrasa Trio

Zimbo Trio tocando Samba-Jazz

19: O Norte (Luiz Chaves)

20: Samba Meu (Adilson Godoy)

21: Expresso Sete (R. Barsotti)

22: Insolação (Adilson Godoy)

23: Samba 40° (Adilson Godoy)

Zimbo Trio Tocando Jequibau

24: No Balanço do Jequibau (M. Albanese/ C. Pereira)

INTRODUÇÃO

Dentro das motivações que nos impulsionaram na escolha do grupo Zimbo Trio como principal objeto dessa pesquisa, sublinhamos quatro relevâncias. A primeira delas se relaciona ao papel fundamental que o Trio desempenhou, sendo integrante fixo do programa de televisão *O Fino*¹, na função de acompanhante de artistas convidados e na execução de números instrumentais em que mostrava seu trabalho elaborado e inédito. Um trabalho que, antes da veiculação pela televisão, só poderia ser apreciado pelo público das casas de música ao vivo, dos bares e nos *shows*.

Por meio da televisão, o trabalho do Zimbo Trio foi levado a um público mais abrangente e a partir dali, foram desencadeados fatos importantes em sua história e carreira que contribuíram não só na construção, mas na divulgação da denominada Moderna Música Popular Brasileira (MMPB) bem como da música popular brasileira instrumental.

A segunda relevância é que podemos afirmar ser o Zimbo o único trio, dos muitos formados na época, que permanece em plena atividade desde sua formação em 1964 até os dias de hoje, podendo, desta forma, contribuir com maior proximidade² na construção da memória (VILARINO, 2002, p. 70-71)³ e história da MPB no período e tema a que nos prepussemos desenvolver.

A terceira está na proposta inicial do trio, por eles caracterizada como fazer “*Um Som Pra Frente*”. O Zimbo Trio foi considerado modelo de como tocar e fazer música instrumental brasileira com esta formação⁴, influenciando instrumentistas e grupos musicais desde então. Isto não só ocorreu na época, como tem sido referência para novas propostas musicais que envolvem o ‘Samba-Jazz’⁵, estilo em que o Zimbo Trio foi um dos

¹O programa foi lançado como *O Fino da Bossa* que, por problemas de direitos autorais, passou a se chamar oficialmente de *O Fino*, apesar de ser lembrado por muitos pelo nome de seu lançamento. Neste trabalho será mencionado sempre como *O Fino*.

²Através de entrevistas e depoimentos. Cf. Anexo 1.

³Ramon Casas Vilarino escreve que a memória é construída ao longo de um processo histórico e de vida, não se completa nem finaliza, pois a alteração, a incorporação, a seleção e o esquecimento são características desse fenômeno. Vê que na MPB, a memória pode ser entendida como busca de uma identidade com a qual se recupera um passado que tem o significado de uma trajetória.

⁴Nos anos de 1960 existiam vários trios com a formação piano-baixo-bateria e os que mais se destacavam, como o Tamba Trio, tocavam e cantavam. O Zimbo foi o primeiro a fazer somente música instrumental.

⁵A abordagem deste tópico no trabalho tem por objetivo demonstrar a contribuição e influência do Zimbo Trio no Samba-Jazz. Serão apontados temas musicais caracterizando o estilo sob o ponto de vista de arranjo e concepção musical do trio.

pioneiros a criar, executar e divulgar em todo o Brasil e exterior⁶. Como comprovação desses fatos, valemo-nos de críticas de jornais e revistas, capas e contracapas de LPs da época, tanto no Brasil como no exterior, depoimentos de músicos e artistas que vivenciaram direta ou indiretamente esse momento, bem como a bibliografia, artigos e trabalhos científicos que abordam a MMPB e nos quais o Zimbo Trio é mencionado.

A quarta relevância está em que o Zimbo Trio se destaca por sua significativa participação e contribuição no segmento pedagógico. Segundo os integrantes do grupo, o intuito em fazer música popular brasileira não estava somente em tocar e se apresentarem como artistas, mas havia ainda a preocupação de deixar um legado de tudo o que tinham vivenciado. Em 1973 fundaram o CLAM – Centro Livre de Aprendizagem Musical, onde podiam ensinar e, principalmente, preparar o estudante para a profissão. Pode-se dizer que em São Paulo, o CLAM foi a primeira escola de música popular a criar um material didático em português, apropriado para a compreensão e execução desse gênero, formando muitos profissionais na área de ensino e desta forma, estender e difundir uma metodologia e didática do ensino da música popular. A vertente pedagógica do Zimbo Trio não será abordada nesta pesquisa, no entanto consideramos tal atividade como parte da concretização das metas do trio desde sua formação.

A dissertação tem como objetivo, estudar a atuação do grupo Zimbo Trio dentro do programa *O Fino*, disposto em *três capítulos e três anexos*. O *primeiro capítulo* constitui uma contextualização histórica do período estudado e está dividido em *duas seções*. Na *primeira seção* abordamos a década de 1960, período que revela um momento histórico de grandes transformações e reestruturações no Brasil, em todos os sentidos, seja no campo político, industrial como social e cultural. Para se compreender e analisar o tema proposto fez-se necessário o conhecimento de tais mudanças apontando dados imprescindíveis para um melhor entendimento do contexto. As metas desta abordagem histórica são de contextualização, sem a pretensão de levantamentos similares realizados em campos de estudos como história ou ciências sociais, pois o propósito está em situar nosso objeto de estudo no momento histórico-político-social pelo qual o Brasil passava nos anos de 1960, dando destaque à área cultural, buscando ver as influências que afetaram o modo de pensar e fazer música popular brasileira a partir de então.

⁶Amilton Godoy e Rubinho Barsotti declaram que o primeiro disco do Zimbo, '*Zimbo Trio*', gravado em 1965, obteve quatro estrelas e meia como disco de jazz pelo crítico Belo Yulanov na '*Revista Down Beat*'.

A *segunda seção* foi dividida em *duas subseções*. Para melhor entendimento do que é a Música Popular Brasileira (MPB) ou Moderna Música Popular Brasileira (MMPB), na *primeira subseção* foi feito um levantamento bibliográfico a respeito do termo, suas propostas, impasses e implicações. Historiadores, críticos e literatos já abordaram o assunto, de forma polêmica até. Coube-nos trazer tal discussão por meio de revisão bibliográfica mais apurada e atualizada, servindo de suporte para a construção do objeto pesquisado. A *segunda subseção* aborda o vínculo entre MPB e a Televisão (TV). Para se compreender a iniciativa e tudo que envolvia o lançamento de um programa televisivo, como o abordado na pesquisa, fez-se necessário conhecer um pouco do momento e contexto da TV brasileira na década de 1960, tanto do ponto de vista de quem fazia a TV, como do receptor, do mecanismo de estudos, estratégias, estabelecimento de alvos e metas em direção aos objetivos daquela determinada programação ou programa.

O *segundo capítulo* situa o programa televisivo *O Fino*, lugar eleito pela crítica e autores, como palco da consagração da MMPB como um fenômeno ‘de massa’, atingindo um público eclético, amplo e variado, assim como avalia seu impacto e importância no cenário artístico-musical e suas reverberações até os dias de hoje. Como veículo principal, o programa serviu de suporte na construção do objeto da pesquisa, na definição de critérios para delimitação e descrição da população base pesquisada, vinculada à necessidade de compreender o referencial simbólico, códigos e práticas da MPB nos anos de 1965 a 1967. O capítulo foi dividido em *três seções*. Na *primeira*, é abordado o ciclo de shows universitários do Teatro Paramount, eleitos com unanimidade por todos os autores que abordam o tema, como responsável pela entrega da Bossa Nova a grandes platéias, criando um público interessado em acompanhar de perto sua evolução, provocando grandes mudanças na música popular brasileira. Um desses shows, *O Fino da Bossa*, serviu como idéia-chave para o programa televisivo, que a princípio levava o mesmo nome e depois passou a chamar apenas *O Fino*⁷. A *segunda seção* situa a trajetória do programa da TV Record chamado *O Fino*, desde sua criação em maio de 1965 até seu término em 1967, palco de estréia e consagração de muitos artistas que por lá passaram, e de consolidação da moderna música popular brasileira, conhecida entre os músicos da época como música popular moderna. Nesta parte procuramos registrar questões concernentes à influência do programa no processo histórico da MPB por meio de bibliografia, revistas, artigos etc, pois devido aos quatro incêndios que a TV Record sofreu na época, perderam-se todos os

⁷Todas as vezes que nos referirmos a esse programa, como já dito anteriormente, o faremos sempre como *O Fino*, exceto nas citações diretas em que procuramos respeitar o autor, mantendo o texto original.

registros de vídeo - tape e fontes originais do programa. Na *terceira seção*, compondo o universo de investigação e valendo-nos principalmente de entrevistas, depoimentos e material a nós concedidos, descrevemos a participação de alguns músicos e produtores presentes e atuantes no programa e que, direta ou indiretamente, contribuem para a credibilidade das fontes e documentação recolhidas nessa pesquisa. Para tal, foi feita previamente uma seleção de personalidades com importante grau de representatividade, que tornaram possível a construção da análise e compreensão mais ampla do problema delineado.

O *terceiro capítulo* aborda o tema central, o Zimbo Trio. Este capítulo foi dividido em *três seções*. A *primeira seção* foi dividida em *quatro subseções*, sendo a *primeira* um pequeno histórico do trio, desde sua formação até os dias de hoje, fundamentando uma trajetória de quarenta e cinco anos de resistência positiva na construção e permanência de uma maneira de fazer música e propagar sua existência no desenvolvimento da MPB, na intenção de mostrar seu legado através das concepções de arranjo, linguagem musical e pioneirismo na forma de tocar.

Por anos de experiência como professora de piano popular e prática de conjunto em entidades particulares e públicas, pudemos perceber o quase total desconhecimento dos trios equivalentes à formação do Zimbo (piano-baixo-bateria) e outras formações instrumentais, bem como de importantes músicos que contribuíram como agentes diretos na concepção da MMPB. Os alunos podem ter noção de alguns deles como autores “daquele estilo ou jeito de tocar que querem fazer e não sabem o nome”, ou seja, sabem que se trata de música instrumental brasileira mas não conhecem os artistas⁸ que a criaram, não ouvem, provavelmente por falta de acesso, material perdido e não reeditado e, principalmente, por pouca abordagem sobre o assunto.

Diante disso, sentimos a necessidade de, na *segunda subseção*, ter um breve levantamento sobre os principais trios e músicos que se destacaram na época fazendo música instrumental brasileira e usá-los como certo tipo de comparação com o Zimbo Trio, a fim de fundamentar as hipóteses e questões levantadas. Dentre elas, destacamos que, além de estar ativo e tocando por quarenta e cinco anos, o Zimbo permaneceu no Brasil desde sua fundação e com a mesma formação de músicos⁹ até 2001, pois ao fazer tal

⁸LPs ou relançamentos desses em CDs não tem referência de ficha técnica, pois na época não era relevante colocar o nome dos instrumentistas na capa ou contracapa. Estaremos abordando esse fato mais adiante.

⁹Luiz Chaves foi substituído por Itamar Collaço em 2001, ao sair do trio por motivo doença que o levou posteriormente à morte.

levantamento observamos que muitos músicos considerados “os especialistas” da época, desolados com falta de incentivo financeiro, impotência diante da “mídia”, situação política em que o Brasil se encontrava, falta de patrocínio, investimento e apoio de gravadoras, foram para os Estados Unidos e Europa estabelecendo residência, onde se tornaram muito mais conhecidos e valorizados. Tal dado justificaria também a falta de conhecimento, por parte de estudantes de música popular, a respeito desses músicos, principalmente das décadas de 1970, 1980, 1990 quando a informática, meios eletrônicos e de acessos via internet não eram disponíveis como nos dias atuais. Na *terceira subseção* descrevemos e analisamos o que o Zimbo Trio quer dizer ao afirmar ser “*Um Som Pra Frente*” o seu pioneirismo e legado. A música instrumental e os músicos que a produziam são aqui pesquisados e apresentam-se como referência substancial de sua existência, pois esta pouco foi mencionada e descrita, especificamente na década de 1960 onde o foco e atenção maiores estavam nas canções e nos artistas e intelectuais envolvidos com o texto politicamente engajado. A *quarta subseção* trata do Zimbo Trio e o Samba-Jazz, em que procuramos apontar as características que justificam a afirmativa do Trio de ser este um de seus estilos.

A *segunda seção* está dividida em *duas subseções*. A *primeira* trata do Zimbo Trio no programa *O Fino*, sua participação, influência (tanto no programa, como fora dele), projeção e contribuição na história da MPB. Na *segunda seção* apresentamos um LP - modelo do que seria o programa televisivo *O Fino*. O LP “O Fino do Fino” foi gravado ao vivo, com base na gravação do programa da TV, onde se aproveitou o público presente registrando em *vinil* o que lá acontecia. Uma das razões que nos levou a esse tópico foi ressaltar um item de fundamental importância para este trabalho – a presença da música instrumental no programa e não somente da música cantada – considerando a lacuna existente nas abordagens feitas sobre o assunto, constatada na recorrente omissão da existência da música instrumental no programa. Buscamos mostrar e confirmar, por meio de documentos iconográficos e entrevistas, a existência e a importante presença da música instrumental no programa *O Fino*.

A *terceira seção* contém a discografia e ficha técnica da produção do Zimbo Trio no período entre 1964 e 1967, período proposto na presente pesquisa.

Valendo-se de abordagens histórico-sócio-culturais e estético-musicais, a pesquisa é qualitativa e documental. O trabalho apresenta *três Anexos*, sendo dois destes, documentos sonoros que embasam a discussão dos objetivos da presente pesquisa –

contextualização histórica do período, o programa *O Fino* e a importância do Zimbo Trio na música instrumental brasileira ao estabelecer paradigmas próprios na concepção de arranjo, execução e elementos de inovação pós-Bossa Nova.

Apêndice I: transcrição na íntegra das entrevistas a nós concedidas. Recorreu-se à história oral – através de entrevistas com músicos, críticos e produtores que, de alguma maneira, tiveram um grau de representatividade no período estudado – como estratégia para melhor compreensão dos códigos e práticas desse universo musical específico.

Apêndice II: documentos iconográficos.

Anexos: dois CDs. No primeiro CD selecionamos 24 músicas que traduzem a “assinatura musical” do Zimbo Trio. Temas executados pelo trio (gravação original da época) que representaram os pólos norteadores de sua conduta musical em concepção, em arranjos, na maneira de tocar e que apresentam sua principal característica e diferencial: “um som pra frente”, o “botar pra fora”. Para constatar tais especificidades são apresentadas versões diferentes dos mesmos temas com quatro trios de mesma formação instrumental e mesmo período onde pudemos por meio de comparação, fundamentar nossas considerações finais e possibilitar ao ouvinte estabelecer seu próprio parecer. O segundo CD contém a gravação das entrevistas a nós concedidas e transcritas no Anexo I. Acreditamos ser este um material riquíssimo que poderá servir a várias linhas de pesquisa, não somente na música, mas também nas ciências humanas, comunicação, letras, lingüística, artes em geral e em contexto multidisciplinar. Por conta disso, entendemos que apenas a transcrição das entrevistas e relatos não seria suficiente para passar ao leitor o ambiente psicológico que envolveu cada um dos depoentes durante as entrevistas – narração que revolve a vida, os feitos, a memória, as saudades, as dores, mágoas, alegrias, raivas e toda a emoção resultante da lembrança.

1. UMA CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

1.1. A Música Popular Brasileira na década de 1960

O florescimento cultural e político internacional da década de 1960 estava ligado a uma série de condições materiais comuns a diversas sociedades, especialmente na Europa Ocidental e nos Estados Unidos, mas que também era compartilhada por países com crescente urbanização e consolidação de modos de vida e cultura das metrópoles, como o Brasil. A socialização da cultura brasileira nessa década foi construída sobre coordenadas históricas que podem ser observadas nas sociedades que se inserem na modernidade urbana capitalista, pela resistência ao academicismo nas artes, emergência de invenções industriais de impacto na vida cotidiana, e, conforme Ridenti (2001, p. 14) pela “proximidade imaginativa da revolução social”. Em termos musicais, no Brasil do século XX, a década de 1960 é considerada a mais efervescente e produtiva artisticamente, como atesta o crítico e produtor musical Homem de Mello que, estudando o período compreendido entre 1901 a 1985, avaliou que 1968 foi o ano de maior número de êxitos da música popular brasileira junto ao público, justamente no ano em que a ditadura militar radicalizou suas ações através da promulgação do Ato Institucional nº 5. O que aconteceu no Brasil, entretanto, não foi um fato isolado, pelo contrário, o movimento cultural brasileiro repercutiu uma onda mundial de transformações que floresceu em todo o mundo, após a Segunda Guerra Mundial. Durante os anos de guerra os países se viram obrigados a desenvolver novas tecnologias de comunicação – como o embrião do que viria a ser a rede mundial de computadores, por exemplo - e nas décadas posteriores ao fim da guerra, pouco a pouco essas tecnologias foram disponibilizadas para uso não militar.

Em decorrência desta liberalização tecnológica, a década de 1960 foi marcada por transformações que mudaram alguns paradigmas da ciência e da cultura de massas, dando a sensação de que o mundo havia ficado “menor”¹⁰. A informação ganhou uma velocidade nunca antes imaginada, fazendo com que as notícias transmitidas muito próximas do “tempo real” provocassem mudanças simultâneas de comportamento coletivo, e não seria nenhum exagero afirmar que – não apenas pela simples divulgação dos fatos - houve

¹⁰Um autor importante dessa idéia é Marshall McLuhan, que cunhou o termo ‘Aldeia Global’ se tornando o pai intelectual de muita gente que pensa igualmente.

relação entre a Primavera de Praga (PRIMAVERA...)¹¹, o Maio de 1968 (MAIO...)¹², em Paris (HISTORIANET)¹³, e a Passeata dos 100 mil, no Brasil (DOMENICO, 2003)¹⁴.

É importante notar que desde 1950 o Brasil vinha implementando uma política desenvolvimentista, idealizada e bancada politicamente pelo presidente Juscelino Kubitschek através de seu ambicioso Plano de Metas (“50 Anos em 5”), e as inovações tecnológicas que se desenvolviam mundo afora, davam ao país a sensação de estar sintonizado com o Primeiro Mundo, como lembra o cantor e compositor Chico Buarque, em depoimento:

Nos anos 50 havia mesmo um projeto coletivo, ainda que difuso, de um Brasil possível, antes mesmo de haver a radicalização da esquerda dos anos 60. O Juscelino, que de esquerda não tinha nada, chamou o Oscar Niemeyer, que por acaso era comunista, e continua sendo, para construir Brasília. Isso é uma coisa fenomenal. [...] Ela foi construída sustentada numa idéia daquele Brasil que era visível para todos nós, que estávamos fazendo música, teatro, etc. Aquele Brasil foi cortado evidentemente em 64. Além da tortura, de todos os horrores de que eu poderia falar, houve um emburrecimento do país. A perspectiva do país foi dissipada pelo golpe. (BUARQUE, 1999, p. 8)

Após a instalação do regime militar, em 31 de março de 1964, seguiu-se um período de repressão, onde os artistas e intelectuais de esquerda que se identificavam com as propostas do avanço histórico em direção à revolução burguesa capitalista foram obrigados a “repensar seu papel frente à questão da consciência política na luta pela transformação social”. (PEPPE, 2006, p. 1)

Para melhor compreender a situação político-social do Brasil na década de 1960, e como os intelectuais e artistas de esquerda se relacionavam com ela, vamos resgatar uma reflexão que Willians (1979, p. 134, in RIDENTI, 2005, p. 81-82) classificou de “estruturas do sentimento”, que seria a possibilidade de aproximação teórica para tratar do surgimento de um imaginário crítico compartilhado por amplos setores de artistas e

¹¹Movimento realizado em 1968 na Tchecoslováquia, liderado por intelectuais reformistas do Partido Comunista Tcheco interessados em promover grandes mudanças na estrutura política, econômica e social do país.

¹²Greve geral acontecida na França em maio de 1968 adquirindo significado e proporções revolucionárias, mobilizando uma insurreição popular que superou barreiras étnicas, culturais, de idade e de classe.

¹³Em 26/06/1968, cerca de cem mil pessoas ocuparam as ruas do centro do Rio de Janeiro e realizaram o mais importante protesto contra a ditadura militar até então. A manifestação pretendia cobrar uma postura do governo frente aos problemas estudantis, dela participaram trabalhadores, intelectuais, artistas, padres e mães.

¹⁴Guca Domenico diz que os satélites e as televisões faziam com que as notícias se espalhassem rapidamente mundo afora, e fatos acontecidos na Europa eram “respondidos” no Brasil, como se fosse um movimento concatenado, ainda que estas repercussões fossem um tanto caóticas.

intelectuais brasileiros, a partir de 1950. Estas “estruturas do sentimento” representam uma hipótese cultural relevante para a arte e para a literatura, pois procuram inter-relacionar pensamento e sentimento – “o pensamento tal como sentido e o sentimento tal como pensado” (RIDENTI, 2005, p. 81-82) – gerando a consciência prática de um tipo presente. Naquele momento em que este sentimento era vivido, não se podia decodificá-lo com clareza, mas com o passar do tempo e certo distanciamento crítico, tornou-se possível avaliar que boa parte das obras de arte a partir do fim da década de 1950 trazia embutida a “estrutura de sentimento” de uma brasilidade romântica e revolucionária. O modelo de identidade nacional idealizado pelos intelectuais brasileiros, paradoxalmente, era composto de um autêntico homem do povo brasileiro recolocado numa posição de recuperação de suas raízes na contramão da modernidade, sem dissociá-las das utopias de construção do futuro vislumbrando no horizonte o socialismo.

Naquele contexto brasileiro, a valorização do *povo* não significava criar utopias anticapitalistas passadistas, mas progressistas; implicava o paradoxo de buscar no passado (as raízes populares nacionais) as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante que, ao final do processo, poderia romper as fronteiras do capitalismo. (Ibid., p. 84)

Expressões desta estrutura de sentimento romântica e revolucionária desenvolvida no Brasil na década de 1960 são os filmes do Cinema Novo, rodados em 1963, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (de Glauber Rocha), *Os fuzis* (de Ruy Guerra) e *Vidas Secas* (de Nelson Pereira dos Santos); a dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo, onde se destacavam Oduvaldo Viana Filho (o Vianinha), Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Francisco de Assis; a canção engajada de Carlos Lyra e Sérgio Ricardo; e os *agitprop* dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes, através de manifestações de teatro, música, cinema e literatura¹⁵.

De início, o novo governo militar perseguiu parlamentares, líderes políticos e sindicalistas, dissolveu organizações populares, mas permitiu uma relativa liberdade criadora entre artistas e intelectuais, por isso este sentimento de brasilidade romântica e revolucionária ainda podia ser encontrado em canções engajadas, entre os anos de 1964 e 1968, pois era possível alguma liberdade de expressão através das artes, especialmente para os setores mais privilegiados da sociedade, as classes alta e média.

¹⁵Sobre a produção do CPC da UNE, ver Berlinck, 1984. Sobre a produção do Teatro de Arena, ver Arruda, 2001.

Artistas e intelectuais, isolados politicamente das classes populares, tiveram suas vozes ouvidas apenas entre a classe média consumidora de cultura, o que, por um lado, deixou de oferecer perigo maior e, por outro, acabou por criar certa autonomia que permitiu um grande debate intelectual na busca de novas perspectivas culturais e políticas para entender a recente conjuntura nacional, inserindo nesse contexto, o problema da criação artística engajada. A nova conjuntura transformava a consciência social em prioridade na luta contra o regime, tornando a cultura um dos únicos espaços de atuação da esquerda, agora como instrumento de resistência. (PEPPE, 2005, p. 1)

As músicas daquele período primavam pela solidariedade dos compositores com o sofrimento do próximo, denúncia das péssimas condições de vida nas grandes cidades e no campo - com enfoque principal no retirante nordestino -, transparecendo certa evocação da liberdade enquanto utopia romântica do povo-nação redentor e salvador da humanidade. Na música popular a resistência ao regime militar se confundiu com a própria música comercial, e o nome Música Popular Brasileira (MPB) aglutinou um público fiel e massivo que garantia independência ao artista, pelo menos em relação ao mecenato do Estado, ao contrário do cinema e do teatro que precisavam do apoio oficial.

Nesta sintonia, os cantores e compositores engajados oriundos da classe média urbana, aparentemente identificavam-se com os desvalidos migrantes nas cidades e os deserdados da terra, propondo uma arte nacional e popular como personificação do caráter do povo brasileiro, a quem esses artistas julgavam ser preciso ensinar a lutar politicamente. Depois do golpe militar de 1964, instalou-se no país uma ditadura que fez com que se criasse uma nova conjuntura, portanto, era necessário transformar a consciência social em prioridade para lutar contra o regime, e por esta razão a cultura tornou-se um dos únicos espaços possíveis de atuação e resistência da esquerda brasileira, com destaque para compositores, atores e cineastas.

Compartilhava-se certo mal-estar pela suposta perda da humanidade, acompanhado da nostalgia melancólica de uma comunidade mítica já não existente, mas esse sentimento não se dissociava da empolgação com a busca do que estava perdido, por intermédio da revolução brasileira. Pode-se mesmo dizer que predominava a empolgação com o “novo”, com a possibilidade de construir naquele momento o “país do futuro”, mesmo remetendo a tradições do passado. (RIDENTI, 2005, p. 87)

A estrutura de sentimento que refletia a brasilidade voluntarista dos anos de 1960, de certa forma estava associada ao cenário internacional, uma vez que no cenário da Guerra Fria surgiam esforços de países não alinhados com o Primeiro Mundo (associados

aos Estados Unidos, principalmente) e nem com o Segundo Mundo (associados à União Soviética), e todo o globo vivia um clima de “terceiro-mundismo”, de solidariedade internacional com os povos subdesenvolvidos e da libertação nacional diante do imperialismo. A experiência viva da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária foi o reflexo de um fenômeno que se espalhou mundo afora, ligando uma série de condições, como o aumento significativo da classe média, acesso crescente ao ensino superior, peso significativo dos jovens na composição etária da população, “sem contar a incapacidade do poder constituído para representar sociedades que se renovavam e avançavam também em termos tecnológicos.” (RIDENTI, 2005, p. 90)

Com o acesso cada vez maior a um padrão de vida que incorporava bens de consumo cotidiano de eletrodomésticos – especialmente a televisão –, ainda que estas condições materiais não explicassem por si as ondas de rebeldia e tampouco as estruturas de sentimento que as acompanhavam, elas deram, em parte, uma resposta às mudanças na organização social na época.

Tânia Garcia (2006) escreve que a modernidade representada pelo desenvolvimento tecnológico, progresso urbano e um processo de massificação do consumo, projetou-se no campo político na emancipação das formas arcaicas de poder, e a nova ordem ocasionou mudanças, provocando desestabilização das elites dominantes. Estas mudanças, de maneira concreta, refletiram-se no cotidiano da sociedade brasileira através da descaracterização dos costumes locais, substituídos por um modo de vida desterritorializado e estandardizado, imposto pelo mercado e propagado pelos meios de comunicação.

Estas mudanças provocaram atitudes reativas da sociedade, especialmente nos setores ligados ao campo das artes de espetáculo - música, teatro e cinema – que buscaram maneiras de se contrapor à onda asfixiante de aculturação, realçando a identidade nacional. Em vista disto, Ridenti (2001, p. 14) avalia que, com a derrota da esquerda brasileira para a ditadura militar e os rumos dos eventos políticos internacionais, a proximidade imaginativa da revolução social foi perdida.

Paralelamente à modernização conservadora da sociedade brasileira e a constatação de que o progresso tecnológico não correspondeu às esperanças libertárias do processo em si, o mesmo autor afirma que ficou claro que o “modernismo temporão não bebia na fonte da eterna juventude, e o ensaio geral da socialização da cultura frustrou-se antes da realização da esperada revolução brasileira”. Deste modo, a sociedade brasileira foi ganhando novos contornos, e a intelectualidade de esquerda adaptou-se à nova ordem,

criando um nicho de mercado para produtos culturais críticos. Ao mesmo tempo universidades, rádios, televisões, agências de publicidade, empresas públicas e privadas tornaram-se ótimas oportunidades para profissionais qualificados, sobretudo para aqueles que se consideravam sobreviventes de esquerda, e haviam se transformado em expoentes da cultura viva do momento imediatamente anterior.

No que refere à música popular dos anos de 1960, consolidou-se um sistema musical-popular que articulava “autor-obra-público-crítica” e inaugurou-se uma nova maneira de pensar e viver música no Brasil, concorrendo para sua transformação numa linguagem mais literária – assim como o que ocorreu com o cinema e o teatro. Esta mudança estrutural da linguagem do fazer musical acabou por gerar uma nova estrutura de recepção, agregando um público jovem, universitário, sintonizado com os códigos e comportamentos de esquerda.

Esse segmento de público, mais tarde ampliado (no caso da música popular), constituiu uma primeira camada na renovação da recepção das artes de espetáculo no Brasil, sob a vigência de uma cultura nacional-popular de esquerda. Não apenas os novos dramaturgos, cancionistas e cineastas migravam de classes e espaços sociais, nos quais as “letras” (literatura, meio acadêmico, crítica literária, jornalismo) tinham um papel central, altamente valorizado, como definidoras do conceito de “cultura”, mas um novo público se formava, a partir de um espaço público onde o “espírito letrado” era predominante. (NAPOLITANO, 2001, p. 1)

A música popular brasileira engajada, paradoxalmente, nasceu como uma das vertentes da Bossa Nova, que passou a ser considerada alienada na década de 1960 por explorar temas prosaicos como barquinho, amor, sorriso e flor, etc. Com o segundo nascimento da Bossa Nova, a partir de 1963 (BARROS, 1963, p. 15)¹⁶, alguns de seus principais expoentes, como Vinícius de Moraes, Carlos Lyra, Nara Leão e Sérgio Ricardo, buscaram estabelecer uma relação com o samba tradicional de Nelson Cavaquinho, Cartola e Zé Kéti¹⁷, proporcionando um segundo nascimento para o movimento num formato mais moderno, atuante e, sobretudo, inteiramente participativo.

¹⁶Segundo Lins e Barros a Bossa Nova teve um duplo nascimento: o primeiro em 1959 correspondendo ao “nascimento” propriamente dito do “gênero”, com o lançamento da música “Desafinado” e do álbum “Chega de Saudade”, de João Gilberto, sendo visto como uma síntese dos novos procedimentos criativos e expressivos de um grupo de jovens músicos; o segundo em 1963, marcando a reelaboração da bossa original pela indústria cultural norte-americana, com a “jazzificação” dos seus componentes musicais, sendo então e exportada para o mercado brasileiro e mundial.

¹⁷Compositores que moravam nos morros do Rio de Janeiro, considerados representantes populares.

A ponte entre a Bossa Nova e o samba tradicional - legitimado perante os novos critérios de formação e hierarquização do gosto musical que se anunciavam - foi estabelecida pelo show “Noite da Música Popular Brasileira” realizado em dezembro de 1962, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, produzido pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE), abrindo um espaço fundamental para a renovação do gosto dos estratos mais jovens da classe média, proporcionando desta maneira, encontros sociais e culturais com o “morro” (NAPOLITANO, 2001, p. 16). Esta iniciativa buscava agregar duas tradições, mas, sobretudo uniu dois públicos: o jovem de classe média e o “povo”, e ao longo dos anos este público romperia os limites do Rio de Janeiro e seria a base na expansão do leque de ouvintes da música popular.

Compositores da primeira fase da Bossa Nova, como Vinícius de Moraes, Carlos Lyra e Sérgio Ricardo buscavam uma Bossa Nova nacionalista, afirmando a música popular como meio de problematizar as questões nacionais ao mesmo tempo em que imaginavam elevar o nível musical do público, construindo uma ponte entre dois mundos divididos, tanto cultural quanto socialmente. Ainda que esta utopia defendida pela vanguarda artística não tenha logrado sucesso, especialmente por se mostrar paternalista e pretender “elevar” o gosto musical do povo, ampliou o conhecimento do público de classe média inserido no mercado fonográfico acerca da música popular brasileira de outros estilos, canceladas por músicos sofisticados, fazendo nascer um público da moderna música popular que incorporou grande parte da tradição. Depois do golpe militar de 1964, esse público cresceu substancialmente, pois a música e o teatro tornaram-se espaços de sociabilidade da juventude de esquerda, cada vez mais carente de espaços públicos para se expressar. Há que se notar que, diferentemente do teatro, após a tomada do poder pelos militares, a música popular brasileira passou a ocupar espaço na mídia e viu seu público crescer vertiginosamente, atingindo franjas de um segmento bastante popular, seja pela atuação de entidades civis, estudantis e sindicais ligadas à militância de esquerda, seja pela penetração da televisão e da indústria fonográfica, ampliando o leque de consumidores.

Ao contrário do que ainda se afirma, sobretudo no plano da memória dos protagonistas, não foram a música estrangeira ou os segmentos mais populares da música brasileira (como a jovem guarda) que mais concorreram para consolidar o mercado fonográfico em nosso país, criando um novo “sistema” de produção/consumo de canções. Foi a chamada “Música Popular Brasileira” (MPB) que sintetizou a tradição da grande música da “era do rádio”, nos anos 30, com a renovação proposta pela bossa nova, no início dos anos 60. (Ibid., p. 17)

De acordo com o mesmo autor, a “abertura” do público original de música popular, de raiz nacionalista e engajada, se deu via mercado, com todas as contradições que este processo acarretou na assimilação da experiência do ouvinte, ou seja, a tensão entre “diversão” e “conscientização”. Esta suposta divisão sobre função da música popular brasileira (conscientizar as massas ou diverti-las) era a grande questão para alguns artistas ditos “engajados”. Estes artistas viviam sob constantes questionamentos, como aconteceu com Nara Leão, a jovem cantora de classe média que despontou com a Bossa Nova. No espetáculo *Opinião*, onde se apresentava ao lado de um representante da camada popular urbana, Zé Kéti, e um nordestino cantor de temas rurais, João do Vale¹⁸, a cantora se expunha sua preocupação ao público dizendo:

Ando muito confusa sobre as coisas que devem ser feitas na música. Mas tenho uma certeza: a de que a canção pode dar às pessoas algo mais que distração e deleite. A canção popular pode ajudá-las a compreender melhor o mundo onde vivem e a se identificar num nível mais alto de compreensão. (Apud TINHORÃO, 1991, p. 242)

Além das dúvidas dos artistas envolvidos, segundo Tinhorão (1991), naquela altura verificou-se ser impraticável a conquista da aliança popular para fins de protesto contra as injustiças sociais por meio de canções, uma vez que um dos atores que supostamente deveria estar interessado – o povo – não aceitou a comunhão cultural a partir da autoritária aceitação do estilo da Bossa Nova.

Assim, e para atender a certa necessidade de grandiloquência, uma vez que esse tipo de canção exigia um tom épico, os compositores e letristas de música de protesto, todos formados na época da vigência da bossa nova intimista (Edu Lobo, Vandrê, Gilberto Gil, Capinam, Ruy Guerra, Torquato Neto, entre outros), rompem afinal com o estilo Carnegie Hall, e passam a cantar as belezas do futuro, com dezenas de versos dedicados ao *dia que virá*. (Ibid., p. 243)

Mesmo assim, as canções contemporâneas oriundas do meio universitário de São Paulo e Rio de Janeiro para fins de protesto, lançadas em shows de faculdades, despertaram o interesse comercial das redes de televisão e estas vieram ao encontro do protesto particular da classe média alta contra os rigores do regime militar instalado no país a partir de 31 de março de 1964.

¹⁸Compositor de um dos grandes sucessos do show, a música “Carcará”.

Retomando o início do capítulo, Ridente (2005) escreve que o florescimento cultural e político vivido na década de 1960, ligados a uma série de condições materiais que marcaram a cultura brasileira, traziam uma aspiração pela mudança. Não uma simples mudança, mas almejava-se a transformação do homem e suas inter-relações político-sociais, e para isto, a aproximação entre arte e política deveria representar um papel fundamental no processo de transformação. Paradoxalmente, a transformação da sociedade para se criar o *homem novo* estava calcada em velhos paradigmas do passado, na idealização de um homem do povo com raízes rurais, que supostamente não havia se contaminado pela modernidade urbana capitalista.

Vislumbrava-se uma alternativa de modernização que não implicasse a submissão ao fetichismo da mercadoria e do dinheiro, gerador da desumanização. A questão da identidade nacional e política do povo brasileiro estava recolocada, buscava-se ao mesmo tempo buscar suas raízes e romper com o subdesenvolvimento, o que não deixa de ser um desdobramento à esquerda da chamada era Vargas, propositora do desenvolvimento nacional com base na intervenção do Estado. (Ibid., p. 84)

Dentro desse quadro político e social, desenvolveu-se uma nova maneira de fazer música que os historiadores passaram a chamar de Moderna Música Popular Brasileira.

1.2. A moderna música popular brasileira

A expressão “música popular” antes do surgimento da sigla MPB caracterizava sua situação de oposição à “música erudita” ou “clássica”, e somente a partir de 1960 esta expressão passou a ser substituída para designar não mais uma música produzida e/ou consumida pelas classes populares, mas para designar uma construção poético-musical vinculada à resistência ao regime militar por parte dos cantores e compositores de origem universitária. Passou a haver uma distinção clara entre “música popular brasileira” e “MPB”, pois a segunda deixou de expressar a música popular urbana como um todo para tornar-se a expressão de um grupo de classe média universitária, concentrada no eixo Rio - São Paulo, tendo a crítica ao regime militar como seu foco principal de manifestação. (SILVA, Alberto, 1994, p. 145-148)

Segundo Vilarino (2002), depois do golpe militar de 1964, período em que a participação política caracterizava as artes, e em particular a música, do ponto de vista político, apenas a Jovem Guarda destoou no ambiente musical brasileiro, e foi um contraponto à chamada MPB, pois politicamente representava uma filosofia conformista e consumista, e em nível de costumes, era menos transgressor do que a MPB.

É essencial buscar o significado da expressão “MPB”, ou historicizá-la, pois numa leitura menos atenta, qualquer música consumida e/ou produzida pelas camadas populares e em nosso idioma se encaixa em tal conceito. Lapidar a palavra, retirar as várias camadas de significados que lhe foram incorporadas com o tempo, uma vez que o termo também é construído historicamente, contribui para se chegar às suas especificidades. (Ibid., p. 18)

Conforme o autor, a sigla MPB representa um movimento dentro da música brasileira, e seu caminho de sucesso teve início no momento em que a ditadura militar se instaurou no país. A exemplo da Jovem Guarda, nos primeiros anos a MMPB manteve um vínculo com a televisão e isto foi fundamental para a constituição de um público mais amplo para esta música.

Não foi o único espaço de constituição desse público, mas o alcance da televisão em comparação com os outros meios de divulgação nos dá uma idéia de sua importância. Com o recrudescimento da censura e a conseqüente derrocada dos festivais, a MPB perderia espaço gradativamente. Várias foram as definições para a MPB: música de protesto, música dos festivais, música politicamente engajada. Moderna Música Popular Brasileira, ou MMPB, também era uma expressão utilizada por alguns críticos, como Augusto de Campos e Walnice Nogueira Galvão. (Ibid., p. 19)

A Moderna Música Popular Brasileira (MMPB) pode ser considerada uma continuidade da Bossa Nova, na medida em que se apropriava de seus elementos musicais (harmonia, melodia e arranjos) e incorporava a temática engajada na luta contra o autoritarismo do regime militar pós-1964, através de canções bem urdidas com mensagens direcionadas, mesmo que veiculadas de maneira sutil, em decorrência da censura do Estado.

Um dos maiores representantes da música urbana dos anos de 1960, o cantor e compositor Chico Buarque declarou em entrevista ao repórter Narciso Kalili, da revista Realidade, que acreditava que o compositor deveria estar situado em sua época, ou seja, ser participante:

A música popular brasileira volta hoje às suas raízes, como se os primeiros que fizeram bossa nova tivessem esquecido alguma coisa que cabe a nós ir buscar. Não sou compositor de música de protesto intencional. Isso porque quando alguém se decide a fazer alguma coisa estraga a espontaneidade. É preciso sentir os problemas de hoje e traduzir esse sentir em música. (HOJE: vida e amor do povo brasileiro, 1966, p. 124)

Para Galvão (1976), na MMPB estava presente a elaboração musical mais sofisticada da bossa nova, e a proposta política da MMPB de resistência ao regime militar esbarrou na ausência de qualquer proposta efetiva de ação, limitando-se a cantar, e, quando censurada, reclamando o direito de cantar, “apesar de você” - como escreveria Chico Buarque numa referência velada ao regime militar, na música que se tornou emblemática e se transformou em “hino da resistência”, mesmo com sua execução pública proibida pela censura (WERNECK, 1989)¹⁹.

Galvão afirma que proposta da MMPB era assumir um compromisso para com a realidade cotidiana presente em duas frentes: no plano musical, consistia em voltar às velhas formas de canção urbana (sambão, sambinha, marcha, marcha rancho, cantiga de roda, ciranda, frevo, etc.) e da canção rural (moda de viola, samba de roda, desafio, etc.); no plano literário, o compromisso era com a interpretação do mundo que nos cercava, especialmente as concepções brasileiras com a inserção de personagens idealizados como o boiadeiro, o marinheiro, o retirante nordestino, o homem do campo, o mascate, o operário da construção, etc. Sendo a MMPB uma proposta nova dentro da tradição, como derrubadora de mitos²⁰.

A proposta nova da MMPB reside nesse compromisso com uma realidade cotidiana e presente, com o “aqui e agora”. Esse compromisso leva-se a adotar a desmistificação militante, derrubando velhos mitos que se encarnavam em lugares comuns da canção popular, como a louvação da

¹⁹“No início de 1970 Chico volta ao Brasil em meio a um estardalhaço (organizado por recomendação de Vinícius), que incluía especial para a Globo, show no Sucata e o lançamento do LP Chico Buarque Vol. 4 mas o Brasil não era aquele descrito nas cartas de André Midani. A tortura e desaparecimento de pessoas contrárias ao regime do general Médici eram uma constante. O ufanismo do ditador ("Ninguém segura este país") aderiu aos carros ("Brasil, ame-o ou deixe-o", quando não "Ame-o, ou morra!"), e a algumas canções populares ("Ninguém segura a juventude do Brasil"), tudo isso no ano que a seleção canarinho conquistaria o tricampeonato mundial. Chico fez "com os nervos mesmo" *Apesar de Você* e enviou para a censura, certo de que não passaria. Passou. O compacto com *Desalento* e *Apesar de Você* atingia a marca de 100 mil cópias quando um jornal insinuou que a música era uma homenagem ao presidente Médici. A gravadora foi invadida, as cópias destruídas. Num interrogatório quiseram saber de Chico quem era o “você”. “É uma mulher muito mandona, muito autoritária”, respondeu. A canção só foi regravada no LP *Chico Buarque 1978*”.

²⁰Faz uma comparação entre *Ave Maria do Morro*, de Herivelto Martins onde há a idealização da vida no morro, *Feio não é bonito* de C. Lyra, G. Guarnieri e Catulo da P. Cearense e *Disparada*, de Vandré e Théo.

beleza do morro e do sertão, da vida simples, mas plena do favelado e do sertanejo. (GALVÃO, 1976, p. 93)

De acordo com a autora, a MMPB tinha como característica fundamental sua intencionalidade informativa e participante do momento político-social vivido pelo Brasil, o que justificava seu teor tanto mais épico do que lírico, onde o próprio objeto da narração se colocava ao ouvinte de forma direta, ou entre o objeto da narração e o ouvinte se interpunha a dor do narrador ante o objeto narrado. Para Galvão, ao contrário de outro estilo de música que se produziu na época, o ié-ié-ié²¹ (NAPOLITANO, 2001, p. 95) nacional, de um escapismo óbvio e de letras sem muita poesia, as canções da MMPB eram de melhor qualidade e mais sofisticada e graças a isso tinham maior força de convicção e mensagens sutis.

As diferenças entre as tendências musicais da época eram tão evidentes que os artistas se atacavam via imprensa, especialmente os “alienados” e os “engajados”, como na revista *Intervalo* (SUBVERSIVOS, n. 167, p. 8-9, mar. 1966), onde o cantor e compositor Jorge Ben (hoje Jorge Benjor) se referiu aos “subversivos do samba”, sem procurar meias-palavras para expressar como se sentia atingido:

Recebo gelo, piadinhas, indiretas e críticas dos subversivos do samba, a turma do samba social. Não tenho nada contra eles, mas deixem que eu cante minhas composições para o público que quiser e acompanhado pelo instrumento que me for mais conveniente... Outra coisa: a música minha e de cantores da Jovem Guarda, como Roberto e Erasmo Carlos – por sinal também podados pelos subversivos do samba – é simples, acessível, fácil de guardar. Por isso, sem o pernóstico do jazz importado e de letras sociais ela é cantada por todo mundo, por crianças que mal sabem falar, por jovens e por adultos, O que quer dizer: é sucesso, mesmo sofrendo esnobação e pichação dos subversivos do samba.

Estas posições antagônicas se manifestaram quando em entrevista concedida à mesma revista *Intervalo* (ELIS Regina, *Intervalo*, n. 168, p. 10-11, 1966) Elis Regina também não usou de meias-palavras para se referir aos adeptos da Jovem Guarda, em contraponto aos adeptos das músicas “engajadas”, respondendo à crítica de Jorge Ben no mesmo diapasão:

Esse tal de ié-ié-ié é uma droga: deforma a mente da juventude. Veja as músicas que eles cantam: a maioria tem pouquíssimas notas e isso as torna fácil de cantar e de guardar. As letras não contêm qualquer

²¹Iê-iê-iê: Corruptela do ornamento vocal *Beatles*.

mensagem: falam de bailes, palavras bonitinhas para o ouvido, coisas fúteis. Qualquer pessoa que se disponha pode fazer música assim, comentando a última briguinha com o namorado. Isso não é sério, nem é bom. Então, por que manter essa aberração? (ELIS Regina, *Intervalo*, n. 168, p. 10-11, 1966)

Conforme Vilarino (2002), não chega a surpreender que por suas virtudes, a MMPB mobilizasse o ouvinte através de palavras-de-ordem que ofereciam voz aos oprimidos ao mesmo tempo em que criticavam e/ou ironizavam os alienados, numa flagrante dicotomia entre direita e esquerda – ou seja, os apoiadores (ou que simplesmente aceitavam), e os críticos (ou os adversários) do regime militar vigente.

Galvão (1976) afirma que faixa de público que consumia a MMPB era de gosto mais refinado, distante da alienação dos auditórios históricos do ié-ié-ié, e como o teor das letras era um tanto “incômodo”, também não servia para boates ou casas noturnas que naquele momento eram mais condizentes com a linha intimista da bossa nova, e desta maneira o público consumidor da MMPB tinha um perfil bem delineado:

O público da MMPB, de gosto mais refinado, tem sua massa constituída por universitários e seus adjacentes, como intelectuais em geral, artistas, publicitários, jornalistas, etc. É um público mais ou menos cultivado, que se acha familiarizado ao nível da informação com as preocupações sociais, econômicas e políticas de nosso tempo, e que responde bem a alusões à injustiça e à desigualdade. (Ibid., p. 94)

De acordo com a autora, o projeto informativo e participante de denúncia de uma “realidade feia” era direcionado a um público qualificado, pois eram retratados os cenários em que viviam os desvalidos de maneira crua para, intencionalmente, derrubar alguns dos mitos tradicionais da canção popular brasileira que raramente expunha a realidade do país, optando por mascará-la através de imagens poéticas – como o glamour da favela retratada numa canção de grande sucesso “Ave Maria no Morro”²², de Herivelto Martins, onde se cantava que quem mora no morro “vive perto do céu.”

O público consumidor da MMPB, predominantemente de instrução universitária, exigia que mesmo de maneira sutil ou nas entrelinhas as canções ventilassem problemas sociais, políticos e econômicos, ainda que esta proposta de canção “participante” e

²²Música que descrevia a favela como um lugar idealizado, sem as maldades da cidade, apesar da miséria de seus moradores. Foi um dos grandes sucessos com o Trio de Ouro, nos anos 50, cujo destaque era a cantora Dalva de Oliveira.

“informativa” fosse tão escapista e consoladora para um público intelectualmente sofisticado como acontecia com as canções alienadas da jovem guarda, que serviam para pessoas sem preocupações políticas em busca do divertimento puro e simples na música popular.

Assim, Galvão (1976, p. 95) constata que *o dia que virá* era uma constante no imaginário que compunha a mitologia da MMPB, numa referência explícita ao almejado final da ditadura militar, onde, finalmente, o “povo” e seus representantes (isto é, os cantores “engajados”) seriam os grandes vencedores.

Vilarino (2002) declara que cantando o *dia que virá* os artistas, compositores e intérpretes se colocavam como agentes de seu tempo, posicionando-se criticamente e situando uma discussão entre dois referenciais: o sonho e a realidade. Neste contexto, tanto a roda de samba quanto o ponteio se apresentavam como manifestações populares onde os compositores propunham como resistência da cultura popular – que passava a ser um espaço de criação autônoma em busca de caminhos próprios:

Se o sonho está no futuro, a luta pela sua concretização está no presente. Se tomarmos as três temporalidades (passado, presente e futuro), o presente é a mais importante, pois só nele estão as possibilidades de construção e mudança, é no presente que levamos avante nossos projetos, materializamos nossos anseios e constituímos nossa memória, fruto de nossas experiências e trajetória de vida. (Ibid., p. 69-70)

Ridenti (2005, p. 94) assevera que depois do golpe de 1964, consolidou-se a indústria cultural no Brasil e surgiu uma fatia de mercado ávida por produtos culturais que representassem uma contestação à ditadura através de livros, filmes, discos, revistas, jornais e peças teatrais. Parecia contraditório – e não deixava de ser – que a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária presente nos atores da MMPB que mitificava a postura anti-mercantilista e questionava sua transformação em objeto de consumo, encontrasse grande aceitação no mercado consumidor, especialmente nas classes média e alta. Exemplos disto eram dados pela tiragem de mais de 20 mil exemplares da *Revista Civilização Brasileira*, entre 1965 e 1968, com direcionamento eminentemente esquerdista, além do sucesso de canções engajadas nos festivais da canção popular promovido e veiculado pelas televisões (NAPOLITANO, 2001). Porém, esta postura revolucionária estava longe de ser unanimidade entre os atores participantes do processo. O autor cita Cevasco:

O fato de vários artistas do período terem compartilhado da estrutura do sentimento da brasilidade revolucionária não significa que havia total identidade entre eles, que por vezes eram mesmo rivais, nem que suas obras deixassem de ser diferenciadas, ainda que de algum modo expressassem essa estrutura de sentimento no sentido de articulação de uma resposta a mudanças determinadas na organização social. (in NAPOLITANO, 2001)

Napolitano (1998) lembra que na MMPB havia duas correntes mais ou menos delineadas, entre os “engajados” que buscavam produzir uma música sofisticada e ao mesmo tempo popular, e os “alienados”, adeptos de sonoridades musicais e posturas políticas mais conservadoras. Entre os “engajados” figuravam nomes como Edu Lobo, Geraldo Vandré, Chico Buarque e Sidney Miller, ao passo que entre os “alienados” destacavam-se Roberto Carlos, Erasmo Carlos e a turma da jovem guarda. E uma vertente dos “alienados” (ainda que não se pudesse considerá-los desarticulados politicamente) era encabeçada por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Os Mutantes, Capinam e Torquato Neto, que num momento seguinte, no final da década de 1960, apoiados por estratégias de publicidade e marketing, assumiram posições estéticas contrárias às consumidas pela juventude politizada, deflagrando o movimento tropicalista. Entre os “alienados”, destacava a turma da jovem guarda, mas sua atuação estético-política era tão incipiente e beirando a inocência que diante de acusações diretas ou indiretas, disparadas por críticos e artistas de esquerda, por incapacidade de articulação, eles pouco argumentavam, por isso quem saiu em sua defesa foram Augusto de Campos, Gilberto Gil e Caetano Veloso, entre outros.

Um impasse estético-ideológico foi colocado em debate por Caetano Veloso, numa entrevista concedida, em maio de 1966 à *Revista Civilização Brasileira* (NAPOLITANO 1998, p. 305)²³ – que voltaremos a tratar adiante - onde o cantor e compositor utilizou o termo “linha evolutiva” (NAPOLITANO, 2001; WISNIK, 1997, p. 60)²⁴ para expressar a necessidade de reorganizar as bases de expressão e circulação social da música popular, contestando a postura dos defensores da música que eles imaginavam ser a “voz do povo”.

²³Segundo Napolitano, [...] a *Revista de Civilização Brasileira*, editada entre 1965 a 1968 por Ênio da Silveira, foi um dos mais importantes espaços do debate intelectual, cultural e político da esquerda brasileira e daqueles que se posicionavam contra o regime militar, como um todo.

²⁴Menos do que um conceito, a “linha evolutiva” tornou-se uma “idéia força” que vem orientando a vontade de “atualização” da música popular, sem, no entanto, negar a presença da tradição, expressa, sobretudo pelo samba urbano que emergiu nos anos 30. Na definição de José Miguel Wisnik “Linha evolutiva significa que a Música Popular no Brasil desenvolve um grau de autoconsciência que caracteriza os momentos de maturidade de certas expressões artísticas [...] a consciência de que elas não são apenas entretenimento, mas fazem parte da constituição de linguagem”.

Não por acaso, uma composição do sambista carioca Zé Ketti, “adotado” pelo CPC da União Nacional dos Estudantes, proclamava que seu samba era “a voz do povo”. Caetano Veloso parecia não concordar com esta posição um tanto quanto ideológica dos seus contemporâneos e, na entrevista supracitada, partiu para o ataque, provocando uma grande polêmica no meio artístico, sobretudo entre os chamados “esquerdistas”.

Conforme Napolitano, deste debate provocado por Caetano Veloso surgiram quatro instâncias básicas: a) o impasse na fundamentação de uma atuação político-cultural afirmativa; b) o impasse como redefinição do papel da arte e do artista numa sociedade de classes cada vez mais orientada para o mercado; c) o impasse como necessidade de equacionar a relação forma/conteúdo tendo em vista a obra como portadora de uma mensagem; e, d) o impasse como necessidade de organizar o debate no contexto político-ideológico que, após o golpe de 1964, obrigava o artista-intelectual a se posicionar frente o problema do autoritarismo militar. Porém, tanto a idéia de impasse quanto a de linha evolutiva da MMPB complementam a reorganização do campo musical-popular que naquele momento estava pressionado entre duas vertentes: a expressão da consciência nacional e a inserção ativa no mercado musical.

Nesse contexto, a música popular funcionou como um importante veículo de discussão ideológica ao mesmo tempo em que experimentava uma grande explosão criativa, estimulada inclusive pelas mutações no seio da indústria cultural. Os festivais da canção, por exemplo, formam o conjunto de eventos mais dramáticos dessa peculiar convergência de problemas e possibilidades. (NAPOLITANO, 1998, p. 292)

A situação privilegiada da música popular brasileira nos anos de 1960 a colocava numa luxuosa posição de poder debater sobre qual tradição deveria ser seguida, já que ao longo das primeiras décadas do século XX ela se renovou sem desprezar o material sonoro, os parâmetros e os estilos convencionais, ao mesmo tempo em que consolidou uma forte presença estrutural no emergente mercado de bens culturais – ponto de ligação com a escuta popular. (Ibid., p. 293)

Napolitano (1998) relata que por esta época, o mercado musical sofreu uma alteração significativa em função da consolidação da televisão e do *Long Playing* de rotação 33-1/3 como suporte do mercado de música. Além disto, nota-se a ampliação do público consumidor musical agregado após o advento da bossa nova, ou seja, a classe média alta, mais abastada, mais informada e circulando predominantemente no meio universitário, que viu esse estilo como um respeitável campo e criação e expressão.

Depois, a partir da metade da década de 1960, com a entrada da televisão como meio propagador da música através dos festivais da canção, somou-se uma nova parcela de consumidores da música popular, uma classe média menos abastada, porém, com algum poder aquisitivo para consumir os bens culturais oferecidos pela emergente indústria musical.

Esse processo culminou, já em meados dos anos 1960, numa nova institucionalização da idéia de *Música Popular Brasileira*, cuja noção de *impasse* e *evolução* não são acidentes de percurso, mas elementos instituintes, permanentemente tencionados pelas demandas da indústria cultural e pelas expectativas do público ouvinte. (NAPOLITANO, 1998, p. 294)

Para este mesmo autor, a MMPB tem suas raízes na Bossa Nova *participante* que trabalhava com elementos do samba tradicional e tinha a preocupação de ser portadora de uma mensagem “conscientizadora”. Além do conteúdo das letras que buscavam delimitar uma atitude mais condizente com o momento político-social do país, também em termos musicais havia mudanças – ainda que sutis – como um violão menos contido do que aquele consagrado por João Gilberto, marcando uma divisão rítmica mais próxima ao *afro* (termo utilizado na época) e alguns instrumentos do samba tradicional, com o trombone que sempre fora identificado com a gafieira.

Já por volta de 1962, a Bossa Nova havia sido reprocessada na forma de um *samba moderno participante*, resolvendo o impasse na questão Bossa Nova *versus* samba tradicional, encontrando uma formulação estética paradigmática, embora fique evidente que esse impasse era tanto maior quanto fosse a identificação com a crença nas reformas sociais mobilizadoras de grande parte da sociedade brasileira identificada com a ideologia nacionalista. Outra questão importante a se observar é que a Bossa Nova era considerada um subgênero do samba e potencialmente poderia crescer bastante junto ao público jovem universitário que começava a ter despertado seu interesse pela música popular brasileira. E esta possibilidade acabou se transformando numa “tarefa político-cultural, potencializada pela ameaça de imperialismo cultural que o rock representava”. (Ibid., p. 296)

Este impasse onde se vislumbrava o jovem artista intelectual, nacionalista de esquerda, apto a produzir uma arte cosmopolita e ao mesmo tempo nacionalista, politizada e comunicativa, sofreu um revés significativo a partir do golpe militar de 1964, pois num primeiro momento, os militares se preocuparam em dissolver as organizações populares, perseguir seus líderes, parlamentares, ativistas políticos e sindicalistas, sem dar tanta

atenção aos intelectuais de esquerda e criadores. Porém, esta situação só perdurou entre 1964 e 1968, e neste ano, quando foi promulgado o Ato Institucional nº 5 a situação política recrudescceu, com a perseguição e prisão de líderes políticos e estudantis, e até mesmo os artistas passaram a ser vistos como ameaça ao poder constituído. (RIDENTI, 2005)

No período compreendido entre 1964 e 1968 houve uma inversão de prioridades para os artistas da música popular brasileira que, antes de 1964 defendiam a proposta de que a *consciência social* deveria estar a reboque do *ser social*. Após o golpe militar, a música transformou-se em prioridade para lutar contra o regime, na medida em que as posições tradicionais de esquerda eram colocadas em cheque pelo autoritarismo institucional do regime, e este autoritarismo incorporava mudanças na esfera econômica que começaram a dar os primeiros sinais na área da cultura, entre 1965 e 1966, especialmente com a concentração da criação musical popular em torno da televisão e sua popularização entre todas as classes sociais.

A supervalorização dos programas musicais de TV, que acabariam por gerar novos *impasses*, foi ela mesma vista como uma resposta válida ao avanço da música estrangeira nos meios de comunicação. Num primeiro momento, a massificação do consumo de música brasileira parecia ser o caminho mais coerente para disseminar uma mensagem ideológica. Mas o caminho da bossa nova, das boates até a televisão não foi linear, planejado. (NAPOLITANO, 1998, p. 298)

Em maio de 1965, estreou um programa televisivo de grande impacto, “*O Fino da Bossa*”, (depois, apenas “*O Fino*”) na TV Record, tendo como protagonistas os cantores Elis Regina, Jair Rodrigues e o grupo instrumental Zimbo Trio, ao lado de um elenco de artistas convidados que procurava unir novos talentos emergentes, como Chico Buarque e Gilberto Gil, e nomes consagrados como Dorival Caymmi, Vinícius de Moraes, Adoniran Barbosa e Atila Iório. Também na TV Record, em setembro de 1965, estreou o programa “*Jovem Guarda*”, comandado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia, aproveitando-se de uma sub-cultura advinda do rock, com canções que tratavam de temas românticos pasteurizados e comportamento de “rebeldes sem causa”, com o culto ao carro, roupas, cabelos compridos, namoro, etc. (AMORIM, 2001)



Programa *O Fino da Bossa*,

1966 - Programa *Jovem Guarda*
Foto: Jair Rodrigues, Elizete Cardoso e Elis Regina
Acervo: AMM/CCSP
Fonte: *Revista D'Art* n°. 8 dez. 2001. Disponível em: <<http://www.prodham.sp.gov.br/ccsp>>.

1966 - Foto: Entre outros, Jerry Adriani, Wanderley Cardoso, Erasmo e Roberto Carlos, Wanderléia
Acervo: TV Record

Galvão (1976, p. 94) refere-se ao movimento Jovem Guarda como “grosseria e titilação do iê-iê-iê nacional” e questiona sua qualidade e intenção, em virtude da pobreza de forma e conteúdo, além da alienação diante dos problemas nacionais “enfrentados” pela MMPB.

Para Napolitano (1998, p. 304), o movimento liderado por Roberto Carlos, ao incorporar timbres eletrônicos nos arranjos, à base de guitarras e teclados, constituiu-se numa autêntica anti-fórmula da MMPB, e a disputa ideológica entre “*O Fino*” e “*Jovem Guarda*” criou um fato de mídia que aumentou ainda mais a propaganda em torno dos programas, especialmente sobre o “*Jovem Guarda*” que tinha articulações com os ramos industriais ligados ao mundo da moda e do comportamento jovem.

No artigo “A MPB era o Fino na década de 60” do Diário Popular de 18 de novembro de 1988, Fabian DC comenta que o *O Fino* (dedicado à MPB mais sofisticada) e o *Jovem Guarda* (adaptação brasileira do rock popularizado dos Beatles e Rollings Stones por Roberto Carlos e o iê-iê-iê), eram dois programas que dividiam boa parte do público, existindo um forte antagonismo entre os dois movimentos, em especial dos mais conservadores que não admitiam a utilização da guitarra na MPB. Aponta que a grande “heresia” na evolução da Bossa Nova, ficou por conta de Gilberto Gil e Caetano Veloso que participavam do *O Fino* usando a guitarra como parte fundamental em suas composições e arranjos, com isso, propondo uma síntese MPB/Jovem Guarda, que mais tarde desencadearia na Tropicália.

Sobre a Jovem Guarda, em artigo publicado no Jornal do Brasil em 28/10/67, menciona-se que o iê-iê-iê surgiu como uma autêntica mina de dinheiro para uma série de cantores e instrumentistas de talento menor, pois a grande maioria de cantores da Jovem Guarda cantava mal e boa parte dos guitarristas não conseguia sair do ritmo que se repetia, resultando no movimento que se fez contra eles. O caso de Roberto Carlos, indiscutível em relação à comunicação com o público, se situava à parte. E Carlos Imperial se defendia com a seguinte frase: “[...] Música deve ser dirigida ao povo, e nós fazemos isso. Pouco importa que ritmo tenha, de onde venha, quem cante. Se o povo não gosta, esta música não presta. Do iê-iê-iê todos gostam”.

A revista Intervalo publicou em fevereiro de 1966, uma entrevista feita com Erasmo Carlos, questionando sua reação e posicionamento diante do tratamento que recebia por parte de críticos, ignorando sua existência²⁵, de cantores e disc-jockeys adeptos da Bossa Nova, se referindo a ele, como os demais integrantes da Jovem Guarda, como “debilóides e sub-músicos”. “[...] O fato é que o iê-iê-iê contagia moços e velhos. E tem o toque mágico de ingenuidade, na **Festa do Bolinha, Festa de Arromba, Pescaria**, tem lirismo em **Emoção, A Volta**, tem a espontânea explosão do **Quero Que Vá Tudo Pro Inferno**”. Erasmo encerra com essa frase após comparar a Bossa Nova com a Jovem Guarda, partindo do princípio de que por ser esnobe e afastada do povo, a Bossa Nova estava fadada a seu fim, com “muita lesminha sem voz que se agarrava nessa bendita Bossa”, começando a se julgar superior, acabava sumindo. Sugere que ao invés de ficarem sistematicamente contra a turma do iê-iê-iê, só tendo a perder com isso, a Bossa Nova deveria “atizar o fogo de sua panelinha que já estava esfriando”.

Como é que tem coragem de nos acusar de cantar versões e músicas estrangeiras, se eles enfiaram o jazz na sua musiquinha nacional? Os cantores da Bossa Nova se recusam a convidar a turma da juventude para os seus shows: querem ficar de lado, num pedestal que não existe, você logo vai ver que não existe. Mas eu lhe digo: samba que é bom é o de Zé Ketí, é o de Noel, é o do povo. Pergunte ao Jorge Ben: entrou para nossa turma com armas e bagagens e ganhou uma popularidade nunca vista. Chegou a chorar em Belo Horizonte, quando um auditório de 10.000 pessoas começou a cantar em coro o **Ninguém Chora Mais**. Bossa-nova faz isto? Bossa Nova tem essa intimidade com o público? Era um auditório da Jovem Guarda, morou? Era o povo e o povo que nos entende, nem que a gente cante em chinês. Porque a música mexe com

²⁵Segundo eles, Erasmo já tinha vendido 50 mil discos como cantor e como compositor 700 mil. Ganhou os Troféus “Roquete Pinto” e “Chico Viola”, entrou para o negócio de moda *fashion* ao lançar sua “logomarca” e estava se preparando para fazer um filme. Conhecido e considerado por muitos como uma *bomba*, uma *brasa*, um *estouro*.

todo mundo e o iê-iê-iê vai continuar sendo uma brasa por muito tempo ainda. (O SAMBA que é bom..., n. 160, 1966)

DISCOS MAIS VENDIDOS	
Posição avaliada pelo IBOPE, no Estado da Guanabara, de 11 a 16 de abril de 1966.	
A — COMPACTOS SIMPLES	
TÍTULO	INTERPRETE
1º QUERO QUE VÁ TUDO PRO INFERNO	Roberto Carlos
2º ALINE	Christophe
3º CAPRI C'EST FINI	Hervé Villard
4º TE ESPERAREI	Vanderlei Cardoso
5º JO CHE NON VIVO SENZA TE	Pino Donaggio
B — COMPACTOS DUPLOS	
1º JOVEM GUARDA	Roberto Carlos
2º TERNURA	Vanderleia
3º HELP	The Beatles
4º ALTEMAR DUTRA	Altemar Dutra
5º UM GRANDE AMOR	Jerri Adriani
C — LONG PLAYINGS	
1º JOVEM GUARDA	Roberto Carlos
2º HELP	The Beatles
3º CRÊME BATIDO	Herbe Alper
4º SURGE UM ASTRO	Agnaaldo Timóteo
5º EU TE AGRADEÇO	Altemar Dutra

*Revista intervalo nº 171, 17 a 23/04/1966

Elis Regina revidou a provocação e ofensa da Jovem Guarda feita por Erasmo Carlos, em matéria intitulada “Esse tal de iê-iê-iê é uma droga”, publicada na Revista Intervalo nº 168, na semana de 27 de março a 02 de abril de 1966, onde declara sua opinião em relação à Jovem Guarda, com tamanha contundência e veemência jamais assumida até então. Não só por uma questão de revide, alguns fatos preocupantes induziram essa declaração como: por perceber que a área de influência do iê-iê-iê vinha se espalhando não só entre os adolescentes, mas em boa parte de jovens e adultos, ao retornar de sua viagem à Europa, deparou-se com a queda de cotação da MPB, ante a tomada dos primeiros lugares das paradas de sucesso pela turma da Jovem Guarda, ameaçando o programa *O Fino*, “quartel-general da Bossa Nova”. Elis afirma que sua missão e compromisso como cantora e representante da MPB, estava em melhorar o gosto do público entregando-lhe o que há de melhor na criação artística, principalmente com o público jovem e que ninguém tem o direito de deformar nada como o iê-iê-iê estava fazendo.

De volta ao Brasil, eu esperava encontrar o samba mais forte do que nunca. O que vi foi essa submúsica, essa barulhera que chamam de ié, ié, ié, arrastando milhares de adolescentes que começam a se interessar pela linguagem musical e são assim desencaminhados. Esse tal de ié, ié, ié, é uma droga: deforma a mente da juventude. (ELIS Regina, *Intervalo*, n. 168, 1966)

Analisa as músicas, como uma aberração, na maioria com pouquíssimas notas, tornando-as fácil de cantar e guardar, com letras de conteúdo fútil e banal, falando de bailes e palavras bonitinhas para o ouvido, e que qualquer pessoa que se dispusesse poderia compor, demonstrando falta de qualidade e seriedade, na verdade.

Nós, brasileiros, encontramos uma fórmula de fazer algo bem cuidado para a juventude, sem apelar para rocks, twists, baladas, as usando o próprio balanço do nosso samba. Será que vamos ser obrigados a pegar esses alucinantes e ultrapassados, para fazer deles a nossa música popular? Isso é ridículo. () Cada um tem sua consciência. Cuidado, gente! Mais tarde ela vai pesar demais. (ELIS Regina, *Intervalo*, n. 168, p. 10-11, 1966)

Um artigo da Folha de S. Paulo em 13 de dezembro de 1980 intitulado “Uma grande paixão que fez crescer a MPB”, traz a questão da influência dos Beatles na música brasileira que não só exerceu sobre a turma da Jovem Guarda, como influenciou na maneira de outros jovens compositores da época como Milton Nascimento, Beto Guedes, Lô Borges, elaborarem suas músicas, envolvendo-as com arranjos fantásticos dando a elas uma nova dimensão e propondo uma nova MPB. Segundo o editorial, naqueles anos havia um vazio na música popular brasileira, pois após o samba-canção ceder lugar para a Bossa Nova a partir de 1958/59, durou pouco tempo, esgotando-se em si mesma, por não ter chegado ser eminentemente popular, naufragando nos barquinhos e morrendo de amor e dor, deixando algumas seqüelas que surgiam em forma canções de protesto. Defende a idéia que essas músicas por terem um conteúdo pesado e para a maioria dos jovens “comuns”, não universitários, uma realidade que não era a deles, logo se apaixonaram pelos Beatles.

Com tamanho vazio na nossa música (ela só viria a se refazer a partir dos festivais da Record, de 1966 em diante, ano da “A Banda” de Chico e “Disparada” de Vandrê), qualquer pessoa poderia imaginar o aparecimento no Brasil de ídolos jovens, falando a linguagem jovem: e foi aí que surgiu Roberto Carlos. Se os Beatles já significavam na época uma revolução de comportamento (muitíssimo acentuada nos anos seguintes) Roberto, dentro do possível, também procurou ser renovador: seu grito de que “tudo o mais vá pro inferno”, talvez sem a intenção de ir tão longe, fez com que ele passasse a ser ouvido também pelos maiores de 15 anos o até pelos adultos. A guitarra elétrica foi odiada pelos radicais da MPB (foram muito mais para elas do que para os compositores e intérpretes as valas dadas a “Domingo no Parque”, de Gil, e “Alegria Alegria” do Caetano, no festival de 67), mas o certo é que aos poucos ela se incorporou a instrumentação normal da MPB. (UMA grande paixão..., p. 25)

Este artigo nos pareceu com uma visão um pouco unilateral e simplista ao analisar os acontecimentos e influências musicais daqueles tempos. No entanto, achamos pertinente colocá-la por ter sido, à parte José Ramos Tinhorão, um dos poucos posicionamentos pessimistas e de anulação, ao enxergar a MPB dos anos de 1960 partindo somente da rápida ascensão e queda da Bossa Nova, caracterizando-a como elitista e impopular, mencionando os Festivais e defendendo a Jovem Guarda, talvez por ter sido tão “atacada” pela ala da MPB e concordando com as palavras de Carlos Imperial. O que leva a pensar que para muitos, até em 1980 quando este foi escrito, há omissão ou desconhecimento da música popular instrumental que se fez tão presente naquela década.

Retomando a questão da “linha evolutiva” – mencionada anteriormente - ao mesmo tempo em que se travava esta batalha ideológica no campo musical, prosseguia o debate sobre os *impasses* da MMPB, onde Caetano Veloso afirmou:

Se temos uma tradição e queremos fazer algo novo dentro dela, não só temos que senti-la, mas conhecê-la. É este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da “linha evolutiva” pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação [...] Aliás, João Gilberto, para mim, é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular (in FAVARETTO, 1979, p. 23).

A posição defendida por Caetano Veloso sugeria o afastamento tanto da corrente nacionalista defendida pelo crítico José Ramos Tinhorão (NAPOLITANO, 1998)²⁶, quanto da corrente nacional-popular-engajada, na qual figuravam artistas como Chico Buarque, Edu Lobo, Geraldo Vandré, etc., pois esta – destarte ser da Moderna Música Popular Brasileira – guardava ranços mistificadores de uma raiz cultural não efetivada, portanto, distante da linha evolutiva. (Ibid., p. 306)

Esta idéia remete à Bossa Nova como referência moderna na medida em que, tentava romper com o tradicionalismo e revitalizar a MPB, dando continuidade à sua tradição, sem temer as influências, com assimilação das conquistas do jazz passando de influenciada a influenciadora do jazz, conseguindo que o Brasil exportasse para o mundo produtos sofisticados e não mais matéria-prima musical.

²⁶José Ramos Tinhorão foi um dos maiores críticos da Bossa Nova e dos movimentos musicais dos anos 60, como um todo e que sua tese geral é que a MMPB consolidou uma tradição de expropriação do patrimônio musical “negro e popular”, iniciada nos anos 1930 e concluída nos anos 1960, pela classe média ligada aos valores de consumo internacionais.

O poeta concretista Augusto de Campos (2005, p. 55)²⁷ provocava os defensores da MMPB ao enxergar no “alienado” Roberto Carlos mais semelhanças com a bossa nova do que a “engajada” Elis Regina, por exemplo. Em sua avaliação, nem Elis Regina e nem os outros cantores da música nacional moderna, se assemelhavam a Roberto e Erasmo Carlos, em suas apresentações onde demonstravam “espantosa naturalidade”, totalmente à vontade, portanto, mais próximos da bossa nova, sem se entregar a expressionismos interpretativos; ao contrário, adoravam um estilo claro e despojado. Para este mesmo autor, os novos meios de comunicação de massas, cujas matrizes da “metrópole” irradiavam informações para milhões de pessoas ao redor do mundo, cumpriam um papel relevante no intercâmbio cultural universal, e este era um fato inexorável desprezado pela esquerda brasileira, por isso, a “guerra santa” travada contra o ié-ié-ié era um desprezo para com uma lição que esse fato musical estava dando de graça para nossa música popular.

A intercomunicabilidade universal é cada vez mais intensa e mais difícil de conter, de tal sorte que é literalmente impossível a qualquer pessoa viver a sua vida diária sem se defrontar a cada passo com o Vietnã, os Beatles, as greves, 007, a Lua, Mao ou o Papa. Por isso mesmo, seria inútil preconizar uma impermeabilidade nacionalista aos movimentos, modas e manias de massa que fluem e refluem de todas as partes para todas as partes. (Ibid., p. 142)

Porém, o que os seguidores da MMPB buscavam não era a forma bossanovística de interpretar - como provocou Augusto de Campos -, e sim, dar conteúdo às letras de músicas que, indubitavelmente, seguiam a mesma vertente da Bossa Nova, através de arranjos sofisticados, melodias refinadas e harmonias elaboradas.

Os defensores da linha evolutiva, como Caetano Veloso e Augusto de Campos, enxergavam na teatralização e no exibicionismo operístico da interpretação de Elis Regina um retrocesso que não só diluíam as conquistas estéticas da bossa nova como operavam uma volta a um período que a antecedeu.

O maestro Júlio Medaglia, ligado ao movimento “Música Nova”, ao fazer um balanço da música popular brasileira em artigo publicado no jornal O Estado de São Paulo, no dia 17 de dezembro de 1966, afirmou que a Bossa Nova não era uma simples cópia de procedimentos jazzísticos, como afirmava, por exemplo, José Ramos Tinhorão, mas se

²⁷Estudo intitulado “Da Jovem Guarda a João Gilberto” e publicado originalmente no *Correio da Manhã*, em 30/06/1966.

colocava sob o prisma da modernidade musical através do canto despojado e de uma simplicidade funcional nos parâmetros da canção (in CAMPOS, 2005, p. 67-123).

A posição polêmica de Tinhorão procurava excluir a Bossa Nova da “autêntica” música popular brasileira, ao passo que Júlio Medaglia, Caetano Veloso e Augusto de Campos enxergavam no sucesso internacional da bossa nova uma contra-ofensiva da cultura brasileira. Porém, conforme Napolitano (1998, p. 308) ainda que não se possa desprezar esta visão, há que se notar que Caetano Veloso, Augusto de Campos e Júlio Medaglia recorreram ao paradigma bossanovista por não possuir um projeto estético para a música popular brasileira, mas ainda assim, não se pode negar que os três definiram os termos do impasse estético e ideológico em que se encontrava a música popular brasileira naquele momento.

Sob este aspecto, duas posições se acirravam: a atuação no sentido de fortalecer os gêneros convencionados de raiz e o conteúdo nacional-popular da música brasileira, dentro da indústria cultural; o questionamento do código vigente na MPB, recuperando alguns parâmetros formais da bossa nova, mas aproveitando (e ampliando) o mercado conquistado até aquele momento. Portanto, as duas posturas convergiam para a indústria cultural, no sentido de acreditar na possibilidade de uma inserção ativa do artista nas suas estruturas. (Ibid., p. 308)

A entrada em cena dos programas musicais e dos festivais televisivos das canções, ao mesmo tempo em que levaram esta discussão para o nível estético e político, se transformaram no grande palco de um conjunto de eventos que acabaram superdimensionados, proporcionando maior visibilidade aos novos atores da música popular brasileira.

Vilarino (2002) acrescenta que ainda que tributária da Bossa Nova, grande parte dos compositores dos festivais da canção dos anos de 1960 inovaram ao substituir as imagens recorrentes da Bossa Nova - como o barquinho, o sorriso e a flor – por outras mais marcantes e presentes no cotidiano de outras populações.

Em “Arrastão”, o mar não é mais objeto de contemplação, elemento passivo na paisagem, e sim espaço de trabalho, de onde são retirados os peixes que garantem a subsistência, além de local de culto, morada de Iemanjá. Na letra, retrata-se um pouco do cotidiano de uma população pouco favorecida no meio social. (Ibid., p. 24)

Conforme Napolitano (2002) ao contrário do teatro e do cinema que não conseguiram formar um público cativo, a MMPB tornou-se portadora de uma mensagem crítica que, reforçada pela qualidade poética e sofisticados arranjos musicais, foi aos limites e exclusões de uma brasilidade associada ao conteúdo e à participação política e social propostas pela canção popular. Como processo marcante dos anos de 1960, o sentido principal da institucionalização da MPB foi o de consolidar o deslocamento do papel de função social da canção, existente desde a bossa nova e seu novo status não significou uma busca de identidade estética rigorosa. As canções continuaram sendo objetos híbridos que portavam elementos estéticos de várias naturezas, tanto na parte literária quanto na parte musical. Enquanto instituição, nossa música popular passou a incorporar uma pluralidade de escutas e gêneros musicais que, na forma de tendências musicais diversificadas ou estilos pessoais, passaram a ser conhecidas como MPB, e neste processo tanto a crítica musical quanto a preferência do público foram indispensáveis.

O autor conclui que a idéia de MMPB (como foi denominada a nova safra de músicos) foi, em parte, tributária dos códigos comunicativos do rádio e teatro, e do repertório veiculado pelo programa *O Fino* pela TV Record (NAPOLITANO, 2001).

1.2.1 O vínculo entre a MPB e a Televisão

Nos anos de 1950, quando foi introduzida no Brasil por Assis Chateaubriant, a televisão não passava de um sonho irrealizável para a grande maioria da população, e as transmissões iniciais foram eventos isolados e um tanto quixotescos. Dono de um grande império de comunicação liderado pelos Diários Associados, Assis Chateaubriant não poupou esforços e nem ousadia para empreender seu projeto de inserir a televisão na cultura brasileira. Para realizar seu intento, para a primeira transmissão adquiriu 200 aparelhos que espalhou pela cidade, na tentativa de popularizar o eletrodoméstico (A HISTÓRIA da Televisão no Brasil).

Os anos de 1960 foram de grande importância para o crescimento da televisão no Brasil, pois além da industrialização iniciada com o vídeo tape, o público cresceu significativamente graças ao fato da indústria nacional estar fabricando aparelhos a custos mais acessíveis. (AMORIN, 2001).

Nesta época, a televisão brasileira era composta por profissionais oriundos do rádio que traziam as experiências e os vícios daquele veículo, e por esta razão o começo foi um tanto claudicante e passaram-se alguns anos até que uma linguagem própria fosse desenvolvida. Muitos dos programas eram adaptações de antigos sucessos do rádio, e, mesmo a telenovela que veio a ser o principal produto da televisão brasileira nas décadas seguintes, era a transposição das novelas de rádio para o novo veículo (VILARINO, 2002).

Amorin relata que nos anos de 1960 iniciou-se uma massificação imposta pela televisão com a telenovela e os programas de auditório, alcançando índices de audiência significativos, e paralelamente, a música popular brasileira se renovava com o surgimento de uma nova geração de talentosos compositores e cantores.

Aproveitando sua experiência em atrações musicais, o aumento do interesse do telespectador pela música brasileira e a popularidade ascendente dos programas de auditório, a TV Record estabeleceu, a partir de 1966, um esquema de produção musical, com o comando da Equipe A, composta por Antonio Augusto Amaral de Carvalho, Raul Duarte, Nilton Travesso e Manoel Carlos, para, além de prestigiar os artistas consagrados, incentivar os valores que vinham aparecendo. Como tática, os programas foram exibidos no teatro Record-Consolação, com a presença de público, fazendo com que o entusiasmo do auditório pelas atrações, contagiasse também o telespectador. (AMORIN, 2001)

Depois do sucesso das primeiras incursões na televisão do pessoal da Bossa Nova paulista e da comprovada receptividade de público que tinham João Gilberto, Tom Jobim, Vinícius de Moraes e Baden Powell, lotando bares e teatros e emocionando uma nova geração de ouvintes, alguns produtores acharam que o momento era apropriado para uma incursão mais ousada da MPB, onde a televisão representaria um papel fundamental para sua inserção na cultura brasileira. Manoel Carlos, produtor do programa “*Brasil 60*” da TV Excelsior, apresentado pela atriz e cantora Bibi Ferreira, havia introduzido um elenco de qualidade – Os Cariocas, Carlos Lyra, Baden Powell, Elizete Cardoso, Sérgio Mendes e Tamba Trio, entre outros – e a resposta do público da classe média alta foi mais do que satisfatória. Estes e outros artistas da mesma qualidade se apresentavam com regularidade no “*Brasil 60*”, dando [...] um sopro de bom gosto e talento na nossa desde então pouco ousada programação”. (RIBEIRO, 2003, p. 66-67)

O esquema radiofônico foi mantido em sua migração de profissionais para a televisão, como a manutenção de grandes orquestras, e num período posterior, quando da consagração de novos talentos através dos festivais da canção, com a contratação de

cantores e compositores pelas maiores televisões para apresentar programas musicais, assim como aconteceu nos anos de 1930 e 1940, com Noel Rosa, Almirante e Francisco Alves. Os ídolos populares da televisão, compositores e cantores em sua grande maioria, revelavam a estreita ligação entre a música popular e o gosto do público televisivo, que ainda era pequeno, mas se mostrou decisivo para a formação de opinião da sociedade. (AMORIM, 2001)

Em entrevista concedida ao Jornal da Universidade – UFRGS, Homem de Mello afirma que foram os festivais que puxaram o ciclo dos programas musicais na televisão, mesmo que o formato já estivesse no ar, desde o início da década de 1960. O primeiro nos novos moldes foi "*O Fino da Bossa*". Por ironia, a emissora de televisão que capitalizou o êxito do primeiro festival da TV Excelsior foi a TV Record, que começou a série de programas que alcançaram êxito extraordinário. Pela primeira vez na história da televisão brasileira era levada a música mais nova que se fazia, em primeira mão, e de uma maneira também nova, pois antes disso, os programas eram de estúdio, sem a participação efusiva da platéia, como aconteceu no festival pioneiro:

Na Record era aquele entusiasmo, com auditório. Os programas não eram transmitidos ao vivo por razões técnicas, mas o que chegava ao público era o mesmo da gravação ao vivo. Uma música saindo do forno da MPB e mostrada de uma forma limpa, honesta, sem maquiagem, que deixava todos arrepiados. As pessoas percebiam estar diante de uma geração de músicos privilegiados, de uma coisa nova e qualificada. Muito diferente do que se faz hoje nas TVs, que pode ser novo, mas não tem qualidade, nem significação. (MELLO, 2002, p. 15).

Segundo Campos (1978, p. 53), no ano de 1965, pesquisas realizadas pelo instituto de opinião IBOPE, revelaram que a cidade de São Paulo contava com cerca de 600 mil aparelhos de televisão, e ao se considerar a média de 3 telespectadores por aparelho, existia um público de aproximadamente 2 milhões de pessoas para absorver as novidades criadas pelo novo veículo. Ao se considerar a totalidade da população da cidade, este universo de pessoas era mais significativo pela "qualidade" do que pela quantidade, uma vez que apenas o público das classes A e B tinham poder aquisitivo para comprar o eletrodoméstico, e sua influência acabava se espalhando para os outros segmentos pelo fascínio do status representativo.

Por outro lado, Napolitano (2001, p. 80) coloca a relação música e TV nos anos de 1960 a partir de dois ângulos: um consolidando a mudança do lugar social da canção

iniciado com o advento da bossa nova, outro tornando fluidas as fronteiras entre as faixas de consumidores, ampliando a audiência no nível quantitativo e alterando sua composição qualitativa.

A TV representou não só uma ampliação da faixa etária consumidora de MPB renovada (lembrem-se que a audiência de *O fino da bossa* era basicamente familiar, se considera o horário de transmissão}, mas uma ampliação de audiência da MPB em todas as faixas sociais, na medida em que a TV era um fenômeno de segmentos médios bem amplos: as classes B e C (que poderiam ser traduzidas como classe média alta e baixa, ainda sem os desníveis de cultura e renda atuais) detinham cerca de 70% dos aparelhos de televisão em São Paulo (in NAPOLITANO, 2001, p. 80)²⁸

Em geral, os programas televisivos ou eram adaptados de sucessos do rádio ou traziam algumas de suas características, transpostas para a televisão, mas isto não acontecia com os programas musicais que, no novo veículo, buscaram novas fórmulas, uma vez que havia a imagem como elemento a se considerar, enquanto no rádio era somente o áudio.

Um caso emblemático da desobrigação da imagem no rádio foi um episódio vivido por Noel Rosa, nos anos de 1930, quando de uma apresentação num show em um cinema em Niterói. O compositor havia criado um samba cuja letra brincava com problemas de fala (“Mu-mu-lher em mim fi-fizeste um estrago/ eu de nervoso/ tô tô fi-ficando gago”²⁹) e pediu ao apresentador Geraldo Casé que advertisse a platéia que um rapaz com “problemas” cantaria um samba de sua autoria, e gostaria que a platéia não risse diante da “dificuldade” do cantor. Noel Rosa já era um nome relativamente conhecido no rádio, e a platéia presente não o identificou, pois sua imagem não era familiar. (ALMIRANTE, 1975)

Esta situação na televisão não era mais possível, e os redatores e produtores de programas musicais passaram também a considerar a *performance* televisiva de cantores e compositores, e em muitos casos, um artista desinibido tinha mais espaço do que um talentoso, porém, menos *performático*. Nara Leão e Chico Buarque, por exemplo, chegaram a ter um programa após o sucesso da música “A Banda”. O programa chamava-se “*Pra ver a banda passar*”, e segundo alguns comentários críticos da época, os dois artistas eram verdadeiros “desanimadores de auditório” pela excessiva timidez. (MELLO, 2003, p. 142)

²⁸Fonte: *Boletim de Assistência à TV (São Paulo)* vol. I, Ibope, 1966 (Acervo do Arquivo Edgar Leuenroth, IFCH/Unicamp).

²⁹“Gago Apaixonado”, de Noel Rosa.

Alguns importantes eventos marcaram a cena musical ao longo de 1964: um conjunto de shows musicais realizados por estudantes universitários através de seus centros acadêmicos, logo apropriados por produtores, apontou um novo caminho de sentido de ampliação do público de música brasileira, e logo em seguida, graças ao grande sucesso no teatro, esses espetáculos foram transpostos para a televisão – especialmente a TV Record, de São Paulo.

Este circuito aprofundou a busca da síntese entre bossa nova *nacionalista* e a tradição do samba, paradigma de criação desenvolvido antes do golpe. O entusiasmo da platéia diante das apresentações demonstrou o enorme potencial de público para a música brasileira, logo percebido pelos produtores e empresários ligados à TV. (NAPOLITANO, 1998, p. 298)

Augusto de Campos³⁰ faz uma análise sobre as alterações do comportamento musical no movimento da Bossa Nova desde seu contato mais amplo com o público via televisão, apontando uma característica na revolução dos padrões de conduta interpretativa na música popular. O autor compara o tipo de interpretação discreta e direta da Bossa Nova e seu estilo interpretativo e antioperístico, com o exibicionismo operístico dos “estentores sentimentais do bolero e os campeonatos de agudos vocais” do *bel canto* (levam à criação de zonas infuncionais e decorativas na estrutura melódica) que a muito impregnara a música popular ocidental. Alerta que além das razões estéticas, a própria revolução dos meios eletroacústicos, dispensando o esforço físico da voz para comunicação com o público, induziriam a essa revolução de padrões.

E foi ela, ao lado das novas e inusuais linhas melódicas e harmônicas da Bossa Nova, a responsável pelo mal-entendido de que cantores superafinados como João Gilberto não tinham voz ou era ‘desafinados’, tema glosado por Newton Mendonça numa das mais importantes letras-manifestos do movimento. Esse estilo, entretanto, pela própria virada de 180° que representava no estágio da música brasileira, não era facilmente comunicável. (CAMPOS, 2005, p. 54)

O momento musical vivido no meio da década de 1960, especialmente na cidade de São Paulo, onde operavam os maiores canais de televisão, foi capturado pelo ascendente meio de comunicação, através de programas onde a música ocupava o horário nobre. Jovens produtores de eventos musicais, e até mesmo amadores que se aventuravam em empreendimentos quase quixotescos, como estudantes universitários através de seus

³⁰Estudo publicado originalmente no *Correio da Manhã* em 30/06/1966.

centros acadêmicos, promoviam shows coletivos – quase sempre sob os auspícios do nome “Show de Bossa Nova” – onde se misturavam linguagens variadas cujo elo de ligação eram os derivados do samba, e mesmo com esta deficiência os eventos eram muito concorridos e prestigiados. (RIBEIRO, 2003)

Alguns desses eventos foram absorvidos pela televisão, com uma ligeira adaptação para sua linguagem e alcançaram grande êxito, tornando-se referência, como foi o caso de “*O Fino da Bossa*”, realizado no Teatro Paramount e patrocinado pelo Centro Acadêmico XI de Agosto, que deu origem a um dos programas de maior sucesso da televisão brasileira nos anos de 1960.

2. A CRIAÇÃO DE ‘O FINO’

2.1. Os shows no Teatro Paramount

Os shows de Bossa Nova tinham, por parte dos produtores, uma receita básica: na primeira parte se apresentavam os novos talentos, chamados de “os amadores da Bossa Nova”, como Toquinho, Taiguara, Chico Buarque, Geraldo Vandré, Zimbo Trio, Maria Lúcia e Yvete; na segunda parte, os músicos que se haviam profissionalizado, como Roberto Menescal, Silvia Telles e Oscar Castro Neves.

Uma figura de destaque neste cenário, citado por boa parte de autores e pesquisadores sobre o assunto, foi o radialista e produtor musical Walter Silva, também conhecido como Pica-pau, numa referência ao seu programa “*O Pick-up do Pica-pau*” (MELLO, 2003, p. 32; CASTRO, 2002, p. 189)³¹, transmitido pela rádio Bandeirantes/AM de São Paulo com duas horas de duração no horário do almoço.

Segundo matéria da publicação HISTÓRIA do Samba (1998, fasc. 28, p. 541), Walter Silva realizou um trabalho de proselitismo e aglutinação muito importante para a divulgação e manutenção da Bossa Nova em São Paulo, sem o qual, provavelmente ela não teria se sustentado, passando a ser uma simples lembrança.

Ao ouvir o LP “*Canções do Amor Demais*”, de Elizeth Cardoso, e o 78 rpm de João Gilberto, com “*Chega de Saudade*”, o radialista foi surpreendido pelo novo ritmo, e relata:

Aquilo entortou minha orelha. Entortou o meu ouvido. Fiquei maluco, embasbacado com os contracantos, melodia, divisão rítmica do João, com a beleza, com a brasileirice da melodia. A partir daí, passei a tocar em meu programa tudo o que viesse debaixo desse modernismo melódico, harmônico, rítmico e poético. (WALTER Silva levou a Bossa Nova..., 1998, p. 541).

³¹Zuza H. de Mello menciona vários *disc jockeys*, entre eles Walter Silva, *experts* em música popular que além de anunciar, discutiam a matéria com conhecimento de causa, programando músicas ainda consideradas elitistas, chegando a provocar a ira dos departamentos comerciais que preferiam o óbvio. Segundo Rui Castro, a Bandeirantes era uma emissora popular em São Paulo, com um público cativo de cantores que hoje seriam chamados de bregas. Mas *Pick-up do Pica-pau*, muito pela personalidade opinática de Walter Silva, ganhou terreno no dial e, em três meses, chegou a 22% de audiência, superando a de *Parada de sucessos*.



Estréia do "Pick Up do Pica-Pau" (1 de Dezembro de 1958)



Walter Silva, rádio Bandeirantes(1959) O "Pick Up do Pica-Pau" vivia recebendo troféus pela audiência do programa

Fonte: WALTER Silva (Pica-Pau). Disponível em: <<http://www.waltersilvapicapau.com>>.

O radialista e seu programa, também são mencionados na revista *Cash Box* datada de 10 de abril de 1965, bem como os shows que promoveu no Teatro Paramount.

Walter Silva, também conhecido como "O Pica-pau" por causa do seu famoso programa "O Pickup do Picapau" está se dedicando à organização de espetáculos de MPM, patrocinada principalmente pelas Universidades de SP. O próximo espetáculo ocorrerá em breve no "Teatro Paramount" e terá o nome curioso de "BO 65". Os melhores expoentes da BN estarão pessoalmente apresentando o ritmo a muitos fãs, uma multidão sempre crescente, no palco daquele teatro. (*Cash Box*, v. 25, n. 38, 1965)³²

Julio Medaglia declara em 1966 (apud CAMPOS, 2005, p. 113-115) que os shows de Bossa Nova realizados no Teatro Paramount foram um marco na história da Moderna Música Popular Brasileira por aglutinar dezenas de talentos emergentes e proporcionar ao ávido público paulistano um programa que unia cultura e entretenimento. As primeiras e verdadeiramente conseqüentes tentativas de entregar a Bossa Nova a grandes platéias e a criação de uma platéia interessada em acompanhar de perto sua evolução foram realizadas por Walter Silva, assessorado por estudantes universitários:

Homem de grande militância no rádio e na TV, Walter Silva foi um dos primeiros produtores de programas que contavam com grande índice de audiência – "O Pick-up do Pica-pau" – a se identificar com a bossa nova e a propagá-la efusivamente, inclusive em épocas em que as mais

³²Walter Silva, also known as "The Woodpecker" because of his famous program "O Pickup do Picapau" is dedicating himself to the organization of MPM shows, mostly sponsored by the SP Universities. The next show will take place soon at the "Teatro Paramount" and will have the curious name of "BO 65." The very best exponents of the BNN will be personally delighting the rhythm's many fans, an always growing crowd, on the stage of that theater.

profundas considerações se faziam em torno dela. Os shows por ele organizados no Teatro Paramount, foram verdadeiros acontecimentos em que se presenciava, como talvez em nenhuma outra audição popular, total identidade espiritual-musical entre artistas e público. (in CAMPOS, 2005, p. 113).

Segundo o autor, por meio desses shows, foi possível se estabelecer a relação íntima e direta entre uma platéia de três mil pessoas e uma cantora de voz pequena e delicada, como Alaíde Costa, realidade que anteriormente só seria possível entre quatro paredes e pequenos ambientes. “[...] A grande massa juvenil que se acotovelava nas dependências do Teatro Paramount permanecia imóvel e concentrada como num templo ouvindo uma melodia simples como um canto gregoriano, sem acompanhamento, num tom quase ingênuo: *“hoje a noite não tem luar, e eu não sei onde te encontrar.”*³³.



Alaíde Costa

Fonte: Encarte do Cd "O Fino da Bossa" da Série Prestígio RGE Brasil – 347.6012

A Bossa Nova, que tinha na figura do poeta e diplomata Vinícius de Moraes um de seus maiores destaques, era portadora de um domínio literário que até aquele momento a música popular brasileira não possuía. As letras de Vinícius de Moraes, e também de Newton Mendonça e Ronaldo Bôscoli, eram impregnadas de uma cultura superficial em nossa

³³“Onde está você?”, música do Oscar Castro Neves e Luverci Fiorini. Cantado por Alaíde Costa e titulares do Ritmo no show “O Fino da Bossa”, em 25/05/1964.

canção popular, visto que, com algumas exceções, os compositores pré-Bossa Nova³⁴, não eram dotados de profunda cultura erudita, ainda que demonstrassem grande capacidade de escrever letras de boa qualidade, como Noel Rosa, Antonio Maria e Orestes Barbosa³⁵.

Pouco mais de dois anos depois do “bum” causado por “Chega de Saudade, as letras da ainda considerada Bossa Nova³⁶, traziam para o universo da canção popular temas representativos da modernidade em consonância com a inserção do Brasil no cenário mundial, através das propostas do presidente Juscelino Kubitschek – ele próprio retratado por Juca Chaves na canção “*Presidente Bossa Nova*”. Esse “novo Brasil” procurava enterrar a imagem ultrapassada da relativa mente ditadura getulista, repleta de ícones negativos, como o controle da criação artística por meio da censura exercida pelo temível Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)³⁷. A partir de então, os estudantes começaram a promover na capital paulista os primeiros eventos ligados à Bossa Nova com satisfatória resposta por parte do público que lotava o Teatro Paramount³⁸ – considerado o “Templo da Bossa Nova” de São Paulo.



Teatro Paramount, Templo da Bossa
Fonte: HISTÓRIA do samba. São Paulo: Globo, 1998. cap. 28. p. 542.

³⁴Estamos falando aproximadamente dos anos 1930 a 1950. No século XVIII, XIX as letras das modinhas eram escritas por poetas acadêmicos.

³⁵Noel Rosa cursou Medicina até o terceiro ano. Antonio Maria e Orestes Barbosa eram jornalistas e escritores.

³⁶Questão que será apresentada à frente em MMPB e canção engajada.

³⁷O DIP foi criado durante o governo getulista para monitorar as artes e os meios de comunicação, a fim de preservar a figura de Vargas e inibir qualquer crítica ou insinuação que denegrísse a imagem presidencial.

³⁸O Teatro Paramount, localizado na Avenida Brigadeiro Luiz Antonio, região central de São Paulo, aglutinou os shows do movimento bossanovista na capital paulista.

Em São Paulo, o ano de 1964 tornou-se pródigo em shows de Bossa Nova, que aconteciam no Teatro Paramount, como “*O Fino da Bossa*”, que aconteceu em 24 de maio, patrocinado pelo Centro Acadêmico XI de Agosto, da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, com criação, produção e direção de Eduardo Muylaert, Horácio Berlinck e João Evangelista Leão - e divulgação de Walter Silva através de seu programa de rádio.

Graças ao grande sucesso deste evento e a resposta entusiasta do público (jovem que ocupava o teatro, percebendo que tudo o que vinha pregando musicalmente em seu programa *Pick-up do Pica-Pau* em forma de Bossa Nova tornara-se sucesso no palco, Walter Silva decidiu produzir uma série de shows (WALTER Silva levou a Bossa..., fasc. 28, 1998). “Animado com o sucesso do show *O Fino da Bossa*, promovido pelo Centro Acadêmico XI de Agosto da Faculdade de Direito do Lago de São Francisco, decidi repetir aquele sucesso, fazendo no Teatro Paramount, os meus próprios shows” (O FINO da Bossa...).



Encarte do show “O Fino da Bossa” (25/05/1964)
 Fonte: Disponível em: <<http://www.waltersilvavicapau.com>>

Com a necessidade de levantar fundos para as formaturas e a afeição dos jovens estudantes pela novidade da Bossa Nova, os Centros Acadêmicos patrocinariam os shows das segundas-feiras no Teatro Paramount. (HISTÓRIA do Samba, fasc. 28, 1998)

No dia 31 de agosto, Walter Silva, no mesmo Paramount, produz o show beneficente “*Boa Bossa*”, para a Associação de Moças da Sociedade Sírio-Libanesa,

lotando o teatro, que, segundo o produtor, neste show acontece a estréia de Elis Regina num palco de São Paulo³⁹.

Nesse show fiz direção de palco. Ele foi apresentado pelo saudoso Humberto Marçal. Nele, pela primeira vez em São Paulo, cantou uma mocinha chamada Elis Regina, que, juntamente com Silvio César e o conjunto *Sambossa 5*, que estava se apresentando na boate Djalma's na praça Roosevelt num espetáculo produzido por Solano Ribeiro, Arley Pereira e Teco, com enorme sucesso. (BOA BOSSA (31/08/1964)...)



Cartaz do show “Boa Bossa” (31/08/1964)



Walter Silva recebe homenagem de Najat e Marçal, pela contribuição dada ao show “Boa Bossa”
Fonte: Disponível em: <<http://www.waltersilvavicapau.com>>

³⁹ Acreditamos que certas afirmativas envolvendo autorias e créditos pessoais serão sempre polêmicas, por falta de fontes e principalmente por se tratar de lembranças dos próprios autores. Nesse caso, Solano Ribeiro credita a ele a primeira apresentação de Elis Regina num palco de São Paulo, em sua nova fase, no espetáculo “Primavera Eduardo é Festival de Bossa Nova” sob sua direção e produção, ocorrido em abril de 1964. Ver: in RIBEIRO, 2003, p. 53.

Em 26 de outubro, aconteceu “*O Remédio é Bossa*” patrocinado pelo Centro Acadêmico Pereira Barreto da Escola Paulista de Medicina. Considerado um show antológico, primando por ter apenas artistas consagrados, marcou a primeira apresentação ao vivo, em São Paulo, de um dos ícones da Bossa Nova, Tom Jobim. Em entrevista a nós concedida⁴⁰, Walter Silva emociona-se ao lembrar que o conjunto vocal *Os Cariocas* se encarregou da apresentação de cada um dos participantes e o fez cantando vinhetas, sempre de um local diferente do teatro, chamando nomes hoje definidos na MPB (HISTÓRIA do Samba, 1998, fasc. 28, p. 544).



Cartaz do show “O Remédio é Bossa” (26/10/1964)
Fonte: Disponível em: <<http://www.waltersilvapicapau.com>>

A declaração de Walter Silva para este show foi impactante ao mencionar Elis Regina:

Superou em produção, tudo que havia sido feito até então. Para que se tenha uma idéia, trouxemos Antônio Carlos Jobim que foi saudado ao entrar no palco por dois mil botões de rosa, atirados da platéia. O

⁴⁰Entrevista concedida em sua residência em 24/10/2007.

conjunto vocal *Os Cariocas*, fez um vinheta para cada artista que eram apresentados pelo conjunto, cada vez de um setor do teatro, foi um grande sucesso. Elis roubou o espetáculo, cantando com Marcos Valle *Terra de Ninguém*. Outros números obtiveram muitos aplausos, mas Elis, Tom e *Os Cariocas* de fato arrasaram. (O REMÉDIO é Bossa (26/10/1964)...)

Vinte e um dias depois deste show, em 16 de novembro, o Centro Acadêmico Ruy Barbosa, da Faculdade de Educação Física da USP, patrocinou outro evento que entrou para a história: “*Mens Sana in Corpore Samba*”, no Teatro Paramount, onde Chico Buarque se apresentou pela primeira vez, cantando “*Pedro Pedreiro*”, conforme declara Walter Silva:

Pela primeira vez, dividiu-se em duas partes para, na primeira, priorizar os novos talentos da música brasileira. Por isso, pode-se ver, pelo cartaz, os nomes de Chico Buarque, Taiguara, Toquinho, Ivete, Bossa Jazz Trio, Maria Lúcia, Tuca, Solano Ribeiro, que cantava no conjunto *The Avalons*, Roberta Faro, Sérgio Augusto, e *Os Poligonais*. Ficando para a segunda parte, o show da boate Zum-Zum, do Rio de Janeiro, com Silvia Telles, o conjunto de Roberto Menescal, com Oscar Castro Neves. Êxito total. Nessa noite, Chico Buarque foi o mais aplaudido, cantando, entre outras coisas, *Pedro Pedreiro*. Estava lançado o grande ídolo da música brasileira. (MENS Sana in Corpore Samba (16/11/1964)...)



Cartaz do show “*Mens Sana in Corpore Samba*” (16/11/1964)
 Fonte: Disponível em: <<http://www.waltersilvavicapau.com>>

No dia 23 de novembro, com o patrocínio do Centro Acadêmico da Faculdade de Odontologia da USP, foi realizado o show “*I Denti-Samba*”, mais uma vez com os novatos se apresentando na primeira parte, e na segunda, o aparecimento de uma estrela, Elis Regina, acompanhada pelo *Copa Trio*, formado pelos músicos: o pianista Dom Salvador (que anos mais tarde mudou-se para os Estados Unidos e firmou sua carreira internacional), o baterista Dom Um (que também mudou-se para os Estados Unidos), e o contrabaixista Gusmão (HISTÓRIA do Samba, 1998, fasc. 28, p. 544).



Cartaz do show “*Primeira Denti-Samba*” (23/11/1964)
Fonte: Disponível em: <<http://www.waltersilvapicapau.com/show1.html>>

Sobre este evento Walter Silva declara ser este, o primeiro show solo de Elis Regina:

Este show marca o primeiro show solo de Elis Regina. Acompanhada pelo *Copa Trio* (Salvador, Dom Um e Gusmão), a baixinha só não fez chover. Para comprovar o que estamos dizendo, enquanto ela se apresentava, a coxia era invadida por Walter Santos, Pery Ribeiro, Geraldo Vandrê, Oscar Castro Neves, Paulinho Nogueira, Alaíde Costa, *Zimbo Trio*, que haviam se apresentado na primeira parte, se acotovelavam para ver Elis e urravam de entusiasmo. (PRIMEIRA Denti-Samba (23/11/1964)...)

No ano seguinte, no dia 29 de março de 1965, Walter Silva promoveu “*BO 65 - O Show dos Estudantes*”, no qual Alaíde Costa chegou a sambar com Wilson Simonal, o que não era comum para o ‘estilo’ da cantora.



Cartaz do show “BO65” (29/03/1965)

Fonte: Disponível em: <<http://www.waltersilvapicapau.com>>

Walter Silva relata os bastidores e receptividade por parte do público, a ponto de “intitular” Alaíde Costa como “*A Fina da Bossa*”, que pôde demonstrar sua versatilidade em que além de caracterizar-se como uma intérprete forte e romântica, nada deveu a Wilson Simonal em matéria de ritmo e alegria ao sambar com o mesmo.

A partir do cartaz colado em quase toda São Paulo, introduzindo o estilo ‘*op arte*’, em propaganda desse gênero, o show *BO65* também inovou no palco, juntando a dupla Alaíde Costa e Wilson Simonal numa produção que fez com que Alaíde anos mais tarde viesse a ser chamada de *A Fina da Bossa*, que além de interpretar canções do seu gênero mais forte, o romântico, mostrou-a também balançando e dizendo no pé nada ficando a dever a Simonal em matéria de ritmo e alegria (*BO65* (29/03/1965)...))



Fachada do Teatro no dia do Show Wilson Simonal e Alaíde Costa
 Fonte: Disponível em: <<http://www.waltersilvavicapau.com>>

No cartaz do “BO65” já era anunciada a atração seguinte, de 8 a 14 de abril, mas que, na realidade, aconteceu nos dias 8, 9 e 12 de abril. Este show, chamado *Dois na Bossa*, originalmente deveria ser com Elis Regina, Wilson Simonal e Zimbo Trio, mas os dois últimos viajaram para fazer um show no Peru, e o produtor Walter Silva acertou com Elis Regina e Baden Powell. Porém, Baden Powell viajou para se apresentar na Alemanha e restou aos produtores fazer um novo arranjo, desta vez com Elis Regina, Jair Rodrigues o Jongo Trio formado por Cido Bianchi, piano, Sabá Machado, contrabaixo, e Toninho Pinheiro, bateria.



Wilson Simonal e Alaíde Costa



Cartaz do show "Dois na Bossa" (8-9-12/04/1965)

Fachada do Teatro no dia do Show

Fonte: Disponível em: <<http://www.waltersilvavicapau.com/>>

De toda a série de shows promovidos pelos centros acadêmicos universitários, "*Dois na Bossa*" foi o que teve maior repercussão. Em virtude do grande sucesso do show, foi gravado um LP homônimo, com Elis Regina, Jair Rodrigues e o Jongo Trio, e o álbum vendeu mais de um milhão de cópias (HISTÓRIA do Samba, fasc. 28, p. 541), feito memorável em qualquer época, sobretudo nos anos de 1960.

Walter Silva conta em seu livro (2002, p. 219) que por ocasião de Baden Powell ter "mandado o Lima" (Ibid, p. 294)⁴¹ com ingressos prontos e tudo arranjado, foram ao Teatro de Arena – onde acontecia o *Noites de Bossa* (MARTINO, 2000; A HISTÓRIA da Bossa Nova - Parte 3)⁴² - buscar o Jongo Trio 'fechando' com eles. Nessa mesma noite, o produtor acompanhado de sua esposa Dea e Solano Ribeiro, levou a cantora Elis Regina na boate Cave para apresentá-la ao empresário Marcos Lázaro, onde se encerrava a temporada do cantor Jair Rodrigues, que segundo o autor, "havia intoxicado a cidade e o país" com o

⁴¹ A expressão "mandei o Lima" já circula há muito tempo no ambiente musical e se refere ao músico que falta a uma gravação ou a outro compromisso profissional qualquer, o que equivale dizer que não veio, que faltou.

⁴² Um grupo de artistas e jornalistas paulistas, ou lá radicados, incentivados em responder a ofensa feita pelo poeta Vinicius de Moraes ao chamar a cidade de "túmulo do samba", e percebendo que em São Paulo havia muita gente fazendo música boa, começaram a promover 'reuniões de bossa' aos sábados à tarde em residências (maestro Souza Lima, Renato Mendes, Maricene Costa, e outros), denominados "*Tardes de Bossa Paulista*". A partir de jan. de 1963, Solano Ribeiro, Moraci do Val e Franco Paulino perceberam que os encontros despertavam um grande público interessado, necessitando um espaço maior. Para tal, alugaram o Teatro de Arena onde os espetáculos passaram a se chamar "*Noites de Bossa*".

“deixe que digam, que pensem, que falem”. Como Simonal havia viajado, Dea, notando o contraste de talentos entre Elis e Jair, sugeriu que este poderia substituir Simonal, formando a dupla com a cantora, embora parecendo uma reunião de água e óleo, como show, poderia dar certo. Mesmo diante das diferenças culturais, musicais, estilos interpretativos diversos, aconteceu o grande sucesso e receptividade da dupla.



Jongo Trio

Fonte: Disponível em: <<http://www.waltersilvavicapau.com/>>

Castro (2002) relata que do show *Dois na Bossa* resultaram um disco recordista de venda e um programa de televisão, *O Fino* que, de certa maneira seria “um tiro no peito da Bossa Nova”. O autor não explica sua expressão, e por a considerarmos significativa, buscamos investigar possíveis abordagens semelhantes, que serão trazidas mais à frente ao tratarmos especificamente do contexto.

Napolitano (1998) lembra que depois de se apresentarem pelo circuito de bailes e boates no eixo Rio-São Paulo, os cantores Elis Regina e Jair Rodrigues, antes do *O Fino*, já causaram grande impacto com o show “*Dois na Bossa*”, demonstrando todo o seu carisma junto ao público, com um repertório de músicas de alto nível. O autor traz a questão da comunicabilidade com o público, considerada o ponto fraco dos artistas mais contidos, fiéis bossanovistas, e que no estilo natural e contagiante da dupla, o impasse da questão parecia estar resolvido.

O público, que já vibrava com a apresentação de artistas mais contidos, ou seja, mais fiéis ao procedimento Bossa Nova, ficou extremamente contagiado com o estilo dos dois apresentadores, sobretudo de Elis Regina. Possuindo uma grande comunicabilidade com a platéia, uma afinação perfeita e um senso rítmico dos mais notáveis, a figura de Elis parecia resolver o impasse da *comunicabilidade*, que sempre foi

considerada o ponto fraco dos artistas ligados à Bossa Nova. (NAPOLITANO, 1998, p. 300-301)

Segundo Castro (2002), o primeiro ensaio do *Dois na Bossa*, aconteceu na tarde da estréia com a sequência de canções dos dois enormes *pot-pourris* (doze canções em cada um), pintada no chão do palco.

Por ocasião da entrevista que fizemos, Walter Silva⁴³ nos mostrou os álbuns contendo as fotos originais tiradas nos shows do Paramount por ele produzidos. Um detalhe interessante foi o comentário feito sobre os *pot-pourris* (criados por ele), os quais Elis e Jair não teriam quantidade de ensaios suficientes e o tempo necessário para memorizar a ordem das músicas. Para resolver o problema o produtor escreveu com giz no chão – dalias - a ordem a ser seguida nos *pot-pourris*, que segundo ele, funcionou muito bem. Para descontrair, escreveu palavras invertidas com um sentido irônico e de brincadeira, mas quando entravam no palco, o clima era de muita seriedade, concentração e profissionalismo, sem derrubar a sensação de prazer, alegria e talento dos dois. Walter Silva relembra:

O chão do palco estava cheio de "dalias", para que os dois lessem a ordem das músicas, dos *pot-pourris*. Tudo funcionou maravilhosamente. O disco *Dois na Bossa*, extraído desse espetáculo. Vendeu mais de um milhão de cópias e vende até hoje. Puxado pela seleção de sambas de morro que os dois imortalizaram e que nós tivemos o orgulho de criar. (SILVA 2002, p. 219)



Elis Regina no palco do Teatro Paramount: Dalias (pot-pourri escrito a giz no chão)
Fonte: HISTÓRIA do Samba, São Paulo: Globo, 1998.. cap. 28, p. 544.

⁴³Entrevista a nós concedida em 24/10/2007.

Castro (2002) comenta as três noites do teatro lotadas, onde Elis, Jair e Jongo “[...] combinavam temas da Bossa Nova e sambões tradicionais, cimentados por uma forte base jazzísta no acompanhamento” [] e declara “era a MPB a caminho”. O autor confirma que o show transformado no disco *Dois na Bossa* tornou-se “o disco de música brasileira mais vendido da história” até então.



Elis, Cido, Jair, Sabá e Toninho Pinheiro no show *Dois na Bossa*
 Fonte: Disponível em: <<http://www.waltersilvavicapau.com/>>

Em relação a este show, as datas citadas por vários autores são contraditórias, e ao comentar com o produtor Walter Silva a esse respeito⁴⁴, argüimos qual referência seguir, ao que respondeu “siga meu site”. Onde registra:

Elis era com dois II, Jair era com y, o cartaz anunciava, 8, 9 e 10 de abril. Como Elis tinha que receber o *Roquette Pinto*, no dia 10, no Teatro Record, transferimos o último dia do show para o dia 12, uma segunda feira, dia forte no Teatro Paramount. Casa totalmente lotada, nos três dias. O show não tinha nome, era apenas Elis, Jair e *Jongo Trio*, o disco gravado durante esse show, é que passou a chamar-se *2 na Bossa*, alias, o primeiro, na história do disco no Brasil, a alcançar a marca de um milhão de cópias vendidas. (DOIS na Bossa (8-9-12/04/1965...))

⁴⁴Contato feito via e-mail em 24/08/2008 e respondido na mesma data.



Elis Regina



Jair Rodrigues

Fonte: Disponível em: <<http://www.waltersilvavicapau.com/>>

Um show pouco mencionado – exceto pelo próprio produtor – e não menos significativo, foi “*Nara, Edu e Tamba*” ocorrido em 26 de abril do mesmo ano, onde os artistas cariocas estavam em destaque. Sobre este show, Walter Silva afirma:

Nesse final do mês de abril de 1965, era chegada a vez de juntarem-se no palco do Paramount, pela primeira vez, o *Tamba Trio* (Luisinho Eça, Helcio Milito e Bebeto), Nara Leão e Edú Lobo. Claro que nesse show os três artistas desfilaram os seus maiores sucessos, empolgando a platéia de duas mil pessoas. Indo de *Maria Moita* a *Vou andar por aí*, *Borandá a Arrastão* e o inesquecível arranjo de Luis Eça para *O Morro não tem vez*, todos os grandes sucessos desses artistas tão importantes desfilaram naquela noite. (NARA, Edu e Tamba (26/04/1965)...)



Cartaz do show “*Nara, Edu e Tamba*” (26/04/1965)

Fonte: Disponível em: <<http://www.waltersilvavicapau.com/>>

Entre esse show e o outro que seria no dia 24 de agosto, Walter Silva comenta que haveria outro espetáculo com a participação de Geraldo Vandré e Maria Bethânia que foi suspenso por ter sido ameaçado de bomba caso o mesmo acontecesse. Depois de avisar ao DOPS, foram aconselhados pelo Dr. Ítalo Ferrigno a suspender o show. Segundo o produtor, “eram os anos de chumbo”.

No dia 24 de agosto, com patrocínio do Centro Acadêmico da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP), foi realizado no mesmo teatro, o show “*Samba Novo*” (SAMBA Novo (24/08))⁴⁵, com produção de Walter Silva, que descreve:

Este show foi promovido pelo pessoal da filosofia da USP, mas andou meio como avulso, tanto na produção como na direção, mas trazia pela primeira vez a idéia de Nara Leão de juntar a bossa nova com samba de morro, e vieram Nelson Cavaquinho, Zé keti, Cartola, Sérgio Mendes, Geraldo Vandré, Alayde Costa, Johnny Alf, Roberto Menescal, *Os Cariocas*, *Zimbo Trio*, Leni Andrade, entre outros. É um documento da intenção válida de Nara Leão de juntar o moderno com o tradicional.



Cartaz do show “Samba Novo” (24/08/1964)



Cartola, Nara, Zé keti



Nelson Cavaquinho Os Cariocas

Fonte: Disponível em: <<http://www.waltersilvapicapau.com/>>

⁴⁵Napolitano (1998, 2001) afirma que esse show ocorreu no dia 24/08/1964. Entramos em contato com Walter Silva em 19/01/2008 e este confirmou a data correta: 24/08/1965.

O sucesso destes espetáculos confirmava uma tendência. Dentro do novo público formado pelos shows de Bossa Nova, a participação dos estudantes universitários e do público das classes médias e alta foi fundamental, uma vez que eles impulsionaram os shows, gerando grande movimentação e participando de todas as atividades que eram realizadas nesta época na capital paulista.

O que aconteceu em São Paulo foi parecido com o que acontecera no Rio entre o fim dos 50 e o início dos 60, no surgimento da Bossa Nova. Em 1965, o centro da música brasileira deixa de ser o Rio e passa a ser São Paulo, até a dispersão trazida pelo AI-5. Quase todos os artistas se transferem para São Paulo de mala e cuia. Elis, Jorge Ben, Roberto Carlos, Erasmo, Caetano, Gil, Edu Lobo, Carlos Lyra etc., vão morar em São Paulo para poder atender à demanda. E desta vez a demanda estava em São Paulo. (MELLO, 2002, p. 15)

Segundo Júlio Medaglia, foi justamente da vitalidade desse diálogo entre artista e platéia que surgiu o interesse de registrar os acontecimentos em disco, os quais se transformaram em campeões de venda, como *“O Fino da Bossa”*, *“Bossa no Paramount”* e *“Dois na Bossa”*, entre outros.

A partir daí, outros teatros e estações de rádio e TV passaram a organizar espetáculos semelhantes, fato que refreou a importação de artistas estrangeiros, pois dava prejuízo. Essa solicitação de música nacional injetou alta dose de auto-confiança no artista brasileiro, provocando, inclusive, o ressurgimento e o novo sucesso de artistas da velha geração que foram trazidos novamente à baila. (in CAMPOS, 2005, p. 115)

Conforme Napolitano (2001), Walter Silva conseguiu na sequência de shows que promoveu, reunir estreantes e consagrados marcados pelo samba-jazz, assumindo a importância ideológica da época e reconhecendo-o como Samba “autêntico”. Na opinião do autor, esses shows podem ser considerados o “elo perdido” entre o círculo restrito da primeira Bossa Nova e a explosão da MPB nas televisões. O autor atesta sua opinião citando Contier (1998: 45): “A gravação de muitos discos ao vivo favoreceu a divulgação da canção aliada à vibração do público. Músicos e platéia faziam parte do mesmo show: palmas, gritos, vaías, assobios”.

Em abril de 1965, a reboque de todo o sucesso dos “amadores da Bossa Nova”, que viriam a se tornar os atores da Moderna Música Popular Brasileira, a TV Excelsior realizou o I Festival Nacional de Música Popular, com produção de Solano Ribeiro.

Motivado por todos esses acontecimentos decorrentes dos shows mencionados, Walter Silva (1998, p. 541) declara que o sucesso da Bossa Nova vingar crescer como gênero musical e ganhar o mundo, é mérito dos compositores, músicos e intérpretes, e que teria morrido anônima, não fossem alguns nomes que carregaram a bandeira, trabalhando para levar o movimento à frente, profissionalizando e tornando-o conhecido. Com isso, o produtor afirma que a Bossa Nova nasceu no Rio de Janeiro, mas cresceu, existiu e não morreu, graças ao entusiasmo e participação do público paulista, especialmente o da cidade de São Paulo.

Solano Ribeiro (2003) escreve que os produtores de televisão constataram que nos anos de 1960 havia um domínio do mercado de disco pelos sucessos lançados no Festival de San Remo, na Itália, controlado pelas editoras e gravadoras. Como produtor da TV Excelsior, resolveu criar um festival no Brasil em moldes diferentes, sem a participação de qualquer editora ou gravadora para garantir a lisura do festival.

No Brasil, as gravadoras eram em geral ligadas às suas matrizes internacionais, que por sua vez direcionavam a política e a filosofia do que deveria ser gravado e tocado nas rádios. Na minha avaliação, eu não conseguiria fazer um trabalho isento se dependesse da indústria do disco, embora soubesse que, no caso de sucesso do festival, ela seria sua maior beneficiária, e afinal esse sucesso, mais pra frente, dependeria do interesse dessa mesma indústria pelos artistas e músicas que eu iria lançar. (Ibid., p. 67)

Segundo o mesmo autor, apesar dos percalços para a realização do festival, como a falta de patrocinadores e *know how* para realizar um evento em formato até então inédito na televisão brasileira, o I Festival Nacional de Música Popular foi um sucesso televisivo, com audiência significativa, fazendo com que uma das grandes vencedoras, Elis Regina, tivesse confirmada a posição de estrela. A música vencedora foi “Arrastão”, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, defendida pela cantora. De acordo com o autor, foram vários os obstáculos a serem transpostos para que a lisura do festival pudesse ser levada a cabo, especialmente porque Livio Rangan, diretor de propaganda da patrocinadora, a Rhodia, entendeu que o festival seria uma extensão de seu plano de marketing. Com isso, tentou interferir no resultado, ora pressionando o corpo de jurados, ora buscando evitar a grita de compositores não selecionados que faziam *lobby*, através de assessoria de imprensa. Seguiram-se outros festivais de música popular brasileira em outras emissoras, consagrando a fórmula que perpassou toda a década de 1960, estabelecendo a ponte de ligação entre a MPB e a televisão.

Para Medaglia (1966), os espetáculos de Bossa Nova promovidos no Teatro Paramount tiveram como principal consequência a contratação da quase totalidade dos artistas por parte da TV Record, colocando-os em função de um programa regular de auditório televisionado e assessorado por um grande patrocinador. Pela linguagem da TV, deu-se o último toque de popularização a esse estilo musical, que nasceu na intimidade dos pequenos apartamentos na zona sul do Rio de Janeiro e, depois de um longo percurso recheado de experiências, voltou à intimidade doméstica através de sua industrialização pela TV. (in CAMPOS, 2005, p. 115)

Campos (1968)⁴⁶ alega que em matéria de empresariamento da música popular, a palma continuava com São Paulo, que se tornara a grande concha acústica, o “ouvido” mais experto para o que se passava na música popular em todas as faixas e que quem não participasse, de algum modo, das audições e espetáculos musicais realizados na cidade estaria literalmente “por fora” do panorama musical.

A música popular brasileira tem em São Paulo um grande auditório, que começou a se formar ainda antes dos festivais oficiais, nos espetáculos de música promovidos por Walter Silva, no Teatro Paramount, com público essencialmente jovem e universitário. Ampliando a milhões de espectadores essa audiência, a princípio restrita e especializada, e dando à música organização empresarial de notável eficiência publicitária, através de uma série variada de programas – “*O Fino da Bossa*”, “*Pra Ver a Banda Passar*”, “*Disparada*”, “*Ensaio Geral*”, “*Esta Noite se Improvisa*”, etc., a televisão guindou muitos dos compositores e intérpretes à categoria de “mitos” da arte de consumo, como os astros de cinema e os jogadores de futebol. (CAMPOS, 2005, p. 128)

O próximo lance desta teia envolvendo música e televisão - que ainda carecia de uma fórmula para disseminar o produto musical no novo veículo de comunicação de massas cada vez mais presente nos centros urbanos - foi o “*O Fino*” (ex - *da Bossa*), na TV Record. Ainda que o programa apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, com acompanhamento do Zimbo Trio não fosse exclusivamente de Bossa Nova, acabou se transformando no pólo irradiador da moderna música popular brasileira. Ao longo de sua existência, o programa criará massa crítica para a MPB valorizando-a, servindo de base para os outros festivais que, por sua vez, tornaram-se importante forma de disseminação do produto musical.

⁴⁶Estudo publicado originalmente no Correio da Manhã, em 26 out. 1967.

Em outubro de 1964, no Colégio Rio Branco em São Paulo, aconteceu a gravação do show *Primeira Audição*, espetáculo piloto da fórmula televisiva que desembocou nos musicais da TV Record a partir de 1965, no intuito de reproduzir a vibração dos shows ao vivo do circuito estudantil. Produzido por Horácio Berlinck Neto, João Evangelista Leão e Eduardo Muylaert, e apresentado por Elis Regina e Luiz Chaves, os convidados eram compositores e cantores da nova geração como Chico Buarque, Toquinho, Tuca, Nelson Ayres, Taiguara, Adylson e Amilson Godoy e outros, pouco conhecidos na época.

A idéia foi tão boa, que sempre, uma hora antes de começar a gravação do *O Fino*, novamente Elis e eu, no palco da Record, apresentávamos, em circuito fechado, o *Primeira Audição*. Assim, o público ia tomando conhecimento daqueles amadores que seriam, depois, os expoentes da música popular. (CHAVES, 1998, p. 541)

A partir do show original, o *Primeira Audição*, passou a ser gravado no estúdio da TV Record na Avenida Miruna em São Paulo, com duração de 25 minutos e a presença de uma pequena platéia, estando no ar de 27 de outubro de 1964 a 3 de fevereiro de 1965 com apresentação de novos expoentes da MPB, mas principalmente servindo de embrião para o programa que marcaria época na televisão brasileira: *O Fino*.

2.2. O Programa *O Fino*

Nas referências a respeito desse programa, encontramos em algumas, menção como *O Fino da Bossa*. Desde o início do nosso trabalho, referimo-nos a ele como *O Fino*. Cabe esclarecer que o programa televisivo ficou consagrado e conhecido como *O Fino da Bossa*, mas só foi lançado com esse nome, pois o direito do título pertencia a Horácio Berlinck que havia criado e produzido anteriormente no Teatro Paramount o show *O Fino da Bossa*. Após o sucesso do show *Dois na Bossa*, somado à revelação de Elis Regina e seu “furor” ao interpretar “Arrastão” com grande aceitação por parte do público, os produtores e empresários levaram para a TV Record a idéia dos shows universitários, os artistas e o nome *O Fino da Bossa* como estrutura do programa. A Record foi processada e obrigada a retirar o nome que pertencia a Berlinck, passando a chamar-se apenas *O Fino*.⁴⁷

⁴⁷Zuza Mello cita em seu livro *A Era dos Festivais*, que em set. de 1965, Horacio Berlinck saiu da equipe A, levando consigo o título *O Fino da Bossa*.

Mello (2003) menciona que a idéia de aproveitar a cantora Elis Regina na televisão estava mais ou menos embutida nos três espetáculos do Teatro Paramount logo após o festival de “*Arrastão*”. Num deles, Elis em dupla com Jair, “havia causado furor”.

Só faltava adaptá-la para o programa de televisão: uma cantora branca, baixinha, que sambava com o corpo e girava os braços e que, quando abria a boca, deixava a plateia a seus pés; um cantor mulato, simpático e empolgadíssimo, que entrava no palco sorrindo de leste a oeste, gingando e jogando os longos braços sem nenhuma direção. Ambos cantando e apresentando convidados [...] a dupla era acompanhada por um trio que era unha e carne com Elis, o Zimbo Trio, formado pelo baixista Luís Chaves, em quem ela confiava cegamente, Rubinho, o mais badalado baterista de São Paulo, e um pianista de ouvido absoluto e formação clássica com uma queda para Oscar Peterson no samba, Amilton Godoy. Essa fórmula seria a coluna vertebral do programa *O Fino da Bossa*, nada mais que um reflexo do show do Teatro Paramount. (Ibid., p. 110).

O programa *O Fino* estreou no dia 17 de maio de 1965, na TV Record de São Paulo, gravado ao vivo às segundas-feiras (MELLO, 1994, p. 3)⁴⁸ e apresentado às quartas-feiras, no horário nobre (das 20 às 22 horas), produzido por Manoel Carlos, Raul Duarte, Nilton Travesso e Antonio Augusto Amaral Machado de Carvalho, a Equipe A⁴⁹, e transformou-se num fenômeno imediato com grande aceitação popular.

Em dois meses, a audiência saltou de 10% para 25%, um índice muito significativo para a época, mantendo-se neste patamar até o cancelamento do programa em fins de 1966. Ainda no primeiro semestre de 1965, Elis confirmaria seu estrelato garantindo o primeiro prêmio no I Festival Nacional de Música Popular, organizado pela TV Excelsior, que inaugurou o ciclo de festivais da canção. (NAPOLITANO, 1998, p. 301)

O programa era apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues tendo como acompanhadores oficiais o Zimbo Trio, e mais Quinteto Luiz Loy (no início Trio), Regional do Caçulinha e a orquestra da TV Record regida pelo maestro Cyro Pereira, todos contratados como equipe fixa do *O Fino*.

Segundo Zuza Mello (2003), a TV Record estava com tudo que necessitava para marcar a época da televisão brasileira. A equipe mais capacitada do Brasil para realizar programas musicais pela televisão – Equipe A, o empresário Marcos Lázaro (SILVA,

⁴⁸ As gravações aconteciam nos dois teatros da TV Record, o “Consolação”, ex-Cine Rio, depois no “Record Centro”, antigo Cine Paramount.

⁴⁹ Alguns autores como Napolitano (1998) e Mello (1994, 2003), citam João Evangelista Leão e Horácio Berlinck como integrantes dessa equipe apenas no início, em outras fontes os dois nem são mencionados.

2002)⁵⁰ intermediando as contratações de quem fosse solicitado da música popular do passado, presente e futuro, a cantora e o cantor, os músicos, a orquestra. Em menos de dois meses tornando-se o cerne de uma nova linha de programação para a TV Record, os programas de música popular brasileira, onde se encontrava um fabuloso elenco rapidamente montado e contratado com exclusividade.

O Fino da Bossa fez um sucesso fulminante, a dupla Elis & Jair, heterogênea na música, mas harmoniosa para a televisão, funcionou melhor que o esperado: enquanto ela conquistava os fãs de bossa nova, ele se encarregava dos que eram contra. A Orquestra da Record – dirigida pelo competente e respeitado maestro e arranjador Cyro Pereira. [...] Em pouco tempo, suas gravações — um espetáculo sem interrupção, com entradas a 5 cruzeiros que ainda davam direito a assistir ao desfile de aquecimento, uma preliminar não gravada mostrando gente nova e inexperiente, os juniores do *Fino da Bossa* — passaram a ser programa obrigatório para quem gostasse de música na cidade. (MELLO, 2003, p. 111)

Rubens Barsotti, baterista do Zimbo Trio confirma que o nome *O Fino* surgiu do espetáculo *O Fino da Bossa* do Teatro Paramount, “um show muito rico musicalmente, com participação artística e de público”, no qual o Zimbo Trio apresentou os dois primeiros arranjos ensaiados: “*Garota de Ipanema*” de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, e “*O Norte*” de sua autoria. Com a repercussão que houve, a TV Record, que premiava os “melhores-do-ano” com o prêmio “Roquete Pinto” escolheu Elis Regina como melhor cantora, Wilson Simonal como melhor cantor e o Zimbo Trio como melhor grupo instrumental de 1964. O prêmio foi entregue em março de 1965 e o quadro final da festa de entrega foi um número com a participação de Elis Regina, Wilson Simonal e Zimbo Trio. Elis Regina cantou “*Menino das Laranjas*” de Théo de Barros, Wilson Simonal cantou “*Lobo Bobo*” de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli, e o Zimbo tocou “*Nanã*” de Moacyr Santos (in SUZIGAN, 1990, p. 138).

Depois os dois cantaram a música “*Você*”, que propõe pergunta e resposta entre os dois. O Zimbo acompanhou tudo isso. O Paulinho Machado de Carvalho, diretor da Record, desceu lá da técnica, do “aquário” no segundo andar da Record e veio pro teatro. Ele estava dirigindo lá de cima e tinha ficado entusiasmado com o número final. Queria contratar os cinco pra um programa semanal com o nome *O Fino da Bossa*. (in Ibid.)

⁵⁰Walter Silva conta que por ocasião da contratação de Elis pela TV Record, a popularidade de Marcos Lázaro começa a alastrar-se por todo o país, com um trabalho sério, seguro e honesto, todos os grandes artistas passam a serem empresariados por ele.

O baterista ainda afirma que *O Fino* foi um programa de auditório com "cambistas" na porta, vendendo ingressos a preços altíssimos, e fez com que os artistas fossem divulgados para todo o Brasil e para exterior.

Houve um empresário chamado Mont Kay, que era empresário do Modern Jazz Quartet e que depois de assistir os tapes dos programas *caiu-duro-pra-trás*. Sentiu uma qualidade incrível. E era tudo montado e ensaiado no dia, (ao vivo) nas segundas-feiras. A gente podia ter feito melhor ainda se houvesse mais tempo de ensaio para cada programa. Poderíamos ter explorado melhor a iluminação, marcações, cenários, etc. Podia ter dado melhor atenção àquela coisa da "semana-da-asa" ou "nado-de-costa" (como chamavam a coreografia de braços da Elis Regina. Mas, o programa vingou, foi muito bonito e acabou propondo outros programas como *Bossaude* com a Elizeth Cardoso e o Zimbo Trio, *Quadra de Ases* com Lenni Eversong, Cauby Peixoto, Agnaldo Rayol, etc. (in SUZIGAN, 1990, p. 140)

Castro (2002) apresenta o programa *O Fino* como plenário da MPB na época, que por sua vez, não queria dizer apenas *música popular brasileira*, mas algo que já não era a genuína Bossa Nova, mas mantinha fragmentos, não tinha compromissos com o samba querendo flertar à vontade com os outros ritmos, temas e posturas, seria principalmente *nacionalista*, para tirar os excessos de influência do jazz na Bossa Nova.

Para Napolitano (2001), *O Fino* tinha um repertório que tentava conciliar “tradição” e “ruptura”, com o Zimbo Trio fazendo uma base instrumental que trazia de volta alguns ornamentos e acentuação rítmica lembrando o samba tradicional, “ao mesmo tempo em que a coloração timbrística trabalhava dentro da informação bossanovística, só que mais próxima do jazz”. O que marcou o clima do programa era certo clima de baile onde se apresentavam novos e antigos compositores, e ao mesmo tempo em que os *pot-pourri* eram criticados por desinformar musicalmente o público, tinham a função de dar ao programa certo clima apoteótico (MEDAGLIA, 1967 in CAMPOS, 2005, p. 119). Um dos grandes méritos do programa foi o de consolidar no âmbito da audiência massiva uma idéia de MMPB que remetia à Bossa Nova, ainda que fora de seus parâmetros musicais mais restritos.

Conforme o mesmo autor, outro fator relevante a se destacar no programa *O Fino* foi o de incorporar à MMPB a tradição dos compositores populares do período anterior à Bossa Nova, o que consolidava uma necessidade de defender a música com *raiz cultural* da invasão da música estrangeira, especialmente o ié-ié-ié. O programa *O Fino* abriu

caminho para a superação do impasse de conciliar comunicação e expressão, qualidade e popularidade, que a bossa nova parecia ter lançado.

A Moderna Música Popular Brasileira encontrava na televisão, paradoxalmente, um espaço possível de afirmação, que até fins de 1966, não foi objeto de profundas críticas por parte dos artistas e intelectuais engajados, no que diz respeito às demandas específicas daquele meio. O sucesso de audiência do programa indicava a existência de um público consumidor de música brasileira fora do circuito universitário restrito, já que o programa era líder de audiência em seu horário. Diga-se, um horário noturno marcadamente familiar e não predominantemente jovem. (NAPOLITANO, 1998, p. 302)

De acordo com Napolitano (1998) o sucesso popular de eventos como o show “*Opinião*” e o programa *O Fino*, pareceu resolver os novos impasses e retomar uma evolução estético-ideológica da música popular brasileira, e o tão procurado *povo* que os artistas “engajados” haviam idealizado, nunca esteve tão perto: bastava ocupar os palcos de teatros e os auditórios das TVs. Além do mais, uma das características do programa *O Fino* era a qualidade dos arranjos do Zimbo Trio, dando mostras de sua pesquisa, usando variações em torno de músicas conhecidas, e na base piano-baixo-bateria, o conjunto apresentava uma tendência lírica e impressionista em suas versões musicais.

A partir do programa *O Fino da Bossa*, que estreou em abril, na TV Record, a moderna música popular brasileira iniciava seu caminho para se tornar um fenômeno de massa, incorporando inclusive aquele público que havia passado ao largo da Bossa Nova e do circuito musical universitário. (Ibid.)

Conforme Amorim (2001) *O Fino* teve como objetivo exibir a MMPB, para caracterizá-la como um movimento inovador, que introduziu nova melodia e novos arranjos diferenciando-a tanto do samba quanto da Bossa Nova, mesmo trazendo em suas raízes influência dos dois gêneros, e acompanhando outros movimentos artísticos, começou a apresentar composições de “protesto”, salientando as injustiças sociais do país. Assim, exibindo valores já consagrados da MPB, como Baden Powell, Vinícius de Moraes, Maysa, Agostinho dos Santos, artistas mais engajados com as músicas e temas sociais, como Geraldo Vandré, Nara Leão, Edu Lobo, lançando novos artistas, como Chico Buarque, Gilberto Gil, Milton Nascimento e muitos outros. “[...] O Fino despertou grande interesse pela boa qualidade de suas atrações e serviu de palco para o lançamento de obras que marcaram a história da música popular”.

Medaglia escreve em 1966 declara que o sucesso de *O Fino* trouxe ao palco da TV Record uma plêiade dos mais importantes músicos brasileiros, permitindo novas experiências, cruzando diferentes interpretações, ao mesmo, estabelecendo um elo histórico com a música tradicional, pois lá se apresentaram vários elementos da bossa clássica, tornando-se o *QG* das últimas atividades da Bossa Nova e suas metamorfoses.

Assessorada pela alta qualidade musical do Zimbo Trio e acompanhada pelo charme, pela simpatia e pela espontaneidade crioula de Jair Rodrigues, Elis conquistou a audiência da TV em seu horário, mantendo lotado o auditório do antigo Cine Rio da Rua da Consolação, de São Paulo. (in CAMPOS, 2005, p. 118)

Ribeiro (2003) declara que com o grande sucesso do *O Fino*, abriu-se uma linha de programas musicais para os quais, a TV Record contratou, talvez, o maior elenco de cantores compositores e músicos jamais reunidos por uma emissora de televisão, onde desfilavam os maiores nomes da nova e da velha geração da música brasileira. O autor lembra que era fácil trabalhar com música na Record, pois quem não estava, passava por lá para participar de algum programa.

Por ocasião da comemoração do 13º aniversário da TV Record - canal 7 foi produzido um grande show no dia 27 de setembro no qual se reuniu todo o *cast* da emissora (MELLO, 2003).

A revista Intervalo cobriu cada detalhe desse evento, publicado no exemplar nº. 143, e consta como comemoração do 12º aniversário da emissora, procurando descrever a emoção do público presente num auditório superlotado, diante de um show de quatro horas e quinze minutos em que se apresentaram sessenta e seis artistas consagrados, todos contratados pelo Canal 7, atuantes regulares dos programas *O Fino*, *Bossaudade*, *Jovem Guarda* e *Astros do Disco*.

O show terminou com os cantores que comandam os musicais **Jovem Guarda**, **Bossaudade** e **O Fino da Bossa**. Primeiro, Roberto Carlos, com **Não Quero Ver Você Triste**; depois, Elizete Cardoso e Ciro Monteiro, com uma seleção de sambas antigos, e, por último, Elis Regina e Jair Rodrigues, cantando pedacinhos de seus maiores sucessos. No finzinho, para encerrar mesmo o espetáculo, Elizete Cardoso comandou todo o elenco na interpretação de **Perfil de São Paulo**. Foi, sobretudo, uma demonstração insofismável de que hoje a Record conta com o maior elenco musical e humorístico do Brasil. (TV RECORD fez 12 anos..., 1965, p. 24-26)

Apesar das polêmicas discussões sócio-ideológico-musicais latentes nesse período, das constantes intrigas e ataques via imprensa, entre cantores, músicos e artistas defendendo suas posturas ideológicas e opção musical, nota-se que o público, o “ouvinte popular”, não estava preocupado, sequer interessado nessas questões. Nessa noite, com a reunião de quatro programas um tanto antagônicos, houve uma simbiose musical, reunindo a Velha e a Jovem Guarda, a tradição, a ruptura e a evolução, onde, à parte o público, a maior beneficiária foi a MPB. “[...] no auditório podiam ver-se desde as fâzocas de cabeludos e derivados até os saudosistas da velha guarda, disputando, com aplausos, o título de maioria presente”.

O êxito desse espetáculo foi tão grande que passou a ser um programa apresentado todo dia 7 de cada mês, intitulado “*Show do dia 7*”. Era um programa que misturava música e humor com a participação do elenco de músicos e comediantes (MELLO, 2003. p. 114).



Cartaz do Show do Dia 7 – TV Record
Fonte: O Estado de S. Paulo – 05/11/1965
Arquivo particular de Mara e Luiz Loy

Jair Rodrigues em entrevista concedida a Soraya Costa, para o site Tudo sobre TV, relata uma curiosidade. Em determinado *Show do dia 7* deveria acontecer um final apoteótico com o cantor Agnaldo Rayol com a “*Dança dos Cisnes*” que envolvia cenário, dançarinos etc.. Chegado o momento e o cenário não estando ainda disponível, o produtor Manoel Carlos mandou que colocassem alguns artistas para “encher lingüiça”, tais como

Elis Regina, Elza Soares, Originais do Samba, Caçulinha, Zimbo Trio e ele. Combinaram de cada um cantar uma música, quando foram avisados que o cenário estava pronto, os cantores saíram pela platéia afora cantando e o público envolvido saiu junto. O cantor afirma que eram contratados, mas não para “encher lingüiça”. “[...] aí o final apoteótico acabou sendo nós [...] fomos embora e o público também foi, a gente não soube o que aconteceu depois”. (DEPOIMENTOS de pessoas..., 2002)

Em uma das edições da revista *Intervalo*, um semanário de Televisão, com a matéria intitulada “São Paulo virou Capital do samba – Consolação é a Rua da Bossa”, faz-se um paralelo entre “O Beco das Garrafas” no Rio de Janeiro, conhecido como o grande cenário da Bossa Nova e seus artistas (A HISTÓRIA da Bossa Nova, *Revista Caras*, n. 18, 1996)⁵¹, e a “Rua da Consolação” que havia se transformado no quartel-general da Bossa Nova em São Paulo. A Bossa paulista, foi caracterizada como “uma Bossa com letra grande e de todas as épocas” por comportar dois teatros (da TV Record e da TV Tupi), que mobilizavam o público na mesma rua, no mesmo dia, na mesma hora para apresentar um mesmo tipo de programa, com o mesmo estilo de convidados, “a música popular tocada e cantada por gente muito boa”. Os dois programas, *O Fino* pela TV Record, com Elis Regina e Jair Rodrigues, e *BO-65* pela TV Tupi, com Wilson Simonal e Elsa Soares, se assemelhavam até pelo estilo de apresentadores, um sambista e um cantor de Bossa Nova.

Com os programas, pelo menos temporariamente, se transferia a Capital do samba, do Rio para São Paulo, transformando a **Rua da Consolação** em autêntico **Beco das Garrafas**. Quem ganha com a concorrência e a concentração de música em São Paulo é o público. As outras Capitais, porém, não podem se queixar, porque *O Fino da Bossa* já está sendo apresentado em videofita pelas televisões locais e o mesmo deverá acontecer brevemente com o *BO-65* (INTERVALO Semanário de Televisão).⁵²

Por ocasião do II Festival de Música Popular Brasileira, que estava causando grande movimentação por parte dos compositores de todo o país, o pianista, compositor e arranjador Adilson Godoy, declarou em entrevista concedida à Revista *Intervalo* em julho de 1966, que estava se preparando para o Festival com especial empenho, motivado principalmente por três motivos. O primeiro por acreditar que o II Festival de MPB iria colocar os ritmos importados no seu devido lugar com relação ao cancionário brasileiro,

⁵¹Beco das Garrafas: Travessa da Rua Duvivier, em Copacabana, onde ficavam as boates Bottle's, Little Club e Baccarat. Foi o reduto mais famoso da Bossa Nova.

⁵²Arquivo ECA/São Paulo.

que estava relegado a um papel secundário. Em segundo lugar, vê nesse tipo de evento, a possibilidade de levar a um público abrangente, um tipo de música que desconhece. Diplomado em piano e harmonia e estudante de orquestração e composição, Adilson acreditava que as formas estruturais da música erudita, levadas à canção popular, contribuiriam para elevar a cultura musical do povo, e que o grande público podia aceitar a mensagem de letras mais sérias e sentir uma música de estrutura harmônica mais complexa, a exemplo da música “Dá-me” que tinha muito de erudita, enfrentando o iê-iê-iê nas paradas de sucesso. A terceira motivação seria pelo sabor do revide ao contestar a afirmativa atribuída a Vinícius de Moraes, referindo-se à cidade de São Paulo como “o tûmulo do samba”. “[...] O fato é que a grande maioria dos novos sucessos tem a chancela de compositores paulistas, ou radicados em São Paulo. Isso desmente tabus como aqueles de que São Paulo não dá samba, São Paulo não tem espírito, ou de que paulista só sabe fazer fábricas”. Continua sua argumentação, citando artistas e sucessos que nasceram em São Paulo, como Gilberto Gil e Caetano Veloso com “Louvação” e “Boa Palavra”, respectivamente interpretadas por Elis Regina e Maria Odete estourando na preferência popular, Chico Buarque com “Olé, Olá” na voz de Nara Leão, Geraldo Vandré e Lona (outro baiano que se instalara na cidade paulista), com “Porta-Estandarte”, e ele mesmo, com vinte e seis músicas gravadas, entre elas, os sucessos “Dá-me”, “Tristeza que se foi” e “Flor da Manhã”. Praticamente todos revelados nos shows Universitários, shows no Teatro Paramount e principalmente nos Festivais de MPB anteriores, promovidos pelas emissoras de televisão Excelsior e Record em São Paulo, consagrando-os e divulgando a MPB em todo o Brasil. Adilson ressaltou que os compositores cariocas haviam se acomodado ou perdido o estímulo, e por conta disso, os compositores paulistas iriam novamente ter a palavra. Reconheceu, juntamente com outros compositores paulistas, que os cariocas formavam três ou quatro equipes de alto gabarito e, se quisessem, poderiam fazer excelente figura, por poderem contar com intérpretes tradicionais, como Elza Soares, Ciro Monteiro e Elizeth Cardoso que estariam à disposição dos “concorrentes”, bem como o “fabuloso elenco” da TV Record. (SÃO Paulo deixou de ser..., 1966, p. 3-5)

Depois de algum tempo de sucesso, monopolizando a audiência do horário nobre, *O Fino* começou a entrar em decadência. Vários autores analisaram essa questão, não só do programa como da “crise na MPB”.

Conforme Amorin (2001), da mesma maneira que a audiência do programa subiu em 1966, começou a cair a partir de 1969. Os telespectadores não estavam mais se

sentindo atraídos nem pelas novidades dos festivais, denominados pela imprensa como “festivaais”, e a emissora percebendo que não poderia sustentar a política de “Templo da MPB”, começou a dispensar o elenco milionário. O autor aponta três fatores decisivos e determinantes que ocasionaram tal decadência: primeiro pela falta de interesse do patrocinador em investir em programas de baixa audiência, pois o retorno financeiro seria insatisfatório, o segundo pela má administração financeira por parte dos responsáveis que desprovidos de maior visão empresarial e demasiadamente confiantes no sucesso obtido, não se preveniram financeiramente e nem adotaram uma política de preservação dos valores artísticos exibindo-os até a exaustão. O terceiro motivo concentra-se na razão mais concreta da derrocada econômica que se seguiria, visto que o prejuízo causado por quatro incêndios, alguns considerados propositais, praticamente, arrasaram a emissora.

De 1966 a 1969, foram destruídos: estúdios, rouparia e maquiagem, arquivos de fitas de vídeo, equipamentos de telecine, câmeras e aparelhos de vídeo-tape, na sede do bairro do Aeroporto; a torre de sustentáculo da antena de transmissão, num prédio da av. Paulista; e os teatros Record, na rua da Consolação e Paramount, na av. Brigadeiro Luiz Antonio. (AMORIN, 2001)

Em matéria publicada da revista *Veja e Leia* número dois de setembro de 1968 sobre o TV e artistas, consta que desde 1966, até antes da queda do programa noturno de Roberto Carlos, haviam sido cancelados mais de dez musicais de televisão, inclusive os de grande audiência como o *Bossaude*, *O Fino* e *Pra Ver a Banda Passar*. Na opinião de Luiz Carlos Miele (produtor de shows para boates e TV), os programas entravam em decadência por desgastar o público, submetendo-o a dois anos seguidos de musicais, sempre com os mesmos cantores e as mesmas caras. O diretor da TV Record Paulinho de Carvalho, diz que o público estava sempre pedindo renovação e os cantores desgastavam-se muito, não atribuindo a causa da queda dos musicais à repetição “das mesmas caras”, lembra que as emissoras apenas atendiam a solicitação do público, apesar de que, segundo ele, muitos cantores abusavam, para “caitituar”, ou seja, repetir sempre as mesmas músicas com a intenção de vender seus discos.

As pesquisas de audiência mostram que aos poucos o público de televisão foi trocando os musicais pelas telenovelas e programas de humorismo. Por sua vez, os cantores foram trabalhar nos teatros. Os empresários teatrais, em dificuldades com a Censura Federal, ofereceram seus palcos à música popular. Elizeth Cardoso, Elis Regina, Juca Chaves, Nara Leão, Wilson Simonal, conseguem manter teatros e boates do Rio e São Paulo lotados durante meses. Hoje Wilson Simonal (dono do único show

musical com dois anos de sucesso) está indeciso: pensa até em abandonar a TV para fazer somente teatro e boate. (OS MUSICAIS ameaçados...)

Em uma das edições da revista Intervalo no ano de 1965, na reportagem “Ganância está matando a música da nova geração”, Carlos Galhardo desabafa ao dizer que muita coisa o entristecia naqueles anos, trazendo a saudade dos tempos de sucesso, da união e respeito que havia entre os cantores da Velha Guarda, lembrando que quando uma gravação exigia coro, todos se reuniam para ajudar o colega, o oposto daqueles dias atuais, em que só via a ganância por parte dos jovens cantores na base do “salve-se quem puder”. Afirma que assim como ele, Orlando Silva, Vicente Celestino, entre outros, ainda contavam com o grande público, porque os cantores da “geração Coca-Cola” não conseguiram derrubá-los, mesmo consciente que as chances seriam nulas em repetir o sucesso do passado.

O sucesso hoje é pré-fabricado. As emissoras tocam as mesmas músicas da “panelinha” o ano inteiro. Antigamente o povo gostava da música e a consagrava espontaneamente. Hoje, os departamentos de divulgação outra coisa não fazem se não trabalhar os “bagulhos”. O que está havendo na TV é uma enchente de humorísticos e isso é ruim para os cantores, que ficam na cerca esperando a vez. Em São Paulo, onde atuo semanalmente, nem tanto. Há mais musicais. (GALHARDO, 1965)

Campos (2005) aponta em 1966, para certo declínio da música popular brasileira, responsabilizando compositores e intérpretes inertes, dormindo sobre os louros da vitória depois da campanha triunfal do programa *O Fino*, que se tornara o porta-voz da música nova brasileira. Outra questão trazida pelo autor, já mencionada anteriormente (Ibid., p. 40) sob outro contexto, foi a questão da maneira interpretativa, na figura da cantora Elis Regina, que tirara a Bossa Nova do âmbito restrito da música de câmara colocando-a no palco-auditório de TV, mas que com o tempo, talvez pelo entusiasmo de ampliar o público, tornando o programa cada vez mais eclético e deixando de ser porta-voz da Bossa Nova para se converter numa antologia, em parte indiferente dos *hits* da MPB.

Por seu turno, a própria Elis foi sendo levada a uma exageração do estilo interpretativo que criara. Seus gestos foram se tornando cada vez mais hieráticos. Os rictos faciais foram introduzidos com frequência sempre mais acentuada. A gesticulação, de expressiva passou a ser francamente expressionista, incluindo, à maneira de certos cantores norte-americanos, movimentos de regência musical, indicativos de paradas ou entradas dos conjuntos acompanhantes, ou ainda sublinhando imitativamente passagens da letra da música, numa ênfase quase declamatória. A alegria já contagia menos e por vezes não ultrapassa as paredes do autojúbilo. (Ibid., p. 55)

Na edição nº. 132 de 18 a 24 de julho de 1965 da revista Intervalo, na sessão “Jornal da TV”, numa pequena nota intitulada “Bossa Milagre”, anuncia que o programa *O Fino* já vinha apresentando a várias edições, uma queda alarmante de qualidade, e como um milagre, recobrou o ânimo sensibilizando toda uma platéia presente ao Teatro Record. De fato, o “milagreiro” existia e se chamava Lennie Dale⁵³, que com sua coreografia, conseguiu dar aspecto e movimentação de show ao espetáculo. O bailarino foi autor e responsável pela gesticulação de Elis Regina, tão criticada e polemizada, que lhe valeu alcunha de “Heliscóptero”.

Medaglia, também no ano de 1966, reitera as palavras de Augusto de Campos quanto ao ecletismo adotado pelo programa *O Fino*, deixando de servir à idéia de uma música de vanguarda e progressiva, para se transformar gradualmente num apanhado de *hits* (termo também usado por Campos) da MPB. O autor toca no ponto mais crítico, trazido por tantos outros, a Jovem Guarda, como sendo o principal “causador” da decadência do programa e crise da música popular brasileira. Ao comentar sobre a maneira que os “meninos do iê-iê-iê” interpretam suas canções, sem peripécias vocais, Medaglia traz (como o poeta Campos), a questão da interpretação “exagerada” da cantora Elis Regina que cada vez mais se afastava da Bossa Nova.

Foi nessa altura que um fenômeno de TV, palco e espetáculo, provocou verdadeiro alvoroço nos redutos musicais de “*O Fino*”: a intervenção do iê-iê-iê. Enquanto a turma de “*O Fino*” entrava em pânico, motivado pela queda de prestígio, os meninos da “Jovem Guarda” apresentavam-se cada vez mais à vontade, sem lançar mão de nenhuma peripécia vocal; contavam suas historinhas da maneira mais simples e, se formos realmente coerentes, chegaremos facilmente à conclusão de que as interpretações de Roberto Carlos são muito mais despojadas, mais “enxutas” e, por incrível que pareça, aproximam-se mais das interpretações de João Gilberto do que os gorjeios dos que se pretendem sucessores do “bossanovismo”. (in CAMPOS, 2005, p. 120)

Em 1966, *O Fino* já tinha deixado de ser *da Bossa* pela saída de Horácio Berlinck da equipe de produção, levando com ele o nome “*O Fino da Bossa*”, pois era o detentor dos direitos da marca, mas também porque o programa se tornara “uma espécie de *As 14 mais* de toda a MPB que não fosse iê-iê-iê”. Em meados de 1967, *O Fino* “estava caindo pelas tabelas” em audiência, parte pela ascensão da Jovem Guarda, muito pela traição à sua

⁵³Bailarino americano descoberto por Carlos Machado, em Roma, em 1960. Trabalhou como coreógrafo das boates do Beco das Garrafas, introduzindo entre a turma da Bossa Nova o hábito de ensaiar.

fórmula original, apresentando artistas da música popular que pouco ou nada tinham a ver com a Bossa Nova. (CASTRO, 2002).

O diretor do programa, Manoel Carlos, tentara transformá-lo numa reedição de seu antigo *Brasil 60*, mas Elis não era Bibi Ferreira e não estava ali para decorar textos, mas para cantar. Aos olhos da Record, a fórmula para salvar o programa era contratar uma nova dupla de produtores: Miéle e Bôscoli. Aos olhos de Elis Regina, esta solução era como se lhe estivessem jogando um fio desencapado para içá-la de um poço. (Ibid., p. 406)

O autor completa relatando a vinda de Bôscoli e Miéle para São Paulo, com a finalidade de tentar salvar o programa para Elis Regina, resultando numa empreitada sem sucesso, pois “o estrago que se fizera fora muito grande para comportar remendos” (Ibid.).

Mello (2003) relata que em 20 de dezembro de 1965, Elis Regina gravou o último *O Fino* do ano devido a uma tournée que faria pela Europa e o programa passaria a ser comandado nos primeiros meses de 1966 por Peri Ribeiro e depois Wilson Simonal, já contratado pela TV Record, enquanto isso, rapidamente crescia a audiência do *Jovem Guarda*, ocasião em que poderia se afirmar que “o iê-iê-iê começava a dominar a Bossa Nova”.

Parafraseando Mello, Augusto de Campos coloca a viagem de Elis Regina e Zimbo Trio para a Europa, como fato favorável ao declínio do *O Fino*, deixando a equipe lideradora do programa, desfalcada por algum tempo. Outro fator foram as férias escolares, que teriam afastado dos festivais e programas de música popular brasileira a juventude universitária. (CAMPOS, 2005)

De fato, se a jovem guarda, ou pelo menos alguns dos seus sucessos, como o *Quero que vá tudo pró inferno*, que deu voz a um estado de espírito geral na atualidade brasileira, conseguem comunicar-se a gente de todas as idades, é inegável que o seu auditório básico é constituído pelo público infanto-juvenil. O ambiente universitário com sua problemática menos disponível, coincidindo com a maior maturidade intelectual do jovem, é muito mais permeável ao influxo da bossa-nova, a música popular mais exigente e sofisticada que se faz no Brasil. (Ibid.)

Zuza Mello (2003) comenta que quando Elis Regina voltou da Europa em 5 de março de 1966, surpreendeu-se ao deparar com o ambiente completamente diferente do qual havia deixado. A avalanche causada pela *Jovem Guarda* dominava a audiência da TV Record, onde alguns programas saíam do ar, cedendo o espaço para a *Juventude e Ternura*,

outras emissoras, como TV Excelsior e Tupi, também estavam *na onda do lê-Iê-Iê*. *O Fino*, anteriormente campeão de audiência, perdia feio: a juventude da Bossa Nova era dominada pela garotada do iê-iê-iê.

Era preciso levantar *O Fino*. Com sabor de ordem do dia, foi afixada nos bastidores do Teatro Record uma proclamação de pasmar: "Atenção, pessoal, *O Fino* não pode cair! De sua sobrevivência depende a sobrevivência da própria música moderna brasileira. Esqueçam quaisquer rugas pessoais, ponham de lado todas as vaidades e unam-se todos contra o inimigo comum: o iê-iê-iê". Assim mesmo, com todos os efes e erres. (MELLO, 2003)

Conforme Napolitano (2001), no início de 1966 quando *O Fino* vivia a ressaca do estrondoso sucesso que alcançado, os artistas engajados já tinham percebido que os interesses comerciais era um dos componentes estruturais para a boa circulação social da música popular e não apenas veículos “neutros” (“mal necessário”). O autor cita como exemplo a preocupação com a produção da imagem de Elis Regina, no momento de declínio do programa no qual a cantora fora consagrada.

Ao regressar da Europa, percebendo a queda na audiência de *O fino da bossa* durante sua ausência, Elis e sua assessoria desenvolveram uma nova estratégia de conquista de público, que visivelmente traduzia uma intenção de disputar o público "jovem", a essa altura também alvo da Jovem Guarda. A primeira providência foi mudar a "imagem", que passou a ser produzida pela agência Magaldi e Maia, a mesma que cuidava da *marca Jovem Guarda*. Novo vestido e novo penteado — "mais moderno" — visavam criar uma figura televisiva "mais leve" e um rosto "mais engraçadinho". A estratégia de promoção era semelhante à da Jovem Guarda. (Ibid., p. 91)

Cabe aqui ressaltar a posição de Napolitano, ao afirmar que a MPB foi o gênero musical beneficiário do salto de popularização do novo meio eletrônico, e não a Jovem Guarda, até então, normalmente sugerido. O autor apresenta a “ameaça” da Jovem Guarda como sendo um mito rememorado por alguns analistas, sem ter sido historicamente efetivo, pois a MPB revelou-se um produto mais dinâmico tanto do ponto de vista criativo como comercial, a exemplo da consagração artística e comercial de Chico Buarque, que em fins de 1966 rivalizou em termos de vendagem de discos, com Roberto Carlos, representando um enorme alento comercial para a MPB. (Ibid.)

O avanço da Jovem Guarda no mercado musical e principalmente o paradigma da MPB “moderna”, desenvolvida em torno do programa *O Fino*, que permaneceu no ar de

1965 a 1967, serviram de base para um amplo debate em meados de 1966, baseado na dúvida de “qual caminho a seguir” na MPB, que conduzirá a outras questões como a “linha evolutiva”, festivais e novos paradigmas da canção engajada, até o grande *bum* do Tropicalismo.

Procuramos trazer nesse momento, a história do programa *O Fino* sob a ótica de escritores, pesquisadores, historiadores e críticos de música, que apontam o programa como um “divisor de águas” da música popular brasileira a partir da Bossa Nova. Apontamos questões sócio-musicais, do processo histórico e da consagração MPB via televisão, pois que julgamos serem os mais significativos e adequados ao desenvolvimento dessa pesquisa.

“Quase dois bilhões devorados pelo fogo no Canal 7 – As chamas consumiram todo o arquivo de videofita da TV Record de São Paulo”. Esta foi a reportagem de duas páginas publicada na revista Intervalo nº. 186, dois dias após o incêndio que destruiu os estúdios da TV Record na Av. Moreira Guimarães no bairro de Congonhas em São Paulo, catástrofe pela qual, seis anos antes (04 de maio de 1960), a emissora já havia passado. Em 29 de julho de 1966, as chamas ocasionaram um prejuízo de quase dois bilhões de cruzeiros, consumindo todo o arquivo de videofita, avaliado pelos diretores das outras emissoras como uma verdadeira preciosidade e uma imensa perda para a televisão brasileira, que consternados e solidários, compareceram ao local em apoio a Paulo Machado de Carvalho, colocando à disposição câmaras de outros prefixos, estúdios e tudo que a Record necessitasse. O complexo aparelhamento de gravação de videofita, avaliado em setecentos milhões de cruzeiros, as videofitas com Pelé, Nat King Cole, Marlene Dietrich, Sammy Davis Jr., Dalila e outras celebridades, gravações de programas musicais, entre eles *O Fino*, estavam envolvidos em chamas, podendo-se ouvir o ruído de tudo desmoronando. Diante da cena que se apresentava, muitos artistas chorando juntamente a Hebe Camargo, o repórter Murilo Antunes Alves acostumado a cobrir muitos incêndios, estagnado, a infrutífera tentativa dos técnicos e ajudantes em salvar câmeras e equipamentos, Paulo Machado de Carvalho ordena “vamos fazer tudo de novo!”.

Isso é muito pouco, para quebrar nosso ânimo. Vamos recomeçar e, se tínhamos um precioso arquivo de videofitas gravadas, contando 12 anos de estória de São Paulo, do futebol maravilhoso de Pelé, de tudo o que ocorreu de importante no Brasil nesse período, daqui a 12 anos o teremos de novo. Já hoje, agora, vamos recomeçar. As Emissoras Unidas estão no ar, minha gente! (QUASE dois bilhões devorados...)

A partir dessas palavras, técnicos e artistas ganharam alma nova, Hebe Camargo levou seu programa ao vivo para o Teatro Record naquela mesma noite, Agnaldo Raiol decidiu fazer seu programa ao vivo, que era apresentado em videofita, uma onda de entusiasmo tomou conta de toda a equipe que era conhecida como “a grande família Record”, clima confirmado pelos músicos que fizeram parte do *O Fino*, nossa próxima abordagem. A Record foi surpreendida por quatro incêndios entre o período de nove anos, ocorridos cronologicamente em 04 de maio de 1960, 29 de julho de 1966, em 1968 e o último em 1969 nos Teatros Record Consolação e Paramount, causando grande crise e decadência da emissora.

Por conta disso, todos os arquivos do programa *O Fino* se perderam, exceto possíveis arquivos pessoais a que não tivemos acesso, não por falta de tentativas, mas por desconhecimento de fontes, contando basicamente com a memória de pessoas que participaram de alguma forma do programa. É o que trataremos na próxima etapa, destinada aos músicos e cooperadores que “estavam lá”, vendo, fazendo, participando, peças fundamentais nesse processo.

2.3 Os Músicos de *O Fino*

Quando se fala sobre o programa *O Fino*, na maioria das vezes, menciona-se o impacto e reverberações que este ocasionou para o desenvolvimento e construção da MPB, reverenciando o surgimento de artistas hoje consagrados que na época estavam estreando, dos produtores e dos protagonistas Elis Regina e Jair Rodrigues. Quando feitas, são breves as referências aos músicos que participavam ativamente no elenco do programa, assim como a música instrumental que lá se fazia, destacando, vez ou outra, o Zimbo Trio por ser o único acompanhante de Elis Regina em seus números musicais.

Por conta da escassez de fontes e menção aos músicos do programa, procuramos entrar em contato com alguns deles. Estes nos concederam depoimentos importantes do ponto de vista de quem esteve lá, contracenando nesse espetáculo ao vivo, indo ao ar uma vez por semana para dentro dos lares, revelando artistas, compositores, intérpretes, bem como seu próprio talento em acompanhar, arranjar e fazer a nova MPB que surgia.

Amilton Godoy, em entrevista a nós concedida⁵⁴, lamenta a escassa menção feita por parte de críticos e escritores sobre a parte musical, ou referência aos grupos e músicos que acompanhavam. O pianista afirma que não falavam porque não tinham condições musicais de analisar o que estava acontecendo, podiam até fazer uma boa crítica em relação ao trabalho do músico, mas quando tentava explicar porque gostou, não seria bem sucedido, pois a falta de conhecimento musical não lhes dava as devidas ferramentas para analisarem ou falarem de música. Ainda questiona como poderia, um crítico de música que não sabe e não estudou música, analisar o trabalho de um compositor ou músico, faltando-lhe elementos para entrar tecnicamente em determinado trabalho musical, sendo que até o próprio músico, em certos momentos, tem dificuldades de explicar o que o outro está fazendo de bom, a não ser que seja um técnico.

No programa, havia músicos fixos, contratados para ensaiar e acompanhar todo e qualquer artista convidado. Eram eles: Zimbo Trio (Amilton Godoy – piano, Rubens Barsotti- bateria, Luiz Chaves – contrabaixo), Luiz Loy Quinteto (Luiz Loy – piano, Bandeira – baixo, Zinho – bateria, Papudinho – piston, Mazzola – sax tenor), Caçulinha e Regional, Orquestra da Record regida pelo Maestro Cyro Pereira.

Ao nosso entendimento, a passagem e atuação desses músicos no programa têm um mérito significativo e não menos importante nesse episódio histórico da MPB, e antes mesmo do programa *O Fino*, boa parte desses músicos já estavam conquistando posição de destaque por ocasião dos shows do Paramount, registrados em LP's e relançados em CD, permitindo ter-se uma noção do ambiente musical da época.⁵⁵

Napolitano (2001) destaca que nesses álbuns há um grande espaço para a música instrumental, na época executada por trios, quartetos e outras formações típicas do jazz, à base de baixo, bateria e piano. Ao lado desses grupos jazzísticos, destaca-se o violão, inspirado ao expressionismo cadenciado de Baden Powell⁵⁶, responsáveis pela “educação” do ouvido das platéias jovens entusiastas da Bossa Nova.

Mais do que simples *performances* artísticas, os solos e estilos instrumentais (sobretudo em relação ao violão) demarcavam um espaço de expressão e sociabilidade, no qual a música era o amálgama de uma identidade moderna, jovem e engajada. Nesse sentido, tais expressões

⁵⁴Entrevista realizada em 18/05/2007.

⁵⁵*O fino da bossa*. RGE, CD 347.6012, 1994 (1964); *Os grandes sucessos do Paramount* RGE, CD 347.6009, 1994 (1964/1965); *Paramount: o templo da bossa*. RGE, CD 9002-2, 1995 (1965).

⁵⁶O violão tocado pelo estreante Baden Powell, era menos contido que o de João Gilberto, marcando uma divisão rítmica mais definida, mais *afro* (como dito na época) e alguns timbres do samba *quadrado*, como o uso de trombone, tradicional instrumento de *gafieira*. (NAPOLITANO, 1998).

musicais eram tão "políticas" quanto as letras das canções de protesto mais explícitas. (NAPOLITANO, 2001, p. 62)

O mesmo autor ressalta o grande destaque que a música instrumental recebe ao avaliar os LP's, tendo no primeiro, o estreante Zimbo Trio, Paulinho Nogueira, Rosinha de Valença e Oscar Castro Neves, no segundo, Walter Santos, Zimbo Trio, Oscar Castro Neves e Bossa Jazz Trio, com uma linguagem próxima ao *hot-jazz* sendo os responsáveis pelas *performances* instrumentais, no terceiro, tendo o *Bossa Jazz Trio* (Amilson Godoy – piano, José Roberto Sarsano – bateria, Jurandir Meirelles – contrabaixo) como conjunto jazzístico, privilegiando os violonistas Toquinho e Paulinho Nogueira. Ainda afirma que os três álbuns são exemplos dos caminhos e mudanças que a Bossa Nova passou, no limite de ser assimilada pela televisão, a exemplo do programa *O Fino*, graças ao profissionalismo dos espetáculos e a crescente profissionalização dos músicos, demonstrando as grandes possibilidades da música brasileira renovada junto ao grande público e ao mercado fonográfico.

Na linha progressiva dos acontecimentos que conduziram ao “estouro” do programa *O Fino*, desde o fenômeno Bossa Nova, colocamos três como os mais importantes, sendo eles: a concentração do grande mercado da Bossa Nova na cidade de São Paulo, onde já se produzia e gravava em grande quantidade a “sua própria Bossa Nova”, (CASTRO, 2002, p. 341) os shows do teatro Paramount, destacando *O Fino da Bossa* e *Dois na Bossa*, e o I Festival Nacional da MPB que consagrou Elis Regina com *Arrastão*. Um desses acontecimentos não abordados até então, e que consideramos o responsável pelo ajuntamento de músicos com suas novas propostas musicais, foi a migração da maior parte deles para a cidade de São Paulo.

Castro (2002) afirma que a Bossa Nova não demorou a descobrir S. Paulo, pois em 1960, seria “a única cidade a pagar pelo que o Rio achava que devia ter graça”, sendo o mercado paulista, incluindo a televisão e os shows no teatro Paramount, decisivo para segurar o refluxo da Bossa Nova no Rio.

Mello (2003) assegura que de 1961 a 1965, a música em São Paulo iria passar por uma substancial transformação, rotulada pela imprensa como movimento de integração da música popular, que sem se identificar como uma tendência foi se dando espontânea e gradativamente, em bares, teatros, televisão e rádios paulista, com a mudança dos programas de “palco-auditório” para os estúdios.

A partir de 1960, os bares da *night life* paulistana, foram o ponto de encontro entre músicos, cantores, intelectuais, que de uma maneira ou outra contribuiu na concretização de tudo que haveria ainda por vir.

Mello (2003) comenta sobre a crise na vida noturna do Rio, com o fechamento de vários bares de música ao vivo importantes daquela cidade, ao passo que em São Paulo acontecia o oposto:

Em São Paulo os bares com música ao vivo continuavam lotados: Cave, Dobrão (o novo bar de Hélio Souto), Saloon e Serenata (ambos na rua Augusta), os três da praça Roosevelt — Djalma, Baiúca e Stardust —, Ela Cravo e Canela, João Sebastião Bar, Candlelight (aberto defronte ao João), Lê Club, Rosa Amarela, Delval, o Champanhota, o Zelão, o Lê Barbare de Luís Carlos Paraná, o Quitandinha e seus shows folclóricos de macumba, o Pierrot da rua Vieira de Carvalho, o Sambalanço, a boate Oásis, o Toalha da Mesa e o Garoa. A cidade se firmava como a meca dos artistas da música popular brasileira. Era da capital paulista que emanavam os principais shows da televisão com presença de público. (Ibid., p. 77)

O autor ainda afirma que em função dos musicais de televisão, São Paulo era o centro para qual convergiam os maiores nomes da música popular brasileira, onde compositores se reuniam nos bares para trocar idéias ou mostrar suas novas composições

Sobre esse assunto, Ribeiro (2003) comenta que embora viesse do Rio, quase tudo o que acontecia de importante na cidade, era em São Paulo que estava sendo aberto um espaço para a criação de um elenco musical de Bossa Nova, citando os bares como ponto de encontro para quem gostava dessa música, espaço em que se juntavam músicos extraordinários, nacionais e internacionais para dar “canjas” memoráveis, onde muitos músicos excelentes e cantores fizeram escola.

Em seu livro *Vou te Contar* (2002), Walter Silva reeditou matérias que escreveu como colunista de vários jornais em anos que variam de 1971 a 2002. Nessa variante de tempo o autor sempre se preocupou em ressaltar a figura do músico e do arranjador, pouco ou quase nada lembrados ou mencionados, que desde a formação de orquestras e pequenos grupos musicais, ajudaram a projetar os cantores que, ao nosso parecer, são exhaustivamente mencionados, biografados e idolatrados. O autor lembra que o Brasil já teve algumas das melhores orquestras de todo o continente, formadas por músicos de primeira categoria, que animavam bailes, programas de TV e gravações, e cita vários que fizeram parte da orquestra da TV Record e *O Fino*, afirmando que o músico e a banda

precisam ser lembrados com maior frequência, pois, a ambos está intimamente ligada a história da música popular nacional e internacional. “[...] músicos que são constantemente esquecidos nas contracapas dos discos que gravam, ajudando a projetar cantores nem sempre brilhantes como eles”⁵⁷. Em outra ocasião o autor observa que quando não são as gravadoras omitindo o nome do músico nas contracapas dos discos, são os “apresentadores” que ignoram a existência do artista “[...] não há um só apresentador que se lembre de que um disco é feito também, e principalmente, com músicos”. (SILVA, 2002)⁵⁸

Ainda sobre arranjos e músicos, em matérias datadas de 7 e 9 de dezembro de 1971 para o jornal *Folha de São Paulo*, o mesmo autor entende que os compositores e alguns cantores, de fato, contribuíram bastante para a indicação de novos caminhos para a música popular, mas bem poucos prescindiram do apoio importante do arranjador.

Achamos que, além do intérprete e do autor, dever-se-ia enunciar também o nome do arranjador e se possível dos músicos, uma vez que, assim, não teríamos no quase anonimato nomes importantes como, acontece a muitos arranjadores importantes e músicos internacionalmente respeitados. [...] É uma grande injustiça omitir-se o nome de compositores, mas cremos, também, que os arranjadores e músicos não deveriam ser esquecidos. (Ibid.)

Outro dado interessante trazido pelo autor foi que por ocasião do 3º Festival de MPB na TV Record em outubro de 1967 quando a música *Ponteio* foi a vencedora, projetando Vandrê e Edu Lobo, a maior razão do prêmio talvez fosse pela roupagem dada à composição com “o som do arranjo que começava com uma flauta enrolando notas sem parar causando um efeito espetacular”, mas que na época não foi reconhecido um dos nomes mais importantes da música instrumental brasileira de hoje, Hermeto Pascoal, que só depois de seu nome ser anunciado lá fora como atração, passou a ser mais significativo no Brasil. (Ibid.)⁵⁹

Escolhidos com muito critério por parte da *Equipe A* da TV Record, auxiliados pelo empresário Marcos Lázaro, os músicos do *O Fino* se encaixavam no perfil pretendido do programa pela experiência e bagagem adquirida até então, sentindo a responsabilidade e prazer de participarem daquele momento.

⁵⁷Matéria inédita escrita para o livro em fev. de 2002 intitulada *Ao Músico*.

⁵⁸Matéria escrita para *Folha de S. Paulo* em 04/09/1971, intitulada *O Músico Brasileiro*.

⁵⁹Matéria escrita para *Folha de S. Paulo* em 27/06/1972, intitulada *Dando o nome*.

Um desses músicos pouquíssimo mencionado e até esquecido, é Luiz Loy. Pertencente à geração de músicos, compositores e intérpretes que participaram do movimento musical que consagrou grandes nomes, Luiz Loy começou sua carreira profissional como acordeonista e integrante do Conjunto Regional de Siles, contratado pela TV Tupi de São Paulo, antigo Canal 3, onde atuava na extensa programação musical da emissora e também em *shows* realizados a cada inauguração de retransmissoras daquela emissora. Trabalhou na noite paulistana, como integrante *free-lancer* de outros grupos como o de Mário Augusto e do Maestro Francisco Dorce, ficando um tempo afastado da televisão e, quando foi novamente contratado pela TV Tupi, já havia estreado em 1960 na boate Chicote em São Paulo o seu próprio grupo, *Luiz Loy e seu Conjunto*. Em 1961 gravou o primeiro LP pela Odeon, chamado *Luís Loy e sua juventude musical*. Nos dois anos seguintes, atuou na TV Excelsior e no Jardim de Inverno Fasano, apresentando-se em 1963 no Casino Internacional, de Mar del Plata, Argentina, e no canal 13, de Buenos Aires, Argentina. Em 1964 o conjunto gravou pela RGE o LP *Luís Loy Quinteto* e o LP *Dois na Bossa nº 2*, com Elis Regina e Jair Rodrigues.



Célio Forones, Roberto Bandeira

Luiz Loy

Fonte: A GAZETA - 26/08/1964 Fonte: Museu da Televisão Brasileira - 2000

Arquivo pessoal de Luiz Loy

Em entrevista a nós concedida⁶⁰, o músico conta como foi sua participação no *O Fino*, desde sua entrada até o final do programa em 1967. O tecladista relata que Roberto Polloci e Walter Silva (não o Pica-pau), empresários de Elizeth Cardoso, já trabalhando na TV Record, fizeram o convite para que ele fosse um dos músicos fixos do programa na função de acompanhador dos artistas convidados tocando piano. Loy respondeu não se sentir confortável, por estar acostumado a fazer esse tipo de trabalho com acordeon, seu

⁶⁰Entrevista concedida em 12/07/2007. Ver: Apêndice I.

principal instrumento, e que apesar de tocar piano, não se julgava um pianista. Os empresários não estavam preocupados com virtuosismos, a necessidade era de músicos com experiência nesse tipo de situação, que não tivessem problema com tonalidade, tocando em qualquer tom a música pedida e se necessário, sem conhecer a tal música, ou seja, o famoso “tirar de orelha” ou “de ouvido”, pois iam músicos famosos se apresentarem, mas os da casa estavam “quebrando a cara”, que no caso de Loy, seria muito fácil resolver a questão, pois tinha anos de prática de regional acompanhando cantores. O músico relembra que mesmo sabendo desempenhar muito bem seu papel, ficava um pouco tímido ao ter de tocar piano ao lado de um pianista da categoria como Amilton Godoy, mas ao chegar lá, foi incentivado e bem recebido por parte do Zimbo Trio.

Mas, pô tocar ao lado de Amilton Godoy não é brincadeira, é uma responsabilidade muito grande. *“Não! Esquece, num tem problema nenhum”* e tudo mais. E eu fui lá um dia pra conhecer o programa e conhecia já o Rubinho, Rubinho Barsotti e...ele me deixou muito a vontade: *“Não Luiz, nós também falamos de você, coisa e tal, e teve muita gente aqui pra acompanhar mas num... num deu certo, então com você tenho certeza que vai dar babababá”*. Luiz Chaves também eu já conhecia. Eu não conhecia o Amilton Godoy. Então me apresentaram o Amilton. [...] Então começamos ali, eu falei: olha, vocês não reparem que eu não sou pianista, minha mão esquerda, tá louco né?! Mas acompanhar eu sei que vai dar certo. (LOY, 2007)

Cabe reiterar que a contratação de Luiz Loy, se deve ao fato da prática que adquiriu como acompanhador de calouros, se tornando um diferencial para que fosse escolhido como um dos músicos fixos do programa. Loy conta que adquiriu essa experiência num programa de calouros muito famoso na época, na Rádio Cultura na Avenida São João em São Paulo, patrocinado pela Colgate chamado *Calouros Colgate Palmolive*, ao ser convidado para participar do regional do programa acompanhando cantores. O músico lembra que era menor de idade e para poder trabalhar tanto na rádio como na noite, seu pai teve de emancipá-lo. Segundo ele, aconteceu mais ou menos entre 1958 e 1959.

Eu não tinha prática de acompanhar embora gostasse. Mas foi ali no regional que eu aprendi. Porque você faz uma introdução pra um calouro em dó maior e ele entra em mi bemol. Quer dizer e ali você tem que fazer ao vivo e na hora e o que? Você se vira. É você que tem que acompanhar o cara, num é o cara que... você acompanha o cantor. Então você é obrigado a pegar essa prática. Eu sabia disso, então comecei no regional. (Ibid.)

Essa prática adquirida em acompanhamento de calouros, bailes e casas noturnas, dando um suporte maior na desenvoltura e experiência do músico, parece ter sido um fator relevante na escolha dos grupos fixos do programa.

Em entrevista concedida a Zuza Homem de Mello (1994)⁶¹, Elis Regina recorda que os ensaios para o programa de estréia duraram tarde toda com cada conjunto instrumental e os convidados em uma sala, pois não havia oportunidade de um ensaio geral. Independente do nervosismo lembra que a emoção que sentiu foi muito forte acrescida da carga de responsabilidade misturada com euforia em ser protagonista do *O Fino* juntamente com Jair Rodrigues, e o que mais a ajudou foi sua experiência anterior como cantora de baile:

Quer Jair e Elis tamanha a dose de emoção, a carga de responsabilidade misturada com a euforia, com quase histeria, sei lá, não sei explicar o que foi. [...] Acho que a minha prática de baile é que seguiu a barra do Fino da Bossa. O negócio de crooner de orquestra, de conjunto instrumental foi o que seguiu. (ELIS Regina, in MELLO, 1994)

A questão sobre a ênfase dada ao conteúdo literário das canções por parte dos autores, críticos e pesquisadores da época, ser maior do que propriamente musical, também é sentida principalmente pelos músicos de “pano de fundo” (grupos instrumentais fixos), reivindicando, num certo sentido, a presença da música instrumental como contribuição na boa qualidade do programa.

Amilton Godoy, em entrevista a nós concedida⁶², ressalta que os artistas do *O Fino*, foram revelados por causa da condição musical, sendo a letra uma circunstância, e quem não fosse bom musicalmente, se a música não tivesse conteúdo, “não passava nem na porta” do programa. Concorde que as críticas e comentários eram muito mais literárias do que musicais (melodia, ritmo, harmonia), principalmente por ser um momento político propício para tal, com artistas fortemente engajados⁶³, outros nem tanto. Mas insiste que a qualidade musical era imprescindível, sem a qual seria impossível participar do programa. Era um refinamento natural pela qualidade, com isso, abrindo espaço para muita gente boa, excluindo artistas médios ou ruins. Lembra que Elis Regina era muito séria no trabalho dela e “gostava de coisa boa”.

⁶¹Texto extraído de duas entrevistas concedidas por Elis Regina a Zuza Homem de Mello para o "Programa do Zuza" 17/5/1981 e "O Fino da Música" 18/11/1979 transmitidos pela Rádio Jovem Pan de São Paulo.

⁶²Entrevista realizada em 18/05/2007. Ver: Apêndice I.

⁶³Movimento intensificado pelos Festivais.

A qualidade era a primeira coisa importante. Pelo conteúdo da música. E a letra era um engajamento natural dos compositores dentro do processo político cultural que o Brasil estava passando. Então teve uma revolução muito grande literária. [...] Como é que é esse programa? Esse programa é assim é: o músico tem vez e o cantor tem vez, o compositor tem vez e o autor tem vez. Todo mundo bom tinha vez lá. (GODOY, 2007)

Ainda sobre a questão de letra, melodia e música que mostrasse qualidade com todos esses elementos, Godoy fala sobre os festivais. Era um momento em que tudo se aproveitava e o artista que ganhava um festival, apresentava-se no *O Fino*. O pianista conta que por ser jurado dos festivais da Record e da Excelsior tinha de escolher os intérpretes, e quando pegou pela primeira vez a música *Arrastão* de Edu Lobo e Vinícius de Moraes escolheu Elis Regina para cantar, também *Por Um Amor Maior* de Francis Hime e Vinícius de Moraes, tudo passava por suas mãos não entrando se não fosse bom. Godoy ressalta que o julgamento dele e de outros componentes do júri, mesmo sobre pressão de Décio Pignatari que queria que tudo entrasse, não acontecia se a música não fosse de qualidade, independente da letra, não tendo nível não entrava, pois “falava mais quem podia e obedecia quem era juiz”. O pianista aproveita para afirmar que ninguém canta sozinho, que o arranjo é importante e que o músico sempre é omitido nessas horas.

E o Zimbo tinha muita força na Record. Muita. Não é retratado. [...] O Zimbo já saiu primeiro, tinha tocado no *O Fino*, junto com a Elis *Canção do Sal* eu que fiz o arranjo, Elis cantou com o ZimboTrio. Falam que a Elis cantou, mas não cantou sozinha né? Entendeu? Ela cantou com o Zimbo Trio e quem fez o arranjo fui eu. O músico sempre é omitido. Eram três anos mandando no *O Fino*, Elis e Zimbo Trio menina, não foi brincadeira. O Zimbo fazia arranjo. (Ibid.)

Ao ser argüido sobre o movimento sócio-político desse período, música engajada e a enfática abordagem por parte de autores e críticos sob o assunto, Rubens Barsotti⁶⁴ diz que não pensavam na letra da música, e sim no conteúdo musical que era melodia, harmonia e ritmo, mas mesmo tocando instrumentalmente, acabava-se lembrando as palavras sem dizê-las. A letra fazia parte desse conteúdo, num contexto em que apareceram os grandes compositores que tinham os seus caminhos ideológicos e falavam o que gostariam de falar, por existir o descontentamento diante à postura governamental.

A gente não toca letra, a gente toca melodia. E agora, nós fomos censurados, o Amilton sempre brinca com isso, porque a gente não cantava, só por estar tocando uma música do Baden ou a do Chico

⁶⁴Entrevista a nós concedida em 01/10/2007.

Buarque, era: “cuidado, num sei o que”. Como cuidado? Ninguém está falando palavra puxa, nós estamos tocando o que a censura do,ré,mi,fá,sol,lá,si. É verdade. E agente tocava mais livre, tudo aquilo. (BARSOTTI, 2007)

Outra personalidade da música brasileira que entrevistamos foi o Maestro Cyro Pereira que além de participar do programa *O Fino*, anteriormente já desenvolvia uma brilhante e intensa carreira de compositor, arranjador e maestro. Gaúcho da cidade de Rio Grande (mesma que Elis Regina), ao chegar a São Paulo começou a trabalhar na Rádio Record até quando a rádio começou a ter menos audiência, segundo suas palavras “a rádio começou a cair e a televisão engoliu o rádio”⁶⁵, e foi transferido para a TV Record. Um músico de “pano de fundo”, que sempre aparecia “no fosso” próximo ao palco, com a competente orquestra da TV Record e que merece ser mencionado como parte do sucesso do programa, e um dos mais importantes nomes da história da música instrumental brasileira na atualidade. Trabalhando desde 1947, quando escreveu seu primeiro arranjo orquestral, como compositor, arranjador e regente, Cyro foi diretor da orquestra da TV Record por vinte e quatro anos, onde ganhou o respeito de diferentes gerações de músicos e maestros nacionais e internacionais, sendo tema de trabalhos científicos de mestrado e doutorado (SHIMABUCO, 1998). Já como maestro da Rádio Record, foi transferido para a TV em 1958, como consequência da migração de profissionais de um meio para outro, quando em 1960 foi regente e arranjador de um programa de destaque na época chamado *Astros do Disco*, apresentado por Randal Juliano e Idalina de Oliveira. Em 1965 passou a ser o maestro oficial do programa *O Fino* até o seu final em 1967, e durante esses anos também regeu todos os festivais da Record ocorridos entre 1966 e 1969. Uma das obras mais significativas e internacionalmente conhecida, infelizmente mais lá fora do que no Brasil, foi a criação, em parceria com Mário Albanese, do *Jequibau*, que estaremos falando mais à frente por ser um estilo que o Zimbo Trio “se tornara um dos principais advogados”. (PERPETUO, 2005)

⁶⁵Entrevista a nós concedida em 09/10/2007.



Maestro Cyro Pereira

Fonte: Disponível em: <<http://www.jazzsinfonica.org.br/cyro.htm>>

Irineu Franco Perpétuo no livro “Cyro Pereira, Maestro” relata que no ano de 1965, logo após o I Festival de Música Brasileira da TV Excelsior, abriu-se na TV Record uma nova fase em que o maestro teve participação valiosa sendo escolhido para reger a orquestra do programa *O Fino* que, por sua vez, recuperou a liderança em níveis jamais atingidos antes por nenhuma emissora.

O prefixo do histórico programa era um trecho de "Terra de ninguém" (Marcos e Paulo Sérgio Vale), que Cyro conduzia com entusiasmo desde as três batidas iniciais da bateria até o final com a sessão de cordas. Desde a primeira gravação (às segundas-feiras, para retransmissão às quartas), *O Fino da Bossa* foi determinante na nova fase dos programas musicais na TV brasileira. Uma fase madura, desvinculada do rádio ao vivo, com a participação de uma geração de músicos, cantores e compositores desabrochando para o que seria a Era dos Festivais. Cyro Pereira, à frente de *O Fino*, era o nome inevitável para dar segurança à orquestra dos festivais da TV Record. (PERPETUO, 2005)

Em entrevista a nós concedida⁶⁶, o Maestro Cyro Pereira lembra o momento político, e as músicas de protesto que ficaram bem no meio dos grandes acontecimentos da música popular brasileira, do *O Fino*, dos festivais, e que por todo o mundo estar farto dos militares, contribuiu para o encaminhamento da canção engajada estourar como um grande manifesto da opinião pública. Quanto aos músicos instrumentais, o maestro afirma que um ou outro se envolvia, mas a maioria não estava “muito a fim” de política, eram mais os jovens compositores da época como Vandré, Chico Buarque, Caetano Veloso e outros que foram aparecendo nos festivais fazendo música de protesto. Ainda intensifica a idéia de

⁶⁶Entrevista feita em 09/10/2007.

que a figura principal no *O Fino* era o cantor e que as pessoas não prestavam atenção nos arranjos, na orquestra e no trabalho que era desenvolvido pelos músicos.

O Fino começou na realidade em 1966 né. Quer dizer, estava no auge da militarada. Porque a revolução foi em 1964. Em 1966 estava no auge. Por isso que apareceu o Vandrê com aquelas coisas dele, tantos outros, o Chico, que acabaram presos, sei lá. Mas músico, músico mesmo, se tinha opinião política não abria a boca. Discutia com os amigos essa coisa toda. É, a figura principal era o cantor. As pessoas não davam bola para os arranjos e o trabalho desenvolvido pelos músicos e orquestras. As pessoas não davam realmente bola. (PEREIRA, 2007)

O crítico musical e produtor Zuza Homem de Mello, à época, técnico de som da TV Record e do programa *O Fino* observa que durante os ensaios, aconteciam imprevistos que logo eram transformados em resultados surpreendentes, comprovando a seriedade, entrosamento e capacidade por parte dos músicos e apresentadores. Havia uma febre de compor, instigada pela classe artística da época, por consequência da situação política vivida pelo país pós 1964, a exemplo do tema do programa, um trecho instrumental executado pela orquestra sob a regência do maestro Cyro Pereira, da música *Terra de Ninguém* que diz “quem trabalha é quem tem direito de viver, pois a terra é ninguém”. O autor relata que surgiam novas músicas semanalmente, citando *O Canto de Ossanha* de Vinícius de Moraes e Baden Powell que chegou a ser terminada no ensaio da tarde em que foi apresentada pela primeira vez ao público. O que se sentia ao entrar naquele ambiente eram os “bastidores descontraídos, em que todos trabalhavam e se divertiam muito, vivendo as tardes e noites daquelas segundas-feiras”. Apesar do clima de festa, o autor ressalta a figura e postura da cantora Elis Regina, que à parte suas qualidades como mestra no ofício de cantar, de escolher o que cantar e de atuar como porta-voz da classe musical, a cantora exercia irretocável profissionalismo, pois as combinações feitas nos ensaios deveriam ser seguidas com rigor absoluto.

Quando pisava o palco, porém, era um outro ser, com sua voz, com sua presença fascinante, deixando a gente meio embriagado de êxtase, e certo que momentos como aqueles eram mesmo sublimes. Quando Elis abria a boca, e cantava...sai da frente. (MELLO, 1994)

Em entrevista concedida a Zuza Homem de Mello (1994)⁶⁷, Elis Regina relata sua estréia no programa, declarando que todos os ensaios eram muito bagunçados e distribuídos por todos os cantos, no palco, nos bastidores com o Regional do Caçulinha e no segundo ou terceiro andar, com Luiz Loy e seu quinteto, que provocava tumulto e barulho, pois a sala era pequena para comportar tantos músicos, deixando-a muitas vezes confusa, pois deveria estar em três lugares ao mesmo tempo, ou ensaiando com um convidado, ou seus números, sendo tanta confusão que não sabia como conseguia lembrar de tudo ao entrar em cena. A cantora também faz menção ao episódio da música *Canto de Ossanha*, terminada pouco tempo antes de entrar no ar, e outros lançamentos que são ícones da MPB até os dias de hoje.

Eu me lembro nitidamente do Canto de Ossanha: a letra tinha acabado de ficar pronta, Vinícius estava sentado num banquinho, Baden no outro, eu no meio e o papel na frente pra gente cantar a primeira vez. Upa Neguinho foi lançado no Fino da Bossa também; quer dizer, ela tinha sido cantada na peça, mas numa outra completamente diferente. Eu me lembro do Ataulfo Alves, do Dorival Caymmi, que me marcaram, da Aracy de Almeida, Ciro Monteiro, mas era um negócio meio embolado. (ELIS Regina in MELLO, 1994)

Nessa mesma entrevista, Elis exalta a experiência e sabedoria do cantor Ciro Monteiro, e sua contribuição no ensaio de estréia do programa, comparando-o a um jogador de futebol da época⁶⁸ que desembola o meio de campo, baixando a bola, distribuindo os passes, como um “ser acalmador e pacificador pela própria natureza”. Por ser uma pessoa que trabalhava na Rádio Nacional há muitos anos, “mambembando pela vida a muito tempo”, estava acostumado com a improvisação, e observando a bagunça do ensaio, em que poucos sabiam exatamente o que fazer, conseguiu acalmar a todos com breves palavras, principalmente a cantora.

Ciro chamou a turma e falou: "Calma rapaziada, ninguém vai morrer, esse não é o primeiro nem vai ser o último. Se em cada um vocês ficarem assim, o que vai acontecer?" Falou umas coisas assim e me chamou no canto, me intitulando pelo apelido que ele sempre me chamava e falou: "*Fica calma porque você vai acabar tendo um enfarte, você não tem idade pra isso, você está com 20*". No meu caso ele foi a pessoa responsável por eu ficar calma. Pelo menos naquele momento. (Ibid.)

⁶⁷Extraído de duas entrevistas concedidas por Elis Regina a Zuza Homem de Mello para o "Programa do Zuza" 17/5/1978 e "O Fino da Música" 18/11/1979 transmitidos pela Rádio Jovem Pan de São Paulo.

⁶⁸Jogador Gérson.

Em entrevista concedida a Soraya Costa para o *site* Tudo sobre TV (DEPOIMENTOS de pessoas..., 2002), Jair Rodrigues conta que cantou a primeira vez com Elis Regina no programa *Almoço com as Estrelas*. Ela já fazia sucesso com *O Menino das Laranjas*, mas a cantora começou a cantar “deixa que digam, que pensem, que fale, deixe isso pra lá”, um sucesso protagonizado então, por ele, que como num desafio, cantou a música de sucesso dela, numa espécie de *pot-pourri*, “fazendo uma farra naquele dia”. Acredita que a partir dali, Walter Silva pensou em montar o show *Dois na Bossa* que consagraria o famoso *pot-pourri* e abertura para o programa *O Fino da Bossa*, o que difere da versão do produtor ao contar que a idéia para o show era com o cantor Simonal, como este não podia, sua esposa Déia sugeriu Jair Rodrigues, isso tudo em outra circunstância e cenário já citado anteriormente.

Aí a gente criou aquele famoso *pot-pourris* "Dois na Bossa". Até escrevi os nomes das músicas, porque a letra e a melodia a gente sabia, mas a entrada das músicas, eram 12 ou 13 músicas naquele *pot pourris*, então era difícil a gente guardar tudo. (Ibid.)

O cantor relata em sua versão sobre o programa, que tudo era um começo, para cada um na sua área, e tudo bem feito, a produção dava o *script* com uma semana de antecedência com o nome dos artistas e suas histórias, pois ao ter como convidados Dorival Caymmi, Orlando Silva, Elizeth Cardoso era imprescindível saber sobre o convidado. Rodrigues comenta que nos dias de hoje as pessoas vão entrevistar artistas consagrados e não sabem nada da vida ou da carreira dos entrevistados, reforçando que no *O Fino*, além de conhecer, tinham a obrigatoriedade de saber da carreira e repertório dos artistas, fosse ele um novato ou consagrado. Ele e Elis recebiam o *script*, estudavam juntos minuciosamente, sabiam quase de memória, mesmo assim, a produção confiava na capacidade criativa da dupla, dando total liberdade para a improvisação, tomando o roteiro somente como base, mas a dupla preferia manter a ordem de entrada dos artistas conforme o *script*, exceto quando tinham problemas de atraso na chegada de algum artista vindo do Rio provocando uma necessária improvisação.

Todo mundo se apresentava dignamente, se o sujeito ia cantar duas ou três ou quatro músicas, cantava. Era orquestra, conjunto, regional, trio. Tinha um maestro, arranjador para tudo aquilo. Quando terminava um programa, já começava-se a criar outro. "Agora, para semana que vem quais são as músicas que vocês vão cantar?". Era um show por semana e bem montado, super variado. "Semana que vem quais são as músicas que vocês vão cantar?" Era um show por semana e bem montado, super variado. (Ibid.)

Pareceu-nos que o cantor tem uma visão “romântica” e entusiasmada do *time* dos ensaios, bem diferente dos outros músicos, o que nos arriscaríamos a dizer, ser o retrato da personalidade festiva desse artista.

Nós recebíamos a informação que o ensaio seria, tipo 8, 9 ou 10 horas da manhã. O programa era gravado 8 da noite. Era gravado nas segundas-feiras e ia ao ar na quarta-feira. Quando marcava entre 8 e 10 horas da manhã era só para o pessoal de São Paulo e os artistas que moravam no Rio e que estavam escalados para participarem do programa, marcavam meio-dia. Chegava lá e estava toda a orquestra, tudo montado, tudo legal, cara. (DEPOIMENTOS de pessoas..., 2002.)

Segundo o Maestro Cyro Pereira, os ensaios eram de matar. Ele entrava na emissora às 8h30m e ia passar com os artistas às 16h, quando pegava a pasta de regência cheia de músicas e ia passando e ajeitando com uma “senhora de uma orquestra”, com bons músicos. (PEREIRA, 2007)

Diante de acontecimentos inesperados (mesmo com toda a organização por parte da produção, com pauta, roteiro), os grupos tinham que ter certo “jogo de cintura”, ou seja, habilidade e profissionalismo suficiente, tornando tais imprevistos em resultado aprazível a todos.

Rodrigues (Ibid., 2002) relata um episódio interessante que demonstra claramente a habilidade por parte da apresentadora Elis, diante do imprevisto e imprevisto, quando João Gilberto foi convidado para se apresentar no programa. Rodrigues afirma que o convidado tinha mania de não ensaiar e fazia o que “dava na telha” na hora. Essa vez disse que iria cantar se acompanhando, somente ele e violão e toda a equipe preparou tudo para que assim fosse. Na hora se apresentar, João não quis tocar dizendo que gostaria da presença do baterista Milton Banana que sempre o acompanhava, por ter se especializado na batida de Bossa Nova e que casava com sua voz e violão. Momento que deixou a produção, Elis e Jair apavorados, pois não havia feito esse pedido com antecedência sendo impossível Milton Banana naquele momento, nem sabiam onde estava, nem em São Paulo, possivelmente nem no Brasil. Para ganhar tempo, achando que a produção fora providenciar seu baterista preferido, João começou a dedilhar seu violão na intenção de afiná-lo, e para a surpresa de todos, o público começou a aplaudir pensando que ele tivesse começado seu número, “pela primeira vez na vida o João Gilberto fez um concerto só afinando o violão”.

A Elis, eu acho que ficou invocada: "Mas pôrra, o que é isso?" Agora se vira meu. "Agora você vai se virar, não tem Milton Banana, se vira". Aí ele pegou o violão, fez alô, testando o microfone e começou a afinar. Na afinação aplaudiram ele. (DEPOIMENTOS de pessoas..., 2002)

Conforme já mencionado, a produção do programa entregava um roteiro pré-estabelecido para Elis Regina, Jair Rodrigues e os grupos fixos, selecionando qual dos grupos deveria acompanhar determinado artista (exceção da dupla Elis e Jair, fixado com o Zimbo Trio).

Para Luiz Loy (2007) uma característica do programa *O Fino* eram os números instrumentais com Luiz Loy Trio e depois Quinteto, Zimbo Trio, Tamba Trio, Jongo Trio, Baden Powell, Paulinho Nogueira etc. Também se destacava a orquestra da TV Record, regida pelo maestro Cyro Pereira, e algumas vezes com regentes convidados, como Carlos Pípper e Chiquinho de Moraes. Para o acompanhamento de artistas da “velha guarda”, Ataulfo Alves, Lupicínio Rodrigues, Adoniran Barbosa, era escalado o Regional do Caçulinha, que se somava à orquestra regida por Cyro Pereira.

Nessa mesma entrevista⁶⁹, perguntamos a Loy se os artistas escolhiam sempre os grupos que gostariam que os acompanhassem, ao que respondeu que algumas vezes um cantor já chegava com sua preferência de quem o acompanharia, citando os exemplos de Ataulfo Alves que preferia o acompanhamento do Regional do Caçulinha, o cantor Ciro Monteiro tinha predileção pelo Quinteto Luiz Loy ou Regional do Caçulinha, outros traziam arranjos escritos e cantavam com a orquestra, outras vezes eram os produtores que diziam quem deveria acompanhar determinado artista, de preferência de comum acordo com o mesmo.

Fizemos a mesma pergunta a Rubens Barsotti, que por sua vez afirmou que o Zimbo Trio só acompanhava Elis Regina e Jair Rodrigues, a não ser que houvesse uma afinidade ou vivência com determinada pessoa, como aconteceu na ocasião que Hermeto Pascoal e Heraldo do Monte foram ao programa, montando um quinteto. (BARSOTTI, 2007)

Luiz Loy, conta-nos dois episódios envolvendo artistas consagrados na atualidade (na época, ainda estreantes e desconhecidos), exemplificando a improvisação e o imprevisto citado acima, exigindo dos músicos seu “jogo de cintura”, capacidade e

⁶⁹Entrevista a nós concedida em 12/07/2007.

experiência profissional. O primeiro foi quando apareceu nos bastidores um rapaz negro muito humilde que ficou sentado no canto da sala durante um bom tempo, quando o produtor Manoel Carlos perguntou a Loy, apontando o referido rapaz, se já haviam ensaiado com ele, ao que respondeu que não, pois ninguém havia lhe falado nada, tampouco o próprio. O produtor, já contrariado, alertou-o que faltavam apenas quinze minutos para o início do programa e que deveria ensaiar com o convidado imediatamente, ouvindo de Loy que só não havia feito porque o rapaz não havia falado nada. E nem podia, pois ao se reportar a ele percebeu que só falava inglês e provavelmente não estivesse entendendo nada do que estava acontecendo, desde que o colocaram lá sentado. Loy pensou como fazer para ensaiar o rapaz com comunicação precária e sem partitura, mas logo percebeu que o artista trouxera um compacto com ele. O tecladista falou que não daria tempo para ensaiar, mas que iriam ouvir como era a música e o ensaio teria de ser ao vivo mesmo. Subiram para a técnica, pediram ao então técnico de som Zuza Homem de Mello tocar o disco, perguntando ao artista qual era a tonalidade, e de uma vez confirmada, Loy e seu quinteto ouviram para aprender a introdução e a harmonia para o Jimmy cantar, apenas ouvindo para tocar ao vivo sem ensaio.

É, Jimmy Cliff. Então não houve nem ensaio, nós ouvimos a música, daí fomos pro palco, ele falou: “*mas dá?*” Eu falei: dá, dá tudo bem. Foi uma beleza. Que explodiu né, foi a maior... Jimmy Cliff. Jimmy Cliff, uma particularidade. (LOY, 2007)

O segundo episódio envolve os irmãos compositores Marcos e Paulo Sérgio Valle, que segundo Loy, eram “tratadões, bonitões, loiros e saradões”. Os “garotões ricos” que moravam no Rio de Janeiro, quando convidados para participar do programa não chegavam a tempo para ensaiar, como a banda precisava passar a música com o artista, resolveram a questão mandando um substituto para ensaiar no lugar deles. O “Neguinho”, conforme era chamado, muito boa gente, muito simples e adorado por todos, vinha com um violão e cantava na mesma tonalidade dos irmãos Valle, passando a música com o quinteto de Loy, e deixando tudo pronto para a apresentação.

E o neguinho é Milton Nascimento. Entendeu? É. A gente ensaiava e na hora “h” vinha os garotos bonitões né, e cantava a música no mesmo tom, igualzinho a gente ensaiou, só que quem ensaiava no lugar deles era o Milton Nascimento. Daí ele explodiu com *Travessia* né, no festival aí. (Ibid.)

Se com intencional tom de ironia ou não, Loy não entende porque tão poucas vezes o nome dos irmãos Valle (que na época tinham o “Neguinho” como “quebra-galho”) é mencionado. Mas com este fato, reafirmamos que os artistas descobertos no programa *O Fino*, mesmo sem estar em evidência de frente de uma platéia naquele momento, foram observados e aproveitados em festivais e outros eventos, tornando-se artistas consagrados. Entre os músicos do programa parece haver consenso que *O Fino* era de alto nível, e por lá passaram os maiores nomes da música popular brasileira, desde os consagrados até os talentos emergentes, e esses exemplos mencionados pelo músico Luiz Loy são alguns dentre muitos ocorridos nos bastidores daquele programa, segundo ele e outros músicos que estiveram lá e tivemos oportunidade de conversar.

Em entrevista a Geraldo Suzigan (1989), Luiz Chaves comenta ser *O Fino* um programa modelo para muitos profissionais e amadores, músicos e produtores. Nessa mesma entrevista, Rubens Barsotti declara que o programa era “uma coisa muito forte, propondo uma dignidade incrível do músico e da MPB”.

Apesar de o programa ser gravado em vídeo tape, era tratado como gravação ao vivo. Não existia a possibilidade de “voltar a fita” e regravar ou editar, como os dias atuais. Luiz Loy, ao falar sobre suas preferências musicais, comenta que gosta muito mais das suas gravações atuais, onde os instrumentos parecem mais “limpos, um som aberto, um som bonito”. No entanto, gostava da virtuosidade daquela época mostrada ao vivo, o que saía era o retrato idêntico do “aqui e agora”, retratando a capacidade e alto nível musical do programa e principalmente dos músicos acompanhadores. O tecladista faz uma referência aos discos gravados *Elis Regina no Fino da Bossa*⁷⁰ e do disco *Dois na Bossa* por ocasião do show, que leva o mesmo nome, no Teatro Paramount, sendo todos ao vivo com público presente. Loy elogia o grande valor dos técnicos de som daquele tempo, por conseguirem ouvir tudo, captando o som de tudo que se passava, cita que fizeram isso no *Dois na Bossa*, quando Mário Duarte, o diretor da Philips na época, levou o gravador estéreo de dois canais, “uma máquina enorme pesando em média 30 kg ou mais”. “[...] Mas era isso aí. Era ao vivo. Isso daí foi ao vivo de verdade, entendeu. Errou? errou, azar seu. Mas você está tocando de verdade ali, num tem: ah errou volta, não. Não tem volta, saiu errado, saiu. (LOY, 2007)

⁷⁰ELIS Regina no Fino da Bossa. Característica: vocal. Gravadora: Velas. Produtor: Zuza Homem de Mello. Formatos: (CD/1994). 3 v.

Nessa mesma entrevista⁷¹, perguntamos a Loy quanto ao músico ter voz ativa ou autonomia no roteiro do programa e nos arranjos e nos respondeu: “[...] Olha, o programa foi tudo aquilo que o músico pode almejar. Tudo. Porque, conforme então você já sabe, o músico dava opinião sim”. Ainda acrescentou que na época, a qualidade de som tirado pelo técnico, não podia ser muito relevante para os músicos, pois quando iam tocar numa boate, clube ou qualquer outro lugar, tinham que se contentar com o som, microfone e acessórios disponíveis no local. Na TV Record não era diferente, tendo apenas dois microfones RCA, um para o cantor e outro para o quinteto inteiro. Só depois do sucesso confirmado e sugestões por parte da técnica e músicos, acrescentaram um microfone dentro do piano, outro amarrando o fio no contrabaixo acústico, outros dois na frente para os sopros e um em cima da bateria. Loy confirma a participação dos músicos dando opiniões e sugerindo estratégias importantes para o programa que resultaram em tomadas fundamentais de técnica de palco, exemplificando o caso de cantores com projeção de voz pequena, como Alaíde Costa e João Gilberto, que ao cantarem no palco à frente da banda, o som saía para frente, para a platéia, fazendo com que os músicos ficassem sem referência do que cantavam. Em uma dessas ocasiões o pianista pediu ao Tuta, um dos produtores, para colocarem dois alto-falantes voltados para os músicos para que pudessem ouvir os cantores, pois quando vinham alguns com pouco volume de voz, a banda tinha de ficar adivinhando se estava indo tudo bem. O produtor sugeriu a Loy conversar com os técnicos Zuza Homem de Mello e Oswaldo Schimiedel, e a partir daí a questão foi resolvida com duas caixas que arrumaram com falantes voltadas para os músicos, tornando possível que eles ouvissem tudo o que se passava lá na frente do palco, seria o que atualmente chamam de “retorno” ou “monitor” de palco.

E foi uma delícia. Então esse negócio de monitor que hoje em dia [...] num vou dizer que fiz, mas foi eu que pedi, eu pedi. Eu me lembro do Amilton Godoy: *“Oh Luiz, esse negócio que você inventou aí do falante aqui no palco, que beleza agora a gente ouve os cantores né. Principalmente estes que tem voz pequena né”*. Então foi muito interessante. (LOY, 2007)

Barsotti ao ser argüido⁷² sobre a influência do músico no programa declara que não se lembra muito disso, sob influência não, lembra-se que indicavam artistas para serem convidados a participar do programa que ficava na mão do diretor Manoel Carlos decidir,

⁷¹Entrevista a nós concedida em 12/07/2007.

⁷²Em entrevista a nós concedida em 01/10/07.

afirmando que existia uma liberdade natural de indicar pessoas e existia aceitação por parte da direção. Exemplifica por ocasião de um encontro que teve com o cantor Simonal, este lhe disse que precisava ir para a TV Record, pois as pessoas não entendiam porque um artista como ele ainda não estava na então maior emissora do país no tocante a musicais, e se perguntavam isso é porque não estavam assistindo mais a seu programa. Nesta época Simonal era contratado da TV Tupi Canal 4 com o programa *Spot Light Simonal*, no qual, o Zimbo Trio tocava antes de serem contratados pela Record. O baterista foi falar com Paulinho Machado de Carvalho e Marcos Lázaro, e Simonal foi contratado para fazer um programa dele. Barsotti dá outro exemplo sobre as sugestões por parte dos músicos que resultavam em êxito.

Jorge Ben que fazia só programa do Roberto Carlos no domingo, também se queixou, que ele também cantava música brasileira, samba e tal. E eu fui falar com o Paulinho e o Marcos Lázaro e ele também passou a ser usado nos programas do *O Fino da Bossa* e tal. É isso. (BARSOTTI, 2007)

Luiz Loy também relata sobre um encontro que teve com Simonal e este reclama que gostaria de estar na TV Record, mas não podia por ter “um breque” por lá. Loy além de concordar que deveria estar na Record por ser um excepcional cantor, quis saber qual era o “breque” mencionado, ao que respondeu que a imprensa havia criado “um clima ruim” entre ele e Elis Regina, mesmo não tendo nada contra a cantora e acreditar que a recíproca fosse verdadeira, com o agravante que a TV Tupi estava com os salários atrasados e ele não estava recebendo. O pianista aproveitou que o quinteto e Elis iam fazer um show na Bahia por dois dias e já foi no avião conversando com a cantora sob a hipótese de “somar com eles no programa” trazendo o Simonal, ao qual a cantora respondeu que “não iria deixar o Neguinho dela não”. Loy não pretendia que Elis deixasse Jair Rodrigues, mas achava que o Simonal iria acrescentar muito para o programa. Elis respondeu desconfiada que “esse camarada, já tivemos muitos problemas, é melhor não mexer com isso”, ao que o pianista respondeu que iria respeitá-la. Mas pediu que a cantora pensasse no programa, pois começou com ela, Jair e Zimbo Trio, depois é que foram entrando Jorge Ben, Vinícius, Baden Powell, artistas que o quinteto acompanhou e acabaram sendo contratados mais tarde, ela mesma levando os novatos Toquinho e Chico Buarque, porque não o Simonal, já consagrado?! O pianista nos conta esfuziante, como se estivesse revivendo o momento, que depois de “massacrar a cabeça” de Elis ela foi vencida,

mandando chamar o cantor Simonal, e afirma que “apesar de não ser a contratante, o programa era dela”.

Eu sei que pra encurtar o papo, na volta, dois dias depois eu massacrando a cabeça dela, ela falou: “*você venceu vai. Então vamos falar com o Paulinho Machado de Carvalho e vamos ver como é que é a contratação dele*”. Eu falei: vai ser fácil, ele vem a hora que você quiser. Porque não é ela que contratava, mas o programa era dela. (LOY, 2007)

Mais uma vez, trazemos as “contradições” ou “direitos autorais” sobre o mesmo episódio contado por pessoas distintas, e reafirmamos que não nos cabe confrontar ou questionar a credibilidade de um ou outro, apenas trazer o recolhimento de fontes a partir da história oral de cada participante como contribuição para nossa pesquisa.

Em matéria da revista Intervalo edição nº 165 na semana de 06 a 12 de março 1966, relata-se que o velho sonho da TV Record em reunir os “reis da Bossa” havia se realizado ao contratar Wilson Simonal, que ao lado de Elis Regina e Jair Rodrigues, comandaria o programa *O Fino* completando o “sensacional trio da Moderna Música Popular Brasileira”. Na realidade, antes mesmo de estarem juntos, Simonal já estava comandando o programa, depois que Elis viajou de à Europa, havia dois meses, primeiro de férias, depois à trabalho em Angola com Jair Rodrigues e Zimbo Trio. Inconformado com o tratamento dispensado ao seu programa *Spot-Light Simonal*, pois havia requisitado mais apoio com melhores cenários, maiores cuidados ao invés da meia luz em que o envolviam, Simonal irritou-se, a emissora achou que ele estava sendo ingrato, resultando em sua saída.

As Emissoras Unidas estavam de olho no rapaz, um dos, grandes valores da música brasileira **bebopeada**. Era quem faltava para completar o Fino, que agora tem os três maiores expoentes da bossa-nova: Elis Regina, Jair, Simonal. Um contrato feito com muita discrição, mas vantalofo (como ele merece) prende agora Simonal àquela emissora paulista. Nos bastidores, como sempre, corre uma estorinha: é que Simonal, antes, havia tido chance de integrar o melhor trio da bossa que já surgiu, bem na sua posição atual, ao lado de Elis e Jair. Contudo, achou que, indo para as Associadas, para atuar sozinho, teria mais rendimento artístico. Realmente, Simonal deu shows espetaculares. graças ao seu valor. Mas pouca gente foi testemunha, devido ao descaso em que se envolveu o seu programa. Agora, ao lado de astros de primeira grandeza, êle tem, realmente, sua grande oportunidade de voltar aos velhos tempos, que não vão longe. Quando era a maior revelação da música popular brasileira, lugar que deixou vago para Jair Rodrigues no gosto do público. (DOIS reis e uma rainha..., 1966)

Amilton Godoy coloca que a década de 1960, período em que começou a trabalhar em São Paulo e segundo ele “deu uma sorte danada”, o músico brasileiro passava por um momento muito fértil, uma época efervescente e de muita música de qualidade, com isso as coisas boas passavam pela mão dos músicos “[...] Eu dei uma sorte danada, o Zimbo teve uma sorte. O momento era bom para nós. Então, as coisas boas passavam pela mão da gente e a gente tinha poder de decisão. Poder de decisão. (GODOY, 2007)⁷³

Sobre a qualidade que os músicos do *O Fino* buscavam aprimorar, Luiz Loy conta-nos sua idéia em diferenciar dos outros trios, acrescentando uma timbrística inovadora, alterando a formação de seu grupo que a princípio era um trio, passando a quinteto. Loy entrou no programa em julho de 1965, dois ou três meses depois em conversa com um dos produtores que tinha mais contato, o Tuta, atualmente dono da Rádio Jovem Pan, comentando que em sua opinião, o programa estava com um formato muito igual, no tocante às bandas que acompanhavam e convidadas, Zimbo Trio, Jongo Trio, Bossa Jazz Trio, e violonistas, Toquinho, Baden Powell, João Gilberto, ou seja, com sonoridade essencialmente de trios e violões em revezamento durante todo o programa. O produtor argumentou dizendo que isso era uma característica da Bossa Nova, o pianista até entendia a colocação do produtor por não ser músico e não estar entendendo muito sua inquietação, mesmo assim insistiu na proposta em variar timbristicamente com som de sopro, sugerindo acrescentar no seu trio um piston e um sax, passando a ser um quinteto. Novamente o produtor insistiu dizendo que um quinteto não serviria para Bossa Nova, de igual modo Loy manteve sua proposta até que o produtor cedeu apenas como experiência.

Loy lembra como foi a contratação dos músicos, apesar de ter falado que já tinha os músicos e na realidade não tinha. Em primeiro lugar convidou o pistonista Maguinho, que não pôde aceitar o convite, pois havia fechado no dia anterior para trabalhar no RC 7, conjunto de acompanhava Roberto Carlos e que se tivesse feito o convite antes, teria acertado com o pianista por querer muito trabalhar no *O Fino* ao seu lado. Diante disso, convidou o pistonista Papudinho, excelente músico, mas por não ter trabalhado com ele ainda seria experimental, e Mazzola no saxofone. O pianista lembra que se falasse para músicos daquela categoria que era uma experiência, não iria dar certo, então acertando “de cara” com os dois, ficando o Luiz Loy Quinteto com José Rafael Galóia (Zinho) na bateria, Bandeira no contrabaixo, gaúcho que já tocava na noite paulista, Papudinho no piston,

⁷³Entrevista a nós concedida em 18/05/2007.

Mazzola no saxofone e Luiz Loy no piano, conseguindo o resultado que esperava e até predileção por parte de alguns artistas.

Agora, o quinteto ficou um som diferente, ficou bonito, ficou harmonioso e os arranjos criaram mais peso, né. Houve uma certa preferência dos cantores. Felizmente, graças a Deus. E os músicos eram realmente bons, então foi muito bom pra mim. Foi uma fase maravilhosa e sei lá, por isso que eu digo, eu dei sorte. [...] na época foi maravilhoso pro quinteto porque deu pra eu fazer arranjos bonitos, tudo mais e tanto a prova que na, nesses CD's aí, a maioria era na, foi tudo com o quinteto né, e foi por aí. (LOY, 2007).

Rubens Barsotti confirma as palavras de Luis Loy, dizendo que “Luiz Loy passou a ser quinteto exatamente para não concorrer com o Zimbo, porque ele tinha um trio. A gente se dava muito bem”.⁷⁴



Luiz Loy Quinteto
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Loy

Insistimos em dizer que nas abordagens feitas sobre o programa pouco mencionam os músicos, e quando fazem, colocam como simples acompanhantes, sendo que alguns autores são mais incisivos ao atribuir o sucesso do programa à Elis Regina. Sem desmerecer o fato de que realmente Elis tinha um papel fundamental como protagonista, conduzindo o programa com maestria, queremos trazer nessa pesquisa esse outro lado,

⁷⁴Entrevista a nós concedida em 01/10/2007.

ainda pouco explorado. Na realidade, a própria Elis sempre se colocou como parte de uma grande equipe, e a mitificação ficou por conta dos autores, críticos e fãs.

Na entrevista antes mencionada, a cantora declara que a TV Record interessada em catalisar toda a movimentação da época em torno da música popular brasileira, resolveu fazer um programa de música brasileira, e aproveitando o sucesso que já vinha fazendo com Jair Rodrigues, desde o show e a gravação do *Dois na Bossa*, contratou a dupla para apresentar *O Fino*, sendo público e notório os acontecimentos a partir de então. Elis confirma os grupos contratados, o Zimbo Trio desde o início, durante o tempo todo de duração do programa, pois era o grupo que normalmente a acompanhava, o Luiz Loy, no começo Trio e depois quinteto, Caçulinha e sua Camarilha⁷⁵, que segundo ela “era o negócio que realmente tinha a ver com ela”. A cantora comenta sobre a escolha dos grupos para acompanhar dizendo “[...] É coisa de formação, porque o Zimbo Trio me arrepiava, o Luiz Loy também me arrepiava, mas era coisa do referencial. Com quem Lupicínio Rodrigues cantava? Era com regional”. (ELIS Regina in MELLO, 1994)⁷⁶

Ao descrever o momento em que cantou com Ataulfo Alves, a quem tinha profunda admiração, diz que foi um dos grandes elogios que havia recebido em sua vida até então, quando cantaram a música *Mulata Assanhada* dando “aquela swingada”, enganando todo mundo, ele cantando do jeito dele e ela “entrando em cima, quebrando e dividindo”. Nesse momento o Ataulfo olhou para ela, sorriu e quando chegou sua vez de cantar, cruzou os braços e ficou olhando para a cantora quase dizendo “vai porque está ótimo”. Elis refere-se a ela como músico, demonstrando sua cumplicidade com os colegas. “[...] E isso aí pra músico, aquela olhada naquele momento, confirmou a grandeza, confirmou a realeza e silenciosamente foi talvez o maior elogio que recebi na minha vida”.

Logo em seguida, se coloca como apresentadora, reclamando atribuições de má fé, dadas a ela. A cantora desabafa que certas pessoas tentavam atribuir a ela o comportamento de vestal, que ficava com o dedo polegar para cima ou para baixo, aprovando ou desaprovando, o que não era verdade, pois recebia uma ficha de apresentação com o nome das pessoas, os números musicais e uma ordem “se vira”, e que quem acabava “tomando o tiro de bazuca” era ela, por estar com o peito descoberto, ou seja, exposta, e afirma que se não fosse dessa forma não seria Elis Regina, pois ela não era

⁷⁵Pessoas que cercam um chefe, ou que têm mando, buscando influir nas suas decisões. AURÉLIO, Dicionário.

⁷⁶Extraído de duas entrevistas concedidas por Elis Regina a Zuza Homem de Mello para o "Programa do Zuza" 17/5/1978 e "O Fino da Música" 18/11/1979 transmitidos pela Rádio Jovem Pan de São Paulo.

de ficar pensando em cada passo, era de lançar-se á desafios. “[...] Cara que tá coberto, não toma tiro de bazuca, ele joga xadrez, eu não sei jogar xadrez, não vou saber nunca porque é um emaranhado de "agora eu vou dar um passo aqui porque daqui a pouco o outro dá ali". Na realidade a cantora coloca que as pessoas não sabiam a pressão e responsabilidade delegada a ela como apresentadora, menciona que *O Fino* lhe deu certo dom de desenvoltura, pois no momento que a “barra pesa”, é o apresentador que tem de dar um jeito.

No momento em que a barra pesa e você tem que se virar, eu tinha dois anos de câmera na cara e ter que representar muito bem uma pessoa segura. Mas eu não admito é que me coloquem no nível de “Mexerico da Candinha”, que não é o negócio meu. Eu jogo limpo, aberto, só tomei tiro de bazuca porque estava com o peito a descoberto. (ELIS Regina in MELLO, 1994)

É curioso que nos anos de 1960, além da “abertura” artístico-musicais, produções de shows e televisivas já mencionadas, podemos perceber por meio desses depoimentos o começo de um processo que hoje vimos como superproduções, no equipamento técnico, nos bastidores, na própria produção e principalmente no comportamento dos artistas, que na época acostumados a se apresentarem nos bares e boates, não tendo nenhuma preparação para um programa de televisão, fazendo seu trabalho ao vivo baseado no “ensaio e erro”.

Perguntamos a Rubens Barsotti, se Elis Regina tinha autonomia e influência no roteiro do *O Fino* apesar de ser tão nova de idade, nos respondendo que ela era “bem nova de idade, mas a cabeça já tinha andado”.

Uma das questões colocadas a todos os músicos por nós entrevistados foi sobre a existência da música instrumental no programa e nos anos de 1960. A esse respeito, o maestro Cyro Pereira declara que na época do *O Fino* a única música instrumental lá feita era pelo Zimbo Trio, sempre fazendo um número deles ou com outros. A orquestra não fazia, só o número de abertura, acrescenta que “a orquestra ficava num poço, não ficava nem no palco, num poço no teatro na Consolação”. (PEREIRA, 2007)

Notamos nessa expressão do maestro, mais uma vez um “tom” de ironia e até, em certo sentido, tristeza pelo sentido de valores, ou melhor, pela valorização dada aos artistas, que seriam os cantores, e o resto que acompanha. Não acredita que fosse proposital, mas era um fato real, sem questionamentos.

Outra questão colocada foi sobre a autoria dos arranjos. O maestro afirmou que todo o material vinha pronto de fora, os cantores chegavam lá com os arranjos do Rio, de São Paulo mesmo, feitos pelos maestros Erlon Chaves, Luiz Arruda Paes, dele mesmo não tinha nenhum, ele só ensaiava e regia o programa na hora.

Quando argüido se existia música instrumental no programa, Rubinho afirmou existir e que a luta dos músicos e principalmente do Zimbo Trio, era exatamente para que houvesse também música instrumental no programa, tanto que da primeira vez que o trio conseguiu levar convidados, levaram Hermeto Pascoal de flauta e Heraldo do Monte na guitarra, montando um número instrumental em quinteto com os convidados. “[...] A gente fazia, como tinha o Baden também, tá certo? Mas o Baden não foi levado por nós. O Heraldo e o Hermeto foram levados por nós. Pra ver se existia uma participação maior de música instrumental no programa”. (BARSOTTI, 2007)

Amilton Godoy vai mais longe em sua declaração. Fala sobre a gravação do disco *O Fino do Fino*⁷⁷, no qual a proposta era retratar exatamente o que acontecia no programa *O Fino*. “[...] E o disco saiu o retrato do que acontecia ali. Então você ouve uma música cantada, uma música instrumental, uma música cantada, uma música instrumental, uma música cantada, uma música instrumental. São doze músicas”. (GODOY, 2007)

Barsotti acrescenta que não conseguiram fazer essa divisão por muito tempo “[...] Acho que não. Acho que para duas ou três cantadas, tinha uma instrumental. Acho que é por aí”. (BARSOTTI, 2007)

Luiz Loy também declara que realmente havia números musicais instrumentais no programa, executados por ele e seu quinteto, pelo Zimbo Trio, pelo Tamba Trio (Luiz Eça no piano, Bebeto no contrabaixo e Ohana na bateria), Jongo Trio, Baden Powell, Paulinho Nogueira. Loy diz que para o músico não tem nada melhor e que sentiam muito se esses momentos não acontecessem.

Por isso que eu te digo, o programa era muito instrumental e também, é claro, tinha os cantores e tudo mais, mas a gente fazia muito, muitos números instrumentais. [...] O quinteto fazia, claro. Eu gravei. Gravei pela RGE só instrumental. E a gente tocava toda quarta no programa. (LOY, 2007)

⁷⁷LP *O Fino do Fino: Elis Regina e Zimbo Trio* gravado em 1965 pela Universal/Philips (P 632.780 L).

Na contracapa do LP “Chico Buarque de Hollanda instrumental – Luiz Loy Quinteto”, gravado pela RGE em 1967, Chico Buarque escreve um pequeno texto sobre o quinteto, na expressão “em terra onde a educação musical ainda era uma vaga hipótese, conjunto instrumental não seria rei”, enfatiza que seria perigoso afirmar que a música instrumental e os músicos que a fazem, teriam possibilidade em transmitir alguma coisa sem a ajuda dos versos devido a tantos obstáculos que enfrentavam, em contraponto, garante que o aproveitamento feliz de uma melodia pode dispensar palavras. Em relação ao LP, comenta que as palavras seriam inúteis, quase constrangedoras, o que torna comercialmente uma experiência bem ousada. Tais palavras, de um poeta e artista como Chico Buarque, deixam evidente a falta de apoio comercial que a música instrumental sofria, o que não seria uma preocupação e observação somente dos músicos que a produziam, mas de cantores, compositores e artistas da MPB da época.

Todos são unânimes ao mencionar a união e ótimo clima de trabalho que pairava nos bastidores e palco do programa. Luiz Loy lembra que a TV Record era uma família, desde o porteiro até o proprietário Paulinho Machado de Carvalho e que os artistas eram bem unidos. O pianista fica indignado quando mencionavam um artista ter ciúme do outro, afirmando que isso não existia por lá. Relembra um “quiprocó” entre Elis Regina e a cantora Claudia, que segundo ele, foi criado por pessoas que “gostavam de falar e comparar”, dizendo que a Claudia era melhor que Elis por ter estudado canto, enquanto que a Elis nunca havia estudado nada, pois sua escola tinha sido cantar em baile no Rio Grande do Sul. “Dessas e outras” envolvendo o temperamento da apresentadora, fizeram um show com o título *Quem tem medo de Elis Regina?* (CASTRO, 2002)⁷⁸. Para ele e os músicos do programa, isso era bobagem, pois estavam empenhados e dedicados em lutar pelo programa, conscientes que *O Fino* era a base de tudo que estava aparecendo de novo. Loy declara o que *O Fino* deixou de mais significativo e marcante na vida musical dele é o respeito que todos os participantes programa têm por ele, e que é eternamente agradecido por ter tido a oportunidade de participar daquilo tudo. Relata que são raras as ocasiões que encontra pessoas que lá estiveram, alguns já não vivem mais, mas quando acontece há o mesmo carinho fraterno de uns para com os outros, que havia na época,

⁷⁸Foi um show no Rio de Janeiro produzido por Ronaldo Bôscoli para a cantora Claudia, que teria sido vetada de cantar no programa *O Fino* por Elis Regina. Mas na verdade, seria uma provocação de Ronaldo Bôscoli, pois estaria em “pé de guerra” com Elis por conta do abandono brusco dos shows que a cantora fazia no Rio no Beco das Garrafas, produzidos por ele, tornando-se inimigos mortais até se casarem em 1967.

uma amizade que havia naqueles tempos e que se mantém até os dias de hoje, muito boa e gratificante. “O resto é coisa de mídia para faturar”. (LOY, 2007)

Ao perguntarmos a Rubens Barsotti sobre haver concorrência ou não entre os músicos, respondeu que não, reiterando as palavras de Loy ao dizer que existia boa amizade e que nunca houve problema nesse sentido. Relembra uma ocasião que o Tamba Trio estava fazendo uma temporada em São Paulo, na Boate Cave na Rua da Consolação, infelizmente com muito pouca promoção, com isso ninguém sabendo que eles estavam na cidade, o Zimbo Trio convidou-os para participar do *O Fino*, com dois trios tocando juntos no palco, mostrando que o Tamba Trio estava vivo e na ativa. O baterista demonstra certa indignação ao mencionar que pouca gente fala nisso, talvez por desacreditar que o Zimbo pudesse ajudar um “pseudo” concorrente, “... imagina se o Zimbo ajudou...”, afirmando que nunca estiveram preocupados com isso, queriam tocar, fazer e mostrar sua música.

O Tamba tinha um outro caminho, além de tocar eles cantavam, tocavam bem, tudo. Um bom trio também. Nós nunca tivemos medo de ninguém nem nunca passou isso pela nossa cabeça, de segurar alguém ou fazer, prejudicar. Pelo contrario, passava passarela para eles passarem com dignidade. Lógico que existe intriga, mas que parte sempre dos outros. Sempre dos outros. E às vezes de um músico “bicão” aí que não conseguiu absolutamente nada, então fala mais do que toca. Tem muita gente aí que fala muito e toca pouco. É melhor tocar mais e falar menos. (BARSOTTI, 2007)

Jair Rodrigues lembra seu relacionamento com Elis Regina e todos os participantes do programa como sendo uma relação muito bacana porque os dois eram “a fome com a vontade de comer”. O público adorava os cantores juntos ou separados, e na época era uma força, união e energia do público com os artistas, todos unidos e nem pensavam muito, pois eram impulsionados por uma força muito grande.

Não era só Jair e Elis, e Elis e Jair, era todo mundo que participava do programa. A gente fazia até coro! De repente, tinha um artista cantando lá, a gente também ficava em off e cantando junto. Sabe, fazendo um back. Era uma coisa assim extraordinária. Você falou bem no começo, o “Fino da Bossa” vai com certeza, já está na história da Música Popular Brasileira... foi um marco das programações da TV. (DEPOIMENTOS de pessoas..., 2002)

Em todas as referências e fontes que pesquisamos, Elis Regina aparece muito mais em evidência do que o cantor Jair Rodrigues, quase como se antes de montar a dupla, ainda para o show *Dois na Bossa* que antecedeu o programa, o cantor fosse um desconhecido.

Jair conta sua versão de como conheceu Elis pessoalmente no programa *Almoço com as Estrelas*, e lá começou a amizade entre a dupla.

Até aconteceu um negócio muito interessante. De repente, uma menina veio pedir um autógrafa: "Lá em casa nós somos seus fãs, sou sua fã, gostaria que você me desse um autógrafa". Essa fã era Elis Regina, ela me pediu um autógrafa, aí eu assinei. Aí eu falei "Eu estou ouvindo falar já muito em você". Ela também estava em princípio de carreira... As coisas que aconteciam no Rio não chegavam assim com tanta pressa em São Paulo e vice-versa. (DEPOIMENTOS de pessoas..., 2002)

Jair já estava com o grande sucesso *Deixa isso pra lá*, um samba de Alberto Paz e Edson Menezes (MELLO; SEVERIANO, 1999)⁷⁹, e ia muito para o Rio de Janeiro fazer apresentações encontrando sempre a cantora e outros artistas nos corujões, que eram ponte aérea no eixo Rio - São Paulo que partiam à meia noite.



Elis Regina e Jair Rodrigues

Fonte: Disponível em: <<http://www.tudosobretv.com.br>>

Para Rodrigues, *O Fino* teve um bom princípio, super meio e um final sem graça. Com a criação de novos programas, os artistas foram ficando divididos, obrigados a se apresentarem em todos os outros programas da TV Record, os produtores também, pois

⁷⁹Segundo Mello e Severiano, esse samba tem apenas uma metade cantada, sendo a outra falada, por isso, declaram ser uma “música para ser vista”, pois ao recitar a primeira parte, Jair aproximava-se da platéia gingando e gesticulando com a mão direita espalmada com uma encenação um tanto maliciosa, foi a razão de sucesso do samba, que conforme as palavras dos autores “musicalmente inexpressivo, podendo-se considerar, um *rap* precursor em ritmo de samba.

tinham que produzir ou ajudar na produção dos muitos programas musicais de auditório criados pela emissora. Outros fatores como a “era dos festivais” começando a todo o vapor, mudando o foco e atenção dos artistas, a necessidade da dupla em se dedicar mais à carreira solo, querendo que o público gostasse da dupla, mas também individualmente, o que fez com que decidissem acostumar o público a não vê-los juntos na televisão. “[...] aí a Elis entrava para apresentar um programa e ficava um tempo sozinha e quase para terminar o programa eu entrava, no outro programa invertia”. O público foi sentindo isso e foi se afastando, no início o programa tinha 100% de audiência e no final 20%.

Outra visão que Jair Rodrigues tem sobre a decadência do programa, é que o sucesso do programa estava centrado na dupla e uma vez que esta se ausentava não poderia obter bons resultados, pois o público chegava lá querendo ver aquela alegria e embora tivessem outros apresentadores de categoria, acha que não era a mesma coisa porque o povo ia lá ver Jair e Elis e não via, tornando a audiência fraca por não comparecer.

Aquele programa era nosso, não importava, podia vir Sinatra e podia vir, na época, Cauby, Agnaldo, Simonal que era uma sumidade, mas o público queria ver Jair e Elis, nós éramos os condutores do programa, os apresentadores. Foi bom. Terminou o "Fino da Bossa", saiu do ar, mas a empatia continuava. Minha carreira depois do "Disparada" deu uma disparada terrível e a Elis também. (DEPOIMENTOS de pessoas..., 2002)

Elis Regina declara que *O Fino* havia terminado por questões de “negócios televisivos” e porque tinha que acabar “estava velho, não tinha fórmula, não tinha saída, ele tinha que acabar”, acrescentando que a eclosão do programa, a que talvez seja atribuído uma importância maior porque foi o primeiro, o pioneiro, foi uma felicidade para quem estava fazendo. A cantora acha que estavam cumprindo um papel histórico, pois a música tinha razão de ser na vida de cada músico lá participante, declarando que “[...] A importância do *Fino da Bossa* foi simplesmente o seguinte: ele chegou e disse, nós gostamos de música, nós fazemos música porque a nossa vocação é fazer música e aqui não tem coringa. A canastra é real”. (ELIS Regina in MELLO, 1994)⁸⁰

Ao entrevistar o maestro Cyro Pereira perguntamos o que pensava sobre o fim do programa *O Fino*, nos respondendo que tem a impressão que teria sido por falta de renovação, também pelos movimentos simultâneos como a Jovem Guarda, a variedade de

⁸⁰Texto extraído de duas entrevistas concedidas por Elis Regina a Zuza Homem de Mello para o "Programa do Zuza" 17/5/1978 e "O Fino da Música" 18/11/1979 transmitidos pela Rádio Jovem Pan de São Paulo.

programas musicais oferecidos, os festivais, mais tarde a Tropicália já plantando suas raízes, então “acabou, não tinha mais razão de existir”. (PEREIRA, 2007)

É curiosa a atribuição dos “créditos” aos episódios. Cada músico tem sua verdade e versão. Mesmo quando se busca uma revisão bibliográfica sobre o tema estudado, quando existe alguma menção de tais fatos, são contraditórios e muitas vezes confusos. Os depoimentos através das entrevistas são documentos instáveis a partir do momento em que se baseia na verdade que cada entrevistado tem. Apesar de a ciência estar a serviço da explicação e comprovação dos fatos, sobretudo em uma dissertação de mestrado, nos furta o direito de neste momento apenas descrevê-las, com isso, no caso de *O Fino*, pudemos contar fundamentalmente com a história oral devido ao desaparecimento de fontes manuseáveis. Acrescido da impossibilidade de maiores comprovações, pois muitas das testemunhas oculares e presentes, já morreram. De qualquer forma, o que importa são os resultados positivos e emocionantes que pudemos presenciar ao entrevistar esses grandes músicos. Memória viva compondo a história da MPB.

Em entrevista concedida a Geraldo Suzigan (1990), Amilton Godoy declara que o movimento de música popular brasileira no início dos anos de 1960 foi importante para o músico brasileiro, enquanto que a Bossa Nova, um movimento de renovação, foi importante para a Música, partindo para a simplificação rítmica, a complexidade harmônica e a riqueza poética. “O músico brasileiro viu na Bossa Nova uma possibilidade de fazer música, coisa que não existia até então”, explodindo em 1964.

Segundo especialistas, a Bossa Nova se apoiava em quatro fatores musicais modernos: harmonia, melodia, poesia e ritmo. Quem não tivesse aprendido a nova maneira de trabalhar com eles estava fora, pois a Bossa Nova foi um gênero musical para ouvidos cultos e para engajar-se no movimento era necessário conhecimento musical, teórico e prático, não bastando ser só bom de ouvido “para ser bossanovista, tinha que ser músico, ou cantor dos bons”. A formação de conjuntos instrumentais de Bossa Nova firmava-se no trio piano-contrabaixo-bateria, integrado por hábeis e sincronizados músicos, tornando a Bossa Nova possível e mostrando que somente talentos como o de muitos músicos com essa formação poderiam dar vida a ela. (SÓ BOM ouvido..., 1998)

Até este momento procuramos situar o *Zimbo Trio*, nosso objeto de estudo, no contexto histórico-político-social da MPB na década de 1960 e no ambiente musical do programa *O Fino*, palco principal de demonstração do som que queriam fazer, mostrar e

divulgar. Nossa próxima etapa será tratar especificamente do trio, seu diferencial para a contribuição na MMPB e na música instrumental brasileira.

3. ZIMBO TRIO

3.1. Compartilhando dos mesmos ideais

Antes de situar o Zimbo Trio no contexto do programa *O Fino*, faremos um breve histórico de sua formação, pois antes mesmo do encontro entre os três e subsequentemente do entrosamento musical, já havia em cada um a intenção de fazer uma música diferenciada do que estava se fazendo e tocando até então. Para montar esse histórico o mais próximo e fiel à realidade dos fatos, optamos a ter como fonte as entrevistas e depoimentos concedidos pelo trio para imprensa e livros (SUZIGAN, 1990)⁸¹ e mais recentemente concedida a nós⁸².

O Zimbo Trio, durante 37 anos (1964 a 2001), teve a seguinte formação: Amilton Teixeira de Godoy (Bauru, São Paulo, 2/3/1941) - piano, Luiz Chaves Oliveira da Paz (Belém do Pará, 27/8/1931 ~ 22/02/2007) – contrabaixo e Rubens Alberto Barsotti (São Paulo, 16/10/1932) - bateria. De 2001 até os dias de hoje, passou a atuar com nova formação. Substituindo Luiz Chaves, Itamar Augusto Collaço (São Paulo, 17/06/1958) – contrabaixo passa a ser o novo integrante do trio, agregando [...] “uma coisa nova no trio, porque toca baixo elétrico, baixo acústico e aquele baixo sem traste. Acho que nós ganhamos aí um novo som dentro do grupo, sabe, e estamos muito bem com ele, muito felizes [...]”. (GOMES, 2003)⁸³

Tudo começou em 1963 quando Rubinho e Luiz Chaves foram ao Chile a trabalho. Na maior parte do tempo passavam pensando na vida e na carreira de músico, pois só tocavam à noite tendo o resto do dia livre. Em uma dessas reflexões, Rubinho decidiu que ao retornar a São Paulo, não tocaria mais o que denominava “música para fundo de conversa de bar”. Com isso, estava decidido a montar um grupo que pudesse refletir seus ideais “[...] um grupo com dignidade, tocando um som que representasse verdadeiramente a música brasileira dentro de um determinado caminho [...]” (in SUZIGAN, 1990, p. 116). Compartilhando dos mesmos ideais, Luiz Chaves acrescenta a idéia de o grupo ser “[...] a

⁸¹Uma das entrevistas “chave”, pesquisadas e mais próxima à lembrança dos entrevistados, no caso, os componentes do trio, está na livro de de Geraldo de Oliveira Suzigan.

⁸²Entrevistas na íntegra no Anexo 1.

⁸³Trecho de entrevista realizada no SESC Vila Mariana, São Paulo, em 06 nov. 2003.

explosão de uma concepção musical em busca de uma personalidade, do conhecimento e contato com a universalidade [...]” (in SUZIGAN, 1990)

No princípio era para ser um quinteto – bateria, baixo, piano, sax e piston. Não dando certo desde o início, por uma série de empecilhos, optaram pelo trio.

Rubinho e Luiz Chaves já tinham uma carreira bem sucedida e tocavam juntos há muitos anos. Conheceram Amilton Godoy quando da gravação do LP *Projeção* de Luiz Chaves⁸⁴, que foi o primeiro disco de um projeto, onde o segundo seria de Rubens Barsotti. (SUZIGAN, 1990)⁸⁵.



Foto histórica, feita quando da gravação original de "Projeção". Da esquerda para a direita, Stélio Carlini o engenheiro de som; o pianista recém chegado a São Paulo, Hamilton Godoy e o contrabaixista Luiz Chaves.

Fonte: Encarte do Cd *Projeção- Luiz Chaves e Seu e seu conjunto* da série Prestígio nº. 10, RGE

Mais tarde, convidado para substituir Moacyr Peixoto no *Bar Baiúca* em São Paulo, Amilton, Luiz Chaves e Rubinho voltaram a tocar juntos formando oficialmente o trio.

Amilton, então, definiria o som do trio como “o som que queria”. Uma música para ouvir, tão importante como os concertos da área erudita⁸⁶. O som que desejava “[...] Um som que era senso comum entre os três: digno, sério, com muito balanço e feliz. Uma questão de competências profissionais e o compromisso com um tipo de som que gostavam

⁸⁴ Amilton Godoy trabalhava desde 1961 em estúdio de gravação. Em out. de 1963 sob a direção artística do maestro Rubem Peres, foi convidado a gravar o LP “Projeção – Luiz Chaves e Seu Conjunto” editado pela RGE, atuando como pianista, ao lado de Rubinho (bateria) e outros músicos. Ver capa no Anexo 2.

⁸⁵ Rubinho abriu mão do disco pessoal em função de fazer o primeiro disco do Zimbo.

⁸⁶ Amilton Godoy iniciou seus estudos de piano erudito desde os 10 anos na cidade de Bauru, completando sua formação em São Paulo na escola Magda Tagliaferro. Participou de concursos nacionais de piano, sendo premiado em todos eles.

de fazer”, (in SUZIGAN, 1990) na intenção de montar um grupo musical para o palco, melhorando a posição da música nesta época.

Em entrevista concedida a Eliana Castro do *Diário Popular* em 26 de junho de 1988, Luiz Chaves comenta que o entrosamento e respeito entre eles é tanto, que se um começa a tocar, os outros ficam prestando atenção, se tem competência para participar do diálogo musical, participa, caso contrário, ouve e acompanha. Rubinho completa dizendo que eram três personalidades distintas, com vivências diferentes, cada um trazendo sua bagagem e tentando fazer uma música com o mesmo tom, e completa dizendo que talvez fosse por isso que o som do Zimbo era reconhecido por pessoas que os ouviram uma única vez.

Precisavam de um nome. Que não personalizasse ninguém e que fosse uma sociedade justa entre os três, um nome impessoal para o grupo porque cada músico ali tinha sua própria “impressão digital”, comparado à música que faziam, “um dando a deixa para qualquer outro dos parceiros continuarem”. A escolha do nome foi feita baseada nas raízes africanas por ser de lá que se originou o jazz, ritmo que exercia grande influência no conjunto, para isso, usaram o dicionário Afro-Brasileiro, achando a palavra “Jimbo” - uma moeda do Congo, um tipo de conchinha do mar, tendo um sentido mais otimista e amplo de sorte, felicidade, fortuna e sucesso. Uma entidade espírita consultada por Rubinho, corrigiu, afirmando que a pronúncia correta na África é *Zimbo*, a outra seria uma fala caipira, e como a palavra *Zimbo* não tem tradução, da mesma forma que é *Zimbo* no Brasil, seria *Zimbo* em qualquer lugar do mundo. Nascia o *Zimbo Trio*.



Da esquerda para a direita: Luiz Chaves, Rubes Barsotti e Amilton Godoy

*** Primeira foto. Tirada em 17/03/1964, dia da estréia do Trio nas escadarias da boate Oásis em São Paulo**

No final de 1963, início de 1964, já tinham dois arranjos ensaiados com “a cara” do trio: “Garota de Ipanema” (T. Jobim & V. Moraes) e “O Norte” (Luiz Chaves).

Por ocasião da vinda da atriz e cantora Norma Benguel a São Paulo, numa temporada produzida por Aloísio de Oliveira na boate Oásis, o trio foi convidado para tocar no show. Além de acompanhar a cantora nos respectivos números musicais, apresentavam seus dois primeiros arranjos instrumentais.

Barsotti nos revela que ao retornar de uma filmagem na Itália, Norma Benguel o procurou no bar Baiúca em São Paulo, para que ele falasse com Pedrinho Mattar - piano e Xu Viana – contrabaixo, a fim de montar o trio que a acompanharia em seu show na boate Oásis, pois já os conhecia por terem feito um programa com ela na TV Excelsior, Canal 9 chamado *As mais belas pernas* no qual se apresentavam todas as *misses* de São Paulo. “[...] Eu falei: *então você entra, eu te convido para você tomar um drink*. Já tinha um trio formado, o Zimbo. Então ela sentou-se lá, tomou o que ela teve vontade de beber e falou: *legal, vamos começar*”. Segundo Barsotti, fora uma excelente produção, com uma ótima iluminação e Norma Benguel cantava muito bem, com um guarda-roupa maravilhoso. (CASTRO, Eliana, 26 jun. 1988)

Perguntamos a Barsotti qual teria sido o impacto por parte do público, ao ouvir uma nova versão de *Garota de Ipanema* instrumental e com a roupagem dada pelo Zimbo, ao que nos respondeu ter sido maravilhoso, só que infelizmente tinha sido numa época que estava começando a revolução em São Paulo. A Rua Sete de Abril, por ser uma rua visada, num ponto bem estratégico, perto da Companhia Telefônica, dos Diários Associados e várias agências de publicidade, com barricadas do exército, as pessoas começaram a ter medo de ir para lá, fazendo com que o show terminasse poucos dias depois. “[...] Engraçado que você subia a Avenida Ipiranga até a Praça Roosevelt, o bar Baiúca estava fervendo de gente, duas quadras acima e na Sete de Abril, não havia ninguém”. (BARSOTTI, 2007)

Segundo o próprio trio, sua primeira apresentação como Zimbo Trio, se deu em 17 de março de 1964, aliás, a data oficial do seu nascimento. (RIZKALLAH, 1982, p. 44)

Conforme Amilton, o Zimbo Trio começou de cara com respeito em todas as áreas pela competência inegável de cada um dos integrantes e o resultado musical do Trio [...]

Nós estávamos fazendo música instrumental popular brasileira por opção, com a mesma qualidade de qualquer obra erudita do mundo”. (in SUZIGAN, 1990, p. 119-120)⁸⁷

A intenção do trio, apesar de estreiar tocando na noite paulistana, não era fazer carreira em bares e boates exclusivamente, tanto que logo após sua estréia começaram a fazer shows. O primeiro no Tennis Club de Santos, e outro por ocasião da inauguração do Club Nacional de Ribeirão Preto, juntamente com a cantora Doris Monteiro e o comediante Chico Anísio, e logo após os já mencionados shows no Teatro Paramount com produção de Walter Silva. Ainda em 1964 o trio gravou seu primeiro LP *Zimbo Trio – Volume I* pela RGE e premiado com o “Pinheiro de Ouro” (MILLARCH, 1988, p. 3)⁸⁸ como o melhor conjunto instrumental no I Festival do Paraná da Música Popular Brasileira.

Ao entrevistar Zimbo Trio para a Revista Sírion em julho de 1982 (RIZKALLAH, 1982), Mario Roberto Rizkallah afirma que o trio foi o principal divulgador da chamada MPBM (Música Popular Brasileira Moderna) e pergunta a eles como se sentiam em relação a isso, tendo como resposta que não sabiam se foi bem assim, mas que registraram alguns momentos marcantes que pudessem contribuir nesse sentido, citando em primeiro lugar a viagem feita ao Peru com a cantora Elis Regina, convite decorrente do grande sucesso que o LP *Zimbo Trio – Volume I* fazia naquele país, onde se apresentaram em Lima por vinte e um dias na Televisão Peruana, Canal 3, e no Hotel Bolívar, seguindo logo após para a Argentina onde atuaram no Canal 13 de Buenos Aires e na Boate Mau Mau.

Amilton relata como conheceu Elis Regina e como sucedeu o a ida do trio com a cantora para o Peru, lembrando que no início de sua carreira participava de um programa chamado “Gente”, na TV Record, apresentado por Manoel Carlos, no qual o Zimbo Trio fazia a parte musical e acompanhava os cantores e compositores que lá se apresentavam. Em março de 1964 o produtor Manoel Carlos chegou a ele e disse que iriam receber uma menina do Rio Grande do Sul que diziam estar cantando bem e o trio deveria acompanhá-la em seu número musical. Quando foram ensaiar a música que Elis iria cantar, “Você” de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, Amilton perguntou se havia trazido a partitura, pois não

⁸⁷Cita um dia que Magdalena Tagliaferro (pianista erudita brasileira de carreira mundialmente consagrada) ouviu o Trio em audição exclusiva e fechada, fazendo importantes observações. Suzigan comenta que a pianista, em uma entrevista para uma revista norte-americana, citou que havia dois pianistas, alunos dela, que faziam um trabalho completo, tanto na música erudita como na popular, um deles seria o Amilton. Ele confirma, pois participara de tal entrevista.

⁸⁸Pinheiro de Ouro, uma promoção bolada por Luiz Carlos Sibut, na época assessor de relações públicas da Fundepar e que, como tantas outras iniciativas culturais paranaenses, não passou de uma primeira edição.

conhecia aquela composição ainda, ao que respondeu negativamente, mas iria cantarolar para que ele pudesse tirar “de ouvido” e montar um arranjo.

Mas ela falou isso com uma convicção, parecia que ela já tinha anos de carreira. Então ela começou "Você/ Manhã de tudo meu/ Você/ Que cedo entardeceu/, sugerindo como já seria a jogada da música, a entonação, o contracanto....e de repente eu estava tocando uma música que nunca havia escutado. Elis cantou e encantou. Ela fez uma coreografia, já era muito esperta no palco. Na hora me chamou atenção. Nós acabamos ficando amigos. (DEPOIMENTOS exclusivos...)

O pianista conta que logo a seguir, apareceu um convite para o Zimbo se apresentar no Peru podendo levar um cantor dentro da lista que lhes foi fornecida com vários cantores famosos, mas preferiram levar Elis Regina, e “[...] o cartaz do show acabou ficando “Zimbo Trio e uma cantante”, porque ninguém a conhecia ainda”. Comenta ainda que a cantora já fazia os shows dos estudantes em São Paulo, sendo esta sua primeira viagem internacional, e que o repertório lá apresentado era o que tinha de novo na música: “*Chegança*” de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, “*Esse mundo é meu*” de Sérgio Ricardo e Ruy Guerra, entre outras. Para ele, foi um casamento perfeito, pois o Zimbo Trio estava com uma proposta diferente da Bossa Nova, algo extrovertido e Elis Regina também, vindo com uma proposta de renovação. Assim, “[...] o Zimbo Trio pegou o bom da Bossa Nova e passou a tocar música brasileira, ao invés de temas jazzísticos, e tudo isso culminou no programa *O Fino*” (Ibid.).

Em entrevista a Suzigan, Rubinho confirma que o encontro real do Zimbo Trio com Elis Regina foi no ano de 1964 quando o adido cultural do Brasil em Lima, no Peru, Miguel Alves de Lima, ouviu o Zimbo, gostou e os procurou em São Paulo para contratá-los, entregando uma lista de cantoras e cantores para que pudessem escolher, onde estavam, entre outros, Agostinho dos Santos, Lúcia Freitas Vale, Ana Lúcia, Elis Regina, uns dez nomes, sendo um contrato de vinte e dois dias em Lima, em março de 1965. Pela aproximação de Elis com os Godoy, pois freqüentava a casa deles sendo mais próxima a Adilson Godoy, irmão de Amilton, e por ter ganho o Festival da TV Excelsior, Canal 9, com a música *Arrastão* de Edu Lobo, fazendo sucesso nos shows no Paramount, escolheram a cantora. O baterista conta que nessa viagem aconteceu um fato engraçado que deixava a Elis “maluca”, por conta que nos cartazes saiu o nome dela como Elis Regis, fazendo com a cantora “sapateasse sobre a cabeça dos caras”, ficando muito brava. Ainda ressalta que já nessa época os jornais não davam valor ao grupo instrumental diante da

cantora, porque no contrato citava “Zimbo Trio e uma cantante” e os jornais invertiam o fato para “O Zimbo Trio vai com Elis Regina para o Peru”, exatamente ao contrário (in SUZIGAN, 1990).

Conforme a entrevista, antes citada a Rizkaliah (1982), um segundo momento que o trio menciona ter contribuído na divulgação da MMPB, foi em abril de 1965 quando ganhou o prêmio “Roquete Pinto”, como melhor conjunto instrumental, patrocinado pela TV Record, Canal 7, e na noite de entrega fizeram um número com Elis e Simonal que foi o embrião do programa televisivo *O Fino*, que marcou época. No mesmo ano, fizeram a trilha sonora do filme ‘*Noite Vazia*’, em parceria com o maestro Rogério Duprat, recebendo o prêmio de melhor música de cinema. Foram premiados pela segunda vez com o “Pinheiro de Ouro”, no II Festival do Paraná da Música Popular Brasileira e gravaram o segundo LP pela RGE *Zimbo Trio – Volume 2*. Um terceiro momento foi em fevereiro de 1966, quando se apresentaram em Portugal, Luanda e Cannes durante o Festival de Cinema. Ao retornarem foram contratados para fazer uma temporada com Elis Regina na boate Porão 73, no Rio de Janeiro, excursionaram por todas as capitais brasileiras. Pela terceira vez receberam o prêmio “Pinheiro de Ouro”, no III Festival do Paraná da Música Popular Brasileira, receberam o prêmio “Euterpe” Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro do jornal Correio da Manhã e Biblioteca Estadual, coluna de Claribalte Passos. Neste novamente foram premiados com o “Roquete Pinto”, receberam o título de melhor conjunto instrumental no Festival Del Disco Internacional de Mar Del Plata na Argentina, lançaram o terceiro LP solo pela RGE *Zimbo Trio – Volume 3* e o LP *O Fino do Fino – Elis Regina e Zimbo Trio* pela Universal/Philips, quando já participavam do programa *O Fino*. Em 1967 o trio ganhou, pelo Instituto Nacional de Cinema, o prêmio de melhor música de cinema pela composição e execução da trilha sonora do filme “*A Margem*”, que por sua vez, recebeu menção honrosa no Festival de Brasília e o prêmio “Governador do Estado de São Paulo” como melhor música. Além desse, fizeram a trilha sonora dos filmes “*As Armas*” e “*O Quarto*” que representou o Brasil no Festival Internacional de Berlim. Voltaram a se apresentar na Argentina e ao retornar ao Brasil gravaram o LP pela RGE *É Tempo de Samba - Zimbo Trio + Cordas – Volume I*.

Estamos trazendo aqui, uma seqüência dos mais importantes momentos da carreira do Zimbo, segundo integrantes do próprio trio, atentando principalmente aos anos em que nos propusemos nessa pesquisa, ou seja, de 1964 a 1967. Contudo, achamos importante relatar o desfecho de pelo menos dez anos, dos quarenta e quatro de uma carreira de

sucesso contínuo em todo o mundo, justificando, também, nossa opção pelo trio como objeto de estudo.

Em fevereiro 1968, apresentaram-se em um show com Elizeth Cardoso e Jacob do Bandolim no Teatro João Caetano no Rio de Janeiro, gravado ao vivo pelo selo MIS – Museu da Imagem e Som. No mês de abril desse mesmo ano, a convite do Itamaraty, em missão cultural, juntamente com Elizeth Cardoso, fizeram uma turnê pelo México, Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicarágua, Costa Rica, Venezuela, Colômbia, Peru, Bolívia. Argentina, Uruguai, Paraguai e Equador, receberam pela segunda vez o título de melhor conjunto instrumental no Festival Del Disco Internacional de Mar Del Plata. Em junho, setembro e outubro fizeram uma temporada de shows no Rio de Janeiro com Elizeth Cardoso, ano em que gravaram o segundo LP da série *Zimbo Trio + Cordas – Volume II* e o primeiro da série *Ao Vivo no Teatro João Caetano – Elizeth Cardoso, Zimbo Trio, Jacob do Bandolim e Época de Ouro - Volume I*, ambos pela MIS. Em 1969 fizeram outra turnê com Elizeth Cardoso, apresentando-se em Córdoba na Argentina a convite da Organização dos Estados Americanos (OEA), apresentando-se ainda no Rio de Janeiro com a cantora e Millor Fernandes, sob a direção de Oswaldo Loureiro, excursionando também, com Elizeth, em todos os estados do norte do Brasil. Neste ano gravaram pela RGE o LP *Zimbo Trio + Metais* e pela Copacabana, o segundo LP da série *Ao Vivo no Teatro João Caetano – Elizeth Cardoso, Zimbo Trio, Jacob do Bandolim e Época de Ouro - Volume II* pelo MIS e o LP *Elizeth e Zimbo Trio Balançam na Sucata* pela Copacabana. Em 1970, novamente a convite do Itamaraty, o trio excursionou a Washington, New York e Los Angeles e de volta ao Brasil gravaram o LP *É de manhã, Elizeth Cardoso e Zimbo Trio* pela gravadora Copacabana. Em 1971 viajaram pela Argentina, com a cantora Silvia Maria, Uruguai e Chile, ano em que gravaram, pela Phonogram, o LP *Strings and Brass Plays the Hits*. O ano de 1972 foi de excursão por todas as capitais do Brasil, fazendo mais de sessenta e quatro shows, e gravaram com orquestra o LP *Opus Pop: Zimbo e Orquestra – Clássicos da Bossa* pela gravadora Phonogram. Em 1973 fundaram o CLAM – Centro Livre de Aprendizagem Musical, uma escola disposta a formar profissionais da música, que segundo o trio “[...] Não uma simples academia onde se ministrasse conhecimentos de música tão somente, mas sim, uma escola que proporcionasse aos alunos, condições técnico-musicais para que pudessem perfeitamente ingressar no profissionalismo” (ZIMBO TRIO). Apresentaram-se também no Teatro Municipal de São Paulo e Museu de Arte de São Paulo (MASP), na Argentina, e gravaram o segundo LP *Opus Pop nº. 2* pela

Phonogram. No ano de 1974 fizeram uma série de excursões pelo Brasil, totalizando trinta e uma apresentações, dando destaque para uma apresentação feita no Teatro Colon de Buenos Aires na Argentina, onde se apresentaram com a Orquestra Sinfônica de Buenos Aires, sob a regência do maestro Simon Blech, executando um concerto composto pelo maestro Cyro Pereira, especialmente para o Zimbo Trio. Também em São Paulo se apresentaram com a cantora americana Nancy Wilson e lançaram o LP *Zimbo Trio – FM Stéreo*, pela Phonogram/Phillips.

Na entrevista concedida à revista *Sírio*, já mencionada anteriormente, o entrevistador Riskallah perguntou o que, em dezesseis anos de Zimbo, havia mudado para melhor e para pior dentro da MPB, em relação aos músicos e suas propostas e em relação ao público consumidor, tendo como resposta que a melhora fora no aparecimento de alguns bons grupos instrumentais e a oportunidade dos mesmos divulgarem o seu trabalho através de gravações independentes, em contraponto, havendo piorado quanto ao mercado de trabalho cada vez mais restrito, e ao pouco interesse em se divulgar via meio de comunicação de massa, a música brasileira instrumental.

Apesar de passados vinte e seis anos dessa declaração, mesmo com todos os recursos multimídia, informática, avanços tecnológicos e aparentemente culturais, em nossa opinião, a música instrumental brasileira, mais ainda do que nos anos de 1960, em termos estatísticos⁸⁹, continua sendo mais divulgada, conhecida, apreciada e valorizada fora do Brasil, pois nessa época músicos como Oscar Castro Neves, Sérgio Mendes, e tantos outros, já pressentindo o futuro, procuraram estabelecer residência fora do país, onde seriam devidamente reconhecidos.

Ayrton Mugnaini Júnior, em um artigo escrito para a revista *Bateria* por ocasião do 30º aniversário do trio (MUGNAINI JÚNIOR, 1994), lembra das palavras de Rubinho ao falar que em 1965 o Zimbo chegou a vender no Brasil mais discos que os Beatles, de acordo com a revista *Cash Box* daquele ano, tratando-se de uma façanha para um grupo instrumental. O escritor insiste que tal façanha parece ainda mais incrível em vista da atualidade, quando o Brasil se tornou um país onde menos se ouve música brasileira, e mesmo diante de tal discriminação, o trio continua interpretando MPB com qualidade,

⁸⁹Não podemos provar com tabelas ou dados especificamente estatísticos, por desconhecer tal levantamento até o presente momento, tal questão foi baseada no fato da trajetória artística de músicos que mencionaremos no decorrer dessa sessão, boa parte deles residentes no exterior, justificando tal colocação.

sempre livres de afetações, modismos ou “estrategieirismos” gratuitos, lembrando as palavras de Luiz Chaves “Acreditamos no Brasil e em fazer música com dignidade”.

Procuramos trazer uma trajetória de dez anos do trio, momento em que se consagrou no exterior apresentando-se com orquestra, o que se pode considerar uma fusão entre o “popular” e “erudito”, num espetáculo instrumental sinfônico e que o próprio trio considera o marco de uma nova etapa desde sua primeira aparição, pois desde então, são quarenta e oito discos gravados e lançados no Brasil, dos quais vinte e dois em quarenta e um países que a se apresentaram. (ZIMBO TRIO)

Tárik de Souza (2001) comenta que, com vários discos gravados, ao lado de solistas instrumentais como Canhoto da Paraíba, Hector Costita, Heraldo do Monte, Sonny Stitt, e centrados em repertórios de grandes compositores, a alta qualidade do Zimbo aliou a façanha de ter resistido a todos os movimentos em um trajeto de longevidade à prova de modismos.

A pegada vigorosa de arquitetura clássica do piano de Amilton, o baixo conciso de Luís Chaves e a bateria sutil de Rubinho (que também solava sem as baquetas, utilizando as caixas como tumbadoras) transformaram-se em uma grife de qualidade instrumental capaz de erguer uma ponte entre as dissensões da MPB na época. (Ibid.)

Ao se falar sobre a trajetória de quarenta e quatro anos de existência e plena atividade do Zimbo, tendo a unanimidade por parte dos autores ao mencionarem o trio como o único sobrevivente desde o surgimento da MMPB, achamos pertinente lembrar alguns dos trios significativos que foram veículos de propagação da então música popular moderna. Entre elas, é possível confirmar ser o Zimbo o único que se mantém até os dias atuais. Não pretendemos descrever cronologicamente cada trio ou seu histórico, apenas mencioná-los como contribuição nessa pesquisa. Procuramos em primeiro lugar, fazer uma pequena compilação dos trios mais importantes da época, pois geralmente, quando lembrados, são mencionados isoladamente, e em segundo lugar mostrar semelhanças e diferenças entre os trios da mesma formação (piano-baixo-bateria) e o Zimbo Trio, buscando apontar seu diferencial.

3.1.1. Outros Trios: piano-baixo-bateria nos anos de 1960

No início dos anos de 1960, houve uma “febre” na formação de conjuntos instrumentais Bossa-Novistas, firmados no trio piano-contrabaixo-bateria, que segundo especialistas eram geralmente integrados por excelentes músicos, todos sintonizados com o novo gênero, já se distanciando da Bossa Nova “original”, em que se destacava principalmente o instrumento violão.

Segundo Aída Bárbara (1984), naquele período havia uma verdadeira inflação de conjuntos na formação piano-baixo-bateria que somavam nada mais nem menos que 75 trios em atividade combinada. Com tanta fecundidade num mercado escasso acabaram pronunciando seu próprio declínio, e de toda aquela abundância ficou somente o Zimbo Trio.

Conforme a publicação HISTÓRIA do Samba, desde Dick Farney ao piano, com suporte da bateria de Toninho Pinheiro e do contrabaixo de Sabá, a Bossa Nova se deu bem com tal formação, estes dois últimos estando no cerne de importantes trios da época, destacando o “Jongo Trio”, já mencionado anteriormente, com Cido Bianchi no piano, que mais tarde cedeu lugar a César Camargo Mariano, já com o nome de “Som Três”. Os trios se destacavam pela liderança de músicos como Sérgio Mendes (piano), Luís Eça (piano), Luis Carlos Vinhas (piano), Oscar Castro Neves (violão), Bebeto (voz, baixo, flauta, sax), Tião Neto (baixo), Milton Banana (bateria), Dom Um (bateria e percussão), Edson Machado (bateria), Hércio Milito (bateria e percussão)⁹⁰ e outros que tornaram a Bossa Nova possível, mostrando que somente talentos como os deles poderiam dar vida a ela. (SÓ BOM ouvido...)

Medaglia enfatiza a importância do pianista Luiz Eça – Luiz Mainzl da Cunha de Eça (1936-1992) - creditando a ele a formação do primeiro conjunto estável de música instrumental Bossa Nova que exercia substancial influência nos padrões de execução musical fora do canto e violão, o “Tamba Trio”. Composto também pelo contrabaixista Bebeto - Adalberto José de Castilho e Souza (1939-) e o baterista Hércio - Helcio Paschoal Milito (1931-) - em 1965 substituído por Ohana - Rubem Ohana de Miranda, através dos arranjos do pianista trouxeram à MPB o sentido da pesquisa e da elaboração preciosística, acostumando o público a perceber detalhes de construção musical mais rebuscados,

⁹⁰Independente dos instrumentos que mais os destacavam, são todos compositores e arranjadores.

originando-se a prática na música popular, da audição musical em forma de recital, abandonando a idéia do conjunto instrumental que toca “de fundo” como música ambiente ou para dançar.

Através do uso de microfones pendurados no pescoço, eles tornaram mais audíveis as realizações vocais, podendo entrar em contato mais facilmente com platéias maiores, assim como através de seus discos, que se tornaram populares, lançaram em circulação uma variedade dos mais refinados efeitos de execução musical, contribuindo sensivelmente para o desenvolvimento da perspicácia auditiva do grande público. (MEDAGLIA, 1966 in CAMPOS, 2005, p. 111)

🚩 “Tamba Trio” pode ser considerado referência para diversos trios instrumentais-vocais que proliferaram em seu rastro na época. Sua estréia ocorreu no Rio de Janeiro em 19 de Março de 1962 e segundo várias críticas, juntamente com Milton Banana Trio, Zimbo Trio, entre outros, remodelaram o sentido instrumental da Bossa Nova. (TAMBA Trio: Tamba 74; TAMBA Trio)

Comentários na época apontavam certa rivalidade entre os trios Tamba e Zimbo, que são rebatidos por Rubinho – conforme já mencionado acima, e registrado pelo maestro Julio Medaglia em seu estudo “Balanço da Bossa Nova” publicado no suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, em 17 de dezembro de 1966, ao afirmar que o conjunto paulista Zimbo Trio veio qualitativamente se colocar ao lado do conjunto de Luisinho Eça, que além de cultivarem mútua admiração se completavam musicalmente. Segundo o autor, se o trio formado na praia do Leblon apresentava uma tendência sempre mais lírica e impressionista em suas versões musicais, o conjunto paulista orientava-se mais no sentido do clássico.

Hamilton Godoy, pianista de formação erudita, portador de inúmeros prêmios, emprega em seus arranjos uma técnica de execução impecável. Nas passagens mais virtuosísticas percebe-se, pela clareza das articulações, o nível de sua capacidade instrumental, que é aplicada a um arranjo próprio de música popular, como poderia satisfazer as exigências de um estudo de Chopin. Luís Chaves, o contrabaixista do trio, é o maior instrumentista brasileiro nessa especialidade. Dominando o baixo completamente, demonstra em vários arranjos uma série de novos recursos e efeitos até então ignorados nos domínios desse instrumento. Além de tocar piano e fazer arranjos orquestrais, Luís Chaves possui uma ampla cultura musical que, associada à de seu colega Hamilton Godoy e à técnica do baterista-virtuoso Rubem Barsoti, fez do Zimbo Trio um dos maiores conjuntos brasileiros, de nível internacional. (MEDAGLIA, 1966 in CAMPOS, 2005, p. 113)



Tamba Trio

Fonte: HISTÓRIA do Samba. São Paulo: Globo, 1998. fasc. 28, p. 549



Zimbo Trio

Fonte: HISTÓRIA do Samba. São Paulo: Globo, 1998. fasc. 28, p. 551.

Conforme Ruy Castro, os trios em seu momento de glória possibilitaram que o público ouvisse música instrumental como nunca no Brasil, um país “tradicionalmente surdo a qualquer coisa que não fosse cantada”, dando ao músico um melhor mercado de trabalho como nunca antes visto, momento esse que passou muito rápido, pois, segundo o autor, os trios “multiplicaram-se como coelhos, repetindo fórmulas”, e exauriram o interesse do público, além da febre do iê-iê-iê que engolira o mercado jovem em 1966.

Comenta que o Tamba Trio era um conjunto em que as vozes dos três instrumentistas disputavam espaço com os instrumentos, mesmo que não fossem cantores. (CASTRO, 2002, p. 376)⁹¹

🚩 O mesmo autor descreve outros trios que mais chamaram sua atenção, tais como o “Jongo Trio”⁹², grupo vocal e instrumental formado em São Paulo, em 1965, com Cido Bianchi no piano, Sabá – Sebastião Oliveira da Paz no contrabaixo e Toninho Pinheiro – Antonio Pinheiro Filho (1937-2004) na bateria. “[...] Ninguém poderia imaginar que ainda pudesse surgir algo espetacular sob os céus da Bossa Nova no departamento trios, desde que a explosão do Tamba no Beco das Garrafas, no final de 1961, provocara uma enxurrada de conjuntos à base de piano, contrabaixo e bateria”. (Ibid.).

Segundo Sabá, irmão do também contrabaixista Luiz Chaves do Zimbo Trio, além do evidente brilho instrumental do grupo, o que chamava atenção especial no Jongo Trio eram seus arrojados vocais, e apesar da ótima repercussão do disco de estréia do trio, que chegou a ser bem aceito na rádios do Rio de Janeiro, então, reinado do Tamba Trio, o conjunto em menos de um ano, entrou em crise e no início de 1966, Cido foi substituído pelo jovem pianista Antonio César Camargo Mariano (1943-), formando o Som Três. (SABÁ conta como o Jongo Trio virou Som Três)⁹³ Em 1970, com a saída de Cido, substituído por Paulo Roberto ao piano e Sabá, substituído por Humberto Cláiber (1937-) ao contrabaixo, o trio passa atuar com o nome de Jongo Trio e Companhia.

⁹¹Na época Ronaldo Bôscoli fez um comentário que se o Tamba Trio só tocasse e se Os Cariocas só cantassem, seria uma maravilha, pois achava que o acompanhamento instrumental de Os Cariocas não chagava aos pés da sua qualidade vocal, bem como o Tamba Trio ao inverso.

⁹²Já mencionado anteriormente como grupo que acompanhou Jair e Elis no show *Dois na Bossa*.

⁹³Conforme Sabá, inicialmente, os três ainda tentaram se apresentar como Jongo Trio, no programa O Fino da Bossa, comandado por Elis Regina, na TV Record. Ao saírem do palco, porém, um oficial de justiça os esperava nos bastidores. "Não sabíamos que o Cido Bianchi tinha registrado o nome do Jongo Trio. Mas ele fez bem, porque demos uma puxada de tapete nele". O motivo para a separação, segundo o contrabaixista, foi antes de tudo musical. "O Toninho, especialmente, se identificou muito com o César. A mão esquerda dele parece uma escola de samba, além da harmonia, que é fora do normal", elogia.



Jongo Trio – 1ª formação
Jongo Trio (Toninho Pinheiro, bateria - Cido, piano - Sabá, contrabaixo)
Fotos Nagib Allit

✚ O “Som Três” atuou de 1966 a 1970 quando o grupo se dissolveu por conta da ida do pianista César Camargo para o Rio de Janeiro em tournée com Elis Regina que desde então passou a ser seu pianista e arranjador oficial. “[...] Apesar de o “Sambalanço” ter sido um grupo de *samba jazz* espetacular foi com no Som Três que César abriu os horizontes da música instrumental no Brasil, mostrando que a sofisticação do jazz podia combinar perfeitamente com pop, soul e samba rock”. (PIZA)



som/3



Som Três

Fonte: HISTÓRIA do Samba. São Paulo: Globo, 1998. fasc. 28, p. 549

Antes de participar do Som Três, ex-Jongo Trio, César Mariano já era integrante do:

✚ “Sambalanço Trio”, formado em São Paulo em 1964, participando da inauguração do João Sebastião Bar - um dos redutos da Bossa Nova em São Paulo. Composto por César ao piano, Humberto Cláiber (1937-) no contrabaixo e Aírto Moreira - Aírto Guimorvan Moreira (1941-) na bateria, que entre 1965 e 1967 teve grande importância no cenário musical instrumental brasileiro, desenvolvendo a fusão do jazz com Bossa Nova. (SAMBALANÇO Trio)



LP do Sambalanço Trio - 1965

Ainda conforme Castro, outro trio revelação, apenas instrumental foi o:

✚ “Bossa Três”, tido como o primeiro conjunto instrumental da Bossa Nova formado inicialmente por Luís Carlos Vinhas - Luis Carlos Parga Rodrigues Vinhas (1940-2001) no piano, Tião Neto - Sebastião Costa Carvalho Neto (1931-2001) no contrabaixo e Edison Machado (1934-1990) na bateria, também surgido no Beco das Garrafas - berço da Bossa Nova no Rio de Janeiro, em 1961, derivou do quinteto Samba Cinco, que passou a Samba Três e finalmente Bossa Três. Foram para os Estados Unidos e lá, após anos de apresentações, cada um seguiu seu rumo, ocasião em que o grupo se desfez. O pianista Luis Carlos Vinhas voltou ao Brasil, refez o conjunto com outra formação, no qual Octávio Bailly Júnior substituiu Tião Neto no contrabaixo e Chico Batera (1943-) como substituto de Edison Machado na bateria, que por sua vez foi

substituído por Ronie Mesquita - Ronald Ventura de Mesquita (1941-) no mesmo instrumento.



Bossa Três – 1ª Formação

Uma curiosidade que parece contraditória ao se falar em alto nível musical, qualidade e conhecimento, é o fato de que alguns dos importantes músicos participantes desses trios, como o contrabaixista Bebeto do Tamba Trio, o baterista Edison Machado do Bossa Três, não tinham conhecimento de escrita musical, ou seja, não liam música.

Medaglia (1966) fala sobre Bebeto, como um dos mais curiosos exemplos de musicalidade espontânea que já conhecera, percebendo, criando e realizando as melhores coisas sem conhecer uma nota de música, talvez, tendo nisso, sua maior força, lançando mão da qualidade fundamental quando se toca em grupo, que é a de ouvir os outros componentes, integrando-se com equilíbrio, somados ao seu talento natural.

Castro (2002), já coloca que o fato de Edison Machado não ler música, ajudou com que o “Bossa Três” perdesse boas oportunidades, como a de tocar no Birdland – um dos redutos santificados do jazz em Nova York, acompanhando gente importante. Que em nosso parecer, não impediu que fosse um dos bateristas mais consagrados na época, e a ele atribuído a invenção do “samba no prato”. (SOUZA; CASTRO, 2000)⁹⁴

⁹⁴Tárik de Souza e Nana Vaz de Castro contam na *Revista Eletrônica Clique Music* em 15/09/2000, que Edison Machado, egresso da escola das gafieiras, foi um de seus principais heróis da bateria nos tempos da Bossa Nova, pois a ele atribuiu-se a criação do chamado samba no prato por conta de uma caixa que furou num certo baile em seu bairro em 1949, e ele continuou tocando só no prato e tambores. O macete agradou e Edison incorporou a extensão do chiado ao acento tônico da percussão.

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.

Tárik de Souza (2001), fala sobre o período como “uma epidemia de trios instrumentais, uma ninhada de cobras que trazia depurados trios”, como Tamba Trio, Bossa Três, Sambalanço Trio, entre outros, onde o Zimbo logo se destacou dentre eles.

Segundo Ruy Castro, entre 1963 e 1966, coexistiam na capital Paulista dezenas de trios, sendo que o único que sobreviveu e chegou até os dias atuais, foi o Zimbo Trio.

De todos estes, o único que sobreviveu chegou ao ano 2000 foi o altamente técnico Zimbo Trio, formado pelo pianista Amilton Godoy e dois homens com mais horas na noite do que toda a dinastia do Fantasma Voador: o contrabaixista Luís Chaves e o baterista Rubinho Barsotti. (CASTRO, 2002)

Outros trios importantes de serem citados, caracterizados por seus líderes pianistas que já “faziam a noite paulista”, ou seja, tendo destaque e vasta experiência por acompanhar artistas já famosos e pelo revezamento nos bares “estratégicos” onde se buscava ouvir e tocar a então música popular moderna, tocando com boa parte dos músicos que também buscavam uma música instrumental “diferente”. Tais como:

 “Walter Wanderley e seu conjunto”, fundado em 1960. Walter José Wanderley Mendonça (1932-1986) tocava órgão no lugar do piano, Claudio Slon (1943-2002) bateria e Jose Marino contrabaixo. Em 1966 foram para os Estados Unidos da América onde lançaram seu primeiro *single* “Samba de Verão” (Summer Samba), vendendo mais de um milhão de cópias e alcançando o segundo lugar nas paradas de sucesso do gênero. Não voltando mais ao Brasil, fizeram sua carreira, produzindo e divulgando a música instrumental brasileira fora do país.

Ruy Castro comenta que o enorme sucesso de Walter Wanderley nos Estados Unidos teria passado em branco no Brasil se os seus discos americanos não fossem lançados às vezes no Brasil, onde eram recebidos com a apatia usual, e nenhum empresário brasileiro jamais se interessou em trazê-lo para tocar em seu país. Enquanto isso, Walter “tinha na palma da mão todos os clubes de jazz da área de Los Angeles e vivia excursionando ao México, Europa e Japão”. (Ibid.)



Walter Wanderley



Cláudio Slon



José Marino

Walter Wanderley Trio

Fonte: Disponível em: <<http://bjbear71.com/Wanderley/main.html#Index>>

✚ Pedrinho Mattar Trio: Pedrinho Mattar - Pedro Mattar (1936-2007), pianista de formação erudita e presença marcante na música brasileira, atuava junto a outros músicos no João Sebastião Bar, no bairro da Consolação, em São Paulo, freqüentado por nomes que eram ou seriam destaque no mundo da música. Formou o trio em 1954, mas o primeiro LP do mesmo só foi lançado em 1962. Em 1964 gravaram o segundo LP com Mathias da Silva Mattos no contrabaixo e Toninho Pinheiro - Antonio Pinheiro Filho (1937-2004) na bateria e as participações especiais de outros dois trios, o Jongo Trio e Som Três, tendo no terceiro LP, gravado em 1965, João Soto Aguilar no contrabaixo, substituindo Mathias.



Pedrinho Mattar, João Soto e Toninho Pinheiro

🚩 Bossa Jazz Trio: O trio foi formado por Amilson Godoy (1946-) ao piano, José Roberto Sarsano na bateria e Jurandir Meirelles no contrabaixo. Estreou em 1964 no João Sebastião Bar em São Paulo, mantendo-se até 1970. Participou do LP Dois na Bossa, produzido por Walter Silva e ativamente no programa O Fino.



Sarsano, Jurandir e Amilson

🚩 “Manfredo Fest Trio”: Formado por Manfredo - Manfredo Irmin Fest (1936-1999) no piano, Mathias Matos no contrabaixo e Heitor Guy de Faria Matiz na bateria. O crítico Fausto Canova escreve na contracapa do LP Alma Brasileira, que poucos conseguem cair realmente no gosto do grande público, pelas qualidades que o trio revela ao tocar, como criação, impacto rítmico, harmonia atualizada e força individual. E o baixista Mathias sempre mencionava “é bom lembrar que estamos tocando para o povo, não para colegas músicos”.

Nesta mesma contracapa Fausto Canova faz uma observação interessante ao mencionar a grande concorrência em qualidade e quantidade nos anos de 1960, enfrentada pelos trios, devido ao modismo na formação piano-baixo-bateria, existindo aos “borbotões”, refinados, populares, comerciais, talentosos e os sem queda para “o negócio”. Porém só os que realmente tinham talento, faro para repertório, qualidade musical e interpretação ao gosto do público alcançavam destaque.

Este também foi um trio que logo estabeleceu residência fora do Brasil, divulgando a música brasileira instrumental até 1970, mesmo assim, os músicos continuaram cada qual com seu trabalho no mesmo intuito.



Capa do LP “Alma Brasileira” - Manfred Fest Trio

🚩 “Milton Banana Trio”: Milton Banana (1935-1999) foi um dos principais bateristas da Bossa Nova e também o preferido de João Gilberto pelo entrosamento musical que tinham. Em 1970 Milton montou o trio e gravou mais de oito discos com grande sucesso. Foram várias formações de músicos diferentes e por este motivo não vamos detalhá-los.



Capa do LP “Milton Banana Trio”

Dos muitos trios montados na base piano-contrabaixo-bateria, algumas das vezes, os mesmos músicos tocavam em dois grupos simultaneamente ou se desligavam de um participando de outro num curto espaço de tempo. Para alguns desses trios não demos maior destaque exatamente por sua curta duração e troca constante dos participantes. Mas um dado significativo a ser citado é da liderança de certos músicos que fizeram a diferença ao montar, arregimentar, produzir seus grupos e principalmente divulgar a música que estavam criando naquele momento. Uns começaram como trio, mantendo-se nessa formação e outros acabaram optando por quintetos, impulsionados pela necessidade timbrística requeridas pelas composições e arranjos do “gênero” que estava se buscando firmar, que atualmente é chamado de “Samba-Jazz”.⁹⁵

Dentre esses líderes, elegemos os que despontaram na idealização do Samba-Jazz ou da MMPB, não só como uma nova proposta musical, mas como propagadores da música instrumental brasileira fora do Brasil. Boa parte deles, a exemplo dos da Bossa Nova nos anos de 1960, por falta de opção financeira e reconhecimento musical saíam para apresentar-se no exterior lá ficando por longas temporadas ou até mesmo estabelecendo residência, lembrando as palavras de Castro: “se não quer ver que o dinheiro que tem a receber encolha demais, é bom dormir perto dele” (CASTRO, 2002)⁹⁶. Destacamos:

- Sérgio Mendes (1941-) carioca, pianista, arranjador, produtor destacado como um dos músicos brasileiros mais cultuados no exterior começou sua carreira já com um sexteto, o “Sexteto Bossa Rio”, gravando seu primeiro LP “Dança Moderna” em 1961. Já participava do movimento da Bossa Nova sendo um dos integrantes do Festival Bossa Nova no Carnegie Hall, Nova York em 1962, “estourando” em vendas no exterior com o LP “Sergio Mendes & Bossa Rio – Você ainda não ouviu nada!”, gravado em 1964 com arranjos de Tom Jobim, considerado básico no instrumental da Bossa Nova. No mesmo ano estabeleceu residência nos Estados Unidos com seu grupo “Sergio Mendes & Brasil

⁹⁵Na época não se determinou o termo Samba-Jazz como um gênero. Marcelo Silva Gomes relata em sua comunicação intitulada “*O Samba-Jazz e a música brasileira*”, no III Encontro Internacional de Etnomusicologia em nov. de 2006, que segundo alguns músicos, Rubens Barsotti e Sabá, que fizeram parte desse momento como criadores, então, do gênero, o termo é recente. O autor menciona que até a data dessa publicação, não foi encontrada a citação do termo em nenhum dos encartes que acompanham a discografia da época, aparecendo apenas *moderna música brasileira*, *música popular moderna* ou *moderna música popular*, entre outras. (GOMES, 2003)

⁹⁶Ruy Castro se refere aos músicos da Bossa Nova (Tom Jobim, Bonfá, João Gilberto, Eumir Deodato, Oscar Castro Neves, Sérgio Mendes, Walter Wanderley) que saíam do Brasil em tournée, por não terem muita opção no Brasil, e ao retornarem, por vários motivos, percebiam que o que ganhavam aqui não correspondia financeiramente ao que trabalhavam e tampouco em reconhecimento. Outro motivo foi pela exploração que as gravadoras e produtores americanos estrategicamente usavam, dada a notória falta de experiência dos músicos brasileiros..

66”, mantendo até os dias de hoje uma vasta discografia em que não apenas divulgou a música instrumental brasileira, mas contribuiu, por meio de suas gravações, para o lançamento de artistas no exterior como Jorge Ben Jor, Chico Buarque, Edu Lobo e muitos outros. (SERGIO Mendes 11/2/1941; THE SERGIO Mendes; SERGIO Mendes)



LP que consagrou Sérgio Mendes no exterior – Philips/1964

• Tenório Júnior - Francisco Tenório Cerqueira Júnior (1943-1976), carioca, pianista e arranjador, teve oportunidade de gravar apenas um LP instrumental “Embaló”, pela gravadora RGE, considerado como uma das primeiras marcas do gênero Samba-Jazz ou música popular moderna (MPM). (DICIONÁRIO Cravo) Aos trinta e cinco anos, por ocasião de uma tournée com o Vinicius de Moraes e o violonista Toquinho a Buenos Aires, o pianista saiu para fazer um lanche e foi confundido com um perigoso “intelectual” ou algum terrorista montonero, desaparecendo e nunca mais encontrado, vítima mortal de órgãos clandestinos de repressão argentinos sob o regime de ditadura que aquele país vivia na época.



Tenório Jr. (piano), Tião Neto (contrabaixo), Edison Machado (bateria) no Bottles Bar
Fonte: Acervo Tião Neto. In: CASTRO, 2001

Ruy Castro confirma em seu livro *A onda que se ergueu no mar* (2001), que “Embaló” era um disco empolgante, revelando um gênero que só então começava a ser descoberto pelas gravadoras e que de tão novo não tinha nome certo (mais tarde, denominado Samba-Jazz). O autor tenta explicar o que seria essa música ou gênero, descrevendo-a como uma fusão que vinha da música instrumental produzida desde o fim dos anos de 1950 que unida às liberdades conquistadas pela Bossa Nova, vieram aflorar em 1964. Sobre o repertório das músicas registradas no LP de Tenório Jr., Castro o descreve como uma música instrumental “adulta”, vibrante, complexa. Foi feita para ser apenas ouvida, ou seja, não foi feita para dançar, mas havendo oportunidade de espaço, poderia ocasionalmente ser dançada. Apresenta ainda as músicas do LP como uma fórmula de “dinamite”:

Base forte de samba, ataques em uníssono de trompete, trombone e sax-tenor, improvisações à hard bop, harmonias impressionistas, charme de gafeira — uma fórmula tão brasileira e supranacional quanto a da Bossa Nova, que também lhe fornecia pelo menos metade dos temas (os outros eram os originais dos seus próprios músicos). E que, acima de tudo, exigia uma destreza que deixava os ouvintes de boca aberta. (CASTRO, 2001)

Segundo o mesmo autor, essa música foi feita por uma geração de músicos dotados, intuitivos e com vasta experiência adquirida nos bares, boates do Beco das Garrafas no Rio de Janeiro, descrevendo-os como “uma turma que tocava pesado”, conhecendo uns aos outros, dos mais diferentes lugares e situações musicais, tornando-os hábeis a poderem se dividir em conjuntos que iam de trios a sextetos ou formações maiores se necessário, todos se respeitando sem concorrência, disputa de egos ou inveja entre eles. A “turma do Tenório Jr. que Castro se refere é essencialmente do Rio de Janeiro, entre outros os principais seriam: Raul de Souza, Edson Maciel e Edmundo Maciel (trombone); J. T. Meirelles, Paulo Moura, Cipó, Juarez Araújo, Aurino Ferreira, Jorginho e Victor Assis Brasil (sax e flauta); Pedro Paulo, Hamilton e Maurílio (trompete); Bill Horn (trompa); Baden Powell, Durval Ferreira, Waltel Branco, Roberto Menescal, Rosinha de Valença (violão); Luiz Eça, Luiz Carlos Vinhas, Dom Salvador, Sérgio Mendes, Eumir Deodato (piano); Ed Lincoln (órgão); Ugo Marotta (vibrafone); Mauricio Einhorn (gaita); Tião Neto, Octavio Bailly Jr., Zezinho Alves, Manuel Gusmão, Bebeto, Edson Lobo, Luiz Marinho, Sérgio Barroso (contrabaixo); Milton Banana, Edison Machado, Dom Um, Chico Batera, João Palma, Helcio Milito, Ohana, Vitor Manga, Wilson das Neves, Airto Moreira, Ronnie Mesquita (bateria); Moacir Santos, Lindolfo Gaya, Eumir Deodato, Luizinho Eça, J. T. Meireles, Cipó (arranjo).



Capa do único LP de Tenório Junior – “Embalado” – 1964
 Fonte: Disponível em: <<http://br.geocities.com/cantodabossa/tje.htm>>

• Dom Salvador - Salvador da Silva Filho (1938-), paulista, pianista, compositor e arranjador, em 1961, já morando no Rio, participou, a convite de Dom Um Romão, do “Copa Trio”. Em 1965 formou seu próprio trio com Edson Lobo (baixo) e Victor Manga (bateria), o “Salvador Trio”, gravando o LP homônimo, desligando-se logo em seguida e juntando-se a Edison Machado (bateria) e Sérgio Barrozo (contrabaixo) formando o “Rio 65 Trio”, quando gravou o LP “Rio 65 Trio”, considerado como um clássico do Samba-Jazz, que lhes serviu como porta de entrada para o exterior onde o pianista e compositor é também mencionado como um dos *papas do Brazilian Jazz*. (BARBOSA, 2003)



“Salvador Trio” – Mocambo/ LP-40.320 “Rio 65 Trio – Philips/ P632.749

- Dom Um Romão (1925-2005) carioca, percussionista, baterista e compositor, antes mesmo da febre dos trios nos anos de 1960, Dom Um formou o “Copa Trio”, em 1955, com Toninho Oliveira ao piano, depois substituído por Dom Salvador e Manuel Gusmão no contrabaixo, participando em 1964 do show “O Fino da Bossa”, no Teatro Paramount. Além de pioneiro na formação de grupo piano-baixo-bateria, o músico se destacou por incluir instrumentos de percussão nos arranjos, propondo novas idéias ao explorar elementos rítmicos africanos, jazz e samba. Morou a maior parte de sua vida nos Estados Unidos.

- Oscar Castro Neves (1940-) carioca, multi-instrumentista, arranjador, compositor e produtor, é reconhecido por críticos, autores e músicos como uma personalidade das mais importantes em representar Bossa Nova e a MMPB no mercado internacional, principalmente nos Estados Unidos, onde estabeleceu residência até os dias atuais. Foi condecorado pelo governo brasileiro como membro da Ordem do Rio Branco, em reconhecimento à sua contribuição para a divulgação da música e da cultura brasileira internacionalmente. (OSCAR Castro...)

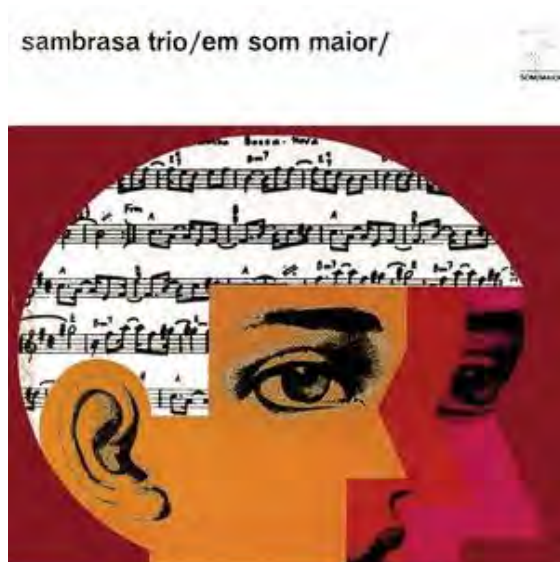
- Aírto Moreira - Aírto Guimorvan Moreira (1941-) catarinense, baterista, percussionista e compositor, integrou o “Sambalço Trio”, mais tarde aliou-se ao “Quarteto Novo”. Atribuímos ao músico o destaque especial por desenvolver pesquisas e trabalhos ligados a world music, bem como ocupando a cadeira de professor em Etnomusicologia na University of California, Los Angeles (UCLA) – Estados Unidos, abrindo novos horizontes em termos de conceitos musicais e energia criativa, com inegável contribuição para o desenvolvimento e manutenção da chamada world music⁹⁷. O músico tem o reconhecimento de produtores e maestros de vários países desde os anos 1970 e 1980, como o percussionista mais popular do mundo, por conta do domínio sobre os instrumentos, aliado à sua habilidade em tirar o som desejado no momento pretendido, tornando-o o percussionista mais requisitado e preferido dos produtores e *bandleaders* e graças a seu trabalho a revista Downbeat passou a considerar percussão como uma categoria a ser votada por seus leitores e críticos. (JARDIM)

- Hermeto Pascoal (1936) alagoano, multi-instrumentista, arranjador e compositor. Considerado ícone na nova concepção de música instrumental brasileira, em 1964 formou o “Sambrasa Trio” formado por Hermeto (piano), Claiber (contrabaixo) e Aírto Moreira

⁹⁷Em alguns países como o Japão e mesmo nos Estados Unidos, a música brasileira, principalmente a instrumental ainda é “catalogada” em bibliotecas populares, lojas, etc., como world music.

(bateria) gravando apenas um LP, o “Sambrasa Trio – Em Som Maior”. Em 1966 passou a integrar o grupo “Quarteto Novo”, antes “Trio Novo” formado por Théo de Barros (contrabaixo e violão), Heraldo do Monte (viola e guitarra) e Airto Moreira (bateria), apenas para acompanhar Geraldo Vandré nas apresentações logo incorporando Hermeto Pascoal (piano e flauta). Ao pesquisar esse tópico, nos deparamos com mais um fato surpreendente que nos levou a comprovar que alguns produtores e patrocinadores, donos “do mercado”, contribuíram para que grandes músicos da época saíssem do país. O quarteto deveria fazer uma excursão pelo Nordeste com Geraldo Vandré e Trio Marayá, patrocinada pela Rhodia, que vetou a participação de Hermeto Pascoal devido à sua aparência física (DICIONÁRIO Cravo). O Quarteto Novo gravou em 1967, pela gravadora Odeon, um único LP homônimo, com experimentalismos no gênero nordestino⁹⁸, com a proposta de romper preconceitos vigentes em relação à música daquela região.

Um verdadeiro super grupo. O disco é sem dúvida um dos mais influentes da história da MPB, promovendo de maneira pioneira o encontro da improvisação jazzística e experimentalismos com as raízes da música nordestina. Foi lançado numa época em que o panorama instrumental brasileiro era dominado pela corrente samba-jazz. A música do Quarteto continua muito instigante mesmo nos dias atuais, pela exuberância dos arranjos e das sonoridades que eles alcançaram. (QUARTETO Novo)



Único LP do Sambrasa Trio - Som Maior/1966 - Único LP do grupo Quarteto Novo – Odeon /1967

⁹⁸ Alguns autores, o colocam como “estilização da música Nordestina”, a exemplo da música “O Ovo” de Hermeto Pascoal, sua primeira composição gravada.

• Moacir Santos (1924-2006), pernambucano, multi-instrumentista, maestro e arranjador é considerado um dos maiores mestres da renovação harmônica da MPB, nos anos de 1950 estudou com o maestro Guerra Peixe e com o musicólogo e compositor Hans Joachim Koellreutter tornando-se seu assistente. Já consagrado como professor, deu aulas para grandes músicos como Carlos Lyra, Paulo Moura, Oscar Castro-Neves, Baden Powell, Maurício Einhorn, Sérgio Mendes, João Donato, Roberto Menescal, Dori Caymmi, Bola Sete, Dom Um Romão, Airto Moreira, Flora Purim, e outros. Em 1967 mudou-se para Los Angeles – Estados Unidos divulgando a música instrumental brasileira e outros compositores por meio de suas composições, arranjos e intercâmbio com os mais importantes músicos de jazz, cinema e instrumental daquele país e Europa. Mais um músico cuja discografia é quase em sua totalidade produzida e lançada fora do Brasil.



LP “Coisas” – Forma/1965

• J. T. Meirelles - João Theodoro Meirelles (1940-), carioca, saxofonista, flautista, arranjador, compositor e produtor, morou uns anos em São Paulo, atuando junto ao acordeonista e pianista Luis Loy. Ao voltar para o Rio de Janeiro, em 1963, formou o grupo instrumental “Copa 5”, constituído por Manuel Gusmão (baixo), Luiz Carlos Vinhas (piano), Dom Um Romão (bateria) e Pedro Paulo Siqueira (trompete), que em 1964 gravou o LP “O Som” que viria a ser considerado um marco no estilo Samba-Jazz.



LP “O Som” – Copa 5 - 1964

Foram muitos os músicos que se destacaram nessa época como ícones da então nova proposta musical instrumental e se fossemos mencionar todos desviaríamos do foco principal dessa dissertação, porém achamos importante ter trazido alguns dos principais, por estarem direta ou indiretamente ligados ao gênero musical Samba-Jazz, que o Zimbo Trio também explorou, assunto que estaremos tratando no capítulo seguinte, apesar de não ter sido caracterizado como um dos expoentes do gênero.

Uma reportagem editada no *Jornal do Brasil*, em 28 de outubro de 1967, aborda a questão da dificuldade de sobreviver de música, que o compositor brasileiro enfrentava no seu próprio país, enquanto sua música era amplamente divulgada e comercializada no exterior. No entanto, apesar dos Estados Unidos ser o sonho “dourado” de quase todos os músicos, a exemplo dos bossanovistas que já haviam partido encontrando um campo vasto para ganhar dinheiro, observou-se que a grande maioria foi obrigada a fazer concessões, modificando a personalidade da música brasileira, traduzindo-a para o inglês, amoldando-a ao gosto do americano, em troca de fama e bons contratos. Sugere-se que no Brasil, os compositores poderiam ganhar dinheiro fazendo outras concessões, como produzir música de propaganda, filmes e documentários. Em relação aos direitos autorais, os únicos com que os compositores daquela geração contavam, eram os que vinham do exterior, principalmente dos Estados Unidos. Para que isso ocorresse, salvo algumas exceções, as já mencionadas concessões deveriam ser feitas. Alguns artistas dessa nova geração como Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Sidnei Miller, Dori Caymmi, Edu Lobo e outros lutavam contra isso e se não pudessem viver de suas composições, mantinham-se

em atividades paralelas à composição, fazendo arranjos (Edu e Dori), produzindo programas de televisão (Bôscoli). Outros ficaram totalmente fora da música, como Torquato Neto e Capinam que eram jornalistas, e Gilberto Gil que só abandonou o escritório depois de se firmar na televisão. Outro ponto colocado foi sobre o legado da Bossa que havia passado, ou seja, o momento da Bossa Nova já teria passado, segundo Vinícius de Moraes que já a considerava “meio ultrapassada”, principalmente pelo tipo de música regionalista que vários grupos, como o baiano, estavam compondo, onde observa:

O pouco que ganham os compositores no Brasil os obriga a procurar outros países, onde a música é mais valorizada. É o caso de Sérgio Mendes, Carlinhos Lira, Tom e outros. Mas esse êxodo é terrível, porque o compositor tem de estar em contato com sua terra, sua gente. (QUEM faz música..., 1967)

Seguindo o texto, Vinicius estava tão distante da Bossa Nova quanto qualquer outro compositor moderno, acreditando que sua influência ainda perdurasse na música popular brasileira, mas a *batida diferente* já não predominava, pois Jobim, Lyra, Oscar Castro Neves e outros representativos já haviam mudado, cada qual seguindo seu rumo, e conforme as palavras de Vinícius “[...] Sérgio Mendes está na base do Samba-Jazz, e o nosso Baden Powell escolheu o caminho do Afro-Samba”. Sérgio Ricardo, compositor, pianista violonista, cantor, arranjador e letrista decidiu por estudar a fundo novos ritmos, novos temas, novos caminhos, no campo das pesquisas de música popular afirmou que o problema estava nos direitos autorais, cuja estrutura exigia um estudo sério. “[...] Para se ganhar dinheiro compondo música no Brasil, só fazendo um sucesso por mês. Talvez o pessoal do iê-iê-iê o consiga, não sei. Ou então os que conseguem ter as músicas gravadas no exterior”.

Castro (2001) menciona que os anos de 1960 até 1966 eram de lua-de-mel entre a essa geração de músicos instrumentais e as gravadoras.⁹⁹ Em 1966, sem explicações a lua-de-mel foi seguida de “divórcio”, quando as gravadoras encerraram sua união com o Samba-Jazz ou qualquer forma de música instrumental brasileira, de certa forma, forçando os músicos a tomarem outros rumos, muitos deles, como já dito, rumaram para os Estados Unidos ou Europa, alguns voltando ao Brasil só para passeio.

⁹⁹Dá um destaque especial ao produtor Armando Pittigliani da gravadora Phillips, que lançou vários dos Lp's mencionados acima, forçando outras gravadoras, como a Forma, Elenco, RCA Victor, CBS a “não ficarem atrás” e gravarem.

Divórcio unilateral, sem direito a pensão e sequer a uma explicação. Apenas lhe bateram a porta na cara, abrindo no máximo uma fresta para que entrassem os trios de piano, os quais (exceto o Zimbo Trio) também não iriam longe, ou quem aceitasse acompanhar cantores. [...] Dos que ficaram alguns tiveram de reverter a seu início de carreira — as boates — ou de se submeter a qualquer tipo de música, como acompanhar cantores de iê-iê-iê e ainda ouvir desaforos deles. Nada disso os salvou de passar enormes dificuldades. (CASTRO, 2001)

No livro *A onda que se ergueu no mar*, Ruy Castro cita Frederico Mendonça de Oliveira (Fredera) e seu livro *O crime contra Tenório*, no qual escreve não se conformar com a “morte” por atacado dos instrumentistas que começavam a construir uma música popular moderna no Brasil antes de serem tragados pelo que passou a ser chamado de “MPB”. Castro comenta que a tese de Oliveira era de que houvera um pacto entre as multinacionais do disco para sufocar a música que, por suposição, sucederia a Bossa Nova, impondo o “cancionismo”, segundo ele, uma música resumida à simplicidade melódica da canção e às letras de fácil assimilação a uma única audição. Oliveira defende que para isso, foram criados os festivais da canção tendo como resultado duas conseqüências imediatas: a valorização de um tipo de canção tanto “para ver” quanto para ouvir, a exemplo de “Arrastão” com a gesticulação típica de Elis Regina, e a morte do samba como “tendência” atual da música brasileira.

Com o samba despachado de volta para o morro ou para o fundo do quintal, entrou a “MPB” — uma forma ritmicamente invertebrada, que seria o veículo ideal do “cancionismo” e, com o tempo, transformar-se-ia no novo *mainstream*. (Em poucos anos, “MPB” perderia esse sentido original e passaria a significar qualquer música brasileira não-rock - donde, hoje, até Chiquinha Gonzaga é chamada de “pioneira da MPB”. Ou seja, tudo é “MPB” — nada, também.). (OLIVEIRA in CASTRO, 2001, p. 222)

Oliveira ainda cita em seu livro o crítico Robert Celerier do *Jornal Correio da Manhã*, para quem a Bossa Nova já “era música, antes de ser canção”, na intenção de mostrar que a Bossa Nova produziu canções, mesmo assim seus autores eram compositores antes de se tornarem escritores de canções, pois suas canções eram ricas o suficiente para se prestar aos mais variados tratamentos instrumentais e não dependiam exclusivamente dos cantores, como as que passaram a imperar com os festivais. Alerta ainda que a própria revolução de João Gilberto estivesse mais na batida de violão do que na maneira de cantar (in CASTRO, 2001)

Mas, como era inevitável, o departamento comercial das gravadoras falou mais grosso. Por volta de 1966, fatores externos, até políticos, facilitaram o advento da “canção” e da música com forte apelo visual. Nenhuma gravadora quis mais gastar com música instrumental. Os músicos tiveram de enfiar seus instrumentos no saco e ainda dar vivas à “MPB”, quando esta os solicitava a tocar algumas notas enquanto os cantores faziam uma pausa para respirar. E, a partir do rock, com sua auto-suficiência eletrônica, até essa migalha lhes foi sonogada. Para aqueles músicos, anos de estudo e de dedicação a seu instrumento viram-se, de repente, sem utilidade — porque os únicos instrumentos válidos passaram a ser a guitarra, os “teclados” e a “percussão”. (CASTRO, 2001)

Outro dado que demonstra a falta de atenção e crédito aos músicos é o fato de mesmo acompanhando cantores e astros da MPB, era muito comum faltar a ficha técnica devidamente listada nas capas e contracapas dos LP's, desde os músicos e colaboradores até os arranjadores, caso houvesse, (CASTRO, 2002) pois se tratava de “apenas músicos” e bastidores, e não de cantores ou celebridades da MPB.

Gil Nuno Vaz, em seu livro *História da Música Independente* (1988) faz uma retrospectiva das tentativas de firmar a música popular instrumental no Brasil, quando menciona que a primeira referência histórica foi pelo choro no último quartel do século XIX, que dominou o cenário da música popular brasileira até meados da década de 1920, quando o samba e a marchinha passam a ganhar a preferência do público. Mais tarde, outra tentativa de afirmação da música instrumental foi na década de 1950 na época das orquestras (Tabajara, Luiz Arruda Paes, Sylvio Mazzuca), sob o influxo das *big-bands* e das formações de Perez Prado (PEREZ Prado) e Xavier Cugat (XAVIER Cugat)¹⁰⁰. Na década de 1960, a música instrumental remete-se aos trios de piano-baixo-bateria, e no final da década de 1970 a MPB instrumental foi impulsionada pelos festivais de *jazz* promovidos em São Paulo e Rio de Janeiro. O autor afirma que nesta época a grande maioria dos grupos surgidos acabou optando pela produção independente para divulgar suas propostas, devido ao desinteresse das gravadoras comerciais, citando grupos como “Pau-Brasil” (1979), “Grupo Um” (1976), “Pé Ante Pé” (1980) e caracterizando-os como

¹⁰⁰Damaso Perez Prado (1914–1989), cubano, pianista, compositor e diretor de orquestra, fez parte de diversas orquestras antes de, em 1944, realizar as primeiras experiências de incorporação de elementos da música norte-americana – principalmente o jazz – a ritmos e melodias afro-cubanas. Em 1947 foi para o México, onde deu início à sua orquestra e em 1951 compôs seu primeiro mambo, que alcançou grande sucesso no México e Estados Unidos. A partir daí o Mambo substituiu a Rumba nas pistas de dança americanas e Perez ficou conhecido como “El Rey del Mambo”; Francesc d'Asís Xavier Cugat Mingall de Bru i Deulofeu (1900 – 1990) – Rumba “Rei” Xavier Cugat - foi o primeiro *bandleader* que obteve êxito à frente de uma orquestra latina nos Estados Unidos, sendo o maior responsável pela popularização da música latina nos Estados Unidos, abrindo caminho para o futuro de outros artistas latinos como Perez Prado, Tito Puente, Desi Arnaz.

“uma música instrumental que procurou concretizar concepções particulares de uma mesma afinidade e objetivo básico no qual se realiza um som aberto a influências do *jazz* e da música erudita contemporânea com pulsação do balanço brasileiro latente e intrínseco”.

Vaz analisa a atitude estética do trabalho desses grupos observando que poderia ser remontado à experiência de um grupo precursor da música popular instrumental de câmara no Brasil e que também procurava seguir uma linha de trabalho voltada à fusão de vivências musicais distintas, o Zimbo Trio, que em suas criações e interpretações, incorporavam elementos do *jazz* e da música de concerto sem perder o referencial da música “nativa” (VAZ, 1988)¹⁰¹. O trio também optou pela edição de seus discos com recursos próprios, fazendo parte assim, do rol dos produtores independentes, constituindo o selo CLAM, e lançando o primeiro álbum independente *Zimbo* em 1978, encetando em seguida uma série com destaque para artistas convidados.

Sobre pioneirismo em fazer e propagar a música instrumental, o maestro Cyro Pereira, quando argüido em entrevista a nós concedida, declarou que a música instrumental já existia muito antes da década de 1960, mencionando três nomes importantes na revolução de arranjos para a MPB: os músicos e maestros Radamés Gnattali, Lirio Panicali e Leo Peracchi. O maestro afirma serem os três a darem o “pontapé” inicial no fazer e “vestir a música brasileira de outro jeito”, destacando Radamés Gnattali que efetivamente, em sua opinião, teria reformado e afirmado a música brasileira instrumental e acrescenta que ele mesmo fora fruto dessa época, pois ainda morando na cidade de Rio Grande, no Rio Grande do Sul, ouvia a radio Nacional (única a pegar em ondas curtas na época), e já era “apaixonado” pelo trabalho de Radamés, com programas como “Um milhão de melodias” e toda a roupagem que faziam das músicas, assim como ele, muitos outros vieram como fruto daquela geração.

Uma opinião interessante do maestro foi em relação à “revolução” da música brasileira que passou a ser chamada de MPB, segundo Pereira “essa história” teve início depois dos festivais, começando a chamar de movimento de renovação, mas que na realidade havia iniciado muito tempo antes, meados da década de 1940. Pereira lembra o compositor, pianista, regente e ator Custódio Mesquita de Pinheiro (1910 – 1945) e que suas composições e arranjos pareciam ter sido escritas na atualidade, e que muito antes de

¹⁰¹ Segundo Vaz, o grupo Zimbo Trio foi objeto de tese apresentada na USP na qual o grupo é colocado como responsável pela elaboração de um gênero musical essencialmente americano, reunindo as influências da música erudita, popular e folclórica, de modo a produzir algo inteiramente diferenciado. Não achamos tal tese no departamento mencionado.

Jobim, Mesquita revolucionou a música popular brasileira, a exemplo da música “Noturno em Tempo de Samba” feita em parceria com Evaldo Ruy e gravada por Elizeth Cardozo em 1957 no LP “Noturno”, pela gravadora Copacabana. (DICIONÁRIO Cravo)¹⁰² Outros músicos citados foram o violonista paulista Garoto – Aníbal Augusto Sardinha (1915 – 1955), do grupo “Bando da Lua” e Laurindo de Almeida (1917 – 1995) que foi embora do Brasil e sendo esquecido pelo próprio país, ambos revolucionários já na década de 1940, 1950, que começaram a mexer e refazer a MPB.

O maestro reafirma a idéia sobre a batida da Bossa Nova como a verdadeira revolucionária da música popular nos anos de 1959, 1960.

A única coisa realmente que acho que a Bossa Nova transferiu, mexeu, que eu quando fazia os programas lá na rádio como samba, eu disse “pô um dia vai aparecer um cara que vai fazer uma batida de samba diferente, porque isso aqui parece escola de samba” ta entendendo? E foi a batida da Bossa Nova, que eu não sei quem inventou, não sei quem inventou. O dia que apareceu eu disse “finalmente apareceu um cara que fez uma coisa para mudar, distinguir o que é escola de samba, na época, que hoje não é mais nada, do samba realmente”. Quando começou essa coisa toda de poesia nova, letra nova, o Jobim com suas melodias, a sua harmonia influenciada, como eu também, pelo jazz, pelos americanos. Aí que começou, e a batida da Bossa Nova, acho que foi realmente, além da poesia que mudou completamente, as harmonias, as próprias linhas melódicas, a batida da Bossa Nova é que revolucionou mesmo. (PEREIRA, 2007)

Nessa mesma entrevista, um dado interessante mencionado sobre música instrumental na época, foi quando o maestro descreve um programa que fazia na rádio Record em 1956, chamado “O Maestro Veste a Música”. O redator Talma de Oliveira contratava dois rádio-atores, um homem e uma mulher, para representarem os protagonistas: o maestro Cyro e uma ouvinte. O programa era uma aula expositiva de como o maestro pensava para criar um arranjo, para isso, a “ouvinte” mostrava uma música e falava: “maestro, aqui tem essa música”, o “maestro” respondia: “bom, eu acho que vou começar com os pistons aqui assim”, imediatamente colocavam os pistons conforme a descrição do maestro, e iam tocando conforme ele ia explicando o arranjo, e como idealizava, por exemplo: em “Chão de Estrelas” a idealização de estrelas caindo foi feita com o som de flautas e cordas fazendo “plim plim plim” e ele falava exatamente dessa forma para que o público, tanto conhecedor como o leigo em música, pudesse entender.

¹⁰²Custódio Mesquita foi considerado um compositor de melodias elaboradas e que em muitas delas antecipou arranjos que somente seriam vistos durante a Bossa Nova como serão possivelmente os casos de “Promessa” e “Noturno em tempo de samba”.

O maestro Cyro Pereira em parceria com o compositor e pianista Mario Albanese (1931 -), foi o criador da novidade composicional instrumental daquele tempo: o “Jequibau” (CURIA, 1971)¹⁰³, samba em compasso quinário.

Em entrevista a nós concedida, perguntamos ao maestro como foi a história de criação e divulgação do “Jequibau”. O maestro conta que tudo começou com o pianista Mario Albanese, já compositor de sucesso, que fazia um programa sobre discos na Rádio Record, quando por ocasião da gravação de um LP com suas composições, convidou-o para fazer os arranjos, ao que concordou de imediato. Mario acrescentou que gostaria de fazer algo diferente e não sabia bem ao certo pedindo uma sugestão, o maestro disse que na época tudo já estava com “cara de diferente” e que seria um pouco difícil criar algo ainda mais diferente, em tom de brincadeira sugeriu que inventasse um samba em 5/4, não imaginando que o amigo fosse achar a idéia genial e seguir em frente em criá-la, mas foi o que aconteceu. O maestro entusiasmou-se e trabalharam intensamente numa fórmula diferenciada de se tocar samba e explica:

O nosso samba é acentuado no segundo tempo e não no primeiro, todo nosso ritmo de samba termina cada dois compassos, no segundo compasso é que ele se resolve, pá, recomeça de novo. Estou falando da bateria, mesmo na bossa nova e tudo mais, e fugir do 3 + 2. Tudo que escrever em 5/4 era assim. Então nós começamos com isso. Quer dizer, ele se completa... no duro seria 10/8 ou 10/4. Ele se completa no segundo compasso. Tanto que o pé esquerdo da bateria no segundo compasso não bate contratempo, ele bate em baixo, depois começa fora de tempo de novo. E a batida está escrita para bateria, é lógico que depois o cara faz o que ele quiser. Quiném a Bossa Nova, aquele essencial está escrito, e lembra Bossa Nova também. E na época passou. (PEREIRA, 2007)

No livro *Cyro Pereira, Maestro*, Albanese explica que o Jequibau é um compasso de cinco *sui generis* devido ao seu entendimento por inteiro: não é 2 + 3, nem 3 + 2, nem diz que inventaram o cinco, mesmo porque o cinco já havia sido usado pelos jazzistas principalmente, mas o que queriam era encontrar um cinco que fosse redondo, com personalidade própria.

¹⁰³Vocábulo criado para indicar ritmo recolhido no folclore paulista. JEQUI: palavra tupi (y-ké-l) = jacá para pesca de peixes (cesta); BAU: palavra de origem desconhecida = mala, caixa. No folclore mineiro encontra-se a palavra Jaquibau = título de um samba de escravos. No aspecto rítmico, o cordão umbelical do Jequibau é o folclore, onde é encontrado nos candomblés, cantigas de roda e danças empregando a fórmula de compasso 5/4. O Jequibau é o primeiro 5/4 com pulsação verdadeira; uma fórmula inteira que contraria a concepção da maioria dos teóricos, que reconhecem o 5/4 como sendo de natureza alternada. Em realidade os fatos comprovam tal assertiva: Villa Lobos, Tchaikowsky, Arensky, Brubeck, criaram obras com o esquema 3/4 + 2/4 para completar 5/4.

Segundo Renato Kutner (2006), em 1965 Cyro e Mário Albanese criaram esse novo tipo de samba em 5/4 que era de caráter principalmente instrumental, apesar de algumas peças terem sido compostas com letra e interpretadas por cantores famosos como Agnaldo Rayol, Jair Rodrigues e Cláudia. O gênero fez grande sucesso na época e foi gravado em 23 países, mesmo assim, não perdurou, citando Shimabuco (1998, p. 23-24), o autor explica que isso se deu devido à música popular brasileira na época ser essencialmente cantada, não havendo grande espaço para gêneros instrumentais, à exceção do choro; pelo dificuldade em executar um samba de compasso quinário; e pelo caráter não politizado da música, pois o público na época da ditadura militar exigia uma postura combativa dos artistas, enquanto o Jequibau tinha intenções prioritariamente musicais e suas letras, quando havia, eram mais relacionadas a temas como amor e natureza.

Para melhor compreensão, reproduzimos abaixo um quadro criado pelo pianista Wilson Curia que exemplifica o desenho rítmico do contrabaixo, guitarra e bateria e quatro exemplos de como o pianista poderia conduzir o ritmo na mão esquerda. (CURIA, 1971)

EX. 1

GUITAR
GUITARRA

BASS
CONTRA-
BAIXO

CYMB.
HI-HAT

DRUMS - BATERIA
SHURE
CAIXA
BASS-DR.
BOMBO

Jequibau - Desenho rítmico do contrabaixo, guitarra e bateria

No exemplo 2, Curia chama a atenção para que se note o desenho rítmico levemente diferente do exemplo 1, na caixa e no bombo, podendo ser usados indiferentemente. O cymbal (prato) deverá ser tocado com a mão direita; o hi-hat (cymbal de pé) com o pé esquerdo; o bombo com o pé direito e a caixa com a mão esquerda apoiando a parte mais fina da baqueta na pele e a parte mediana executando as batidas sobre o aro.



Jequibau - Desenho rítmico levemente diferente do exemplo 1

A seguir, Curia sugere a opção de estrutura de acordes para mão esquerda do pianista ao invés de uma linha de baixo, podendo ser usados tanto em piano solo como com um trio (piano-baixo-bateria) compatíveis a qualquer samba em 5/4.

Jequibau - Opção de estrutura de acordes para mão esquerda do pianista

O Zimbo Trio foi o único grupo nessa formação a gravar um ritmo brasileiro denominado “Jequibau” - samba em 5/4, e que, segundo alguns críticos, se tornaria um dos principais advogados do Jequibau (PERPETUO, 2005). Amilton Godoy explica que “eles encontraram uma forma e puseram no papel para o músico brasileiro tocar o ritmo em

cinco com swing brasileiro. [...] A música é muito bonita e a gente se sentiu perfeitamente bem tocando em cinco, até improvisei, fiz solo”. (Ibid.)

A estréia do estilo ficou registrada em um compacto simples pela Chantecler em 1965 com as músicas “Jequibau” e “Esperando o Sol”, e segundo as palavras de Cyro “o Jequibau foi isso aí, gravado em grande parte do mundo, principalmente nos Estados Unidos, inclusive com um coral famoso “The Norman Luborn” com Laurindo de Almeida na guitarra”.



Cyro Pereira e Mario Albanese, anos de 1960
Fonte: Livro *Cyro Pereira, Maestro*



Primeiro LP

Na contracapa do LP “Jequibau” Armando Blundi Bastos escreve em fevereiro de 1966 que Cyro e Albanese, nomes expoentes da música popular brasileira (notando que nessa data o termo MPB já estava sendo usado), trilharam o caminho da pesquisa séria, honesta e de profundidade, trazendo para o cancioneiro brasileiro os acordes rítmicos do Jequibau”, a quem chamou de samba novo, samba autêntico dando roupagem de características invulgares ao tradicional samba herdado dos africanos.

Cyro Pereira acrescenta que a desenvoltura do pianista Amilton Godoy ficou longe de ser compartilhada pelos outros intérpretes de Jequibau, por esta ocasião conheceu o Zimbo Trio encantando-se com o trabalho do grupo instrumental e escreveu no mesmo ano a “Sonatina para Zimbo Trio”, peça que apresenta três movimentos – Introdução e Samba, Cantilena e Batuque, que em 1972 seriam adaptados para orquestra, originando o “Concertino para Zimbo Trio e Orquestra”.

Ruy Castro escreve no Caderno 2 do jornal *O Estado de S. Paulo* em setembro de 2000, a matéria “Música popular, das ‘Bananas’ ao ‘Desafinado’ na qual traz uma reflexão sobre a história das relações entre a música popular americana e a brasileira nos últimos oitenta anos, demonstrando que dos anos de 1960 até 2000, o Brasil ocupou o mercado americano com ritmos musicais, canções, compositores, arranjadores, maestros, cantores, instrumentistas e até instrumentos. Traçando um paralelo entre a música popular de cada país desde 1917 até os anos de 1990, cita vários exemplos, sugerindo haver mais identidade entre os dois sotaques musicais do que entre quaisquer outros e, querendo ou não os puristas, a música americana influenciou a brasileira em todas as fases, o que não aconteceu na maioria dos outros países. A presença da música americana (reforçada a partir de 1927 pelo cinema falado) não impediu que a música brasileira se firmasse artística e comercialmente, ao contrário, cada novidade americana que aparecia no Brasil era assimilada e adaptada pelos artistas brasileiros de forma criativa e original. Mas foi a partir de 1961, com a gravação de Desafinado pelo saxofonista Stan Getz e o guitarrista Charlie Byrd, que a música brasileira provocaria naquela década, profunda intervenção no panorama musical dos Estados Unidos, com a penetração da Bossa Nova no mercado americano, com inúmeras canções que chegavam às paradas, não só pelos seus intérpretes e compositores, bem como na gravação de todos os grandes nomes da música americana. A concretização da MPB nos Estados Unidos, segundo o autor, veio em 1962, por ocasião do concerto de Bossa Nova no Carnegie Hall, e pela gravação do LP Getz/Gilberto, que fez de “Garota de Ipanema” uma coqueluche mundial. A partir daí, uma quantidade de músicos

brasileiros passou a trabalhar nos Estados Unidos: Jobim, João Gilberto, Deodato, Bonfá, Sérgio Mendes, Walter Wanderley, Oscar Castro Neves, Moacyr Santos, Rosinha de Valença, o trombonista Raul de Souza, Dori Caymmi, Marcos Valle, Flora Purim, Sérgio Mendes com seu conjunto “Brazil '66” e Deodato com sua gravação pop de “Also Sprach Zaratrusta”, tornando-se fenômenos mundiais nos anos 1960 e 1970, competindo nas paradas com os Beatles e com o rock.

Hoje, mais do que nunca, a Bossa Nova é uma realidade no mercado dos Estados Unidos e, há pouco, abriu-se o caminho para tudo que veio depois dela no Brasil. As últimas descobertas dos músicos americanos de vanguarda são Caetano Veloso, Tom Zé e o Tropicalismo, em discos de 30 anos atrás - seus discos mereceram páginas inteiras no New York Times em 1990. E cantoras como Gal Costa Leny Andrade e Zizi Possi apresentam-se com regularidade em casas noturnas de Nova York. Chegamos até ao milagre de ter cantoras brasileiras conhecidas nos EUA e quase desconhecidas no Brasil, como Flora Purim, nos anos 70, Tânia Maria, nos anos 80, e a pianista e cantora Eliane Elias, nos anos 90. (CASTRO, 2000)

Em matéria publicada pela revista *Realidade*, em novembro de 1966, sob o título “A nova escola do samba”, Narciso Kalili faz uma análise da revolução causada na música popular brasileira pela Bossa Nova e as mudanças que vinha ocorrendo desde então, em objetivos, forma e conteúdo. A Bossa Nova não falava mais só de barquinho-amor-sorriso-flor, nem apenas de terra-fome-sêca-miséria, não se discutia mais se ela era samba-jazzificado ou jazz-sambificado, mudando de Bossa Nova para Moderna Música Popular Brasileira (MMPB), não pertencendo a um grupo só como em 1958, uma “igrejinha local”, mas sendo a própria música popular, influenciando e recebendo influência das manifestações musicais de todas as regiões do Brasil, feita por jovens, para os jovens. Afirma que as composições da MMPB são mais ricas musicalmente, complexas, refinadas, representando uma classe média intelectualizada que ouve muitos discos, lê constantemente, tem tempo para estudar e dinheiro para contratar professores ou frequentar escolas, tendo como consequência, músicas que não são simples instrumentos de satisfação pessoal. Aceitando as contribuições da Bossa Nova (riqueza harmônica, polirritmia, tratamento intelectualizado dos temas poéticos e preocupação de sólidos conhecimentos musicais) e da música participante (procura constante de temas folclóricos, integração na vida nacional, interligação entre o morro e a cidade, entre o proletariado e a classe média), a MMPB procurava seus caminhos, e tal revolução só poderia ser compreendida com o conhecimento dos compositores, suas músicas, seus problemas e preocupações consigo

mesmos e com o mundo que os cerca. No final da matéria Kalili menciona que todos os compositores, críticos e diretores de estações de rádio e televisão afirmam existir uma crise de intérpretes na MMPB, mas destaca alguns, considerados na época como o “primeiro time” da MMPB, os cantores Nara Leão, Jair Rodrigues, MPB-4 e Elis Regina, e um grupo instrumental, o Zimbo Trio. Kalili descreve o Zimbo Trio como o conjunto instrumental mais perfeito tecnicamente, influenciando a formação de muitos conjuntos com a mesma estrutura piano-baixo-bateria.

O jornalista e pesquisador de MPB Franco Paulino, em reportagem publicada no semanário de televisão *Intervalo* em outubro de 1964, intitulada “Bossa Nova (agora) procura o povo”, busca um traço de união entre as primeiras audições do Samba-Novo, também conhecido como Sambalanço (SAMBALANÇO)¹⁰⁴ e o sucesso de algumas Bossas Novas entre o povo da época, restrito à grande massa. Lembrando as palavras do maestro Koellreuter ao dizer “quase nada será possível fazer sem assimilar e utilizar criticamente toda experiência musical anterior”, Paulino afirma que a Bossa Nova só conseguiu encontrar o caminho da sua popularização, quando os compositores deixaram de lado o individualismo excessivo, característico da Bossa Nova nascida numa elite reduzida, e resolveram criar um samba sem preconceitos, tornando possível dialogar com um número maior de pessoas. Acredita que o que faltava para a Bossa Nova era “aquela vontade que dá na gente de cantar junto”, e naquele momento, já era possível distinguir em boa parte dos sambas recentes, uma atmosfera de sabor coletivo, um não-sei-que de povo, e que toda a bagagem musical dos sambistas tradicionais, não estava mais sendo desdenhada, a exemplo das composições de Carlos Lyra e de Baden Powell, que havia inaugurado “a volta ao terreiro”, com influência afro, característica da Bahia, fortemente presentes nas suas melodias. Ao observar um jornaleiro paulista da Avenida Ipiranga cantarolar o samba “Só por amor”, de Baden Powell, pode perceber o efeito e resultado bastante sério dessa “nova Bossa”, a julgar que a Bossa Nova ficaria confinada somente a ela, ao contrário, toma ares otimistas movimentando jovens músicos amadores de alto nível

¹⁰⁴O Sambalanço (samba de balanço) surgiu na metade da década de 1950 em boates de São Paulo e do Rio de Janeiro. Apesar de ser considerado um subproduto da Bossa Nova, que denota uma incoerência, é um estilo intermediário entre o samba tradicional e a Bossa Nova, é caracterizado pelo deslocamento da acentuação rítmica e recebeu uma grande influência do Jazz. Foi muito difundido nos bailes suburbanos nas décadas de 1960 a 1980. Um dos mais significativos representantes do Sambalanço é Jorge Bem Jor. Paralelamente à ascensão da Bossa, escalava as paradas o Sambalanço. Sem chegar a constituir-se num movimento, injetou mais teleco-teco (como se dizia na época) no velho ritmo gestado na casa das tias baianas no centro do Rio no começo do século.

musical, dando exemplo que este Samba Novo já está sedimentado entre eles¹⁰⁵, resultado da popularização esperada, crescente e significativa.

Ao lado da necessidade — consciente ou não — de fazer música para a faixa de público mais numerosa, os músicos da Bossa Nova no campo instrumental têm encontrado grandes perspectivas para se desenvolverem, para aprender cada vez mais. Haja vista o surgimento de inúmeros excelentes conjuntos, ultimamente. Dentre eles destacamos o “Zimbo Trio”. O “Zimbo” está dando, ao samba, roupagens quase eruditas. E ainda assim conservando, nele, aquela marca crioula imprescindível (principalmente na estrutura rítmica). Trilhando pelo mesmo caminho do “Zimbo” há, pelo menos, uns seis conjuntos brasileiros, fazendo um samba assim... uma beleza de samba, cheio de dignidade e malemolência, rico de chama, sugestão e gostosura. Toda essa corrida para desenvolver-se e, ao mesmo tempo, alcançar o povo, dá mais “massa” ao Samba Novo. E daqui a pouco o Tom Jobim verá, com alegria, outros jornalheiros tendo vontade de assobiar “Garota de Ipanema”. (PAULINO, 1964)

Fausto Canova, ao escrever na contracapa do primeiro LP do trio “Zimbo Trio Vol.1”, considera o melhor disco de samba moderno de 1964 e o Zimbo como o melhor pequeno conjunto instrumental do momento, sem diminuir as formações anteriores, os quais o próprio trio teria absorvido muitas idéias e aplicado na medida exata, com incursões jazzísticas sem perder, em nenhum momento, o toque brasileiro. Canova relembra o pioneirismo e mérito de João Gilberto e Antonio Carlos Jobim no desenvolvimento rítmico, melódico e harmônico do samba, detonando a influência do jazz, mantendo a essência mais pura do samba. O sucesso artístico-popular alcançado na fusão Gilberto-Jobim, iniciada em 1958, encarregou-se de recuperar o prestígio do samba, salvando-o e beneficiando indiretamente esquecidos intérpretes do chamado samba tradicional (velha-guarda), impulsionando o surgimento de instrumentistas, cantores e compositores novos que com o passar dos anos, o samba de *avant-garde*, exposto de forma pura, honesta, sincera e comunicativa, acabou sendo assimilado pela massa popular¹⁰⁶.

Nada me parece errado no ZIMBO TRIO, conjunto instrumental que faz sua estréia oficial (antes, apareceram nos lp's "O FINO DA BOSSA" - em um número apenas - e "LYGIA" - acompanhando em dois números a cantora Lygia Freitas Valle, - ambos editados pela RGE). Artistas como Rubinho, Luiz e

¹⁰⁵Paulino refere-se ao espetáculo “Primeira Audição” no Colégio Rio Branco em São Paulo em out. 1964, onde se apresentaram os principiantes Chico Buarque, Taiguara, Toquinho entre outros.

¹⁰⁶Canova deixa claro que o samba antes de João Gilberto e Tom Jobim, segundo ele, estava numa situação caótica, caracterizando-o como vulgar pela gaiatice e chanchada. Também coloca que juntamente aos novos artistas, surgiram alguns intrusos, oportunistas cínicos, que deveriam ser responsabilizados, juntamente com elementos da imprensa escrita e falada, pela confusão que se estabeleceria na opinião pública. Cf.: Contracapa do LP “Zimbo Trio” Vol. 1 em Anexo II.

Hamilton (o baterista, o contrabaixista e o pianista do ZIMBO TRIO) não têm possibilidade de errar, quando se conhecem seus recursos técnicos, seu senso de organização e, acima de tudo, sua fantástica musicalidade. Eles tocam exatamente como o público quer que um pequeno conjunto toque: sem artifícios, sem complicações, sem concessões a determinadas pessoas. Tocam como sentem. Exteriorizam suas idéias espontaneamente. Música, para eles, é arte seríssima. Você, que jamais tinha ouvido o ZIMBO TRIO, sequer ouvido falar dele, irá, por certo, receber um dos mais agradáveis impactos musicais de sua vida. Irá esbaldar-se em samba durante trinta e tantos minuto, irá repetir esta ou aquela música de sua predileção muitas vezes, o lp todo, porque sempre haverá um detalhe que passará despercebido na primeira vez: um “ensemble”, um “riff”, um acorde de piano, um desenho rítmico de bateria, um efeito funcional de contrabaixo. (CANOVA, 1964)

Uma das primeiras coisas que Amilton Godoy mencionou sobre o Zimbo¹⁰⁷ foi que um dos maiores fatores de sucesso do trio foi por conta da herança, tanto de formação musical como de raízes e familiar. Foi uma união de um baterista que conhecia e tocava muito bem jazz¹⁰⁸ e Bossa Nova, um contrabaixista (que também era violonista) de jazz, paraense e que trouxe consigo toda a “jinga e molho” do norte do Brasil,¹⁰⁹ e um pianista de formação erudita com dedicação integral a esse repertório, participando de concursos e obtendo grandes premiações como pianista virtuose¹¹⁰. Com grande vivência

¹⁰⁷Entrevista a nós concedida em 21/06/2006.

¹⁰⁸Em 1964 o release de Rubinho se apresentava da seguinte maneira: Paulista, nascido em 1932, autodidata, estudou por meio dos discos de Buddy Rich (principalmente), Art Taylor, Max Roach, entre muitos outros. Trabalhou ao lado de Ruddy Wharton (pianista e acordeonista belga), Robledo, Moacir Peixoto, Dick Farney, Pedrinho Mattar, o sexteto do saxofonista norte-americano Al Beletto (pois foi convidado para ir aos USA), e acompanhou o conjunto vocal norte-americano Peters Sisters em boate e televisão. Tocou na banda de Woody Herman, uma noite, no Esporte Clube Pinheiros, e ganhou das mãos de Buddy Rich uma caixa de bateria. Tocou com muitos outros músicos norte-americanos famosos e obteve cinco vezes seguidas - o prêmio de melhor baterista no concurso promovido pelo disc-jockey carioca Paulo Santos. Interrompeu seus estudos de Direito no Mackenzie para dedicar-se à música. A crítica especializada e seus colegas músicos o consideram o melhor baterista de conjunto do Brasil. Fonte: Contracapa do LP “Zimbo Trio” Vol. 1.

¹⁰⁹Em 1964 o release de Luiz Chaves se apresentava da seguinte maneira: Paraense, nascido em 1931, estudou piano, violino e violão. Aos 25 anos veio para São Paulo, quando começou a tomar contato com o contrabaixo, seu instrumento favorito. Ganhou em 1958 prêmio como melhor contrabaixista de jazz do Rio de Janeiro; em 1959 Folha de Ouro “hors concours” (concurso do jornal “Folha de São Paulo”); em 1960 prêmio Sacizinho como o melhor músico solista da vida noturna; em 1961 Troféu Coruja do jornal “A Gazeta Esportiva” de São Paulo, conferido ao melhor contrabaixista do ano, compositor inspirado e estupendo arranjador (atente para o LP RGE “PROJEÇÃO”), é, sem favor algum, o melhor contrabaixista da música popular brasileira. Fonte: Contracapa do LP “Zimbo Trio” Vol. 1.

¹¹⁰Em 1964 o release de Amilton Godoy se apresentava da seguinte maneira: Paulista de Bauru, nascido em 1941, toca piano desde os dez anos, iniciando os estudos na Escola Magdalena Tagliaferro, em 1958. Desde 1960 reside em São Paulo, onde tomou parte em diversos e importantes concursos, obtendo menções honrosas. Em 1962 ganhou o 3º prêmio do III Concurso Nacional de Piano, realizado na Bahia, foi pianista a inúmeros LP’s, tocando ao lado de músicos já consagrados, chamando a atenção por sua técnica notável e pela finíssima acuidade musical. Em 1963, ganhou o 1º prêmio no IV Concurso Nacional de Piano Eldorado. Fonte: Contracapa do LP “Zimbo Trio” Vol. 1.

na música popular, desenvolveu arranjos próprios para piano solo resultando numa maneira de tocar nada peculiar aos pianistas de MPB da época, com a amplitude do “piano inteiro”, fazendo uso de uma técnica impecável que o piano erudito lhe proporcionava, aplicando harmonias do jazz ao “molho” da MPB.

Os pareceres de autores, críticos, jornalistas e apreciadores, desde 1964 até os dias atuais são unânimes, ao eleger o Zimbo Trio como expoente da ala paulista da Bossa Nova, unindo os conhecimentos eruditos à música popular, obtendo destaque ao gravar vários discos importantes para a história da Bossa Nova. O trio caracterizou-se por trazer traços do jazz à música popular brasileira, por acompanhar nomes como Elizeth Cardoso e Elis Regina, conquistando um raro reconhecimento popular para um grupo instrumental, principalmente na época, pois a música com letra era muito mais valorizada pela maioria, bem como os cantores.

Procuramos trazer nesta subseção, os principais músicos e grupos que se destacaram na MMPB instrumental, procurando, quando possível, ressaltar o diferencial do Zimbo Trio em relação a esses grupos. Também procuramos trazer a questão da dificuldade desses músicos em se estabelecerem e tantos que deixaram definitivamente o Brasil diante de impossibilidades que surgiam por fazer somente música instrumental, situação em que mais uma vez o Zimbo se destaca por manter-se o mais longo conjunto instrumental brasileiro em décadas de existência sustentando os mesmos ideais que nortearam a fundação do trio. Quais foram esses ideais, como o trio caracteriza sua música desde a Bossa Nova, quais foram os elementos musicais utilizados pelos componentes do grupo que o caracteriza como a marca da MMPB instrumental dos anos de 1960 até os dias atuais, são questões que o Zimbo responde, caracterizando como “Um som pra frente”.

3.1.2 Um Som Pra Frente

Enquanto alguns pequenos conjuntos ficaram apenas numa boa estréia, para depois aderirem à sub-música brasileira com um cinismo descarado, o Zimbo Trio continua fiel ao princípio básico da arte pura: "não se pode tornar o público artístico, mas é perfeitamente possível tornar a arte popular. (CANOVA, 1967)

Tempos difíceis? O Zimbo Trio afirmava categoricamente que não, nas palavras de Amilton, quando se reuniram, já tinham uma proposta musical que mantiveram inalterada: um grupo instrumental que subisse ao palco e deixasse de fazer “fundo musical de convés” para serem músicos dentro do seu próprio país. Não viam riscos, dificuldades ou problemas queriam tocar e conquistar espaço. Nada a seu entender poderia ser muito difícil diante de muita determinação, acreditando que naquele momento havia “muita música bonita no pedaço”. Nas palavras de Rubinho, o som instrumental ainda era um espaço não conquistado, mas o trio estava ali, não teimosamente, mas naturalmente, com um propósito que queriam inaugurar, inovar. (BÁRBARA, p. 141)

Na contracapa do LP “Zimbo Trio Vol. 3” gravado pela RGE em 1967, Fausto Canova exalta o sucesso extraordinário que o trio alcançou nos dois anos de existência à custa de muita luta, talento e reconhecimento por parte da crítica especializada e do grande público. O radialista adverte que não se deve subestimar o gosto artístico do chamado grande público, nem expor-lhe uma tendência musical de *avant-garde* sem a devida preparação e esclarecimento indispensável. Alegando que nem todos nascem com o dom de criar, mas a grande maioria pode sentir, estimular e aplaudir o criador. Neste sentido, aponta o trio como um exemplo de preparação e esclarecimento por utilizar desusadas fórmulas harmônicas, novos acentos rítmicos, espírito de equipe sem vedetismo com respeito mútuo, capazes de realizar coisas ilimitadas utilizando uma mesma linguagem musical “[...] num diálogo eloqüente, variado, que jamais cai na rotina com arranjos atualizados, com a impressão de estar ouvindo velhos Standards do cancionário popular brasileiro”.

Canova deve estar se referindo ao “confuso” processo pelo qual a MPB estava passando: polêmicas e posicionamentos sobre os “novos rumos da música popular”, o sucesso e “ameaça” da Jovem Guarda dominando a audiência e o público jovem, a divisão entre os bossanovistas tradicionais e liberais (já não tão acirrada como nos anos anteriores), a questão da “linha evolutiva” colocada por Caetano Veloso, os festivais e a falta de espaço para a música popular brasileira instrumental, entre outros.

Perguntamos a Amilton Godoy se as questões trazidas pela reestruturação da indústria cultural nos anos de 1960 e em decorrência disso a música passando a ser um veículo de discussão de questões sociais, teriam sido fator influenciável direto ou indireto na concepção musical do Zimbo. O pianista respondeu que eram ambas, estavam todas juntas ali. Diretamente no sentido em que as coisas chegavam às mãos deles como um

“porta-voz” de uma nova mensagem, com um legado maravilhoso musical, que era a Bossa Nova, mas que tinha uma forma tremendamente intimista que não os satisfazia. Segundo ele, o músico brasileiro ainda precisava de *Standard* americano para exteriorizar seu pensamento e a partir do Zimbo Trio é que o músico brasileiro começou a tocar e fazer jazz com a sua própria música, apontando esse fato como um diferencial do trio, pois foi o primeiro grupo com essa proposta. Explica que o que existia antes do Zimbo, era um trio muito bom do Rio de Janeiro, o “Tamba Trio”, do querido amigo e pianista Luiz Eça, mas que não era essencialmente instrumental, e sim vocal e instrumental, não tinha uma proposta jazzística tocando música brasileira como a do Zimbo Trio, “[...] encontramos uma forma de improvisar, de fazer jazz, usando e “botando pra fora”, não era mais intimista como a Bossa Nova”.

A Elis “botando para fora”, veio um ano depois do Zimbo. O primeiro a “botar para fora” tocando foi o Zimbo Trio. Primeiro. Mas como assim? “Garota de Ipanema”. A gravação que existia era uma gravação feita em apartamento, intimista por que, limites e tal, tal. O Zimbo Trio foi o primeiro a começar a tocar. Esse foi o primeiro arranjo nosso. Já era uma mensagem. “Olha, pumba! Daqui pra frente vai ser assim, vai ser assim”. Impactante. E aí o improviso, e aí solos, e aí o público querendo uma expressão, ele queria se manifestar. (GODOY, 2007)

Amilton lembra que era o momento em que o público precisava de porta-voz possibilitando aplaudir e agredi-lo quando quisesse, e coube a quem estava fazendo música na época, propiciá-lo mantendo sempre uma primordial qualidade. Conforme o pianista, a Bossa Nova com o passar dos anos foi se estagnando e não acontecia mais nada, e aproveitando tudo o que viera de bom com ela, como Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Johnny Alf e muitos outros músicos notáveis, o Zimbo Trio gravou, em 1964, uma faixa no LP “O Fino da Bossa” com a música “Garota de Ipanema”. O arranjo e a execução nada convencional, caracterizada como uma interpretação com *swing* de uma Bossa Nova “pra fora”, causou tanto impacto que abriu, provou e alertou os próprios músicos que eles deveriam acordar, pois tinham sua música, deveriam fazer alguma coisa, fazê-la funcionar, ir e pesquisar.

Aí o disco do Zimbo Trio, primeiro lugar na parada de sucesso. Seis meses. Você acredita que nós fizemos isso no Brasil? Música instrumental? Pam! Aí “Nanã”, o segundo disco gravado nosso na “Bossa no Paramount 1º Volume”. Pum! Primeiro lugar também. Você vai pegar um “Nanã” que é da mesma época de arranjo um pouco de....o que que é aquilo com o “Nanã”? Aquilo é tão bom na cabeça do Moacir Santos, que quando passou a música para a gente, que ninguém conhecia direito né, o

cara estava começando, Moacir Santos não é famoso, graças a Deus que ele foi homenageado em vida, para poder sentir o sabor da fama pouco antes de morrer. Mas o Zimbo lançou uma porção de gente nova e boa que ninguém conhecia. Por quê? Porque tinha qualidade.(GODOY, 2007)

Confirmando e dando suporte às declarações de Amilton, na reportagem “Quem faz música no Brasil” publicada no *Jornal do Brasil* em 28 de outubro de 1967, comenta-se que faltava tempo à geração que melhor e mais produzia música naqueles anos, quase todos preocupados em estudar música, adquirir conhecimentos de teoria, e trocar o instrumento antes tocado quase por instinto, pela técnica mais aprimorada de execução. O que lhes faltava, era a oportunidade para um maior contato uns com os outros, a fim de trocarem as experiências que cada um colhe em determinado campo.

Amilton fala que a concepção musical do Zimbo partiu de três músicos com influências bastante fortes e algumas diferentes, erudita por sua parte, jazzista por parte do Rubinho e Luiz Chaves e este último com forte influência de música brasileira de Belém do Pará onde já havia cantado e tocado violão. Um grupo coeso em sua proposta, recebendo e trocando a influência da região de cada um, aprendendo a conviver, ouvir e respeitar a igualdade e uniformidade do trio. “[...] O Zimbo, já estava preparado para observar e para perceber talentos por mais diferentes regiões que eles pudessem vir, estávamos abertos, e as coisas começaram a chegar na hora.”

Além da técnica adquirida pela formação em piano erudito, Amilton criou seu estilo de tocar baseando-se na experiência adquirida tocando em bailes, ouvindo muita música popular brasileira e americana. Foi influenciado por pianistas brasileiros como Dick Farney, pelo estilo jazzístico do pianista Moacyr Peixoto, com muita espontaneidade de improvisação e de acentuação (A MÚSICA brasileira...) ¹¹¹ já avançado para a época, e de inúmeros pianistas americanos, que podiam tocar a mesma música usando estilos completamente diferentes uns dos outros. Desenvolveu arranjos próprios para piano solo em músicas populares resultando numa maneira de tocar nada peculiar aos pianistas de música popular da época, com a amplitude do “piano inteiro”, ou seja, usando todo o piano, pois os pianistas que improvisavam ou tocavam em trio, de uma maneira geral, costumavam apoiar os acordes com a mão esquerda e trabalhar os solos na mão direita. Fazendo uso de uma técnica impecável que o piano erudito lhe proporcionava, adaptou

¹¹¹ Amilton Godoy compôs a música “Moacyr Blues” em que executa com as características do toque de Moacyr Peixoto.

harmonias do jazz e o “molho” da música popular brasileira para criar seu estilo próprio de tocar, se tornando na época, um diferencial dos outros pianistas, contextualizando e adequando mais tarde ao Zimbo Trio.

Em entrevista concedida a Ruberth Pertuzzi para uma revista especializada em música e educação musical (BERTUZZI), Amilton conta que o Zimbo surgiu de modo diferenciado dos outros grupos, desde o início trabalhando juntos, com um som muito diferente dos demais conjuntos da época. Contando com sua boa bagagem instrumental, com a reconhecida capacidade de Luiz Chaves no contrabaixo que já havia obtido vários prêmios, bem como Rubinho, premiado várias vezes como melhor baterista de jazz, tinham o objetivo de elevar o nível da música popular instrumental no Brasil. “[...] O Zimbo Trio foi o primeiro grupo instrumental brasileiro que se formou com uma proposta clara: a de sair de um bar, de fazer fundo de conversa e ir para um palco”. O pianista acredita que com sua proposta e seu som, o Zimbo foi uma revolução na época, por ser um conjunto diferente de tudo, com uma proposta musical diferente da Bossa Nova. Foi um movimento de exploração na música popular brasileira que aconteceu junto com a explosão de Elis Regina e Jair Rodrigues e que mais tarde resultou no programa *O Fino*.

Ao perguntar como o Zimbo via a MMPB de fora para dentro e qual seria a intenção musical do trio na construção dessa nova fase em que a música popular passava, Amilton lembra que na época pensava ter de fazer coisas, para atender um público que gostava de qualidade, pesquisando, indo atrás de mais compositores. Por mais que o Zimbo fizesse, em cada produção, cada disco novo, estava sempre procurando mais coisas para mostrar nesse caminho, não dava para se acomodar porque tinha a todo o momento, gente de talento nascendo. O pianista faz uma comparação com os anos de 1970 em que o Brasil ficou sem opção de qualidade musical, parecendo não haver nascido mais ninguém de talento, o que não era verídico. Na realidade continuavam nascendo, só não tiveram a chance que os anos de 1960 propiciaram, e talvez as pessoas que pudessem avaliar a qualidade dos que estavam surgindo não estivessem com o poder de decisão na mão, uma coisa que o Zimbo teve na época de seu surgimento e dos festivais, mesmo sofrendo certa repressão.

O momento não era propício, as gravadoras já estavam fazendo, voltaram a fazer os serviços de interesses deles lá. Como é que você vai fazer também alguma coisa com a censura? Depois de 69 acabou com tudo, aí depois querem fazer, perderam os parâmetros, a qualidade que norteava. Não vai conseguir mais. (GODOY, 2007)

O público a ser atingido a que se refere é o ouvinte. Aponta Egberto Gismonti como exemplo, que escreveu na contracapa do disco “Trocando em miúdos a tristeza do Jeca” do Zimbo Trio, gravado em 1983 pelo selo Clam/Continental, um depoimento da determinante influência que o primeiro disco do trio “Zimbo Trio Vol. 1” exerceu na vida do músico, sua maneira de compor, arranjar e pensar música popular. Demonstra que o Zimbo conseguiu atingir esse tipo de público, a “turma nova” de músicos que viriam já com uma influência de um movimento acontecido no passado. O Zimbo exerceu um papel importante na carreira desses músicos, atingindo um público que era também o público de músicos do futuro. “[...] eles eram ouvintes, alguns foram surgindo sendo influenciados diretamente por aquela fase boa de música, conseguiram e estão aí.”

Perguntei a Amilton, se fosse eleger uma música de maior representatividade, como pólo norteador do que eles denominaram como “um som pra frente” ou “botar pra fora”, qual seria? Ele acredita que a primeira música do Zimbo “Garota de Ipanema” foi a marca registrada do trio tocando música brasileira, pois segundo ele, a Revista *Down Beat*¹¹² deu ao trio a conotação máxima, com quatro estrelas e meia pelo disco “Zimbo Trio Vol. 1” e a Revista *Cash Box* colocou o mesmo disco na parada de sucesso dos Estados Unidos. Afirma que a pura música instrumental do Brasil e o trio chegaram a ter tanta popularidade nos Estados Unidos e Inglaterra que venderam mais discos que os iniciantes Beatles, “[...] é, “Garota de Ipanema” acho que é importante porque foi o primeiro arranjo, foi o que rompeu o lacre para nós, projetou a gente”.



¹¹² Apesar de dois anos em busca da revista, não encontramos para registrá-la como fonte. Pertencia ao acervo de Rubinho Barsotti que, segundo ele, perdeu-se.

Na seção internacional da revista *Cash Box*, na coluna que fala sobre a Música Popular Moderna do Brasil nos Estados Unidos, o Zimbo Trio recebe grande destaque no texto sobre as negociações para a apresentação do “já famoso Zimbo Trio” (por suas inúmeras premiações e troféus como melhor grupo instrumental de 1964) e excursão pelos Estados Unidos. Como ponto alto da tournée, faria uma participação no famoso “Newport Jazz Festival” e eventualmente uma excursão pelas Universidades. Menciona também, o segundo LP do grupo, que como o primeiro, mantém uma boa posição nas paradas de sucesso depois de ganhar e sair em disparada entre os primeiros colocados. Observa que o trio, sendo requisitado para se apresentar em todos os canais de TV e shows ao vivo, está cada vez mais engrenado mostrando sua pronúncia, “sotaque” característico de tocar a “progressista Bossa Novíssima”.

Se houver uma chance para apresentar uma mostra do show deste trio, a jovem cantora Elis Regina, o cantor Wilson Simonal (que está se tornando um prefeito *show-man* da nova onda, geração) e um guitarrista como Paulinho Nogueira, nós não temos nenhuma dúvida que a Música Popular Moderna deste país assumiria facilmente e conquistaria uma audiência enorme de fãs de música boa, não só nos Estados Unidos, mas em qualquer país do mundo onde eles seriam vistos.¹¹³

Sobre “Garota de Ipanema”, Rubinho nos contou um episódio interessante, envolvendo um apresentador de televisão conceituado e de muito sucesso chamado Silveira Sampaio. Pedro Buck era assessor de Silveira Sampaio num programa que fazia na TV Record, e por terem sido colegas de faculdade e também apreciar o trabalho do Zimbo, convidou o trio para se apresentar no programa. Nessa ocasião

¹¹³We have already given several news items concerning infiltration of the Modern Popular Music of Brazil in the United States. Following after João and Astrud Gilberto, Antonio Carlos Jobim, Luiz Bonfá and Carlos Lyra, other artists of the new movement, including Rosinha De Valença, Wanda De Sá, Sergio Mendes Trio and Jorge Ben began touring the States. Now, negotiations are in progress for the presentation of the already famous “Zimbo Trio,” Hamilton Godoy (piano), Rubinho (drums) and Luiz Chaves (base), who won numerous awards for the best instrumental group in '64, (like “Euterpe,” “Fonógrafo de Ouro,” “Pinheiro de Ouro,” “Chico Viola,” “Roquete Pinto,” “Medalha de Ouro do Diário da Noite,” “Troféu Imprensa” and “O Guarani”), in the USA in the near future. This excellent trio is now recording its second LP for RGE, which, like the first one, still in a good position on the charts after a long career, will also be released in the States. The three talented musicians will tour the U.S., culminating their tour with an appearance at the famous “Newport Jazz Festival” and eventually a tour of the Universities. While this trip is being carefully prepared, the trio is being requested to appear on each and every TV and live show where the accent is on the always progressive Bossa Novíssima, and the three boys seem to get more and more “geared” with each appearance. If there were a chance to present a show made up of this trio, the young chantress Elis Regina, songster Wilson Simonal (who is becoming a perfect show-man of the new wave) and a guitarist like Paulinho Nogueira, we have no doubt that the Modern Popular Music of this country would easily take over and conquer an enormous audience of fans of good music, not only in the United States but in any country in the world where they would be seen.

estavam começando a gravar o primeiro LP, e já tinham gravado nove músicas das doze que haviam selecionado. Sampaio perguntou a ele que músicas iriam apresentar, e Rubinho apresentou a lista que tinham. Ao ver o nome “Garota de Ipanema” na lista ficou muito contrariado dizendo que não era possível, que todo lugar que ia era “Garota de Ipanema”, Estados Unidos, Alemanha, e não agüentava mais a música que era uma chatice. Rubinho, olhando para ele, disse que tinha outras oito, mas achava que estava invocado com “Garota de Ipanema”. Sampaio novamente perguntou o que iriam tocar e Rubinho respondeu: “Garota de Ipanema”. Ao ouvi-los no estúdio passando o som, Sampaio perguntou novamente se era aquilo que iam tocar mesmo. Rubinho perguntou se tinham o direito de escolha ou não, e que ele deveria ouvir primeiro, depois criticar. Sampaio concordou, ouviu, e no final, estupefato e maravilhado exclamou: “até que enfim vestiram uma roupa nova na “Garota de Ipanema!”. No programa ao vivo, repetiu a mesma expressão, contando o que havia acontecido no ensaio e acrescentando que não deveria ter tido a atitude que teve. Anunciou ao público que iriam ouvir “Garota de Ipanema” com uma nova roupagem, na qual ele se penitenciava. Na saída do programa, encontraram-se e Rubinho disse a ele que tinha perdido uma boa oportunidade de ficar quieto, Sampaio saiu rindo. Passados alguns meses, encontraram-se novamente e Sampaio disse que havia “jogado uma sementinha” do Zimbo na Alemanha. Rubinho agradecido, acredita que graças a ele, o Zimbo se apresentou em oitenta e seis cidades na Alemanha.

Tomando como base que a idéia inicial de montar o Zimbo partira dele, confirmado por Amilton e por ele acrescido que a proposta era de ter “um som pra frente, um som pra fora”, perguntamos a Rubinho qual sua opinião nesse sentido. Respondeu que seria “tocar livre”, sem aquela preocupação de tocar à noite mais baixinho porque o cliente estava conversando, ao contrário disso, queria ir para o palco e tocar à vontade, sem problemas. Em relação aos pólos norteadores da conduta e concepção musical adotada e aplicada nos arranjos do repertório, afirma que os três conversavam muito, trocando idéias com a participação de todos, mesmo que a primeira idéia tenha sido de um especificamente, o mais importante era o equilíbrio que existia ao conversar sobre determinado tema, sobre determinada música. E foi dessa maneira que o primeiro arranjo, em “Garota de Ipanema” foi feito.

Uma das características do Zimbo Trio que pensamos ser um diferencial na época, estava na proposta e preocupação em passar algo educativo dentro do que fizeram e fazem musicalmente, com a preocupação não só de ser bom músico, mas passar isso para outras

pessoas. Rubinho concorda não só porque toca bem, e acrescenta que isso implica numa conduta, numa postura na vida deles, na vida de qualquer músico, inclusive na maneira de vestir, todo mundo bem vestido, bem arrumado, demonstrando respeito às pessoas que foram lá para ouvi-los. Para o baterista, uma coisa fundamental é que não pensavam em esnobar, “nós vamos ser os melhores ou somos os melhores”, sempre pensavam em “por pra fora” aquilo que tinham dentro de cada um. Ao se juntarem, resultava numa combinação natural dos três, não havia cerceamento nem discórdia por causa de alguma frase ou introdução, pois as coisas nasciam naturalmente com tremendo entrosamento e alegria no que estavam fazendo.

Na opinião de Rubinho, a repercussão da concepção de arranjo, da maneira de tocar, a influência do Zimbo nos trios de mesma formação instrumental, o seu maior legado, foi a união dos três. Todos participavam na formação do arranjo, mesmo que a idéia fosse de um só. Em “Garota de Ipanema” a idéia foi dele, mas a “divisão” de autoria, seria 90 % dele, 2% e 8 % de um e de outro, somando 100%, como uma conversa, “essa frase é boa, aquilo é bom”, feito no momento, e tudo acabava ficando de todos no final. Apesar de achar que, naturalmente, quem tem mais possibilidade de conduzir a idéia para formação de um arranjo é quem toca um instrumento com condições melódicas, harmônicas e rítmicas, como o piano e o contrabaixo. Mesmo não tocando um instrumento melódico-harmônico, perguntei como conseguia compor, e nos deu o exemplo de sua composição “Expresso Sete” gravado no LP “O Fino do Fino”. Na ocasião, o Zimbo tinha um ensaio no teatro da TV Record num domingo, estando no Guarujá, pegou um trem e sentou-se na frente junto ao motorista. Uma melodia veio à sua cabeça durante a viagem até o momento em que encontrou e cantarolou para o Amilton. Ele tocou e surgiu “Expresso Sete”, uma melodia composta no expressinho sete, Guarujá - São Paulo, às dezenove horas de um domingo.

Ao falar sobre a música “Garota de Ipanema”, afirma que era até então, interpretada de uma maneira intimista, tipicamente Bossa Nova, diante disso, o arranjo do Zimbo passou a ser impressionante e impactante para quem ouvia e estava acostumado com outras interpretações. Segundo ele, foi o primeiro arranjo caracteristicamente Zimbo Trio: “pra fora”.

Ao ser argüido se na época, conhecia algum outro grupo de mesma formação fazendo algo semelhante nesse estilo, Rubinho respondeu que não. Existia o “Tamba Trio” que cantava, não sendo puramente instrumental, “Manfredo Fest Trio”, Moacyr Peixoto,

com quem participou como baterista e que sempre trabalhou com trio, mas no estilo o Zimbo Trio foi o pioneiro.

Aí começou a ter um negócio na música brasileira. Por que esses outros trios também tocavam música americana. Como o Zimbo também tocou. Mas especificamente Brasil, para levar o que tinha do Brasil através da gente para o mundo. Essa era minha proposta, foi a minha proposta, entendeu? Primeiro lugar. Então o que era necessário para isso? Todo mundo se dar muito bem com capacidade de fazer aquilo que tem vontade. Boa roupa: bom terno, boa camisa, bom sapato. () era isso, todo mundo bem vestido, bem arrumado. () É um negócio que se tem conteúdo, tem que ter a embalagem (BARSOTTI, 2007)

Em entrevista concedida a Geraldo Suzigan (1990), Rubinho comenta que não estava ligado na música brasileira feita até o aparecimento do movimento da Bossa Nova porque a música pré-Bossa não o satisfazia por ter uma instrumentação ruim, muito confusa, sem uma linha de identificação com uma alguma “coisa” moderna, sendo uma chateação para músicos como ele. Com a chegada da Bossa Nova, vislumbrou a possibilidade de trabalhar com música brasileira, afastando a confusão da proposta musical anterior. “[...] Aí se deu uma certa discussão, porque o músico que não tinha conhecimento de harmonia moderna, não conseguia entender e alcançar aquilo. Acabava discriminado porque não conseguia entender. Não ia entender nunca!...”. Logo depois, o Zimbo Trio iria trazer a música puramente instrumental, chocando mais ainda. Lembrando que mesmo ouvindo frequentemente: *“vocês não vão cantar? Não vai dar certo!”*, o trio insistiu em diferenciar-se do Tamba Trio, apostando em formar um público para a música instrumental brasileira de alto padrão.

Logo em seguida, Suzigan comenta que a proposta do Zimbo foi tão forte, que influenciou muitos músicos, recordando um programa chamado “Somos todos iguais nessa noite”, gravado em 1977 pela TV Cultura, onde Ivan Lins declarou que quando iniciou na música com um trio, ele ficava tentando fazer no piano as coisas do Amilton, o baterista imitando o Rubinho e o baixista imitando Luiz Chaves. O autor acrescenta que ele e sua esposa Maria Lucia Suzigan também haviam começado nesse caminho, como amantes do Zimbo Trio, o qual se tornou parâmetro e espelho musicais, não só para eles como para muitos músicos.

Nessa mesma entrevista, Amilton acrescenta que isso se deu, porque pela primeira vez, a música estava tendo um significado: de uma música brasileira de alto padrão,

improvisação e uma explosão de criatividade, representando aquilo que se esperava no tocante a acontecer alguma coisa assim.

Perguntei (2007) a Rubinho, se fosse eleger uma música de maior representatividade, como pólo norteador do que eles denominavam “um som pra frente” ou “botar pra fora”, que incluísse suas propostas inovadoras na bateria, qual seria. Ele foi mais além do que Amilton, sugerindo “Nanã” (Coisa nº 5) (Moacir Santos/Mario Telles), como participação do Zimbo entrosado; “Menina Flor” (Luiz Bonfá /M.H.Toledo); as músicas que Elis cantou, como “Zambi” (Edu Lobo/V. Moraes) e “O Norte” (Luiz Chaves), tendo bastante trabalho de arranjo e sua participação especial tocando com *mallets*¹¹⁴,

Na música “O Norte” eu fazia um solo de bateria usando *mallets* que é um jogo de baquetas com feltro na ponta. Todo mundo achou estranho, uma coisa nova pra época. Eu tinha ganho essas baquetas em 1959 de um músico norteamericano chamado Percy Briece que me chamava de “*cooking*” (cosinheiro - aquele que faz o molho, que suinga). (BARSOTTI in SUZIGAN, 1990)

Acrescenta que cada música tinha um caminho, e cada uma com participação integral do Zimbo na criação e elaboração de arranjos diferenciados. “[...] música é momento, você está tocando aquela, naquele momento, e aí você fala: ai que lindo..., no mês passado você não pensava nela”.

Em entrevista a nós concedida, perguntamos ao maestro Cyro Pereira como interpreta o que o Zimbo denominava “som pra fora” e se teria sido impactante. Segundo Pereira, foi impactante e inconfundível, sobretudo o piano tocado por Amilton Godoy, bastando ouvir dois compassos para identificá-lo. Para a MPB, o Zimbo foi e é muito importante porque nunca houvera um trio assim, resistindo até os dias atuais. Segundo Cyro, existiam coisas que eventualmente outros gravavam, mas com pouquíssima durabilidade, já o Zimbo continuou, viajando e indo para fora do país divulgando a MPB instrumental. Acredita que “o som pra fora” seja um som “para o mundo”, não só para o Brasil, mas para o mundo inteiro conhecer, como aconteceu na década de 1940, com Carmem Miranda, apesar de achar que nos quatro ou cinco filmes que Walt Disney fez, foi muito mais pela Carmem Miranda do que pela música em si. Já com a Bossa Nova foi a música para mundo todo, se perguntar de Tom Jobim em qualquer parte do mundo, sabem

¹¹⁴Baqueta com ponta de feltro muito usada no jazz e lançada por Rubinho na MPB instrumental.

quem é, bem como Ary Barroso por causa da “Aquarela do Brasil”, divulgada pelo cinema americano.

Geraldo Suzigan foi uma das nossas escolhas para entrevistar por ter profundo conhecimento sobre o Zimbo Trio, por dezesseis anos de convivência profissional, laços e vínculos pessoais. Em entrevista a nós concedida em 2008¹¹⁵, analisa a relação entre os componentes do trio como um casal de três, vivendo juntos há muito tempo, com suas constantes “brigas” e acertos que resultavam na maravilhosa música que faziam. Tributa qualidades ao trio, descrevendo-os como três elementos distintos, cada qual com sua formação. Rubinho o moto criador, vindo Luiz Chaves depois.

O Amilton chega depois, mais novo que os outros dois, e toda uma influência daqui para cá. Antes disso tem “Projeção” do Luiz, mas essa soma, que o Amilton fala “ali achei meu som”. Esse negócio cria uma escola estilística, na verdade todo mundo queria fazer Zimbo Trio. Mesmo que você fale Jongo, que você fale Tamba, Luizinho, tudo o que você vai falar, entrava o Zimbo. Todo mundo ficava “como é que é? Como é que é o negócio?”, quer dizer, o baixo do Luiz ninguém fazia daquele jeito, a bateria do Rubinho ninguém fazia daquele jeito, o Rubinho é uma bateria cantante. Teve até uma senhorinha né, uma velhinha que chegou, quando foram ouvir o Zimbo “óh meu filho, é a primeira vez que eu vejo um baterista que faz música”. Porque ele não faz ritmo, ele anda junto, ele caminha, o baixo cantante do Luiz que não é do Bach, mas que vem de lá, aquela conversa toda, muda a história de todos os baixistas no Brasil. (SUZIGAN, 2008)

Sobre a formação do trio, fala que Rubinho foi o grande responsável, por ter sonhado com isso, sonhado com a música instrumental. Em geral, sempre lutou pelos músicos, para que não tocassem mais num fosso de orquestra como o maestro Cyro Pereira na TV Record, para que o músico não entrasse mais pela porta da cozinha, sempre pela frente. Sonhos e códigos que Suzigan caracteriza como “quixotescos”, mas batalhados em torná-los reais, obtendo êxito na maior parte deles. Buscou manter sempre, a postura digna e cabeça erguida de “nós somos músicos, nós somos o Zimbo trio”, que ajudou a projetar e estabelecer o grupo no exterior como um dos melhores grupos instrumentais brasileiros. Afirma que Rubinho foi quem “fez a cabeça” de Luiz Chaves e principalmente Amilton para ouvir jazz, pois ouvia música nove a dez horas por dia.

Suzigan lembra que quando começou a tocar, queria montar um trio igual ao Zimbo, com “aquele som”. Ao ouvir pela primeira vez o arranjo do trio feito em “Garota

¹¹⁵Entrevista feita com Geraldo de Oliveira Suzigan e Maria Lucia Cruz Suzigan em 26/05/2008.

de Ipanema”, levou um susto, principalmente com a “levada” diferente e cantante do baixo. A partir daquele momento, quis tocar contrabaixo daquela forma, estudar e aprender tudo que podia e conseguiria absorver da concepção e maneira de tocar de Luiz Chaves. Para ele havia uma criatividade diferenciada ali. Relata que para conseguir montar o material e a estrutura pedagógica do CLAM¹¹⁶, um sonho do trio - passar para frente o que faziam, precisava conhecer e traduzir o que eles tocavam, pois nem eles sabiam explicar ao certo na época. Esta tradução, do que seria o “som, do Zimbo”, foi sendo construída por ele no CLAM, ao estudar cada músico num comportamento isolado e juntos. Entende que o “pra fora”, o “pra frente” mencionado por Amilton e Rubinho, seria um som “explosivo”, um som “que atropela”, que ao tocarem, “empurram” os som “pra frente”. O Rubinho empurra o som chegando até a apressar, quase atravessando, Luiz Chaves, mais caboclo, puxava para frente roubando a nota, empurrando¹¹⁷, Amilton era mais técnico, mais erudito¹¹⁸. A estrutura do Zimbo sempre foi tipicamente instrumental, se entrava ou entra alguém cantando, vira instrumento também, pois o Zimbo nunca fez papel de acompanhador, a exemplo de Elis Regina que sempre se colocou e foi admitida como um quarto instrumento no Zimbo Trio, transformando-o num quarteto. Elis também como uma voz “pra fora”, potente e Rubinho a caracterizava de “pra frente”, empurrando a voz, um “som que sai” naturalmente. Compara o trio às bandas de jazz, andando, sempre empurrando enquanto o improvisador fica. Suzigan sente o resultado do som do Zimbo, a massa de som que sai de seus instrumentos, como uma “coisa” aberta, um Brasil manufaturado, que não é mais matéria prima, que virou música brasileira internacional, do Brasil para o exterior, onde se observa músicos do mundo falando sobre a influência do Zimbo¹¹⁹. Para Suzigan, Zimbo é

¹¹⁶Foi coordenador pedagógico do CLAM – escola do Zimbo Trio (1980 -1997), onde estruturou a criação do Sistema CLAM de Educação Musical para crianças, jovens e adultos, lá criando ainda, o CENFOR CLAM – Centro de Formação de Professores para escolas de música, educação infantil e ensino fundamental, onde foi orientador e professor.

¹¹⁷Luiz Chaves foi criticado por desafinar ao tocar seu contrabaixo acústico. Suzigan pensa que esta questão precisa ser pensada vendo qual seria o som do Luiz. Compara com o som da rabeca e o violino que não tem a afinação que as pessoas querem, com o desafinável baixo rabecão, como Stephane Grapelli.

¹¹⁸Maria Lucia Suzigan, nessa mesma entrevista, chama a atenção para o fato que Amilton ao tocar sozinho tinha uma característica de tocar mais livre mesmo tocando as mesmas músicas que tocava em trio. Quando tocava com o trio, o pianista fechava-se mais no arranjo, era um arranjo estabelecido e fechado, sem improvisações momentâneas. Parece óbvio tal observação, mas entendemos que ela não se refere ao natural comportamento da distribuição harmônica necessariamente diferente em cada caso, ou seja, piano solo, piano em grupo, se refere à característica musical propriamente dita. Por ser um trio, o piano não deixa de ser o solista e acompanhador principal, por isso, consideramos a observação pertinente, que na entrevista foi feita primeiramente por nós. Quando Amilton toca sozinho, parece outro pianista quando com o trio, o que não é usual em outros pianistas que tocam com “assinatura”.

¹¹⁹Cita o exemplo que presenciou na casa noturna Opus em São Paulo, quando o compositor e pianista Bill Evans foi assistir o trio e no intervalo beijou a mão do Amilton dizendo “eu tenho que estudar, ele tem dom, ele tem talento”.

uma escola estilística de como se toca em trio, diferente de outros trios brasileiros, de Oscar Peterson, de Bill Evans. Resultado da junção de um matuto do Pará (Luiz Chaves), de um paulistano puramente jazzista, puramente música norte-americana, mas com grande conhecimento da música brasileira (Rubinho) e de um paulista do interior sem formação de música erudita formal, vindo para a capital estudar técnica (Amilton).

Zimbo Trio: uma junção de três formações e experiências musicais diferentes, a criação de uma nova concepção de tocar música popular brasileira, o pioneirismo em desbravar novos horizontes musicais propiciando à nova geração de músicos uma escola estilística de como fazer MPB instrumental, conhecido e reconhecido nacional e internacionalmente como um “som pra frente”, um “som pra fora”. A essa outra dimensão musical, que não pode ser caracterizada como música folclórica, tampouco música erudita, muito menos música “pop” de massa, Amilton colocou como “um outro gênero”. Luiz Chaves reiterou acrescentando:

É o gênero da criatividade consciente aliado ao sentimento. É o gênero dos eruditos-de-pensamento-livre e não só interpretativo-e-técnico. É o gênero da improvisação ou variação, do não conformismo com as amarras musicais estabelecidas pelos outros gêneros. Usa as estruturas dos gêneros anteriores com a liberdade do inconformismo, gerando uma rica contradição. (CHAVES, apud SUZIGAN, 1990).

Suzigan considera que essa condição de competência, coloca o Zimbo como precursor do que denomina “O Quarto Gênero – A música das Américas”.

Geraldo Suzigan escreve em seu livro *Educação Musical – Um fator preponderante na construção do Ser* (2003) explica que existe uma música muito característica da Américas, onde os gêneros, até então definidos, não atendem os parâmetros da nova música. Acha necessário que seja considerado o desenvolvimento de outros níveis estéticos, não só na apreciação do gênero erudito, mas considerando o surgimento de um quarto gênero musical, a Música da Américas que faria justiça aos mestres brasileiros e suas grandes obras. Baseando-se no fato de que Villa Lobos teria sido acirradamente engajado como erudito pelos esteticistas de seu tempo, questionando se isso seria justo, honesto ou pouco, afirma que o compositor foi mais do que isso. Villa Lobos teria sido o precursor se um gênero brasileiro enraizado na antropofágica cultura da Américas, não podendo ser acorrentado a um gênero europeu, o erudito, que por sua vez, atualmente nas Américas, caracteriza uma postura altamente reacionária e hermética, mesmo dentro de seus momentos mais “liberais”, abertos.

Como entenderíamos Herbie Hancock, Chick Corea, Keith Jarrett, Phill Woods, Bill Evans, McCoy Tyner, Tom Jobim, Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Cesar Mariano, Amilton Godoy, Zimbo Trio e centenas de outros. Músicos Populares? Músicos Semi-Eruditos? Músicos Eruditos? Que gênero é esse que faz a resistência americana da música instrumental, que se caracteriza por obras de alto grau de ineditismo harmônico, rítmico, balanço, improvisação, regras, etc.? Como entender um vastíssimo repertório de obras que se mantém historicamente e uma lista de intérpretes, seguidores, escola e estilos? Como classificá-los em Barrocos, Românticos, impressionistas, etc., dentro dos parâmetros do gênero erudito? De que forma justificá-los no gênero popular, se não são populares e não atendem o consumo da massa. (SUZIGAN, Geraldo; SUZIGAN, Maria, 2003, cap. 10, p. 35)

Em entrevista a nós concedida¹²⁰, Geraldo relata que o que o despertou a defender a tese de um quarto gênero foi quando perguntou ao pianista César Camargo Mariano que tipo de músico ele era, respondendo que era um músico “semi-erudito”. A partir dali, ao analisa os três gêneros musicais “teoricamente” estabelecidos¹²¹: a música folclórica (sem autor, mais antropofágica), a música erudita (estruturada e organizada a partir de uma escola) e a popular de massa (fenômeno do final do século XIX, início do século XX, uma música popularizada, ou seja, veiculada pelos meios de comunicação que outrora não existia (gravações, rádio), e que com o surgimento principalmente da televisão, passou a ser uma música popular comercial. Partindo do princípio que a música popular é aquela que se populariza, aquela que é comercializada por uma grande massa (podendo ser até música erudita) (TELETRADRAMATURGIA)¹²², ficou a pergunta: em que grupo a música popular que trabalha com um conhecimento mais profundo, que demanda muito conhecimento como a de Chick Corea, Herbie Hancock, César Mariano, Zimbo Trio e outros, se encaixaria? Que eventualmente pode ser tocada e consumida pela massa, por conta das trilhas sonoras de novela. É o que acontece mais recentemente com Jobim, com suas músicas muito mais presente nas novelas. Mas só ocorre por causa desse contexto, pois o que se ouve na “boca do povo” é muito mais forró, samba, pagode, do que Jobim.

¹²⁰Entrevista feita com Gerado e Maria Lucia Suzigan em 26/05/2008.

¹²¹A questão sobre critérios e conceitos de análise sobre gênero e estilo, são posturas do autor. Nosso posicionamento será neutro, pois existem várias linhas de pensamento que não seria o caso de discuti-las nesse trabalho.

¹²²Quando a TV Globo veiculou em horário intermediário (dezenove horas), uma novela escrita por Janete Clair e Gilberto Braga chamada Bravo na qual o principal personagem era um maestro. A trilha sonora, que incluía trechos de concertos consagrados, teve arranjo do maestro Júlio Medaglia, autor do tema de abertura e responsável pela pesquisa musical. A trilha original foi lançada, na época num LP de música erudita e outro de músicas popular. O LP de música erudita vendeu mais de 200 mil cópias, surpreendendo os executivos da gravadora Som Livre. Nesse caso, o que usualmente estaria numa elite foi popularizado, pois desde uma cidadão acostumado a ouvir esse tipo de música até um que nunca ouviu, naquele momento podia assobiar um Rachmaninoff, um dos temas principais da novela.

De uma maneira geral, a música popular trabalhada com mais conhecimento, não se encaixa nos três gêneros citados. Essa música para Suzigan seria o quarto gênero musical, que não seria “semi-erudito”, como César Mariano expressou, mas música ou músico por inteiro, um gênero não só do Brasil, mas das Américas também, que teve suas origens no impressionismo.

Agora, toda a jogada na verdade está em Debussy. O Bach vinha caminhando com vozes, brincava com vozes, não tinha acorde ainda, não pensava naquilo, estava aquela briga pra conseguir ter menos teclas pra tocar, porque o ré bemol e o dó sustenido, já era uma discussão enorme. Aí o Mozart vem, organiza, põe as três, “pluft”, e aí aquilo cria um centro tonal caminhando ali. Aí vem o Chopin bota a sétima, aí depois vem o Debussy e põe as outras. E a partir das outras vai chegar até Stockhausen, porque aí aquilo que a música erudita começou tentar fazer para que as pessoas improvisassem, aqueles músicos que, ainda antes do gravador, tinham que tocar exatamente o que tava na partitura (porque ele era o disco, senão ninguém ouvia), ele não conseguia mais improvisar. As cadências do Beethoven até a primeira metade do século XIX, eram em branco, era pra você improvisar ali. Escreveram, porque ninguém conseguia, a grande parte não conseguia, naquele momento, Beethoven deixava o cara fazendo apoio lá, e ninguém fazia nada. E a briga sempre foi essa, do Koellreutter, “vamos fazer uma partitura assim”, do John Cage “vamos fazer qualquer coisa”, mas na verdade, tudo isso acabou com Stravinsky, quer dizer, com Stravinsky indo pra os Estados Unidos, escrevendo pra banda de jazz. Ficou maravilhado com a bateria, aquele negócio todo, saxofone e tudo mais, e essa música é o que ficou até hoje, quer dizer, o pós não aconteceu. (SUZIGAN, 2008)

Na década de 1970, ainda na faculdade, quando Suzigan defendeu a hipótese desse quarto gênero musical, apresentando o Zimbo Trio como um precursor desse gênero no Brasil. Idéia divulgada em 1982 no programa “Zimbo Maior Idade”. Definindo como: um gênero que nem é o primeiro (folclore), nem o segundo (música erudita européia), nem o terceiro (música popularizada pelos meios de comunicação). É um conhecimento que sai da erudição que é apropriada pelo músico popular, músico este, que atravessa uma ponte, ultrapassa, “passa por” uma ponte. Essa ponte seria o conhecimento adquirido por meio da música dos dois primeiros gêneros, principalmente a erudita, dos compositores e instrumentistas que o antecederam. Tocando como eles num tipo de “imitação”, armazenando informações que o levará ao seu próprio estilo de tocar, compor e fazer sua própria música. Conhecimento que a maior parte do músico do segundo gênero chamado erudito, não tem, não por incompetência, mas por ser da competência dos músicos do quarto gênero, ou seja, que buscam “ultrapassar a ponte”. Quanto mais tempo o músico

consegue ficar na ponte, consegue interferir na cultura musical, a exemplo de Villa Lobos, Tom Jobim, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti e muitos outros.

Se você montar uma história no tempo, uma cronologia, você pega de Debussy pra cá e põe todo mundo, você vê que está todo mundo no mesmo pedaço. Está todo mundo aqui, de Chiquinha Gonzaga que é 1889, quer dizer, o Debussy, aquilo demorava a chegar, porque era só uma coisa de demora pra chegar. Mas, eles estavam todos ali. Traçando um paralelo com os Estados Unidos, se você pegar o Scott Joplin, você tem um negro se apropriando, um menininho, filho de escravos que vai ter acesso ao piano, a dona da fazenda “não, vem aqui, toque”, ele se apropria daquilo e devolve uma outra coisa, mais tarde um branco judeu pega essa mesma música e devolve com som de negro que é o Gershwin. No Brasil, se você for lá, pra não pegar tão pra trás, você vai pegar Pixinguinha, você vai pegar Jobim, o preto e o branco né. (SUZIGAN, 2008)

Suzigan acredita que Amilton Godoy é um dos pianistas mais importantes do Brasil nesse gênero. Em seu livro, ao entrevistar o trio, Amilton concorda que o Zimbo tenha sido precursor do quarto gênero, pois quando começaram, era uma batalha em busca de uma condição musical diferente. Diz que naquele momento, 1989, já podiam entender o que havia acontecido, se ele tivesse seguido a carreira de músico do gênero erudito, por estudar e se dedicar bastante, alcançaria a condição de ser mais um entre os que fazem esse gênero, mas ele queria mais, o Zimbo queria mais. O que perceberam foi que quem consegue tocar bem a música do seu país, consegue tocar bem qualquer outra música de qualquer lugar do mundo. “[...] Brasileiro que toca bem samba, toca bem Beethoven, Chopin etc., senão não é possível né?”. (SUZIGAN, 1990, p. 122)

Nessa mesma entrevista, Rubinho define o gênero como uma fusão de idéias, de raças e de povos, em cada assunto dando origem a uma coisa nova, mais universal, que tem muito a ver com a Bossa Nova, uma mixagem.

Existia um disco em 1954 onde essa tentativa já estava sendo feita. Não me lembro de todos os músicos do disco. Talvez fizessem parte os músicos do “Trio Surdina” que era formado pelo Chiquinho do Acordeon, Radamés Gnatalli ao piano, etc. O disco era maravilhoso. Eu tenho uma grande mágoa no coração de ter perdido esse disco. Esse disco foi proposto pelo Aloísio de Oliveira com músicas “Standards” norte-americanas que ele fez em samba. Foi antes da Bossa Nova. Eu gostaria de voltar a ter esse disco, porque um exemplo incrível. Talvez tenha sido a primeira proposta de penetração do ritmo brasileiro no mercado mundial. (BARSOTTI in SUZIGAN, 1990)

Suzigan lembra a ocasião de uma conversa que tiveram com James Collier e que este também falou nessa visão “mixer”, mixagem: uma coisa da unidade de onde não se pode identificar as partes que a formaram. O “resultado” já com peso de “causa”.

Rubinho concorda e exemplifica falando da influência do negro que foi para os Estados Unidos e que batia no peito no segundo e quarto tempo, para cantar as músicas deles dando origem à música norte-americana no compasso quaternário. No Brasil, o negro que veio, era o do Samba, da dança da Umbigada acompanhada por instrumentos de percussão tocados de maneira sincopada, que é a raiz brasileira. Que por sua vez, misturada com a cultura européia, foi modificando e dando origem à uma outra música, uma coisa nova.

Nós tivemos a oportunidade de estar na África em 1966 - 1967 e dentro de Luanda (Angola), observamos quatro dialetos: o Umbundo, Bailundo, Quimbundo e Quicongo, numa festa que foi oferecida para Zimbo Trio, Elis Regina e Jair Rodrigues, nessa época, onde foram apresentados alguns grupos regionais. Em cada música eu identificava os ritmos latinos. Na mesma música aparecia: samba, mambo, rumba, baião, etc... Cada trecho a gente identificava um desses ritmos. Tudo isso saído do ritmo mãe, como subdivisões do “Ritmo de Angola”, binário; do “Queto” e “Jeje” que é o seis-por-oito e o cinco-por-quatro. Você vê, aqui a divisão acontece com nomes diferentes: baião, rojão, maracatu, samba, jongo, etc. Lá não. Lá era uma coisa só. Aqui evoluiu muito mais que lá. (in SUZIGAN, 1990)

Geraldo conclui dizendo que o quarto gênero, que não é nem só folclórico, nem só erudito e nem tão pouco popular, acaba sendo uma coisa só, um novo começo, voltando à lei de causa-e-efeito como uma espécie de espiral dialética.

Com essa visão da mixagem de gêneros, resultando num outro gênero, somaram-se as vivências, formação e buscas musicais de cada componente, que de uma vez unidos, conseguiram ter uma junção de idéias inovadoras que resultou na “marca registrada” do trio, não menos que isso, a marca reconhecida como pioneira e inédita no ano de 1964. Ou seja, um quarto gênero, um som das Américas, um “som pra fora”, um som “empurrado”, o “som pra frente” do Zimbo Trio.

3.1.3. Zimbo e o Samba-Jazz

....agora, a riqueza nossa é muito grande. É maior que a dos americanos, de *swing*, de miscigenação. Então porque eu tenho que tocar *Standard* americano? Vamos criar, vamos... Aí entrou o Samba-Jazz. Uma coisa importante. (GODOY, 2007)

Amilton Godoy encerra com esta frase, quando fala sobre o jazz na música do Zimbo. Conforme o pianista, quando o trio iniciou, já tinha “mastigado e engolido” o jazz devolvendo-o em outra linguagem. Quando as pessoas se referem ao Zimbo como grupo jazzístico de música instrumental brasileira, o fazem, porque nenhum outro grupo havia aparecido, até então, com uma proposta diferente, que era fazer jazz dentro da música brasileira, improvisando sem *swing* pronto. Ou seja, com o jazz americano, se um músico vai tocar com outro músico que não conhece, a música que tocam para se conhecerem musicalmente é um *Blues*, não só nos Estados Unidos, como em qualquer lugar do mundo. Isto se deve ao fato de que o *Blues*, por ter uma estrutura harmônica peculiar que o caracteriza (doze compassos), só precisando mudar a tonalidade, caso necessário, o músico vê o que pode fazer em cima dessa estrutura básica. Com isso, tendo maior liberdade de expressão, consegue identificar-se, abrir uma porta de comunicação com músicos do mundo inteiro. O mesmo acontece com o *Standard* americano, pois já está pronto, a exemplo da música “*Stella by Starlight*”, que no mundo todo a tonalidade é si bemol (Bb), bom e prático para improvisar.

A música brasileira não, você tem que buscar o *swing*. Se você vai tocar uma Bossa Nova aí tem....se você pega um “Ponteio”, não vou tocar “Ponteio” como Bossa Nova vai? Não é Bossa Nova. Mas não é Brasil? Lógico que é Brasil! Mas não é Bossa Nova! Essa é uma das coisas que...porra....”Domingo no Parque” olha o *swing* que ele está colocando. Força de berimbau. Filho da puta do baiano pegou e fez no violão. Botou na harmonia. Eu parti para o piano. Você entendeu como é que é? Samba de roda. Qual é o nome? Não interessa! É um outro *swing*. Dá para você tocar, dá para você improvisar. (Ibid.)

Nessa entrevista a nós concedida, comentamos que o Samba-Jazz está sendo abordado em pesquisas de mestrado e teses de doutorado na atualidade, e perguntamos o que teria a dizer sobre o assunto, sendo que o Zimbo seria um dos precursores desse estilo.

Amilton explica o Samba-Jazz tocando no piano¹²³, e comentando a caracterização do estilo em músicas como “Samba Meu” de Adilson Godoy, gravado no LP “O Fino do Fino”. Primeiramente, o pianista demonstra a versão que Adilson compôs, tocando com uma “levada” mais jazzística, logo em seguida, toca como o Zimbo interpreta, com uma “levada” bem mais para o samba, explicando que esta última era Samba-Jazz, “[...] isso é Brasil, tá vendo?! É a estrutura como se fosse um tema de jazz, *swing* brasileiro”. Outro tema mencionado foi o “Expresso Sete” de Rubens Barsotti, só que nessa, o arranjo já foi concebido como Samba-Jazz, já tinha sido composta nesse estilo. Por Rubinho ser um músico de formação jazzista, já saiu da cabeça dele como Samba-Jazz, em *swing* brasileiro. Para demonstrar a diferença de estilos, primeiro tocou como foi concebida, depois tocou com levada de jazz, mais *swingada*.

A estrutura é você entendeu? É... Mas é bonito (toca como foi gravado com convenções na boca). Essas coisas você só ouvia com trios americanos, com orquestras de jazz americanas. E esses tipos de *riffs* é (toca), é de banda, big band. Brasileira? Não, porque não foi por esse caminho seguindo a orquestra americana. Então a minha cabeça, a cabeça nossa, funcionava por aí. Que a gente tocava no mundo inteiro, pô tocamos, e os caras: puta, que bacana os caras fazem jazz com a música deles pô. (GODOY, 2007)

Outra música que apresentou como modelo de Samba-Jazz, foi “Só eu sei o nome” de Luiz Chaves. Primeiro o pianista toca com uma leve “levada” de samba-choro, depois tocou harmonizando em bloco¹²⁴, logo em seguida volta ao samba.

Aí, os músicos, os músicos perceberam que tinha um caminho na música brasileira onde eles poderiam compor dentro desta linha para músico. Não dá para por letra nisso, vai botar letra numa música dessa. A extensão é muito grande. Entendeu? Quem começou isso? Zimbo Trio. Tá gravado! (Ibid.)

Comento que quando se fala de Samba-Jazz na atualidade, mencionam Edison Machado, J. T. Meirelles, mas raramente Zimbo Trio é citado, a que Amilton responde lamentando a ignorância e injustiça, entendendo que se partir de autores, críticos e pesquisadores mais jovens, de vinte anos para cá, isso é compreensível, tomando como

¹²³Demonstração feita no piano de ¼ de cauda situado no auditório do CLAM, onde ocorreu a entrevista e que pode ser ouvida no CD 1 do Anexo III deste trabalho.

¹²⁴Uma maneira de tocar piano em que a melodia fica nas extremidades do acorde (nota mais grave e mais aguda), com o restante das notas no meio. Para o pianista, a nota mais grave da mão esquerda e a nota mais aguda da mão direita, com o acorde no meio. Estilo pianístico denominado “bloco”, tocar “harmonizando em bloco”, criado e divulgado pelo pianista George Shearing.

base Itamar Collaço, que, segundo ele, não sabe nada da relação Samba-Jazz e Zimbo Trio, pois quando começou a ouvi-los, foi pelo LP “Zimbo” que gravaram em 1976 com Heraldo do Monte e Hector Costita, vinte anos de carreira depois. O pianista questiona quem mais teria feito Samba Jazz naquela época, mencionado que o único que sabe ter feito, fora o Zimbo, foi seu amigo Tenório Junior.

Tenório fez um disco bonito. Então, Tenório – super influenciado pelo Zimbo, me procurou em São Paulo – “Amilton eu quero fazer isso”. O Meirelles, pega o disco do Meirelles o “Samba num sei o que” – tinha um caminho. Uai, você não pode deixar o Zimbo Trio de fora. Você pode falar: eu não gosto do Zimbo Trio, tudo bem, você não é obrigado a gostar. Agora, você não pode esquecer o que ele representa, é diferente. Quantas estrelas a *dow beat* deu para o primeiro disco do Zimbo Trio nos Estados Unidos. Você sabia que o Zimbo Trio foi a maior estrelada que teve na história da revista por muito tempo como discos de jazz? Tem coisa que você pega, tá lá. Então o cara não pode ignorar a *Down Beat*. (GODOY, 2007)

Afirma que seu irmão, Adilson Godoy, era “campeão” em compor músicas nesse estilo: “Samba Meu”, “Insolação”, “Samba 40 graus”¹²⁵. Lembra também, que quando chegou a São Paulo foi tocar no quinteto de um músico chamado Casé, no princípio não queria aceitar por achar que não tinha nível para tocar com ele, mas logo foi convencido do contrário, passando dois anos de fundamental aprendizado, pois foi o precursor dele em música brasileira, em Samba-Jazz também. Relata que quatro anos antes do Zimbo Trio, em 1960, Casé já fazia música instrumental brasileira. Lembra (tocando) em especial, de uma música que Casé compôs com a estrutura de blues (doze compassos) e colocou uma frase que o descaracteriza como tal, e juntou um *swing* brasileiro.

Todo mundo tocava na época, uma delícia, você chegava... (toca um trecho). Chegava os músicos, vamos tocar tal... (toca outro trecho) aí perceberam que era um blues, “ah, ah, o cara da bateria foi chegando” todo mundo tocou. Festa nacional. Tema de quem? De um brasileiro. De quando foi esse tema? Esse tema deve ter feito ai nessa época 58, 59. Samba-Jazz, Samba-Jazz. Já tá lá, já tá na cabeça dos músicos a....já vem....vem...Depois vem a nomenclatura que jornalista dá. Então é uma coisa, quando passou a se tratar com isso né? Hoje a gente pode falar, mas que é isso é. Isso é um Samba-Jazz. Isso é feito prá isso. É feito prá dar um tema e sai de baixo. Entendeu? (Ibid.)

Amilton confirma nossa hipótese, se teria sido o Zimbo Trio que colocou, apresentou o Samba-Jazz para um maior público, para a “massa”, pois tinha o recurso da

¹²⁵Todas as músicas mencionadas, ele demonstra tocando no piano.

televisão como porta de saída, como meio de comunicação de massa. Afirmar que foi o Zimbo Trio e que não adiantava agregar a outro, pois estão gravados nos LP's e suas datas de lançamento comprovam tudo. No LP "O Fino do Fino" (1965), estão as já mencionadas: "Só eu sei o nome", "Samba Meu", "Expresso Sete", no LP "Zimbo Vol. I (1965), "Zimbo Samba", "Sou sem paz", no LP "Zimbo Vol. II (1966), "Insolação" e "Samba 40 graus".

O pianista faz mais uma demonstração do que seria o Samba-Jazz e de que realmente o Zimbo foi o precursor do estilo, tocando "Sou sem paz" de Adilson Godoy, quando comenta que os músicos e outros compositores adoraram o modelo e estilo de fazer música, além do fato de Adilson ter conseguido colocar letra, sendo interpretada e gravada por Elis Regina no "Elis Regina – Compacto Simples" (1965)¹²⁶, lado 2, sendo que no lado 1 foi gravado o grande sucesso da época "Menino das Laranjas" de Théo de Barros. Mesmo assim, o Zimbo já tinha gravado antes no "Zimbo Vol. I". Logo após, toca "Zimbo Samba", também de Adilson Godoy, afirmando que a música é toda Samba-Jazz, no tema, no improviso. Não é Bossa Nova, não é jazz, é extroversão, é Samba-Jazz, foi inédito.

Esse estilo de música não dá para ser cantado, com raras exceções, como já mencionado.

Você dá pra qualquer músico do mundo entender. Bota uma letra nisso. Não é pra isso. É pra tocar. Você entendeu qual é o negócio? É uma música instrumental por excelência. Então a música cantada, dependendo do conteúdo, ela pode ser instrumentada. Você entendeu? E quando ela é feita já com concepção de música, aí ela é pra tocar. Quê o "Bebê" (toca). Vai botar letra nisso? Vai chegar uma hora que não tem extensão, o cantor tem que pegar até aqui (mostra tocando a extensão). Num dá. Quê o "Loro" do Egberto (toca). Pode ser que um dia ele encontre um letrista, pra botar letra. Não foi a intenção, não é a intenção. (GODOY, 2007)

Perguntamos a Luiz Loy o que pensava do Samba-Jazz e quem, na opinião dele poderia estar fazendo esse estilo. Loy pensa que, na verdade, era um ritmo tipo Bossa Nova contagiante que todos os músicos gostavam, com *swing* de Bossa Nova. Segundo ele, não se pode negar que a maioria dos músicos já da Bossa Nova eram jazzistas, dando o exemplo de Rubinho Barsotti que é um dos melhores bateristas de jazz que o Brasil já teve e tem. Cita também Amilton Godoy e Luiz Chaves como "tremendos jazzistas"

¹²⁶Extraído do LP "Samba eu canto assim", faixas 2 e 7. Gravado pela CBD-Philips em 1965.

Quer dizer, então é inegável dizer que, não dá pra negar que havia uma influência. Depois veio até o Stan Getz né que gravou bossa nova porque era uma união. Mas o jazz o que que era? Era um improviso o jazz, era um improviso. Mas a harmonia, também era....é Bossa, é Bossa, então a gente fazia aquilo que a gente gostava mesmo, era como é até hoje. (LOY, 2007)

No livro de Walter Garcia, *Bim-Bom: a contradição sem conflitos* de João Gilberto, o autor comenta sobre o Samba-Jazz, analisando a regularidade e irregularidade do ritmo do jazz, que se regulariza na articulação da regularidade do baixo com a irregularidade dos ataques de acordes. Alerta para que essa afirmativa não seja tomada ao pé da letra, mas que seja estendida à luz de sua comparação com o padrão regular de acordes no Samba-Canção e, principalmente, com a não-regularidade do tamborim no samba.

Portanto, os princípios que regem a batucada de samba são regularidade (surdo) e não-regularidade (tamborim); no samba-canção, mantêm-se com regularidade o padrão de acompanhamento; e o jazz reúne, ritmicamente, regularidade (baixo) e irregularidade (acordes). Para chegarmos, enfim, à batida da Bossa-Nova, teremos de passar antes pela influência do jazz no samba, durante a década de 50, com a constituição do samba-jazz e do samba moderno. (GARCIA, 1999)

O autor destaca dois pianistas: Johnny Alf, e João Donato, apontados como inspiradores diretos do “grande salto” musical, que aconteceu com João Gilberto (Bossa Nova), por atacar os acordes, no samba, a partir da audição e da prática do jazz. No decorrer do tópico (O Samba-Jazz – O jazz: regularidade e irregularidade), segue analisando o período pré-Bossa Nova, na intenção de explicar a origem da batida “Gilbertiana”, e, portanto, Bossa Novística. O que pretendemos com essa colocação, é chamar a atenção a essa abordagem, pois o autor coloca o Samba-Jazz e o Samba moderno, como precursor da Bossa Nova, ou seja, cerca de no mínimo oito anos antes de Zimbo Trio ou qualquer outro músico até agora mencionado.

Napolitano (1998, p. 301-302), cita o cantor e compositor Caetano Velloso, num depoimento publicado no livro *Música Popular Brasileira*, de Zuza Mello, revela o impacto causado pelo fenômeno massivo de *O Fino*, ao mesmo tempo em que ajuda a esclarecer a idéia de “linha evolutiva”, dizendo:

O que veio depois, na verdade estava antes: acho que musicalmente o Zimbo Trio, Elis Regina, o Quarteto, o Tamba Trio, o Simonal daquela época, todos eram culturalmente anteriores ao João Gilberto. Isso não é absurdo porque a gente vê isso em filosofia, vê essa possibilidade na

estória de todas as artes: Às vezes um determinado ramo da cultura se desenvolve até certo ponto, mas depois ainda aparecem pensamentos e criações que culturalmente soa anteriores, ainda não assumiram este momento. (VELLOSO, 1967 in MELLO, 1976)

Na ocasião que entrevistamos Cyro Pereira, e perguntamos sobre a questão do Samba-Jazz, qual seria sua opinião. O maestro acha que isso é uma bobagem, uma coisa não tem nada a ver, que para ele não existe Samba-Jazz e que o termo é equivocado, pois samba é samba e jazz é jazz, apesar de admitir que o samba possa ter a influência do jazz.

Eu por exemplo não vejo o samba como eles tocam como jazz. Não tem nada a ver uma coisa com outra. Eu acho. Mas é verdade. Manda os caras lá fora tocar Samba-Jazz. Eles não vão tocar nunca, porque eles não sabem tocar música brasileira a não ser Bossa Nova. Por causa do maldito tempo que é no dois e não no um. Não deve entrar na cabeça deles. Por isso que eu acho que esse negócio de Samba-Jazz, para mim, é bobagem. (PEREIRA, 2007)

Acrescenta que fica muito bravo com estas definições teóricas, porque é evidente que estilo de samba não é estilo de jazz, nem vice-versa, e que o que teria mudado foi na maneira de escrever os arranjos, a partir da Bossa Nova tudo mudou, lembram um pouco o jazz, mas a essência é brasileira.

Ao dizer que o não músico gosta de falar da não música ou começar a definir o que não sabe, com parâmetros que não têm a menor idéia do que seja, Geraldo Suzigan reitera as palavras do maestro Cyro, perguntando o que seria Samba-Jazz.

Eu poderia dizer prá você que existe um Fox-Trot-Jazz? Uma coisa é o ritmo a outra é o jeito de tocar. Quer dizer, aonde você faz jazz? Você faz jazz em qualquer ritmo não é?! Você pega um 5/8, um 49/37, 5000/298 e improvisa, expõe o tema, improvisa, conta a sua história, muda a harmonia, reharmoniza, troca, substitui, vai pras escalas, volta. O Cyro diria, o Rubinho também, olha, todo mundo né, aqui é 5, é 4, é 3, não sei, é tudo um pô, pára com esse negócio. Compasso composto, compasso..isso é tudo bobagem, isso é conversa de quem vai dar aula na escola do Urubú. (SUZIGAN, 2008)

Acredita que definir e enquadrar a música instrumental feita naquela ou qualquer época, como, por exemplo, o Samba-Jazz, é um jeito de tentar estruturar a escrita musical, ou tentar definir a composição de outro músico. Acrescenta que Beethoven já não fazia isso, e achava uma bobagem, e que qualquer coisa tocada por músico bom, fica boa. “[...] O nome não importa, a conversa dos músicos é importante, uma coisa interessante”.

A mesma questão foi colocada a Rubinho, que aceita e entende, como Amilton, o Samba-Jazz como parte fundamental de seu repertório, sobretudo nos primeiros LPs do trio. Sugere dois temas em que sua concepção musical se faz mais presente ainda nesse estilo: “Nanã”, e “Bocoxé” gravado no “Zimbo Trio Vol. III”, onde toca com as mãos¹²⁷.

Eu graças a Deus sempre fui eu sabe. Eu vivi, eu ouvi muita gente com disco, mas nunca copieei ninguém. Nunca, sabe. Aquilo ali me interessa, eu ouvi aquilo, achei bonito, eu vou fazer. Eu acho que eu faço minhas coisas no momento em que elas se estabelecem dentro da música que está sendo tocada. É sempre uma continuidade, uma participação duma frase deixada que eu possa complementar ritmicamente e tal, entendeu? Não é uma coisa preparada em casa, nem ‘eu vou fazer assim naquela música’. É tudo agora, momento. Fim. (BARSOTTI, 2007)

Perguntamos ao baterista, se tinha consciência seu papel de destaque na história da música popular instrumental, como um “divisor de águas”, um marco importante na MPB, sobretudo, na sua maneira inovadora de tocar bateria, influenciando até os dias atuais na formação de bateristas que vieram depois do Zimbo, pois muitos declaram isso, que se tornou referência para toda uma geração vindoura. “[...] Lógico, eu reconheço porque é verdade, eu faço verdade”. Mesmo assim, nunca pensou, nunca imaginou nada, pois as coisas que fazia e faz no seu instrumento, vem naturalmente, sem uma intenção prévia, seja ela qual for.

Uma coisa que eu tenho, graças a Deus, nas coisas que eu faço, eu tenho minha impressão digital. Isso é em qualquer lugar. Isso foi assim em namoro, em amizade, família, irmão, amigo, tudo. Foi natural. Sei disso. Conheço um, que eu adoro como pessoa, como músico, Cristiano Rocha, fez um método que tem três folhas a meu respeito. Eu não esperava que ele fosse fazer isso. A gente tem muito respeito um pelo outro, muita amizade, mas pouco convívio. (Ibid.)

Na contracapa do LP “Zimbo Trio Vol. II”, Franco Paulino descreve Luiz Chaves, Rubinho e Amilton como músicos suficientemente amadurecidos para saber onde termina a originalidade e começa a sofisticação excessiva, com equilibrado senso de medidas. E por conta disso, é que o Zimbo se preocupa em conservar “elementos bem crioulos”, presentes na origem do samba brasileiro.

Jazz, samba ou Samba-Jazz. Estilo aceito por uns, não reconhecido por outros, mas certamente executado e propagado pelo Zimbo Trio. Amilton, um pianista que circula com

¹²⁷ Gravou um solo de Bateria com as mãos, antes do Led Zeppelin. (onde seu baterista também é conhecido por esse dado)

respeitosa facilidade pela música erudita, de igual modo, domina, improvisa e harmoniza com linguagem jazzista, e acima de tudo “tempera”, *swinga* e personaliza a música popular brasileira com sua inconfundível “assinatura”. Rubinho, transforma a virtuosidade e profundo conhecimento técnico de um baterista de jazz, numa nova maneira de tocar música instrumental brasileira, que passa a ser uma escola estilística de como tocar bateria brasileira. Luiz Chaves divide elementos rítmicos da bateria e completa o piano, harmônica e melodicamente, mas, acima de tudo, traz sua essência musical de raiz, do Belém do Pará, que será um dos ingredientes fundamentais para o tempero final do *swing* brasileiro.

Encerramos esta seção, na qual tratamos do Zimbo Trio: sua história, sua proposta musical, seu legado. Procurando trazer e fundamentar seu pioneirismo e diferencial. Para melhor compreensão, e absorção da palavra escrita, acreditamos ser imprescindível o exercício da escuta musical. Que poderá ser feito por meio dos CDs que compõe o Anexo III, sobretudo a entrevista de Amilton Godoy, que além de explicar, executa no piano as características e diferenças do Samba-Jazz, comprovando o estilo como uma das fundamentais características do trio. Documento que consideramos como fundamentação dessa pesquisa. Lembrando as palavras de John Blacking: “[...] como a maior parte da música é não-verbal em concepção e execução, análises com palavras e a sintaxe do discurso podem distorcer o caráter único da música como modo de pensamento e ação”. (BLACKING, apud, HIKIJI, 2006, p.55).

3.2. Zimbo Trio em *O Fino*

Rubens Barsotti, baterista do Zimbo Trio, recorda que a proposta inicial do programa era ter Elis Regina, Zimbo Trio e Wilson Simonal, mas este não pôde participar devido a um contrato com a TV Tupi e para seu lugar foi chamado Jair Rodrigues, que havia ganhado o prêmio de cantor revelação do ano de 1964. No programa, o Zimbo Trio só poderia acompanhar a Elis Regina e o Jair Rodrigues ou eles com outro convidado, uma vez que eles não eram simplesmente músicos acompanhantes, mas um dos pilares do espetáculo. (in SUZIGAN, 1998, p. 139)

Em entrevista, quando Amilton nos conta a respeito dos Festivais de música, nos quais participou como júri, selecionando as músicas que iam concorrer, mencionou que os então, novos artistas: Gilberto Gil, Milton Nascimento, Geraldo Vandré, Caetano Veloso,

Edu Lobo e muitos outros, estavam sempre nos corredores, bastidores e auditório do *O Fino*. Alguns se apresentavam no já citado show “Primeira Audição”, espaço para os novos e desconhecidos talentos emergentes, que ocorria antes das gravações do programa, pois havia um público cativo presente, já no início da tarde, para assistir os ensaios dos artistas que iriam se apresentar logo mais à noite. No espaço entre os ensaios e a gravação do programa acontecia o “Primeira Audição”. Outros, simplesmente frequentavam os bastidores do programa, como se fosse a casa deles, ou, como o exemplo de Milton Nascimento, também mencionado anteriormente, que ia substituir os irmãos Valle nos ensaios, pois nunca chegavam do Rio em tempo de ensaiar. Falando dos festivais, Amilton comenta:

Ninguém sabia quem era o Gil. Tava lá. Na escolha do júri nós: “puta que coisa boa”, tal, tal, tal. E eu já vi o Gil de pastinha lá andando pelo corredor do *O Fino*, já conhecia, já era fã dele como era do Milton. Só que o pessoal que está aqui escolhendo, primeiro não sabia nem quem era o compositor também, porque vinha a fita e não vinha identificação de quem era de quem, certo? Não tinha, tudo por número. (GODOY, 2007)

Aproveitando a oportunidade em que as músicas caíam em suas mãos, aquelas que não foram selecionadas para concorrer no festival, Amilton pedia autorização ao compositor e imediatamente levava para o Zimbo que já saía gravando. Gil havia mandado “Domingo no Parque” e “Frevo Rasgado”, entrou a primeira para o festival e a segunda para o primeiro LP do Zimbo. Gravou antes de qualquer um, assim que acabou o Festival. Segundo ele, o Zimbo, representado por ele, estava ali, aproveitando tudo.

Teve uma música do Milton, o Milton Nascimento, o júri não entendeu a música. Eu peguei o Milton no corredor da Record e falei “Milton tira essa música que você mandou”. É uma música dele, a única música dele que acho que não aconteceu nada. “*Num sei o que lá do Del Rei*” uma hora eu tenho que lembrar disso. Falei “meu Deus, o júri não está entendendo”. E eu fã dele e queria que ele fosse entendido? E essa música não foi entendida. Você vê como é que é a vida, a coisa, tinha a hora né? Quatro anos depois era a hora dele. Ali era a hora do Gil, era a hora do Caetano, era hora do Edu Lobo. (Ibid.)

Zuza Mello, confirma no seu livro *A Era dos Festivais*, que o júri que compunha a prévia do Festival da TV Excelsior, reunia-se na casa do cantor e compositor Caetano Zammataro, para avaliar o material. Eram longas reuniões que uma comissão avaliadora passava ouvindo cada composição inscrita, formada por Amilton Godoy, que além de avaliar, também tocava ao piano a partitura dos demais membros, Augusto de Campos,

Décio Pignatari, Damiano Cozzella e Walter Silva. De lá sendo filtradas músicas de compositores que se projetavam, como Fransis Hime, BadenPowell, Caetano Velloso e Chico Buarque.

Alguns músicos, hoje consagrados, devem ao Zimbo, sua primeira aparição e apresentação num programa de tamanha audiência e importância como *O Fino*. Hermeto Pascoal foi um deles, apresentando-se como convidado do trio. Segundo Amilton, tinham a possibilidade e credibilidade suficientes, junto à produção, para levarem os músicos que queriam como Heraldo do Monte, Raul de Souza e muitos outros. O que nos faz observar, se tratar de artistas que fazem essencialmente música instrumental, por nós investigada e comprovada certa falta de menção, a esse respeito, por parte de autores, críticos e jornalistas. A saber, um artigo escrito por Nelson Cayhado¹²⁸, discorrer sobre música instrumental, menciona que, os trios formados na década de 1960, podiam eventualmente cantar, mas a música desses grupos era predominantemente instrumental. A informação fornecida por Cayado diverge de estudos até agora concluídos a respeito da música instrumental, sobretudo por não fundamentar sua afirmativa. O que conseguimos compreender, baseado em leituras de estudiosos no tema, é que havia cerca de setenta e cinco trios na época, a maior parte, formando-se e rapidamente se desfazendo e, para maioria deles, a música instrumental não era predominante em seu repertório. Dessa gama de trios formados, pelo menos um, sobreviveu até os dias atuais: O Zimbo Trio. Nelson Cayhado, ao reportar-se aos trios, faz referência que “muitos dos trios formados, tiveram forte atuação na cidade de São Paulo”, citando em seguida dois: o Bossa Jazz e o Sambalanço. Vale mencionar que a menção ao nome Zimbo Trio, só aparece numa citação feita de autoria do Rui Castro.

Ao perguntar qual a importância do Zimbo diante dos outros grupos fixos do programa, Rubinho respondeu que era a liderança, que a liderança dos grupos instrumentais que acompanhavam os artistas, era do Zimbo Trio, e confirmando as palavras de Amilton, o trio foi a “mola mestra” musical do *O Fino*.

Comento que, se não é dito diretamente, alguns autores atribuem a vinda do Zimbo Trio para *O Fino* como acompanhante de Elis Regina, porque sempre o cantor (a) é o artista e o músico em função dele (a). Ele afirma que se alguém diz ou escreve isso, está errado. Em contrapartida, o músico sempre diz: “o canário tem mais *hostess*”, ou seja, o

¹²⁸ Mestre em música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ-2001) e professor da cadeira de violão da Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

“canário” é quem canta, conduz a letra, conduz a melodia, e com isto, entra mais no coração das pessoas. Por causa da letra ou da maneira que interpreta, não deixa de ter seu valor.

Conosco sempre existiu o seguinte, desculpa, em dez números a gente fazia cinco e ela cantava cinco. Exato. Sempre apresentando música instrumental, entremeados com música cantada. Não só cantado nunca. Nunca. Nem com ela, e nem com o programa da Elizeth Cardoso, que fez uma cláusula na TV Record, o *Bossaudade*, que queria o Zimbo Trio. Nós fizemos os dois programas né. (BARSOTTI, 2007)

No programa Ensaio de 28 de abril de 1994, produzido por Fernando Faro e veiculado pela TV Cultura, Amilton conta que o encontro com Elis Regina, foi um acontecimento importante, pois durante o tempo em que o programa *O Fino* esteve no ar, o Zimbo fazia seus números instrumentais, e também acompanhava e participava da elaboração dos números da cantora.

Então eu acho que a Elis, quando cantava conosco, foi um quarto elemento do trio, o quarto som. Ela não só cantava, mas participava de tudo acontecendo aqui atrás na seção rítmica. Ela era capaz de se ligar num acento de bateria, numa intuição, por exemplo. Porque o músico que improvisa está tomando caminhos diferentes, então ela embarcava em qualquer caminho que você estivesse. Eu acho que das cantoras é aquela que era muito criativa a esse nível. (GODOY, 1994.)

Logo após as palavras de Amilton, o Zimbo interpreta a música “Arrastão” de Edu Lobo e Vinícius de Moraes.

Em Balanço da Bossa Nova, publicado no livro de Augusto de Campos, Balanço da Bossa e outras Bossas, o Maestro Júlio Medaglia (1967), menciona que depois do sucesso de “Arrastão”, surgiu uma quantidade de músicas semelhantes, que permitiam tanto versões camerísticas mais no sentido original da Bossa Nova, quanto, interpretações mais aparatosas e extrovertidas, adequadas para as manifestações musicais de cena e para grandes públicos. Dando o exemplo da música “Canto de Ossanha”, de Baden Powell e Vinícius de Moraes, que é interpretada pelo Tamba Trio de maneira intimista, e a seu ver, elaborada e construtiva.

Elis a interpreta em "O Fino...", mais dramaticamente, entrando na segunda parte da música de corpo e alma, na mais rasgada batucada e no terreno do autêntico "sambão". Nessa nova fase afirmaram-se três novos compositores, cujas obras vieram satisfazer as exigências desse período de expansão, em que a música nova se abriu para grandes contatos

populares: Baden Powell, Francis Hime e Edu Lobo. (MEDAGLIA in CAMPOS, 2005)

Essa interpretação foi feita com a base e arranjo do Zimbo Trio. Que remete ao “som prá fora”, “prá frente”. Elis como um quarto elemento do trio, colocando “prá fora”. Não era mais a Bossa Nova intimista, era a Nova Bossa, era a música popular moderna, como diziam entre eles, e relatado por Rubinho. Era a Moderna Música Popular Brasileira começando a expandir seus horizontes. O impacto do: “estamos aqui”, colocando “pra fora”, dando seu recado, que foi, imediatamente, abraçado pela canção de protesto, pela canção engajada, seguida de “Alegria, Alegria”, do Tropicalismo, e da música de vanguarda, propondo novos horizontes. E acima de tudo, “popularizando”, para isso, tendo como principal porta de saída, o programa *O Fino*, que no princípio, recebeu a ácida crítica do considerado “pai da Bossa Nova”:

João Gilberto cantara três números no programa *O fino* da Bossa, comandado por Elis Regina na TV Record, e, pelas amostras que ouvira ali, não saiu com uma boa impressão do estado de coisas da MPB. À saída do programa, falou para alguns: “É melhor tocar iê-iê-iê do que este jazz retardado”. Por “jazz retardado” só podia estar se referindo aos trios instrumentais e cantores puxados a be-bop que então dominavam a Bossa Nova. Mas ele não perderia por esperar porque, em pouco tempo, diversos de seus antigos colegas estariam aderindo a Roberto Carlos e toda uma nova ala de compositores (por coincidência, seus conterrâneos) iria empenhar-se num movimento de renovação do iê-iê-iê, chamado Tropicalismo. (CASTRO, 2002)

Por conta desses impasses, achamos pertinente retomar uma citação, já mencionada, do historiador e pesquisador Marcos Napolitano, quando escreve sobre o programa *O Fino*, contendo um repertório que tentava conciliar a *tradição* e a *ruptura*:

A base instrumental do Zimbo Trio trazia de volta alguns ornamentos e uma acentuação rítmica que remetia ao samba tradicional, ao mesmo tempo que a coloração timbrística trabalhava dentro da informação bossanovista, só que mais próxima ao hot-jazz. O clima de baile predominava, ao mesmo tempo que as músicas representavam compositores antigos e novos, desde que coubessem no gênero samba e suas variantes. Os constantes *pot-pourris*, uma das marcas da dupla Elis e Jair, muito criticados por alguns músicos e críticos, por desinformar musicalmente a platéia mais do que outra coisa qualquer, acentuavam o clima de apoteose que predominava. (NAPOLITANO, 1998)

Quando procuramos traduzir “um som prá frente, prá fora”, foi impossível separar Elis Regina de Zimbo Trio, Zimbo Trio e Elis Regina, nesse período da história da MPB, sobretudo no contexto de *O Fino*. Não esquecendo a figura de Jair Rodrigues, que ao nosso entendimento, já possuía um lugar de destaque no público de “massa”. Ou seja, ele já era um cantor “popularizado”, já era aplaudido e consagrado com seu “Deixa que digam que falem”, em programas como “Almoço com as Estrelas”, e outros do gênero. E, de certa forma, com seu extrovertido e peculiar comportamento artístico, já estava, já era, naturalmente, um cantor “prá fora”.

Rubinho declara a Suzigan (1990), que entre Amilton e Elis, havia muita identificação, pois passavam tardes, tocando e cantado. Confirma a idéia da cantora como um quarto integrante, acrescentado ao trio. Segundo ele, por ser uma pessoa muito inteligente e talentosa, com ótimo reflexo e muito perspicaz, sentiu a “jogada”, e trabalhava com trio, não como um grupo acompanhando uma cantora, mas fazendo música juntos. “[...] Tudo isso, ligava o som com a coreografia de braços e pernas da própria Elis. As acentuações aconteciam naturalmente”. Nesta mesma entrevista, Suzigan comenta que sempre entendeu que o trabalho do Zimbo com Elis, nunca fora superado. E que, com os demais grupos com quem ela trabalhou, sempre ficava aquela coisa do artista-cantor e os músicos acompanhantes¹²⁹. Certa hegemonia. E com o Zimbo, a cantora era realmente um quarto músico, que passava a funcionar como um quarteto.

O primeiro disco da Elis, gravando samba e o LP “Samba eu Canto Assim”. Tem arranjos e música do Luiz Chaves, tem música do Adilson, do Dorival Caymmi (SIC), do Francis Hime, do Carlos Lyra e Vinicius (Maria do Maranhão da peça *Pobre Menina Rica*), etc... Nesse disco já estava ao contrário. Não era a mesma coisa com o Zimbo. Nesse disco eram arranjos para acompanhar a Elis. Com o Zimbo era um quarteto. Essa coisa do quarto integrante no trio não era uma coisa forçada ou procurada. Era natural. Era uma simbiose. (in SUZIGAN, 1990)

Luiz Chaves completa, dizendo que foi um encontro de músicos, onde cada um se despojou de seus interesses pessoais, para construir um grupo harmonioso.

Em entrevista (2008), Suzigan endossa a idéia de que, mesmo com Elis, Zimbo fazia música instrumental, só que passando a ser um quarteto, porque a letra era um instrumento da jogada, fundamentalmente instrumento, com nada fora do lugar.

¹²⁹Essa opinião se detém ao autor somente. Em nossa opinião, o trabalho com César Camargo Mariano, também foi como um grupo instrumental/vocal.

Exemplifica com Tom Jobim, quando pega os nomes de pássaros, fazendo um tipo de prosódia, cai dentro da música instrumental.

Segundo Mello, o único documento sonoro, daquelas segundas-feiras dos anos de 1960, ao que sabe, foi compilado em três CDs, num álbum triplo, lançado pela gravadora ‘Velas’ em 1994.

Gravação original em gravador portátil monaural:
Zuza Homem de Mello
 Revisão das fitas originais:
Egídio Conde (AUDIOMOBILE, São Paulo)
 Transcrição digital para referência:
Ronaldo Dias (FÁBRICA, São Paulo)
 Restauração analógica, transferência digital, processamento pelo Sonic Solutions, masterização:
Mark Holland (JAM PRODUCTIONS, Dallas, TX)
 Direção de arte:
Carlos Baptistella/Tadeu Valério
 Produção artística e executiva:
Zuza Homem de Mello
 Produção fonográfica: VELAS
 Agradecimentos muito especiais:
João Marcelo, Pedro e Maria Rita, Cesar Camargo Mariano, Fran Amitin, Oscar Castro Neves, Elis em Movimento, Fred Hardy Jr., Jan Wolfert, José Carlos Costa Neto, Flavia, Maria de Lourdes e a visão generosa de Paulo Cezar Gião Amorim e Humberto Mesquita, sem a qual este projeto não seria possível.

Apesar da atual tecnologia digital ter atingido um estágio capaz de operações quase miraculosas na recuperação de gravações analógicas, os quase 30 anos passados deixaram marcas indelévels nas fitas de "O Fino da Bossa". O objetivo do trabalho de restauração efetuado, foi não apenas o de tentar superar tais problemas, mas também preservar a integridade do som original monaural, sem suprimir portanto pequenos acidentes naturais em performances ao vivo. O valor documental e emocional, no entanto, supera com vantagem falhas que não foram sanadas, para as quais contamos com a compreensão de todos, especialmente dos fãs de Elis Regina e dos artistas participantes.

* *Ficha Técnica do álbum contendo três CDs: “Elis Regina no Fino da Bossa”*

No entanto, existe um outro CD/1994, 1998, pouco mencionado e lembrado, chamado “O Fino do Fino – Elis Regina e Zimbo Trio”, que originalmente saiu em forma de LP em 1965, gravado ao vivo, no Teatro Record em São Paulo.

Sobre este LP, comprovando a efetiva existência da música instrumental no programa *O Fino*, faremos nossa próxima abordagem.

3.2.1. “O Fino do Fino”

Elis, Rubinho, Luiz e Hamilton alcançaram uma posição única na moderna música brasileira. Partindo de um ponto comum — o de que o som pode ser recriado a cada interpretação — enveredaram juntos, pelos caminhos da pesquisa, conseguindo resultados que o público de “O Fino da Bossa” pôde testemunhar. Não se atiraram aos braços do público empunhando as fórmulas habituais. Escolheram a mais difícil: trazer o público para o seu trabalho. Por esta razão, e por amarem o ofício que

escolheram, é que conseguem atingir todas as camadas de uma população como a nossa, sem necessidade de cortejá-las. E é por esta razão, também, que são procurados por empresários internacionais. Na sala de música da Casa de Goethe, em São Paulo, onde se apresentou a convite do crítico João Marschner, o Zimbo Trio foi recebido e aplaudido por uma platéia íntima da música erudita, e o piano habituado a Beethoven, Bach e Mozart vibrou, harmoniosamente, ao aprender Tom Jobim, Carlos Lyra e Baden Powell. Pouca gente soube desse pequeno concerto, mas para mim ele marca o início de uma grande conquista. Vamos esperar. Quanto a Elis, no Teatro Record todas as segundas-feiras, ou nos inúmeros espetáculos que realiza por todo o Brasil, o que está cada vez mais exato, mais perfeito, é o seu aprofundamento na alma de cada espectador em particular, seu ato de amor com cada um deles, sua ligação extrema com cada par de olhos de uma grande platéia. Zimbo e Elis sabem o que querem, e o que querem nós sabemos que é bom. Este disco é um acerto de contas entre quatro músicos amigos. Um disco a quatro vozes. Ou a quatro instrumentos, como preferirem. E é por não fazerem concessões e nem se ocuparem do sucesso fácil que Elis, Rubinho, Hamilton e Luiz muito se assemelham ao verdadeiro artista, definido pelo dramaturgo Jacinto Benavente: “O verdadeiro artista não faz obras, para o público, prefere fazer público para suas obras”. (MANOEL Carlos, 1965)

Estes são os dizeres do produtor Manoel Carlos, na contracapa do LP “O Fino do Fino”, gravado ao vivo, no Teatro da TV Record, em 1965, após a gravação do programa *O Fino*. Que segundo Rubinho, o público se manteve e fizeram o disco, sem repetição de música, o que saiu, saiu.

Amilton afirma que no programa *O Fino*, as músicas eram divididas meio-a-meio, ou seja, uma música cantada e outra instrumental, e que no decorrer do programa iam se revezando. A maior prova disso foi a gravação do LP “O fino do Fino”. O pianista reitera as palavras de Rubinho, acrescentando que ali, foi uma combinação entre gravadoras. Por pertencer a gravadoras diferentes (Zimbo da RGE, Elis da Philips), não podiam gravar juntos, a não ser que houvesse um acordo, pois as duas eram as grandes concorrentes da época. Com a proposta dessa gravação, um LP com marca registrada do programa, as gravadoras decidiram que iriam reproduzir a verdade do que acontecia ali, ou seja, nem divulgando só a cantora, tampouco só o trio. Mesmo porque, no programa, por um bom tempo, a distribuição de tipo de repertório (música cantada e música instrumental), sempre fora equilibrado e bem distribuído. “[...] Como é que é esse programa? Esse programa é assim: o músico tem vez, e o cantor tem vez, o compositor tem vez, e o autor tem vez”. Segundo o pianista, todo mundo tinha vez no programa. Foram seis músicas instrumentais e seis músicas cantadas, em revezamento, conforme o programa, sem a intenção de fazer um disco de Elis Regina cantando doze músicas e o Zimbo Trio acompanhando.

São doze músicas. Esse é “*O Fino do Fino*”. Quer dizer, o que tinha de melhor do *O Fino da Bossa* ali entendeu? E o título quem deu? A gravadora que inventou? Não, quem produziu foi bico? Não, foi Sr. Manoel Carlos. Foi produzido pelo Manuel Carlos que era o produtor chefe da Equipe A da TV Record. Isso tudo você pode documentar. Você pode falar isso, você não está inventando tá lá. “Olha, está aqui o disco”. Está aqui o que o Manoel escreveu sobre os quatro. É muito bonito o que ele escreveu sobre, pega a contracapa do disco, vê lá o que ele escreveu que bonito. Ele mostrando o que estava acontecendo naquele momento. (...). A coisa foi... essa música foi ganhando adeptos que estava com os ouvidos preparados para ouvir coisa boa. (GODOY, 2007)

O LP é composto de doze faixas, revezando uma música cantada por Elis Regina com Zimbo Trio e outra apenas instrumental, com composições de Edu Lobo, Vinícius de Moraes, Carlos Lyra, Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, Ruy Guerra, Baden Powell, Durval Ferreira, Pedro Camargo, Silvio César, Ed Lincoln, Newton Chaves, Oduvaldo Vianna, Adilson Godoy, e os protagonistas instrumentais, Rubinho Barsotti e Luiz Chaves. Nas músicas instrumentais, o Samba-Jazz está representado em: “Só eu sei o nome”, “Samba Meu”, e “Expresso Sete”, como prova de uma interpretação e arranjos “prá fora”, “abertos”, onde a Bossa Nova intimista cede lugar a uma nova concepção estilística, de se fazer samba. E com isso, registrando o pioneirismo do trio, em tocar e divulgar a MPB instrumental por meio da televisão, abrindo as portas para que um público mais abrangente e de grande audiência, pudesse ouvir e interagir com a música que, até então, era tida como elitista. Abrindo as portas para compositores e músicos que estavam despontando e buscando seu espaço. Buscando o espaço de *O Fino*, seguindo os passos do *O Fino do Fino*, a exemplo de Elis Regina e Zimbo Trio, que, naquele momento, eram o maior referencial, eram *O Fino do Brasil*.



3.3. Discografia do Zimbo Trio (1964 a 1967)

Projeção. Luiz Chaves e seu conjunto



CHAVES, Luiz. *Projeção. Luiz Chaves e seu conjunto*. São Paulo: RGE, 1963. 1 disco sonoro n. XRLP - 5.233, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

Observação: A gravação deste LP foi o primeiro passo da união de Luiz Chaves, Rubens Barsotti e Amilton Godoy.

Faixas

1. Berimbau (V. de Moraes/ Baden Powell)	1. Influência do Jazz (Carlos Lyra)
2. Prá que Chorar (V. de Moraes/ Baden Powell)	2. Nós e o Mar (R. Menescal/ R. Bôscoli)
3. Dan Chá Chá Chá (R. Menescal/ R. Bôscoli)	3. O Samblues (César Camargo Mariano)
4. Tim Dom Dom (João Melo/ Codó)	4. Heloisa (Luiz Chaves)
5. Miss Balanço (Helton Menezes)	5. Estamos Aí (D. Ferreira/ M. Einhorn/ R. Werneck)
6. Tormenta (Luiz Chaves)	6. Telefone (R. Menescal/ R. Bôscoli)

O Fino da Bossa



O FINO da Bossa. São Paulo: RGE, 1964. 1 disco sonoro n. XRLP - 5.254, 33 1/3 RPM, estéreo. 12 pol.

Observação: Show gravado no Teatro Paramount de São Paulo na noite de 25 de maio de 1964.

Faixa

2. Garota de Ipanema (T. Jobim/ V. Moraes)

Zimbo Trio

Não Disponível

ZIMBO Trio. São Paulo: RGE, 1965. 1 disco sonoro nº 70.141, 33 1/3 RPM, 7 pol. – Gravadora: RGE, 1965

Faixas

1. Consolação (B. Powell/ V. Moraes)
2. O Norte (Luiz Chaves)

A Bossa no Paramount



A BOSSA no Paramount. São Paulo: RGE, 1965. 1 disco sonoro n. XRLP - 5268, 33 1/3 RPM, mono. 12 pol.

Observação: Reúne trechos de gravações realizadas ao vivo no Teatro Paramount de São Paulo, por ocasião dos shows organizados pelos centros acadêmicos iniversitários, produzidos por Walter Silva nos anos de 1964 e 1965. A participação do Zimbo Trio ocorreu em um dos shows, não estabelecido na capa, no ano de 1964.

Faixas

6. Nanã (Coisa n. 5) (M. Telles/ Moacir Santos)

Os Grandes Sucessos do Paramount



OS GRANDES Sucessos do Paramount. São Paulo: RGE, 1965. 1 disco sonoro n. XRLP - 5271, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

Observação: Coletânea de gravações ao vivo realizadas em 1964 e 1965 durante shows promovidos pelos centros acadêmicos de diversas faculdades da Universidade de São Paulo no Teatro Paramount. A participação do Zimbo Triop ocorreu em 26/11/1964 no show "O Remédio é Bossa".

Faixas

2. Garota de Charme (I. Bonfá/ M. H. Toledo)
2. Balanço Zona Sul (Tito Madi)

Zambi: Elis Regina/Zimbo Trio



ZAMBI: *Elis Regina/Zimbo Trio*. São Paulo: Philips, 1965. 1 disco sonoro nº 65.111 PB, 33 1/3 RPM, 7 pol. – Gravadora: Philips, 1965 - Extraído do LP O Fino do Fino

Faixas

1. Zambi (Edu Lobo/Vinicius de Moraes)

2. Pot- pourri:

Esse mundo é meu (R.Guerra/ S.Ricardo) -
Resolução (E. Lobo/ Lula Freire)

Zimbo Trio, v. 1



ZIMBO Trio. São Paulo: RGE, 1965. 1 Disco sonoro n. XRLP 5.253, 33 1/3 RPM, estéreo, 12 pol. Gravadora: RGE, São Paulo, 1965. v. 1.

Faixas

1. Zimbo Samba (Adilson Godoy)
2. Menina Flor (Luiz Bonfá/ M. Helena Toledo)
3. Garota de Ipanema (V. Moraes/ Tom Jobim)
4. Inútil Paisagem (Tom Jobim/ A. Oliveira)
5. Barquinho Diferente (Sergio Augusto)
6. Berimbau (V. Moraes/ B. Powell)

1. Consolação (V. Moraes/ Baden Powell)
2. Diz que fui por ai (Zé Kéti/ H. Rocha)
3. Sou Sem Paz (Adilson Godoy)
4. Vivo Sonhando (Tom Jobim)
5. Só Por Amor (V. Moraes/ Baden Powell)
6. O Norte (Luiz Chaves)

Zimbo Trio, v. 2



ZIMBO Trio. São Paulo: RGE, 1966. 1 Disco sonoro n. XRLP 5.277, 33 1/3 RPM, estéreo, 12 pol. v. 2.



1. Arrastão (Edu Lobo/ V. Moraes)
2. Balanço Zona Sul (Tito Madi)
3. Zomba (Luiz Bonfá/M. H. Toledo)
4. Insolação (Adilson Godoy)
5. Zimba (Tito)
6. Reza (Edu Lobo/ Ruy Guerra)

Faixas

1. Samba 40 graus (Adilson Godoy)
2. Garota de Charme (L. Bonfá/ M. H. Toledo)
3. Vai de Vez (R. Menescal/ L. F. Freire)
4. Balada de Um sonho Meu (Amilton Godoy)
5. O Rei Triste (Luiz Chaves)
6. Aleluia (Edu Lobo/ Ruy Guerra)

O Fino do Fino



O FINO do Fino – Elis Regina e Zimbo Trio. São Paulo: Universal/Philips, 1965. 1 disco sonoro n. P 632.780 L RPM, estéreo, 12 pol.

Faixas

1. Zambi (Edu Lobo/ V. Moraes)	1. Expresso 7 (Rubinho Barsotti)
2. Aruanda (Carlos Lyra/ Geraldo Vandré)	2. Te o Sol Raiar (B. Powell/ V. Moraes)
3. Cação do Amanhecer (Edu Lobo/ V. Moraes)	3. Chuva (Durval Ferreira / Pedro Camargo)
4. Só eu sei o nome (Luiz Chaves)	4. Amor Demais (Silvio César/Ed Lincoln)
5. Esse mundo é meu (Sergio Ricardo/ Ruy Guerra) - Resolução (Edu Lobo/ Luiz F. Freire)	5. Samba Novo (Durval Ferreira / Newton Chaves)
6. Samba meu (Adilson Godoy)	6. Chegança (Edu Lobo/ Eduvaldo Vianna)

Zimbo Trio, v. 3



ZIMBO Trio. São Paulo: RGE, 1967. 1 Disco sonoro n. XRLP 5.302, 33 1/3 RPM, estéreo, 12 pol. v. 3.

Faixas

1. Kaó, Kaó (Johnny Alf) 2. Bocoxé (Baden Powell/ V. Moraes) 3. Só tinha que ser com você (Tom Jobim/ A. Oliveira) 4. Favela (R. Martins/ W. Silva) 5. Amanhã (W. Santos/ Teresa Souza)	1. Samba Do Veloso (Tempo de amor) (B. Powell/ V. Moraes) 2. Prá Machucar meu coração (Ary Barroso) 3. No Balanço do Jequibau (ritmo de Jequibau) (M. Albanese/ Cyro Pereira) 4. Prá Viver Feliz (Luiz Chaves) 5. Tristeza (Haroldo Lobo / Niltinho) 6. Água de Beber (T. Jobim/ v. Moraes)

Elis Regina no Fino da Bossa, v. 1



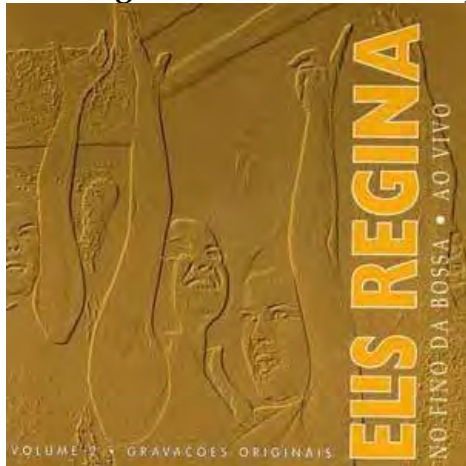
ELIS Regina no Fino da Bossa. São Paulo: Velas, 1994. 1 Disco sonoro n. 11-V030.V1, 200 NPM, digital.

Observação: Gravações realizadas durante os programas da TV Record, entre 1965 e 1967, e guardadas por muitos anos, por Zuza Homem de Mello, o engenheiro de som dos programas. Masterização em Dallas, EUA, 1993.

Faixas

2. Formosa (B. Powell/ V. Moraes) – 17/05/1965 3. Elis recebe Dorival – 29/11/1965 – Pot-Pourri: Lá vem a Baiana (D. Caymmi) Saudades da Bahia (D. Caymmi) Das Rosas (D. Caymmi) 4. Prá Dizer Adeus (E. Lobo/ T. Neto) – 11/07/1966	6. Pot - Pourri de tom Jobim – 04/08/1965 Insensatez (T. Jobim/ V. Moraes) Corcovado (T. Jobim) A Felicidade (T. Jobim/ V. Moraes) Desafinado (T. Jobim/ V. Moraes) Esse seu olhar (T. Jobim) Só em teus braços (T. Jobim) Samba do Avião (T. Jobim) Garota de Ipanema (T. Jobim/ V. Moraes) Se todos fossem iguais a você (T. Jobim/ V. Moraes)

Elis Regina no Fino da Bossa, v. 2



ELIS Regina no Fino da Bossa. São Paulo: Velas, 1994.
1 Disco sonoro n. 11-V030.V2, 200 NPM, digital.

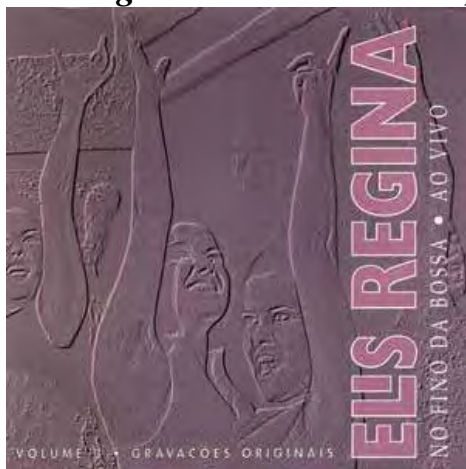
Observação: Gravações realizadas durante os programas da TV Record, entre 1965 e 1967, e guardadas por muitos anos, por Zuza Homem de Mello, o engenheiro de som dos programas. Masterização em Dallas, EUA, 1993.

Faixas

2. Mulata Assanhada (A. Alves) – 24/05/1965
5. Pot-Pourri – 12/07/1965
Consolação (B. Powell/ V. Moraes)
Carcará (J. do Vale/ J. Candido)
Aleluia (Edu Lobo/ Ruy Guerra)
Zelão (Sérgio Ricardo)

7. Amor em Paz (T. Jobim/ V. Moraes) – 15/11/1965
11. Agora ninguém chora mais (Jorge Benjor) – 08/11/1965

Elis Regina no Fino da Bossa, v. 3



ELIS Regina no Fino da Bossa. São Paulo: Velas, 1994.
1 Disco sonoro n. 11-V030.V3, 200 NPM, digital.

Observação: Gravações realizadas durante os programas da TV Record, entre 1965 e 1967, e guardadas por muitos anos, por Zuza Homem de Mello, o engenheiro de som dos programas. Masterização em Dallas, EUA, 1993.

Faixas

6. Sambou, sambou (J. Mello/ J. Donato) – 21/11/1966
9. Pot-Pourri de Carlos Lyra – 08/11/1965
Minha Namorada (C. Lyra/ V. Moraes)
Primavera (C. Lyra/ V. Moraes)
Cartão de Visita (C. Lyra/ V. Moraes)
Feio não é bonito (C. Lyra/ G. Guarnieri)
Maria moita (C. Lyra/ V. Moraes)
Maria ninguém (C. Lyra)
Maria do Maranhão (C. Lyra/N. L. e Barros)
Aruanda (C. Lyra/ G. Vandrê)
Samba do carioca (C. Lyra/ V. Moraes)

10. Esse mundo é meu (S. Ricardo/ R. Gerra) – 12/07/1965
11. Se acaso você chegasse (L. Rodrigues / F. Martins) / Sufixo: Terra de ninguém (Marcos & P. S. Valle) – 29/11/1965

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando se trata de memória recente, feliz o pesquisador que se pode amparar em testemunhos vivos e reconstituir comportamentos e sensibilidades de uma época! O que se dá se o pesquisador for atento às tensões implícitas, aos subentendidos, ao que foi só sugerido e encoberto pelo medo... (BOSI, 2003)

Na introdução deste trabalho, apontamos quatro motivações relevantes que nos levaram a escolher o grupo *Zimbo Trio* como principal objeto de estudo. A primeira motivação levou-nos ao segundo objeto de investigação: o programa televisivo *O Fino*. Na intenção de compreender o referencial simbólico deste programa, os códigos e práticas do seu universo cultural/musical, procuramos descrevê-lo, delimitando uma população-base que tivesse certo grau de representatividade, e que, de certa forma, nos propiciasse montar um banco de dados, apresentando contornos definidos dentro contexto estudado. Como estratégia para esse fim, valemo-nos das entrevistas, a partir das quais, estabelecemos um ponto de saturação, ou seja, buscamos entrevistar o maior número de pessoas possivelmente acessíveis, até que o material obtido nos permitisse uma análise apropriada das relações estabelecidas no programa *O Fino*, compreendendo os significados, sistemas simbólicos e de classificação, códigos, práticas, valores, atitudes, idéias e sentimentos.

O grupo *Zimbo Trio* desempenhou um papel fundamental no contexto do programa *O Fino*. Sua relevância, naquele momento, destaca-se por ser o único trio, dos muitos formados na época, a ser veiculado pela televisão (um veículo de massa), levando uma proposta nova, um novo conceito em tocar música popular brasileira, sobretudo, instrumental, que até então, era apreciada por uma classe de elite, em lugares específicos e destinados a esse tipo de som. Outro dado de sua significativa participação no programa é o de ter autonomia para levar os convidados que achavam importantes no cenário musical da época, não só ajudando-os, no sentido de “abrir as portas”, saindo do desconhecimento para a consagração¹³⁰, como ajudando na retomada de sucesso, a exemplo do *Tamba Trio*, que, praticamente, não tinha mais trabalho no Rio, e quando veio se apresentar em São Paulo, o fez para um pequeno público. O grupo *Zimbo Trio* também influenciou e brigou por melhor tratamento, dignidade e visão por parte de produtores e empresários, que até

¹³⁰Heraldo do Monte, Hermeto Pascoal, Milton Nascimento, Gilberto Gil, e muitos outros citados no trabalho.

então, mandavam os músicos para o fosso da platéia, como no caso do Maestro Cyro Pereira, no início do programa, e dos músicos que “entravam pela porta da cozinha”. Destaca-se a intervenção de Rubinho Barsotti que, por ter credibilidade, sendo altamente respeitado por sua bagagem musical, e personalidade peculiar, lutou pelos direitos, conseguindo maior respeitabilidade à classe musical popular. Um ponto importante que também evidencia a relevância do grupo *Zimbo Trio* é o fato dele ter conquistado toda sorte de prêmios importantes como melhor grupo instrumental já em 1965, menos de um ano depois de sua fundação, com quatro estrelas na revista americana de crítica musical *Down Beat*, com recorde de vendagem nos Estados Unidos com seu primeiro LP, e liderando os “paradas de sucesso” à frente dos Beatles, durante seis meses consecutivos. Apesar de ser considerado, aparentemente, como um grupo que tocava para acompanhar a cantora Elis Regina, o trio e a cantora funcionavam como um quarteto. Não existia essa divisão de funções musicais, ao contrário, existia uma integração, tão homogênea e integrada, que Elis não conseguia interpretar o repertório de então sem o trio, pois a voz, o conceito e acentuações rítmicas da cantora mesclavam-se ao arranjo do trio, tornando-se uma coisa só: “um som prá fora”.

A constatação da relevância musical do grupo *Zimbo Trio* pelos motivos colocados anteriormente nos conduziu a desenvolver nossa terceira motivação: a proposta musical do Zimbo Trio. Depois do estouro da Bossa Nova, e toda transformação que seu aparecimento provocara, o grupo *Zimbo Trio* apareceu com uma idéia de sair do intimismo, sair da “música de apartamento”, do introvertido, para a extroversão. Sua proposta em “botar prá fora”, em fazer “um som prá frente”, com a contribuição de Amilton Godoy, misturando elementos de música erudita, e sua técnica impecavelmente perfeita, somada à articulação, conhecimento e linguagem puramente jazzista de Rubinho Barsotti, bem como a de Luiz Chaves, acrescido de sua essência musical, de Belém do Pará, o trio foi inovador nessa nova maneira de tocar música popular brasileira instrumental. No programa, e não somente neste, mas se apresentando por todo Brasil, viajando para África, Europa, Estados Unidos com a cantora Elis Regina, algumas delas com Jair Rodrigues, formando um quarteto “prá fora”. Como eles mesmos retrataram, foi uma coisa natural, pois Elis, com sua potente voz e peculiar personalidade, retratada ao cantar¹³¹, estavam dando o novo recado “de agora prá frente vai ser assim”: “prá fora”.

¹³¹Qualidades musicais, até então, inexistentes, ou pelo menos desconhecidas, em qualquer cantora brasileira.

Apropriando-se de todos os elementos da Bossa Nova e do *jazz*, lançaram uma nova fase de música popular brasileira. Com outros acontecimentos simultâneos, a canção engajada, aclamada nos festivais, somados à influência que Elis Regina e o grupo Zimbo Trio exerciam sobre a produção, o programa passou a ser um veículo representante da *tradição e ruptura*¹³² da música popular. Programas que variavam, com a presença de Elizete Cardoso, Agostinho dos Santos, e outros da Velha Guarda, passando por Adoniran Barbosa, e, um pouco mais, no seu final, chegando à Jovem Guarda. Este último, por um pequeno espaço de tempo, serviu à mídia, com manchetes de intrigas e ataques entre os ditos verdadeiros da MPB e os da Jovem Guarda, um iê-iê-iê importado dos Estados Unidos. Discussões polêmicas que, acrescidas de outros fatores, resultaram no estouro de um outro movimento que mudaria os rumos da MPB: o *Tropicalismo*.

O grupo *Zimbo Trio* também foi pioneiro em propagar o estilo Samba-Jazz, interpretando, no programa, e em suas gravações, as músicas de Adilson Godoy, conhecido e reconhecido como um dos principais criadores do estilo.

Para construção do conhecimento dos objetos de pesquisa, utilizamos as seguintes estratégias: organização e classificação do material coletado, e um mergulho analítico profundo em textos diretos e indiretos concernentes ao assunto, com o intuito de produzir interpretações e explicações, procurando dar conta do problema e das questões que descrevemos como nossas motivações¹³³. Para chegar a esta análise e interpretação dos resultados, optamos por um discurso neutro, sem tomar partidos e sem nos deixar afetar pelo envolvimento emocional por estarmos diante do que consideramos “os que fizeram parte fundamental da construção da história da música popular brasileira”. Procuramos sempre, na medida do possível, manter a postura de uma investigação científica, ou seja, baseando-nos nas referências teóricas, no referencial histórico, buscando contrabalancear os dados e fontes que se opõe ao discurso. Isto porque não vemos nossos entrevistados e objetos de estudo só como parte da construção da MPB, mas como “tijolos” que sedimentaram essa história.

Muitas vezes, em orientação, ouvimos do querido mestre que deveríamos ter uma postura imparcial para melhor compreensão e interpretação dos fatos e das fontes, pois

¹³²Conforme Napolitano.

¹³³Toda estratégia e parte de análises e critérios por nós citadas acima foram embasadas no texto de DUARTE, Rosália. Pesquisa qualitativa: reflexões sobre o trabalho de campo. In: COELHO, J. G.; BROENS, M. C.; LEMES, S. S. (Orgs.). *Pedagogia cidadã: cadernos de formação: metodologia de pesquisa científica e educacional*. São Paulo: UNESP, Pró-Reitoria de Graduação, 2004. p. 111- 121.

estes devem representar a ciência, o estudo científico. Para nós, esta postura foi um exercício de desafio, pois fazemos parte de um público, que serviu como justificativa da quarta motivação desse estudo: núcleo pedagógico, educacional.

Além de tocar e estudar a música popular instrumental brasileira, nossa dedicação está no ensino dessa música. Compreendemos que a dificuldade que tínhamos há trinta e um anos atrás, em conseguir um material pedagógico compatível com as expectativas criadas pelo que ouvíamos e tentávamos reproduzir sem um critério pré-estabelecido, foi sanada a partir da criação do CLAM (Centro Livre de Aprendizagem Música). Fundada pelo grupo *Zimbo Trio* em São Paulo, com a proposta de preparar o estudante para a profissão, foi a primeira escola de música popular no Brasil a criar um material didático em sua língua materna, pois, as poucas, quase inexistentes, que se propunham, não tinham material próprio, apenas a experiência empírica dos professores. Esse material criado pelo CLAM propiciou ao estudante de música oportunidades de fazer “aquele som”: o som do grupo *Zimbo Trio*, o som de Elis Regina, que em 1964, criou tamanho impacto, servindo de base na concepção musical de praticamente todos os músicos que viriam no futuro.

Este estilo de tocar, até os dias atuais, é considerado inovador, propiciando outros caminhos, mas, como as palavras de Suzigan, “faz parte de um conhecimento imprescindível para que o músico “atravesse a ponte”, dominando linguagens, para que possa criar a sua própria”.

Por fim, este trabalho também nos levou a uma reflexão importante sobre “fazer ciência” em música, que consideramos relevante apresentar.

A autora deste trabalho passou a maior parte de sua vida profissional exercendo a função de instrumentista e educadora na área. Esta pesquisa nos proporcionou a possibilidade de ver um lado desconhecido até então, de como traduzir cientificamente o que tocamos, de como teorizar o intuitivo, de como intitular um estilo, que desde suas tenras raízes, é resultado da miscigenação de povos, brasileiros e estrangeiros, de ritmos, de texturas, com características tão parecidas e, ao mesmo, tão distintas. Somatória que resulta na inconfundível MPB.

Exatamente pela função exercida há muitos anos como professora de instrumento e de prática em grupo, sempre tentando buscar o som que identifique o trabalho, a vivência e estudo do aluno, nos preocupamos com a questão da teorização, da busca de definições para o que se está criando. Esse processo de teorização sobre a prática é feito, muitas

vezes, por pesquisadores que não têm a vivência e a experiência de um músico “que toca”, apesar de serem dedicados e estudiosos. Não pretendemos aqui desmerecê-los, mas gostaríamos de registrar o quão importante foi para nós, e julgamos ser, a pesquisa e o estudo científico sobre a música popular brasileira em relação ao músico, do ponto de vista da prática para a teoria. Pretendemos aqui valorizar o trabalho de pesquisadores e historiadores que procuram desbravar os horizontes do “toco e não sei explicar”, geralmente dito por boa parte de músicos de MPB, principalmente os da época estudada. Ou seja, estudiosos, portadores de profundo conhecimento, e que se dedicam em registrar, dando maior significado, ao que o artista criou. Contextualizando determinado estilo ou gênero de música, num sentido estético-social-histórico, e que, sem eles, certamente a nossa música estaria consumida e perdida pelo tempo.

Esperamos que este desafio sirva como exemplo aos nossos alunos e muitos outros instrumentistas que se opõe ao chamado *academismo*, percebendo que a intenção de teorizar a prática, está em acrescentar, enriquecer e valorizar o trabalho do próprio artista e sua obra.

Finalizando, acreditamos ter conseguido alcançar nosso objetivo. Muito nos alegraria se tivéssemos mais tempo para podermos suprir prováveis lacunas neste trabalho, que julgamos uma pequena porta de entrada para eventuais trabalhos que possam vir.*

*Na conclusão deste trabalho, tivemos a notícia que o Zimbo Trio recebeu o Prêmio TIM, na categoria de melhor grupo instrumental brasileiro de 2008. O que muito nos alegrou, pois vem confirmar a hipótese, de que Zimbo é o único trio consagrado a três décadas, e em plena atividade até os dias atuais, mantendo posição de destaque desde sua fundação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Referências Citadas

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

ARRUDA, M. A. D. N. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX*. São Paulo, 2001. 482 p.

BÁRBARA, Aída. *Zimbo, boa sorte nos seus 20 anos de carreira*. Reportagem publicada em jornal não identificado consultado na Hemeroteca do Centro Cultural.

BARSOTTI, Rubens. A televisão assume o fino. In: *HISTÓRIA do Samba*. São Paulo: Globo, 1998. cap. 28. (Coleção Os Grandes Sambas da História).

BERLINCK, M. T. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papyrus, 1984. 120 p. (Coleção Krisis).

BERTUZZI, Ruberth. Amilton: a visão crítica do profissional. Fonte: Não determinada. Disponível na hemeroteca do Centro Cultural de São Paulo: pasta nº. 1328, microfilme rolo n. 12.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Ed., 2003.

BOTEZELLI, J. C. Pelão; PEREIRA, Arley (Orgs.). *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. São Paulo: SESC Serviço Social do Comércio, 2001.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa: antologia crítica da moderna Música Popular Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

_____. Informação e redundância na Música Popular de Vanguarda. In: _____. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *A onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHAVES, Luís. A televisão assume o fino. In: HISTÓRIA do Samba. São Paulo: Globo, 1998. fasc. 28. (Coleção Os Grandes Sambas da História).

COELHO, J. G.; BROENS, M. C.; LEMES, S. S. (Orgs.). *Pedagogia cidadã: cadernos de formação: metodologia de pesquisa científica e educacional*. São Paulo: UNESP, Pró-Reitoria de Graduação, 2004.

CURIA, Wilson. *Moderno método para Piano Bossa Nova e Jequibau*. São Paulo: Edições Sidomar, 1971.

DUARTE, Rosália. Pesquisa qualitativa: reflexões sobre o trabalho de campo. In: COELHO, J. G.; BROENS, M. C.; LEMES, S. S. (Orgs.). *Pedagogia cidadã: cadernos de formação: metodologia de pesquisa científica e educacional*. São Paulo: UNESP, Pró-Reitoria de Graduação, 2004. p. 111- 121.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairos, 1979.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: _____. *Saco de Gatos: ensaios críticos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976. p. 93-119.

GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999. p. 57-66.

GOMES, Marcelo Silva. O samba-jazz e a música brasileira: o processo de criação e consolidação do gênero e sua relação com o discurso nacional popular. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA (ABET), 3. *Anais...* São Paulo, 2006. p. 12-317.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. *A música e o risco*. São Paulo: EDUSP, 2006.

HISTÓRIA do Samba. São Paulo: Globo, 1998. fasc. 28. (Coleção Os Grandes Sambas da História).

KUTNER, Renato. *Brasília n.º. 2 de Cyro Pereira: análise interpretativa preparação de edição e redução para viola e piano*. 2006. 177 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, INICAMP, 2006.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

_____; SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (v. 2: 1958-1985)*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1999.

NAPOLITANO, Marcos. A idéia de linha evolutiva na Música Popular Brasileira: 1962-1967. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA. Curitiba/PR, jan. 1998.

_____. A música popular brasileira nos anos 60: apontamentos para um balanço historiográfico. *Revista Questões e Debates*, Curitiba, n. 28, p. 123-149, 1998.

_____. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: CONGRESO LATINOAMERICANO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR (IASPM), 4. *Actas...* Cidade do México, abr. 2002.

_____. *Seguindo a canção*: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2001.

OLIVEIRA, Frederico Mendonça de Oliveira (Fredera). *O crime contra Tenório*. Alfenas: Atenas, 1997.

PEPPE, M. Aparecida. O nacional e o popular no discurso dos intelectuais. In: SEMINÁRIO DOS INTELECTUAIS DOS ANOS 60/70. *Resumo*. São Paulo, 2006.

PERPETUO, Irineu Franco (Org.). *Cyro Pereira, Maestro*. Organização e texto Irineu Franco Perpetuo. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2005.

RIBEIRO, Solano. *Prepare seu coração: a história dos grandes festivais*. São Paulo: Geração Editorial, 2003.

SHIMABUCO, Luciana S. *Dá licença, maestro!:* a trajetória musical de Cyro Pereira. 1998. 233 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 1998.

SILVA, Alberto Ribeiro da. *Sinal fechado: a Música Popular Brasileira sob censura (1937-45/1969-78)*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

SILVA, Walter. *Vou te contar: histórias de Música Popular Brasileira*. São Paulo: Códex, 2002.

SÓ BOM ouvido era muito pouco. In: HISTÓRIA do Samba. São Paulo: Globo, 1998. fasc. 28. (Coleção Os Grandes Sambas da História).

SUZIGAN, Geraldo de Oliveira. *Bossa Nova, música, política e educação no Brasil*. São Paulo: CLAM, 1990.

SUZIGAN, Geraldo de Oliveira. *O que é música brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1990. (Coleção Primeiros Passos).

_____; SUZIGAN, Maria Lucia Cruz de. *Educação musical: um fator preponderante na construção do ser*. 6. ed. São Paulo: G4 Ed., 2003. (Coleção ensinando-aprendendo, aprendendo-ensinando. Cadernos brasileiros de educação).

_____; _____. Um novo enfoque para a cultura oficial. In: _____. *Educação musical: um fator preponderante na construção do ser*. 6. ed. São Paulo: G4 Ed., 2003. (Coleção ensinando-aprendendo, aprendendo-ensinando. Cadernos brasileiros de educação).

SOUZA, Tárik de. Zimbo Trio. In: BOTEZELLI, J. C. Pelão; PEREIRA, Arley (Orgs.). *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. São Paulo: SESC Serviço Social do Comércio, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *Pequena história da música popular*. 6. ed. São Paulo: Art Ed., 1991.

VAZ, Gil Nuno. *História da música independente*. São Paulo: Brasiliense, 1988. (Série é História, 124).

VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento: música, festivais e censura*. 4. ed. São Paulo: Olho d'Água, 2002.

WALTER Silva levou a Bossa Nova para o palco. In: HISTÓRIA do Samba. São Paulo: Globo, 1998. fasc. 28. (Coleção Os Grandes Sambas da História).

WERNECK, Humberto. *Chico Buarque letra e música*. São Paulo: Cia da Letras, 1989.

Artigos e matérias em Jornais e Revistas

BARROS, Nelson Lins e. Bossa nova: colônia do jazz. *Revista Movimento*, Rio de Janeiro, n. 11, 1963.

_____. Música popular e suas bossas. *Revista Movimento*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 22-26, 1962.

BARROS, Nelson Lins e. Música popular: novas tendências. *Revista de Civilização Brasileira*, n. 1. 1965.

BOSSA milagre, *Intervalo*, n. 132, 18-24 jul. 1965. Jornal da TV.

BUARQUE, Chico. Entrevista a Marcos Augusto Gonçalves e Fernando de Barros e Silva. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 mar. 1999. Caderno 4, p. 8.

_____. Entrevista a Narciso Kalili. *Realidade*, São Paulo, n. 8, abr. 1966.

CASH Box - International Section, New York, v. 26, n. 38, Apr. 1965. Brazil: Luiz de M. C. Guedes.

CASTRO, Eliana. Zimbo Trio. *Diário Popular*, São Paulo, p. 13, 12 jun. 1988.

_____. Zimbo Trio [Entrevista]. *Diário Popular*, São Paulo, p. 13, 26 jun. 1988.

CASTRO, Ruy. Música popular, das ‘Bananas’ ao ‘Desafinado. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 set. 2000. Caderno 2.

CONTIGO – a revista dos jovens, São Paulo, ano 4, n. 46, p. 28-30, jul. 1967.

DC, Fabian. A MPB era o fino na década de 60. *Diário Popular*, São Paulo, 18 nov. 1988.

DISCOS Populares – Panorama por Sylvio Túlio Cardoso. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 nov. 1966.

DOIS reis e uma rainha na bossa espetacular: Elis, Jai, Simonal juntos outra vez. *Intervalo*, n. 165, 06-12 mar. 1966.

DOMENICO, Guca. Os libertários anos 1960. *Jornal Debate*, Santa Cruz do Rio Pardo, n. 1032, 11 nov. 2003.

ELIS Regina. *Intervalo*, n. 168, p. 10-11, abr. 1966.

FESTA: O Zimbo Trio faz 15 anos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 31, 17 mar. 1979.

NO FESTIVAL letras são melhores que melodias. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 8, 21 out. 1967.

FRENTE única do Samba *A Gazeta*, São Paulo, ano LXI, n. 18.636, 18 jul. 1967. Reportagem de capa. Fundação Casper Líbero.

GALHARDO, Carlos. Ganância está matando a música da nova geração. *Intervalo*, n. 130, 1965.

GANÂNCIA está matando a música da nova geração. *Intervalo*, 1965.

A HISTÓRIA da Bossa Nova. *Revista Caras*, São Paulo, ed. esp. n. 18, ano 3, v. 1, jun./jul. 1996.

_____. *Revista Caras*, São Paulo, ed. esp. n. 19, ano 3, v. 2, jun./jul. 1996.

_____. *Revista Caras*, São Paulo, ed. esp. n. 20, ano 3, v. 3, jun./jul. 1996.

_____. *Revista Caras*, São Paulo, ed. esp. n. 21, ano 3, v. 4, jun./jul. 1996.

HOJE, um show de Troféu. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 nov. 1967.

HOJE: vida e amor do povo brasileiro. Texto de Narciso Kalili. *Realidade*, São Paulo, ano 1, n. 6, nov. 1966.

INTERVALO Semanário de Televisão. São Paulo: Abril Cultural. Arquivo biblioteca da ECA/São Paulo.

INTERVALO, n. 168, 27 mar. a 02 abr. 1966.

INTERVALO, n. 143, jul. 1966.

JORNAL da Tarde, São Paulo, 14 nov. 1967.

JORNAL da TV, ano 9, n. 429, mar. 1971.

KALILI, Narciso. A nova escola do samba. *Realidade*, São Paulo, n.8, p. 116-126, nov. 1966.

MUGNAINI JÚNIOR, Ayrton. Três décadas de Zimbo Trio. *Revista Bateria*, São Paulo, 1994.

OS MUSICAIS ameaçados. *VEJA e Leia*, São Paulo, n. 2, set. 1968.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, 2001.

_____. A canção engajada no Brasil: entre a modernização capitalista e o autoritarismo militar (1960-1968). *Ciência Hoje*, São Paulo, p. 24-25, ago. 1998.

NAPOLITANO, Marcos. O conceito de MPB nos anos 60. *Revista História, Questões e Debates*, Curitiba, n. 31, p. 11-30, 1999.

PAULINO, Franco. Bossa Nova (agora) procura o povo. *Intervalo*, out. 1964.

QUASE dois bilhões devorados pelo fogo no Canal 7. *Intervalo*, n. 186, 31 jul. a 06 ago. 1966.

QUEM faz música popular no Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 out. 1967.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Tempo Social: revista de sociologia da USP*, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 81-110, 2005.

_____. Intelectuais e romantismo revolucionário. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 15, n. 2, 2001.

RIZKALLAH, Mario Roberto. Música brasileira. *Revista Sírio*, São Paulo, ano 38, n. 145, jul./ago. 1982.

O SAMBA que é bom não tem jazz no meio e nasce do povo. *Intervalo*, n. 160, 30 jan. a 05 fev. 1966.

SÃO Paulo virou Capital do samba – Consolação é a Rua da Bossa. *Intervalo*, n. 185, 24 a 30, p. 3-5, jul. 1966.

SOARES, Wladimir. Uma explosão paralela, que movimentou a MPB durante os anos 60. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 21 dez. 1979.

SUBVERSIVOS, *Intervalo*, n. 167, p. 8-9, mar. 1966.

TV RECORD fez 12 anos sem bolo. *Intervalo*, n. 143, p. 24-26, jul. 1965.

UMA grande paixão que fez crescer a MPB. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 25, 13 dez. 1980.

WISNIK, José Miguel (Entrevista). *Teoria e Debate*, n. 35, p. 58-64, jul.-set. 1997.

Sites e Documentos Eletrônicos

ABRACADABRA LPs DO BRASIL. Disponível em: <<http://abracadabra-br.blogspot.com/>>.

AIRTO Moreira. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Airto_Moreira>.

ALTA FIDELIDADE. Núcleo de Pesquisas Históricas sobre MPB Pesquisa, Cultura e Diversão. Disponível em: <<http://www.geocities.com/altafidelidade/>>.

AMORIN, Edgard Ribeiro. Televisão - a fase musical da TV Record. *Revista D'Art*, São Paulo, n. 8, Seção Memória, dez. 2001. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/linha/dart/revista8/index.htm>> Acesso em: 10 ago. 2006.

ANPUH. Associação Nacional de História. Disponível em: <<http://www.anpuh.org/>>.

BARBOSA, Marco Antonio. O pianista Dom Salvador reencontra o Brasil: considerado um dos papas do *Brazilian jazz*, o músico não tocava no país há mais de 30 anos. 29/05/2003. *Clique Música*. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_Materia=4006>.

BO65 (29/03/1965). *Walter Silva (Pica-Pau)*. Disponível em: <<http://www.waltersilvavicapau.com/show7.html>>.

BOA Bossa (31/08/1964) *Walter Silva (Pica-Pau)*. Disponível em: <<http://www.waltersilvavicapau.com/show2.html>>.

BRASILEIRINHO. Amilton Godoy e o novo Zimbo Trio. Disponível em: <<http://www.brasileirinho.mus.br/entrevistas/amiltongodoy.htm>>.

CLAM. Centro Livre de Aprendizagem Musical. Disponível em: <<http://www.clamzimbo.com.br/>>.

CLIQUE MUSIC. A música brasileira está aqui. *Zimbo Trio*. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/zimbo-trio.asp>>.

DEPOIMENTOS exclusivos à Editora Globo. Disponível em: <http://www.editora.globo.com/especoais/2005/elis/depoimentos_p5.htm-10k->. Acesso em: 01/09/2006.

DEPOIMENTOS de pessoas que fazem a história da TV - Jair Rodrigues. Entrevista a Soraya Costa. *Tudo sobre TV – Televisão*, 2002. Disponível em: <<http://www.tudosobretv.com.br>>. Acesso em: maio 2006.

DICIONÁRIO Cravo Albin de Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/>>.

DISCOS DO BRASIL. Uma Discografia Brasileira. Disponível em: <<http://discosdobrasil.com.br/>>.

DOIS na Bossa (8-9-12/04/1965. *Walter Silva (Pica-Pau)*. Disponível em: <<http://www.waltersilvapicapau.com/show8.html>>.

DOMÍNIO PÚBLICO. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.jsp>>.

ENTREVISTAS. Cinco Perguntas para... Trecho de entrevista realizada no SESC Vila Mariana, São Paulo, em 06 nov. 2003. Disponível em: <<http://www.brasileirinho.mus.br/entrevistas.htm>>. Acesso em: 08 jul. 2007.

O FINO da Bossa (25/05/1964). *Walter Silva (Pica-Pau)*. Disponível em: <<http://www.waltersilvapicapau.com/show1.html>>.

GARCIA, Tânia da Costa. Manifesto e manifestações Latino-Americanas no cenário político mundial dos anos 60. *Comunicação de Congresso*. Franca, São Paulo: UNESP, 2006. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/costagarcia.pdf>>. Acesso em: jun. 2007.

GOMES, Fábio. Amilton Godoy e o novo Zimbo Trio. Entrevista realizada no SESC Vila Mariana, São Paulo, em 6 de novembro de 2003. Disponível em: <<http://www.brasileirinho.mus.br/entrevistas/amiltongodoy.htm>>. Acesso em: 08 jul. 2007.

A HISTÓRIA da Bossa Nova: parte 3. Published Sexta-feira, Abril 06, 2007 by Ever. Fonte: Revista Caras - Edição Especial de Julho de 1996. *Cifrantiga*, abr. 2007. Disponível em: <<http://cifrantiga2.blogspot.com/2007/04/histria-da-bossa-nova-parte-3.html>>. Acesso em: 20 jan. 2008.

HISTÓRIANET, 25/06/2001. Disponível em: <<http://www.historianet.com.br>> Acesso em: jun. 2007.

A HISTÓRIA da Televisão no Brasil. *Tudo sobre TV – Televisão*. Disponível em: <<http://www.tudosobretv.com.br>>. Acesso em: maio 2006.

JARDIM, Fernando. Airto Moreira (nº 1941) – bateria, percussão. *Revista Eletrônica Ejazz*. Disponível em: <<http://www.ejazz.com.br>>.

JAZZ. Zimbo Tri: piano, contrabaixo, bateria. Disponível em: <<http://www.ejazz.com.br/detalhes-artistas.asp?cd=177>>.

MAIO de 1968. *Wikipédia, a enciclopédia livre*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Maio_de_1968>. Acesso em: jun. 2007.

MARTINO, Rodolfo. Ainda há novos Chicos, Vandrés, Caetanos, Gils e Miltons por aí? *Rodolfo Martino. com.br*. Publicado em 13/08/2000. Disponível em: <http://www.rodolfomartino.com.br/artigo.php?id_artigo=2>. Acesso em: 20 jan. 2008.

MELLO, Zuza Homem de. Anos 60: surge a geração de ouro. *Jornal da Universidade – UFRGS*, ano 5, n. 56, out. 2002. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/jornal/outubro2002/pag15.html>>. Acesso em: jan. 2006.

MEMÓRIA VIVA: história rima com memória. Disponível em: <<http://www.memoriaviva.com.br/>>.

MENS Sana in Corpore Samba (16/11/1964). *Walter Silva (Pica-Pau)*. Disponível em: <<http://www.waltersilvapicapau.com/show4.html>>.

MICROFONE: o site do radialista. *História da Televisão Brasileira*. Disponível em: <<http://www.microfone.jor.br/historiadaTV.htm#ocomeco>>.

MILLARCH, Aramis. Zimbo, a continuidade harmônica aos 24 anos. *Jornal Estado do Paraná – Caderno Almanaque, Tablóide*, p. 3, 14/06/1988. *Tablóide Digital*. Disponível em: <<http://www.millarch.org/ler.php?id=451>>. Acesso em: 01 mar. 2008.

A MÚSICA brasileira deste século por seus autores e intérpretes – Zimbo Trio. *Clique Música*. JCB-0709-050, SESC: São Paulo, 2001. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/artistas.asp?Status=DISCO&Nu_Disco=8876>.

MUSEU DA TV. Disponível em: <<http://www.museudatv.com.br/>>.

NARA, Edu e Tamba (26/04/1965). *Walter Silva (Pica-Pau)*. Disponível em: <<http://www.waltersilvapicapau.com/show9.html>>.

OSCAR Castro Neves. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Oscar_Castro_Neves>.

PEREZ Prado. *iMusica*. Disponível em: <<http://www.imusica.com.br/artista.aspx?id=4892&bio=1>>.

PIZA, Rodrigo. Som três: para dançar na maior sofisticação. *Clube do Balanço*. Disponível em: <http://clubedobalanco.uol.com.br/novo_paginas/textos/ph70_01.htm>.

PRIMAVERA de Praga *Wikipédia, a enciclopédia livre*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Primavera_de_Praga>. Acesso em: jun. 2007.

PRIMEIRA Denti-Samba (23/11/1964). *Walter Silva (Pica-Pau)*. Disponível em: <<http://www.waltersilvapicapau.com/show5.html>>.

QUARTETO Novo. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Quarteto_Novo>.

O REMÉDIO é Bossa (26/10/1964). *Walter Silva (Pica-Pau)*. Disponível em: <<http://www.waltersilvapicapau.com/show3.html>>.

SABÁ conta como o Jongo Trio virou Som Três. *Clique Música*. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Resgate/Resgate.asp?Nu_materia=1769>.

SABADABADA. Disponível em: <<http://www.sabadabada.com/>>.

SAMBA Novo (24/08). *Walter Silva (Pica-Pau)*. Disponível em: <<http://www.waltersilvapicapau.com/show12.html>>.

SAMBALANÇO. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Sambalan%C3%A7o>>.

SAMBALANÇO Trio. *Clique Música*. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/sambalanco-trio.asp>>.

SERGIO Mendes. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9rgio_Mendes>.

SERGIO Mendes 11/2/1941. *Clique Música*. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/sergio-mendes.asp>>.

THE SERGIO Mendes Discography. Disponível em: <<http://www.brasil66.com/index.php>>.

SOUZA, Tárik de; CASTRO, Nana Vaz de. As baquetas explosivas da bossa. Há exatos dez anos, a música brasileira perdia Edison Machado, o revolucionário baterista que mudou a maneira de se tocar samba. 15/09/2000. *Revista Eletrônica Clique Music*. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.as7p?Nu_materia=748>.

TAMBA Trio. *Clique Música*. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/tamba-trio.asp>>.

TAMBA Trio: Tamba 74 (2001). *Ithamara Koorax - Official Website*. Disponível em: <<http://www.koorax.com/jsr/prod/tamba.htm>>.

TELETRADRAMATURGIA. Disponível em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/bravob.htm>>.

TUDO SOBRE TV. Disponível em: <<http://www.tudosobretv.com.br/>>.

WALTER Silva (Pica-Pau). Disponível em: <<http://www.waltersilvapicapau.com>>.

WIKIPÉDIA. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki>>. Acesso em: jun. 2007.

XAVIER Cugat. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Xavier_Cugat>.

ZIMBO TRIO. Disponível em: <<http://www.zimbotrio.com.br/>>.

Encarte

MELLO, Zuza Homem de. Algumas informações sobre o Fino da Bossa. Dallas, abr. 1994. In: _____. *Encarte acompanha os CD's 'Elis Regina no Fino da Bossa'*. Velas Prod. Art. Musicais e Comércio Ltda., 1994.

Contracapa

CANOVA, Fausto. [Comentário na contracapa do primeiro LP “Zimbo Trio”]. 1964, v. 1.

CANOVA, Fausto. [Comentário na contracapa do primeiro LP “Zimbo Trio”]. 1967, v. 3.

MANOEL Carlos. [Comentário na contracapa do CD “O Fino do Fino”]. 1965, v. 3.

Fontes - Fotos

CASH Box, 10 Apr. 1965 – International Section.

ENCARTE do Cd “O Fino da Bossa” da Série Prestígio RGE Brasil – 347.6012.

ENCARTE do Cd Projeção- Luiz Chaves e Seu conjunto da série Prestígio n. 10, RGE.

O ESTADO de S. Paulo, São Paulo, 05 nov. 1965.

A GAZETA, 26 ago. 1964. Museu da Televisão Brasileira, 2000.

HISTÓRIA do Samba. São Paulo: Globo, 1998. fasc. 28, p. 542. (Coleção Os Grandes Sambas da História).

INTERVALO, n. 171, 17 a 23 abr. 1966.

LP O FINO do Fino.

ORQUESTRA JAZZ SINFONICA. Disponível em:
<<http://www.jazzsinfonica.org.br/cyro.htm>>.

PERPETUO, Irineu Franco (Org.). *Cyro Pereira, Maestro*. Organização e texto Irineu Franco Perpetuo. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2005.

REVISTA D'Art, n. 8, 8 dez. 2001. *PRODAM*. Disponível em:
<<http://www.prodam.sp.gov.br/ccsp>>.

“SALVADOR Trio” – Mocambo/ LP-40.320 “Rio 65 Trio – Philips/ P632.749.

TENÓRIO JR. Embalo. Disponível em: <<http://br.geocities.com/cantodabossa/tje.htm>>.

TUDO sobre TV – Televisão. Disponível em: <<http://www.tudosobretv.com.br>>.

WALTER Silva (Pica-Pau). Disponível em:
<<http://www.waltersilvapicapau.com/show1.html>>.

WALTER Wanderley Pictorial Discography. *The Music Discographies*. Disponível em:
<<http://bjbear71.com/Wanderley/main.html#Index>>.

Fontes Sonoras - LPs e CDs

A BOSSA no Paramount. São Paulo: RGE, 1965. 1 disco sonoro n. XRLP - 5268, 33 1/3 RPM, mono. 12 pol.

CHAVES, Luiz. *Projeção. Luiz Chaves e seu conjunto*. São Paulo: RGE, 1963. 1 disco sonoro n. XRLP - 5.233, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

ELIS Regina – Compacto Simples. LP “Samba eu canto assim”, faixas 2 e 7. Gravado pela CBD-Philips em 1965.

ELIS Regina no Fino da Bossa. São Paulo: Velas, 1994. 1 Disco sonoro n. 11-V030.V1, 200 NPM, digital. 3 v.

O FINO da Bossa. São Paulo: RGE, 1964. 1 disco sonoro n. XRLP - 5.254, 33 1/3 RPM, estéreo. 12 pol.

O FINO *do Fino – Elis Regina e Zimbo Trio*. São Paulo: Universal/Philips, 1965. 1 disco sonoro n. P 632.780 L RPM, estéreo, 12 pol.

OS GRANDES Sucessos do Paramount. São Paulo: RGE, 1965. 1 disco sonoro n. XRLP - 5271, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

PARAMOUNT: o templo da bossa. São Paulo: RGE, CD 9002-2, 1995 (1965).

ZAMBI: *Elis Regina/Zimbo Trio*. São Paulo: Philips, 1965. 1 disco sonoro nº 65.111 PB, 33 1/3 RPM, 7 pol. – Gravadora: Philips, 1965 - Extraído do LP O Fino do Fino.

ZIMBO Trio. São Paulo: RGE, 1965. 1 Disco sonoro n. XRLP 5.253, 33 1/3 RPM, estéreo, 12 pol. Gravadora: RGE, São Paulo, 1965. v. 1.

_____. São Paulo: RGE, 1966. 1 Disco sonoro n. XRLP 5.277, 33 1/3 RPM, estéreo, 12 pol. v. 2.

_____. São Paulo: RGE, 1967. 1 Disco sonoro n. XRLP 5.302, 33 1/3 RPM, estéreo, 12 pol. v. 3.

_____. São Paulo: RGE, 1965. 1 disco sonoro nº 70.141, 33 1/3 RPM, 7 pol. – Gravadora: RGE, 1965.

Entrevistas

Entrevista com Amilton Godoy. Realizada em 21 de junho de 2006 e em 18 de maio de 2007. Referenciada no trabalho como: GODOY, 2007

Entrevista com Cyro Pereira. Realizada em 09 de outubro de 2007. Referenciada no trabalho como: PEREIRA, 2007.

Entrevista com Geraldo Suzigan e Maria Lucia Suzigan. Realizada em 26 de maio de 2008. Referenciada no trabalho como: SUZIGAN, 2008.

Entrevista com Luiz Loy. Realizada em 12 de julho de 2007. Referenciada no trabalho como: LOY, 2007.

Entrevista com Rubens Barsotti. Realizada em 01 outubro de 2007. Referenciada no trabalho como: BARSOTTI, 2007.

Entrevista com Walter Silva. Realizada em 24 de outubro de 2007. Referenciada no trabalho como: SILVA, 2007.

Bibliografia Consultada

BAIA, Silvano Fernandes. *A pesquisa sobre música popular no Estado de São Paulo (Brasil): o Estado da arte*. 2005. Dissertação (Mestrado) - IA/UNESP, São Paulo, 2005.

BARBOSA, Airton L. (Org). Que caminho seguir na música popular brasileira (debate com vários músicos e intelectuais). *Revista Civilização Brasileira*, n. 7, p. 375-385, 1966.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: Erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Ed., 1977.

MORAES, J. G. Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

_____. Música popular: fontes e arquivos. *Teresa: revista de literatura brasileira*, São Paulo, v. 4/5, literatura e canção, 2004.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, n. 39/20, 2000.

PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 2007. (Série Princípios).

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal. Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. 1964. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, USP. São Paulo, 1994.

PEPPE, Maria Aparecida. Arena Conta Zumbi: a canção engajada no teatro. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: GUERRA E PAZ, 23. ANPUH, *Anais...* Universidade Estadual de Londrina. Londrina, Paraná, jul. 2005.

PIEDADE, A. T. C. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Opus: revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Campinas, v. 11, n. 1, p. 113-123, 2005.

_____. Música popular, expressão e sentido: comentários sobre a teoria das tópicas na análise da música popular brasileira. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA (ABET), 3. *Anais...* São Paulo, 2006.

_____; BASTOS, M. B. Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA 2006 SIMPEMUS3. DeArtes – UFPR. *Anais...* Curitiba/PR, 2006. p. 265-271.

QUINTELA, Vilma Mota. Caetano *Cult* ou uma consciência limite. *Inventário: revista dos estudantes do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFBA*, Artigo – n. 2. Bahia: 2004. Disponível em: <<http://www.inventario.ufba.br/02.htm>>. Acesso em: 13 set. 2006.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: *Cultura brasileira: tradição/contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Funarte, 1987. p. 91-110.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969.

ULHÔA, Martha Tupimambá de. *Categorias de avaliação estética da MPB: lidando com a recepção da música brasileira popular*. IASPM. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Ulhoa.pdf>>.

_____. Pertinência e música popular: em busca de categorias para análise da música brasileira popular. *Cadernos do Colóquio*, p. 50-51. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Ulloa.pdf>>.

APÊNDICES

APÊNDICE I
ENTREVISTAS

ENTREVISTA COM AMILTON GODOY - Nº. 1

Data: 21 de junho de 2006

Local: CLAM – Centro Livre de Aprendizagem Musical (Escola do Zimbo Trio), SP

Duração: cerca de 1h

CM: Estou montando meu projeto de pesquisa no qual gostaria de abordar o Zimbo Trio, por conta da influência que exerce em todo o processo de aprendizagem. Tanto historicamente como musicalmente sobre a MPB instrumental. Pretendia entrevistar todos os componentes do trio, infelizmente devido às condições de saúde de Luiz Chaves, tornando impossível tal encontro, me deterei a você e ao Rubinho Barsotti. Para começar, gostaria de saber um pouco de você como instrumentista.

AG: Tenho formação em piano erudito e sempre me dediquei integralmente a esse repertório, participando de concursos, obtive várias premiações como pianista virtuose. Também tinha grande vivência na música popular. Desenvolvi arranjos próprios para piano solo em músicas populares resultando numa maneira de tocar nada peculiar aos pianistas de música popular da época, com a amplitude do “piano inteiro”, ou seja, usando todo o piano, pois os pianistas que improvisavam ou tocavam em trio, de uma maneira geral, costumavam apoiar os acordes com a mão esquerda e trabalhar os solos na mão direita. Fazendo uso de uma técnica impecável que o piano erudito me proporcionava, adaptei harmonias do jazz e o “molho” da música popular brasileira para criar meu estilo próprio de tocar solo, tornando, na época, um diferencial dos outros pianistas.

CM: Como decidiu fazer música popular?

AG: Em 1964 trabalhava no Bar Baiúca em São Paulo, como pianista solo e eventualmente acompanhador. Por lá passavam pianistas como Moacyr Peixoto, que eu já ouvia e achava incrível tocando jazz e improvisando, Luiz Chaves e Rubinho Barsotti também já eram bem famosos e tocavam no bar e muitos outros que trabalhavam ou davam “canja”, sempre com espírito de igualdade e respeito pelo outro. Ao vencer o prêmio Eldorado nesse ano, tive de decidir: Ou seria um pianista de carreira erudita ou popular, pois ambas requeriam dedicação exclusiva. A segunda opção bateu mais forte.

CM: E o Zimbo Trio?

AG: Em 1965 uni-me a dois músicos: Rubens Barsotti, um baterista de jazz e música popular e Luiz Chaves, um contrabaixista de jazz paraense, que também era violonista e que trazia consigo toda a “jinga e molho” do norte, e formamos o grupo instrumental Zimbo Trio.

CM: O que pode falavam sobre o Zimbo logo que estreou?

AG: Revistas da época, “Manchete” e “O Cruzeiro” definiram o trio como um “*som pra frente*”, o primeiro grupo instrumental que misturava tantos elementos importantes: nível técnico apurado, jazz e o balanço brasileiro.

CM: Bossa Nova e Zimbo Trio. O que você diz a respeito?

AG: A Bossa Nova é mencionada em meados de 1958 no Rio de Janeiro, na maioria das vezes, como estilo musical que se poderia dizer quase intimista e de elite. Anos mais tarde, 1964 em São Paulo, a Bossa Nova passa a ser um movimento musical mais aberto.

CM: A Bossa Nova estaria passando por um novo processo?

AG: Sim, a Bossa Nova foi o ponto de partida para boas músicas e músicos e ganhou popularidade, principalmente em São Paulo. Por exemplo, na faculdade de direito São Francisco havia o Centro Acadêmico 11 de Agosto que promovia shows para estudantes. Esses espetáculos foram tomando tamanha proporção que já não cabia mais no espaço do Centro Acadêmico, e os eventos foram transferidos para o Teatro Paramount, onde Horácio Berlinck promoveu um grande show que levou o nome de “*O Fino da Bossa*”. Desse espetáculo decidiu-se gravar um LP com a coletânea de vários artistas. Numa das faixas o Zimbo Trio interpreta “Garota de Ipanema” instrumental, em outra, acompanha Alaíde Costa em “Onde está você”.

CM: Onde o Zimbo Trio começa a ser conhecido.

AG: Também, pois paralelamente, o grupo já estava gravando o primeiro LP “Zimbo Trio Vol. 1”, que mais tarde é premiado com o “Troféu Roquete Pinto”. Os espetáculos continuam e lança-se o segundo LP “*Bossa no Paramount*”.

CM: Essa época, segundo alguns músicos da época, já se falava em música popular moderna como uma “renovação” ou novos rumos da Bossa Nova. Foi por aí? E o programa de televisão “O Fino da Bossa”?

AG: Correto. Em 1965, o produtor Manuel Carlos e Antonio Augusto Amaral de Carvalho, mais conhecido como Tuta, levam para a televisão boa parte desses artistas do Paramount através de um programa chamado “O Fino da Bossa”. Era um programa de auditório em que se apresentavam artistas de destaque e conhecidos. Antes da gravação oficial, exibida em vídeo tape, acontecia a “Primeira Audição”, destinado a artistas novos que se apresentavam mostrando seu trabalho, para poderem se tornar conhecidos. O que aconteceu com grandes nomes como César Camargo Mariano, Toquinho, Chico Buarque e outros.

ENTREVISTA COM AMILTON GODOY – Nº. 2

Data: 18 de maio de 2007

Local: CLAM – Centro Livre de Aprendizagem Musical (Escola do Zimbo Trio), SP

Duração: 01:02:05

CM: Minha pesquisa é sobre a influência do Zimbo Trio sobre a construção da MPB. Utilizando como contexto inicial o programa ‘O Fino da Bossa’, onde vocês se tornaram mais conhecidos por todo tipo de público, principalmente os que não freqüentavam os bares que vocês tocavam na época (Baiúca). A maior parte da bibliografia que li até agora, falam muito pouco de vocês. Digo de autores que retratam a década de 60, historicamente, em alguma biografia, festivais, e principalmente no “O Fino da Bossa”. Um dos tópicos mais importantes do meu trabalho está em pesquisar a música instrumental brasileira. Cresci ouvindo o Zimbo Trio em casa, meus pais eram fãs de vocês desde o início. Por razões óbvias, sendo pianista, minha admiração por você pé ainda maior. Estudei na escola Magda Tagliaferro e nos encontros que havia na casa da minha professora Helena Plaut, amiga da professora dos Godoy, a Leni Braga, quando você aparecia por lá dando ‘canjas’, eu ficava ‘maluca’. Queira saber que por sua causa eu decidi fazer música popular, principalmente por saber sua formação. Sabe aquela coisa “quando eu crescer quero tocar assim?”. Hoje meu principal trabalho é na pedagogia. Meu primeiro objetivo era fazer um trabalho ligado ao ensino da música popular. O Zimbo não só tem uma importância fundamental no ensino da música popular, com a criação do CLAM, como sendo pioneiro ao se falar de música instrumental. Lendo e buscando as fontes, notei que são totalmente escassas quase inexistentes. Com isso, direcionei minha pesquisa para as bases, se é que podemos chamar assim, indo ao início dessa coisa toda no Brasil e com você, o Zimbo Trio.

AG: Que pena. Falam pouco do Zimbo Trio né?! Inclusive o Zimbo foi a mola mestra musical do programa. Impressionante. Porque as pessoas que foram reveladas lá, foram reveladas por causa da condição musical. A letra era uma circunstância, mas quem não fosse bom musicalmente, se a música não tivesse conteúdo, não passava nem na porta. Porque era por qualidade, foi um refinamento natural pela qualidade. Tudo o que você quiser gravar eu falo se for interessante, pra dizer, por que... E isso abriu espaço para gente boa, não tinha espaço para cara ruim. A Elis era muito séria com trabalho dela, gostava de coisa boa, entendeu? Menosprezava (eu até achava demais) o trabalho - ela era muito jovem - o que ela tinha feito antes, os dois discos que ela tinha gravado, num podia nem falar que aqueles discos existiam. A carreira dela começou, na verdade, com a primeira gravação que foi “*O menino das Laranjas*”. Depois ela ganhou o festival. Mas a qualidade era a primeira coisa importante. Pelo conteúdo da música e a letra era um engajamento natural dos compositores dentro do processo político cultural que o Brasil estava passando. Então, teve uma revolução muito grande literária e musical, mas muito.

CM: Mas essa importância musical?!

AG: Mas eles não falam na música (eles = críticos e escritores que retratam a época). Não falam porque não tem condições de analisar o que acontecia musicalmente. A falta de conhecimento das pessoas, de música, não dão a elas as devidas ferramentas para elas poderem falar. Então, às vezes vê crítica de um crítico ou alguma coisa, boa em relação ao seu trabalho, mas quando ele vai explicar porque que ele gosta, ele fala um monte de besteira. Ele não sabe, porque ele não estudou

música. Critico de música que não sabe música. Tem uns aí que cobram até a guerra do Iraque, que não vou nem falar o nome dele aí. Que já vi fazendo crítica de festival, esse cara não sabe nada de música. Escreve bem, é diferente. O cara sabe escrever. Mas não sabe música. Agora vai falar sobre música, vai analisar o trabalho de um compositor, vai analisar o trabalho de um músico. Como? Com que elementos? Como é que ele vai poder entrar tecnicamente naquele trabalho se ele não sabe? A gente que estuda, você sabe, é difícil às vezes você explicar o que o cara está fazendo de bom. Não é assim? A não ser que você seja um técnico. Eu, como professor, tenho obrigação de estudar essas “paradas”. Então eu vou e estudo. O meu aluno vai perguntar. Mas tem muito músico que toca muito bem, às vezes não sabe nem explicar o que ele faz. Tem de cair de cabeça nisso. É uma linguagem que dá para você se apropriar. Tem que se apropriar daquele conhecimento.

CM: Como estou fazendo um trabalho que envolve diretamente a história e o contexto sócio-político-cultural do Brasil na época, eu pergunto: As questões trazidas pela reestruturação da indústria cultural nos anos 60 e em decorrência disso a música passando a ser um veículo de discussão de questões sociais, foram questões e fator influenciável direto e /ou indireto na concepção musical do Zimbo?

AG: Puxa, aí é difícil. Quando você estava lá, né. Quando você estava naquilo envolvido. É difícil para você saber. Eu acho que eram duas coisas. Direto no sentido de que as coisas chegavam as nossas mãos como um porta-voz. Nós éramos o porta-voz de uma nova mensagem. Um legado maravilhoso musical, que era a Bossa Nova. Uma forma tremendamente intimista que não nos satisfazia. O músico brasileiro ainda precisava de Standard americano para exteriorizar seu pensamento. A partir do Zimbo Trio é que o músico brasileiro começou a tocar, a fazer jazz, com a sua própria música. Esse é o diferencial. O Zimbo foi o primeiro entendeu? Zimbo foi o primeiro grupo com essa proposta. Se você falar: o que tinha antes do Zimbo Trio? Tinha um grupo, na mesma época, se formando no RJ, mas não era instrumental, era vocal com instrumental, muito bom, com meu querido amigo Luiz Eça de piano, que cantava. Não era instrumental. Não era uma proposta jazzística de fazer coisa com a nossa música. De fazer assim oh: vamos, encontramos uma forma, de fazer, de improvisar, de fazer jazz usando e ‘botando para fora’. Não era mais intimista. A Elis “botando para fora”, veio um ano depois do Zimbo. O primeiro a ‘botar para fora’ tocando foi o Zimbo Trio. Primeiro. Mas como assim? *Garota de Ipanema*. Gravação que existia era uma gravação feito em apartamento, intimista por que, limites e tal, tal. O Zimbo Trio foi o primeiro a começar a tocar. Esse foi o primeiro arranjo nosso já era uma mensagem. “Olha, pumba! Daqui pra frente vai ser assim, vai ser assim”.

CM: Impactante.

AG: Impactante, exatamente. E aí o improviso, e aí solos, e aí o público querendo uma expressão, ele queria se manifestar. Ele precisava de porta-voz que desse a ele possibilidade dele aplaudir quando ele quisesse, agredir quando ele tivesse vontade, mas tudo dentro de uma qualidade porque era a coisa primordial, não se podia jogar fora tudo aquilo que vinha vindo, preparado por uma porção de gente boa. Só gente boa. Já vinha lá o Vinicius, já vinha lá o Jobim, já vinha lá o Johnny Alf, já vinha uma porção de gente. Aí a Bossa Nova juntou isso e pá, foi, foi, foi, aí foi estagnando. 58,59... Saiu em 60, 61,62, 63, não acontecia mais nada. Aí veio o Zimbo Trio. Pumba! Ai foi só essa música, só uma faixa num disco, Pum!. Aí o disco do Zimbo Trio, primeiro lugar na parada de sucesso. Seis meses. Você acredita que nós fizemos isso no Brasil? Música instrumental? Pam! Aí *Nanã* o segundo disco gravado, nosso na “Bossa no Paramount” 1º volume. Pum! Primeiro lugar também. Aí abriu-se, provou-se para o próprio músico “bicho acorda, você tem a sua música, faça a

coisa funcionar. Vai, pesquise”. Se você vai ver o swing de ‘*Garota de Ipanema*’ é uma bossa nova. Mas uma bossa nova ‘pra fora’. Você vai pegar um ‘*Nana*’ que é da mesma época de arranjo um pouco de....o que que é aquilo com o ‘*Nana*’? (demonstra com a boca a ‘levada’). Aquilo é tão bom na cabeça do Moacir Santos, que quando passou a música para a gente, que ninguém conhecia direito né, o cara estava começando, Moacir Santos não é famoso, graças a Deus que ele foi homenageado em vida, para poder sentir o sabor da fama pouco antes de morrer. Mas o Zimbo lançou uma porção de gente nova e boa que ninguém conhecia. Por quê? Porque tinha qualidade.

E eu era do júri dos festivais da Record, da Excelsior. Fui eu que peguei pela primeira vez o *Arrastão* a partitura na mão, olhei e falei. Tinha que escolher os intérpretes. Eu escolhi a Elis Regina para cantar. Escolhi *Por um amor maior* também para ela cantar, que era do Francis Hime e Vinicius de Moraes. (canta um pedaço) “oh, eu vim te dizer”, passava na minha mão. Ai eu continuei como júri de todos os outros festivais. Eu não participava como Zimbo defendendo música. Mas o Luiz Chaves escreveu o prefixo, o Zimbo tocava no prefixo, era uma gravação do Zimbo Trio com a orquestra. Nós estávamos envolvidos naquilo. E aproveitava o material todo. Vinha para minha mão, eu que escolhia. Solano Ribeiro era o que organizava o festival, e tinha dois músicos, que eram eu e o Runalha uma vez, depois eu e o Júlio Medaglia e dependendo do júri. Mas eu estava em todos. E não entrava senão fosse bom, independente da letra, INDEPENDENTE DA LETRA! Com Décio Pignatari e tudo, querendo que entrasse lá, tudo que é...Não tinha nível não entrava. Falava mais alto quem podia. E obedecia quem era juiz. Era assim. E o Zimbo tinha muita força na Record, muita.

CM: Que infelizmente não é retratado isso.

AG: Não, não é retratado. Agora, por que que os festivais da Record foram diferentes heim?! Por que que cada um deles apresentou um monte de gente de talento, cada um a seu tempo? Foi o primeiro lá que eles fizeram, depois veio ‘*A Banda*’ depois veio ‘*Disparada*’, depois ‘*Ponteio*’, ‘*Domingo no Parque*’, apareceu todo mundo através dos festivais da Record. Porque o júri escolheu o que tinha de melhor, ponto final. Você põe 36 músicas lá, tá? 36. O festival vai ser feito em cima dessas 36. Se são 36 ótimas músicas, esse festival vai ser ótimo. Não importa quem ganhe. Importa que você seja honesto. Que você escolha o melhor. Então, um respeita o outro. Era assim que era feito. Eles não conseguem mais fazer.

CM: Não, e o Solano...

AG: Nem com o Solano.

CM: E ele mesmo é meio bravo com essa coisa do patrocínio.

AG: Não, já faz tempo que eles levaram para o Rio de Janeiro, eu fui convidado para participar – pode escrever isso que é verdade – e teria que fazer o jogo das gravadoras, tá? Se você quiser dizer.

CM: É?

AG: É. Me ofereceram dinheiro, ofereceram. Eu não aceitei. Eu falei: “eu não vou”. Aí acabou. A partir dali acabou o festival. Acabou a seriedade, compositores não respeitavam mais o júri,

ninguém queria mais se expor. O público era enganado porque quando ia lá já estava sabendo quem ia ganhar quem não ia ganhar.

CM: O Solano escreveu isso no livro dele. Não com essas palavras, mas deixou a entender.

AG: Mas na hora ele se deixou levar pelo vil metal tá? Tá na hora dele falar a verdade. Agora, então quando você quiser fazer um festival, foi fazer o da Cultura lá, só vi ‘caquete’ em cima. Falaram, “você tem que assistir”. Eu falei, “eu não vou perder tempo”. Com esse último que ele fez. Fez alguma coisa? Aconteceu alguma coisa? A música que ganhou apareceu? Apareceu? Você sabe quem é? Você não consegue mais. Quando você se desvia do caminho, você já esqueceu o caminho.

CM: Sempre o chamavam. E quando ia ver, já estava envolvido.

AG: Por que ele se sujeitava a isso? Por que que ele não parou naquele? Por que não fez como eu? Lógico, eu também ganhava dinheiro. Também sou profissional. Estou dando meu exemplo.

CM: Ele fala sobre esse incômodo de se sujeitar a certas coisas, não me lembro exatamente agora, mas ele fala sim, que não se agradava de muita coisa.

AG: Pra falar a verdade, ele tava ganhando o dele. Um monte de gente aí comprável, e vendível, e... Sabe, olha, a coisa é séria, muito séria. O caminho aquela época, por isso que eu falei tudo isso que você me perguntou, se era influencia interna... como era a pergunta? Nem sei se acabei respondendo. Mas é um negócio é que você tá dentro daquilo, tá envolvido.

CM: A pergunta foi: as questões trazidas pela reestruturação da indústria cultural nos anos 1960 e em decorrência disso a música passando a ser um veículo de discussão de questões sociais, foram questões e fator influenciável direto e /ou indireto na concepção musical do Zimbo?

AG: Tá tudo junto ali né?! A concepção musical do Zimbo Trio. O Zimbo Trio era formado por pessoas, por três pessoas com influências bastante fortes e algumas diferenças. Muito erudito, o Rubinho muito jazzista porque era a única forma que ele tinha e o Luiz era um jazzista, só que com a influência de Belém do Pará, de coisa de música brasileira. Muito forte, tinha cantado, tinha tocado violão, você entendeu?! Então o grupo era um grupo bastante coeso na proposta, mas um recebendo influência do outro. De cada região. As personalidades eram sempre foram muito fortes no Zimbo Trio. E nunca ninguém quis ser mais do que o outro. Até hoje é assim. Entendeu?! A gente aprendeu a conviver, a ouvir. Então, o Zimbo, ele já era uma, ele já estava preparado para observar e para perceber talentos por mais diferentes regiões que eles pudessem ir. Estávamos abertos. E as coisas começaram a chegar na hora, entendeu?

CM: Porque o músico sempre é colocado lá no fundo então?

AG: Quando o músico teve chance. Na minha época ele teve chance, eu comecei numa época de ferver. Eu dei uma sorte danada, o Zimbo teve uma sorte. O momento era bom para nós. Então, as coisas boas passavam pela mão da gente e a gente tinha poder de decisão. Poder de decisão. Quem

fica quem vai para o festival, quem canta o que, quem toca o que com quem. Olha, pra você ter uma idéia: *Domingo no Parque* e *Frevo Rasgado* o Gil mandou pra o mesmo festival. Ninguém sabia quem era o Gil. Tava lá. Na escolha do júri nós: “puta que coisa boa”, tal, tal, tal. E eu já vi o Gil de pastinha lá andando pelo corredor do *O Fino*, já conhecia, já era fã dele como era do Milton. Só que o pessoal que está aqui escolhendo, primeiro não sabia nem quem era o compositor também, porque vinha a fita e não vinha identificação de quem era de quem, certo?

CM: Ah é? Não tinha?

AG: Não tinha. Tudo por número. Ai, tá num sei o que...quando pintou aquelas duas músicas, aquele cara tocando violão e cantando daquele jeito, ficamos encantado é lógico. Puta que coisa boa aquilo. Aí qual das duas? Tinha que ser uma só, para ir entre as 36. Daí fica, fica: “Amilton você decide”. “Decido, então me dá aqui, eu vou levar para casa passar um fim de semana ouvindo”. Era ‘*Domingo no Parque*’ e o ‘*Frevo Rasgado*’, olha que coisa. Aí eu pensei, vi aquela letra, puta que o pariu. Os caras da...adorando. Os letristas adorando. Acho que era o Walter Silva de júri, acho que o Décio Pignatari acho que júri desse ano, alguma coisa assim. “Putá, vamos decidir”. A música decide. Sacou? Ficou pra mim decidir ta?. A música decidiu qual das duas. Aí eu levei para minha casa, fiquei o fim de semana ouvindo, juntei com a minha família, com meus irmãos, sei lá. Até formei minha opinião “olha *Domingo no Parque* é que vai, infelizmente a outra não vai”. Primeiro disco do Zimbo já saí gravando *Frevo Rasgado* antes de todo mundo. Saiu o festival já saiu o instrumental do Zimbo. A gente estava ali, aproveitando tudo. O festival foi apresentado com aquele grupo de guitarra, porque a idéia era trazer a guitarra para a MPB, só que as guitarras acabaram com a MPB né?! Fizeram o nome deles em cima da MPB, que foi os Mutantes né? Depois aproveitaram aquele nome que foi feito em cima da coisa boa e levaram a coisa para outro nível, quer dizer, para a merda. Talvez não tenham conseguido chegar lá, mas chegaram próximo. Então, mas, eles tomaram a carona aqui porque era prestígio. Como o Roberto Carlos. Ele cantou ‘*Carlos Paraná*’. Só que ele não tinha chance. Como é que ele podia ter, essa música, o Roberto Carlos, teria chance competindo com Gilberto Gil, Caetano Velloso. Ele não podia ficar fora, era importante que ele estivesse naquele momento. Aí foram lá, tentaram fazer uma certa pressão, expulsamos o dono da televisão de lá. Que era o Paulo Machado de Carvalho, era o meu patrão, “Você não entra mais aqui”. Era assim. “Não brinca aqui, aqui não, aqui é sagrado”. Nós fazíamos nossos caras aqui. Entendeu? Era muito sério o negócio. Eu tinha uma responsabilidade. Essa turma mandava a música e ficava esperando, olhando para mim assim e eu não podia falar nada, se passou, se não passou. Tinha um dia que, acho que era o Solano, que reunia a imprensa e falava: as músicas são essas, você entendeu? Teve uma música do Milton, o Milton Nascimento, o júri não entendeu a música. Eu peguei o Milton no corredor da Record e falei “Milton tira essa música que você mandou”. É uma música dele, a única música dele que acho que não aconteceu nada. “*Num sei o que lá do Del Rei*” uma hora eu tenho que lembrar disso. Falei “meu Deus, o júri não está entendendo”. E eu fã dele e queria que ele fosse entendido? E essa música não foi entendida. Você vê como é que é a vida, a coisa, tinha a hora né? Quatro anos depois era a hora dele. Ali era a hora do Gil, era a hora do Caetano, era hora do Edu Lobo.

CM: Mas o Zimbo já tinha gravado coisa do Milton?

AG: O Zimbo já saiu primeiro, tinha tocado no “O Fino”, junto com a Elis *Canção do Sal* eu que fiz o arranjo, Elis cantou com o Zimbo Trio. Falam que a Elis cantou, mas não cantou sozinha né? Entendeu? Ela cantou com o Zimbo Trio e quem fez o arranjo fui eu. O músico sempre é omitido.

CM: A mitificação é que estraga não é? A Elis muito, mas não tudo certo? Ou melhor, só Elis no “O Fino”?

AG: Eram três anos mandando no Fino da Bossa, Elis e Zimbo Trio menina, não foi brincadeira.

CM: Era um músico como vocês, um quarto elemento, como vocês sempre falam ao mencionar Zimbo e Elis, passava a ser um quarto músico, quase um quarteto. Mas ela não fazia arranjos?

AG: Não. O Zimbo fazia.

CM: Tem aquela coletânea....

AG: É, foi o que o Zuza conseguiu recuperar né?! Ainda bem que lançou dois, três né. O Zimbo tá lá tocando com todos os convidados, ali é uma amostra.

CM: Mas não é a melhor né?

AG: Não.

CM: Se não me engano só tem uma instrumental lá de vocês.

AG: Óh, que “O Fino” era dividido meio a meio, heim?! O disco “*O Fino do Fino*” foi gravado no público do “O Fino da Bossa”. Tem seis músicas instrumentais e seis músicas da Elis cantando com a gente. Não é um disco com doze músicas da Elis cantando. E ali foi uma combinação de gravadora porque nós não gravávamos com a Elis as outras músicas porque a Elis era da Philips e o Zimbo era da RGE as duas eram as grandes concorrentes. Era uma concorrência saudável, entendeu? Tinha aqui, Maysa antes, Agostinho dos Santos, depois veio o Zimbo Trio aqui tudo na RGE e eles tinham lá Elis Regina do outro lado de lá entendeu? Depois os Mutantes. Então era aquele negócio né? As duas gravadoras. Quando, tem que fazer um disco com os dois, tem que marcar o “O Fino”, Zimbo e Elis né? Tem que fazer um disco junto. Aí nesse caso as duas gravadoras sentaram e falaram: olha como vai ser esse disco? Entendeu? O disco vai ser assim: vai ser a verdade daqui. “Como é que é esse programa”? “Esse programa é assim é: o músico tem vez e o cantor tem vez, o compositor tem vez e o autor tem vez”. Todo mundo bom tinha vez lá. E o disco saiu o retrato do que acontecia ali. Então você ouve uma música cantada, uma música instrumental, uma música cantada, uma música instrumental, uma música cantada, uma música instrumental. São doze músicas. Esse é “*O Fino do Fino*”. Quer dizer, o que tinha de melhor do ‘O Fino da Bossa’ ali entendeu? E o título quem deu? A gravadora que inventou? Não, quem produziu foi bico? Não, foi Sr. Manoel Carlos. Foi produzido pelo Manuel Carlos que era o produtor chefe da equipe A da TV Record. Isso tudo você pode documentar. Você pode falar isso, você não está inventando tá lá. “Olha, está aqui o disco”. Está aqui o que o Manoel escreveu sobre os quatro. É muito bonito o que ele escreveu sobre, pega a contracapa do disco, vê lá o que ele escreveu que bonito. Ele mostrando o que estava acontecendo naquele momento. E ele fala um negócio bonito do Zimbo Trio ali. Que nós fomos tocar na Casa de Goethe num piano acostumado a Beethoven, a Chopin, ouvir um Antonio Carlos Jobim, você entendeu? Isso ele viu antes do “O Fino”. Foi quando um crítico de música convidou o Zimbo Trio para fazer um concerto na Casa de Goethe. E foi acústico – piano, baixo e bateria, acústico. Não tinha nem, naquela época ainda não se usava

essa parafernália de som. Então tinha que ir com uma nuance. A coisa foi... essa música foi ganhando adeptos que estava com os ouvidos preparados para ouvir coisa boa.

CM: O Edgar Amorin, fala que o Zimbo preparava o público. Como o Zimbo via MMPB – de fora para dentro? Qual sua visão e intenção musical na construção dessa nova proposta ou movimento? Na realidade eu entendo que vocês foram uma proposta já da MMPB, é isso?

AG: É. Eu acho também, eu acho que é. Porque quer ver como é que eu me situo, situava na época? Eu pensava “puxa vida, eu tenho que fazer coisas, eu tenho que atender esse público que gosta de coisa de qualidade. Eu tenho que estar pesquisando, eu tenho que estar atrás. Eu tenho que procurar mais compositores”. Por mais que agente fizesse em cada produção nossa, cada disco nosso, a gente estava sempre procurando mais coisas nesse caminho. Para poder mostrar, Não dá para ficar acomodado porque tem sempre nascendo gente de talento. O Brasil se desviou né? Na época de 70 acabou. Então parece que não nasceu ninguém de talento né? Por que não nasceu? Não é, continuam nascendo, só que não tiveram mais chance né? Ai é complicado. Talvez as pessoas que pudessem avaliar a qualidade daqueles que estavam surgindo, não estivessem com o poder de decisão nas mãos. É eles tiveram dificuldades para aparecer. O momento não era propício, as gravadoras já estavam fazendo, voltaram a fazer os serviços de interesses deles lá. Como é que você vai fazer também alguma coisa com a censura? Depois de 69 acabou com tudo, aí depois querem fazer, perderam os parâmetros, a qualidade que norteava. Não vai conseguir mais.

CM: Aí virou uma coisa de gravadora.

AG: Virou interesse.

CM: Vocês realmente estavam preocupados em procurar novos talentos para atingir o público?

AG: Para atingir aquele público que era o publico entendeu? Essa turma que vinha nova que foram aparecendo, eles já vinham já com uma influência do movimento que tinha acontecido. Se você pegar o disco que o Egberto Gismonti escreveu sobre o Zimbo, bem lá na frente, você vai ver ele fazendo referencia ao nosso primeiro disco, na influencia dele. O disco que tem Loro do Zimbo Trio. Pega lá que ele que escreveu a contracapa. Você vai ver ele falando do.....quer dizer um músico contemporâneo, moderno, importante no mundo inteiro, dizendo que aquele disco tal, num sei o que, num sei o que, foi determinante para ele. Aquilo teve um papel importante na carreira dele. Então alguns que foram surgindo depois foram influenciados diretamente por aquela fase boa de música lá, eles eram ouvintes entendeu? Conseguiram, graças a Deus estão aí, alguns deles faleceram. Hermeto Pascoal pela primeira vez que apareceu num programa de televisão foi no Fino da Bossa, convidado do Zimbo. Convidado de nós. Porque a gente tinha a possibilidade de levar convidados no Fino da Bossa. Então vamos lá vai: Heraldo do Monte, a primeira vez, Hermeto Pascoal, Raul de Sousa.

CM: Mas isso era naquela “Primeira Audição que você me falou uma vez ou era mesmo televisionado?

AG: Televisionado. Não nós não participávamos daquilo. Que primeira audição, primeira audição estava os novinhos lá. Toquinho, Taiguara, esses que estavam começando.

CM: O Walter Silva fala 'O Fino da Bossa' da televisão é a mesma idéia, mas com conteúdo bem diferente. O que você pensa disso?

AG: Num sei. A gente, quando ele fazia as promoções ele chamava o Zimbo. Eu não sei por que, olha, a televisão, o que eu sempre falo é que a televisão foi no Paramount e pegou aquilo e botou no ar. Então vamos lá, por data, você falou abril de 65, logo foi 'O Fino', logo depois.

CM: Mas ele ia convidar vocês para fazer 'O Dois na Bossa'.

AG: Provavelmente ele pode ter convidado o Zimbo para gravar esse 'Dois na Bossa', porque seria o Zimbo Trio, digamos assim, por direito por prestígio e tal. E o outro grupo que vinha que era o Jongos estava lá na cola do Zimbo, já era um daqueles grupos que foi se formando pelo sucesso do Zimbo.

CM: Ele diz que vocês tinham um compromisso no Peru e não podiam fazer.

AG: Compromisso do Peru não pode, porque se foi esse que a Elis foi com a gente. Então não é isso, ele simplesmente. Ele pode ter cometido alguma falha.

CM: O Nelson Motta fala que a grande influência na concepção de cantar da Elis de cantar foi o Zimbo Trio. No núcleo jazzístico, eles dão muito essa ênfase do Zimbo e jazz, mas eu sinto tanto que na época vocês faziam exatamente essa mistura com música brasileira?!

AG: A gente já estava mastigando, já tinha mastigado o jazz, engolido e estávamos devolvendo uma outra linguagem. Quando ele fala jazzístico é porque nada antes do Zimbo Trio com essa proposta. Então o Zimbo veio com uma proposta diferente querendo, fazendo jazz dentro da música brasileira entendeu? Improvisando sem swing pronto. Porque o que acontece com o jazz americano, é o seguinte, você está em qualquer lugar do mundo, você vai tocar com músico que você não conhece, rola um blues. O blues é uma estrutura harmônica de 12 compassos, que você sabe muito bem, o pessoal muda o tom. Fã maior então...não inventa não, vê o que que você pode fazer em cima disso. Então você se identifica, você se comunica com o mundo inteiro. Se você mudar o tom, também vai dar bom, vai para si bemol que é o segundo tom que muita gente gosta. Você entendeu? Agora você vai tocar um Standard americano já está pronto. "*Stella by Starlight*", no mundo inteiro o tom é si bemol o tom (canta um trecho) é gostoso, improvisa (canta novamente). A música brasileira não, você tem que buscar o swing. Se você vai tocar uma bossa nova aí tem....se você pega um "*Ponteio*" (canta) não vou tocar "*Ponteio*" como bossa nova vai? (batuca e canta) não é bossa nova. Mas não é Brasil? Lógico que é Brasil! Mas não é bossa nova! (batuca e canta). Essa é uma das coisas que...porra...."*Domingo no Parque*" olha o swing que ele está colocando. Força de Berimbau. (canta). Filho da puta do baiano pegou e fez no violão. Botou na harmonia. Eu parti para o piano. Você entendeu como é que é? Samba de roda. Qual é o nome? Não interessa! É um outro swing. Dá para você tocar, dá para você improvisar. Agora a riqueza nossa é muito grande, é maior que a dos americanos. De swing, de miscigenação. Então porque eu tenho que tocar standard americano? Vamos criar, vamos...Aí entrou o samba jazz. Uma coisa importante.

CM: Então estes termos: Samba-Jazz e jazz instrumental (instrumental brasileiro), hoje está sendo muito abordado e estudado pelos pesquisadores.

AG: Eu vou te explicar por que. Então vamos lá. Exemplo: fino do fino, não era o que estamos tomando como base? Está tudo ali. Pega a música “*Samba meu*” do Adilson Godoy – deixa eu mostrar para você no piano e você já vai entender. Mas não tem só dele. Ele fez isso aqui oh (toca – mostra o tema com levado meio jazz) – como é que a gente toca (mostra com levada de samba jazz) – isso é Brasil. Tá vendo? É a estrutura como se fosse um tema de jazz. Swing brasileiro. Tá lá, chama “*Samba meu*”. Outra música. Samba jazz. (toca com ritmo de samba jazz) – se você fizer (toca com levada de jazz swingado). Música do Rubinho, chama-se “*Expresso Sete*” tá? Então, o Rubinho fez essa música. Agora, isso é um tema que saiu da cabeça dele, em swing brasileiro, mas ele é um músico formado jazz. A estrutura é você entendeu? É... Mas é bonito (toca como foi gravado com convenções na boca). Essas coisas você só ouvia com trios americanos, com orquestras de jazz americanas. E esses tipos de riffs é (toca), é de banda, big band. Brasileira? Não, porque não foi por esse caminho seguindo a orquestra americana. Então a minha cabeça, a cabeça nossa, funcionava por aí. Que a gente tocava no mundo inteiro, pô tocamos, e os caras: puta, que bacana os caras fazem jazz com a música deles pô.

Outra (toca estilo “choro” depois blocando, voltando ao choro) – Tudo jazz. Se aparecia lá, mas porque eu preciso né, pegar um tema. Aí, os músicos, os músicos perceberam que tinha um caminho na música brasileira onde eles poderiam compor dentro desta linha para músico. Não dá para por letra nisso, vai botar letra numa música dessa. A extensão é muito grande. Entendeu? Quem começou isso? Zimbo Trio. Tá gravado!

CM: Alguns escritores falam atualmente em samba-jazz e não falam de Zimbo.

AG: Você vê como são injustiças. Eu acho que é uma ignorância, o cara às vezes é muito novo, ou então não teve a informação. Itamar tem um pouco menos de 45 não sabe nada disso. Eu to te falando. Não sabe nada disso. Eu to falando 20 anos antes disso. Que eu tenho 66. Quer dizer, dá é uma diferença. Quando o Itamar começou a ouvir o Zimbo Trio, foi o disco do Heraldo com o Hector. Bem 20 anos de carreira depois, você entendeu?

CM: Eu tenho 45 anos e já ouvia seus primeiros discos. Influenciada pelos meus pais é claro.

AG: Então, por quê? Porque sua família ouvia? Aí é que está, seu pai ouvia, então ouviu como bebê. Às vezes é mais nova fala: puta, mas como é que sabe disso daí, 40 anos. Para mim é novo. O que eu brinco com o Itamar, tiro o sarro dele no show, o único defeito dele é que é um jovem demais. Eu falo menina, parece brincadeira, mas é verdade. Ele tem 45 anos, mas em música se ele falar bom eu tenho 20 anos de música assim 25 anos de música, então ele perdeu 17 anos de Zimbo. Porque são 43 você entendeu? Importantíssimo. Agora, esse menino, talvez seja, não fale do samba jazz porque ele não sabe. Se pegar cronologicamente e falar assim: quem mais, quem mais que fez? Tenório Junior, meu amigo Tenório Junior. Fora o Zimbo, que morreu que foi para Argentina com Toquinho, você sabe né?

CM: Não

AG: Foi morto na revolução. Morreu o Tenório, mataram, acabaram com a vida dele. Foi preso lá, só porque tinha barba. Foi em setenta e...aquela merda de revolução, ali mataram muita gente. Dez mil vezes pior que do Brasil. Pianista dele.

CM: E ele era brasileiro?

AG: Brasileiro. Tenório fez um disco bonito. Então, Tenório – super influenciado pelo Zimbo, me procurou em São Paulo – Amilton eu quero fazer isso. O Meirelles, pega o disco do Meirelles o “*Samba num sei o q*” – tinha um caminho. Uai, você não pode deixar o Zimbo Trio de fora. Você pode falar: eu não gosto do Zimbo Trio, tudo bem, você não é obrigado a gostar. Agora, você não pode esquecer o que ele representa, é diferente. Quantas estrelas a Dow Beat deu para o primeiro disco do Zimbo Trio nos Estados Unidos. Você sabia que o Zimbo Trio foi a maior estrelada que teve na história da revista por muito tempo como discos de jazz? Tem coisa que você pega, tá lá. Então o cara não pode ignorar a Dow Beat.

CM: Vocês faziam samba-jazz? Vocês deram título a isso?

AG: Puta, a gente fazia.... Meu irmão, meu irmão Adilson era campeão nisso. Aquela primeira música que mostrei né? (toca) é dele. Olha, outra que ele fez oh (toca) – Isso é bossa nova? Tá gravado no nosso disco. Segundo ou terceiro disco ou segundo. Outra dele (toca) tá? Agora vou te mostrar uma, que essa você também não sabe. Quando eu comecei a chegar em São Paulo fazendo, fui tocar pianista de jazz no quinteto do Casé. Case, acho que você já deve ter ouvido falar. Alguém deve ter falado desse cara para você. Pois é, eu estava começando aqui em SP e ele me convidou pra ser pianista dele, eu não quis aceitar, achei que não tinha nível. Foram dois anos tocando com ele. Foi fundamental. Antes de Zimbo, quatro anos antes de Zimbo. Como é que é? Tema do Casé (toca) – Case começou a fazer isso com o quinteto dele, começou a tocar temas brasileiros.

CM: Que ano foi isso?

AG: 60, comecei a tocar com ele. Depois eu fui para gravação e depois eu fui ganhar o concurso, foi quando eu fiz o primeiro concurso Eldorado né, aí fui ganhar lá em 64. Então o Case foi meu precursor disso. Ele conhece o Case? Eu to falando isso aí, to dando o cara como exemplo porque se ele se diz, você fala: você não conhece o Case? Você sabe, essa música, conhece essa música? Isso só pode, isso aqui é um blues em fá, em doze compassos, que ele pegou e botou uma frasezinha, só que ele botou com swing e ficou um sabor (canta), todo mundo tocava na época, uma delícia, você chegava (toca). Chegava os músicos, vamos tocar tal (toca) aí perceberam que era um blues, ah ah, o cara da bateria foi chegando todo mundo tocou. Festa nacional. Tema de quem? De um brasileiro. De quando foi esse tema? Esse tema deve ter feito aí nessa época 58, 59. Samba jazz, samba jazz já tá lá, já tá na cabeça dos músicos a....já vem....vem...Depois vem a nomenclatura que jornalista dá. Então é uma coisa, quando passou a se tratar com isso né? Hoje a gente pode falar, mas que é isso é. Isso é um samba jazz. Isso é feito pra isso. É feito pra dar um tema e sai de baixo. Entendeu?

CM: Mas quem colocou isso para ‘a massa’ foi...

AG: Foi o Zimbo Trio, não adianta você agregar a outro. E olha, eu tenho de dizer “*Insolação*” é o nome da música do Adilson, a outra chama-se “*Samba 40graus*” tá outra música, a outra “*Samba Meu*” do Adilson, outra “*Só eu sei o nome*” do Luiz Chaves, “*Expresso 7*” tal, isso já tá no fino do fino. Esse do Case tá lá, que a gente não gravou, mas a gente tirava sarro e tira sarro até hoje aí com os músicos, aqui na escola às vezes. Então já vem, agora o cara que não...quem é que ele cita de samba jazz? Ele vai ter que pegar os caras que sabem. Ainda tá faltando coisa aí. Se você pegar o terceiro, acho que o terceiro ou segundo disco, segundo disco do Zimbo oh, 65, começo de 65. Então é uma boa data. No primeiro acho que tem o “*Sou sem paz*” (toca). Os compositores adoraram, só que ele conseguiu por uma letra e a Elis cantou. O outro lado do “Menino das Laranjas” o lado 2 do “Menino das Laranjas”. “Sou sem paz” de Adilson Godoy. Quem gravou? ZT antes da Elis. Primeiro disco, que a Elis não cantava ainda. Isso aqui jazz ou é Brasil? (toca) Que música é? Não? (toca) Tá? “*Zimbo Samba*”. Primeira faixa do primeiro disco do Zimbo. É todo samba jazz. O tema é improvisado. Quer mostrar pra alguém? Que que é isso? Isso é bossa nova? Não era. Era extroversão que eu to falando pra você. Primeira faixa do Zimbo. Como é que chama? “*Zimbo Samba*”. Composição: Adilson Godoy. Tem duas músicas dele. Então, a não ser que o disco do Zimbo, primeiro lugar na parada de sucesso não significa nada pra esse cara. Aí você pega, então mostra, aqui oh. Só que isso aqui não é 65 é 64. Porque foi gravado no primeiro disco do Zimbo. Isso aqui é um samba jazz. Você dá pra qualquer músico do mundo entendeu. Bota uma letra nisso (balbucia). Não é pra isso. É pra tocar. Você entendeu qual é o negócio? É uma música instrumental por excelência. Então a música cantada, dependendo do conteúdo, ela pode ser instrumentada. Você entendeu? E quando ela é feita já com concepção de música, aí ela é pra tocar. Quiném o “*Bebê*” (toca). Vai botar letra nisso? Vai chegar uma hora que não tem extensão, o cantor tem que pegar até aqui (mostra tocando a extensão). Num dá. Quiném o “*Loro*” do Egberto (toca). Pode ser que um dia ele encontre um letrista, pra botar letra. Não foi a intenção, não é a intenção.

CM: Se você fosse eleger quatro ou cinco músicas que pudessem ser analisadas como representantes - pólos norteadores daquele ‘botar pra fora’ do Zimbo, qual seriam?

AG: Olha, eu acho que a primeira música do Zimbo é “*Garota de Ipanema*”, essa não dá pra fugir, entendeu?! Até o Jobim que tocava *Garota de Ipanema* de tudo quanto é jeito lá. nós..ficou gravado.... como forma de tocar música brasileira a nossa. Porra, e aí fala de jazz, o cara já chega lá, os discos do Zimbo saíram nos Estados Unidos, na Inglaterra, os músicos americanos tocando, a *Down Beat* dando cotação praticamente máxima. Foram quatro estrelas e meia né, pelo disco? E o crítico, acho que foi o Leonardo de Paiva, um dos famosos. Tem de ver isso né? A *Cash Box* nessa época bota o Zimbo Trio na parada de disco, americana né? A gente vendia mais disco, teve uma época, mais do que os Beatles no começo. O Rubinho acho que tem essa revista, fica legal você ver. Tá em primeiro acho que *O Fino da Bossa*, depois o segundo lugar, porque a gente gravou a *Garota de Ipanema*, o segundo lugar seria Zimbo Trio, que era o disco do Zimbo, esse disco com a Elis, o terceiro disco é acho que o Simonal, sabe? O terceiro lugar acho que era os Beatles. Impressionante, lógico nós não agüentamos o rojão né? Mas eu digo, o que eu quero dizer é o seguinte: nós chegamos a ter essa popularidade. Sei lá, a pura música instrumental no Brasil, é novo isso. Você quer uma música que seja representativa para nós é isso?

CM: Sim. Para fundamentar o Zimbo como um divisor de águas entre Bossa Nova, música instrumental, músicas que seriam ‘carros chefes’ dessa época.

AG: É complicado viu. Achar umas. Dá até vontade de pegar uma assim, por exemplo, esse disco, pegar uma desse disco. Pode ser do *Zimbo* tocando ou pode ser com a Elis. Porque a mostra é uma fase, o disco '*O Fino do Fino*' vai mostrar o que foi '*O Fino da Bossa*' tal num sei o que. Qualquer uma do '*O Fino do Fino*', da Elis com gente vai uma parceria fantástica. Se quisesse fazer isso com a Elizete Cardozo. Tem outra né? Então, você pode, é. '*Garota*' também acho que é importante que foi o primeiro arranjo. Foi o que rompeu o lacre pra nós, projetou a gente. A gente escolhe outras músicas né, pra fazer. Porque que a gente escolhia aquela música, porque nós vamos amarrando, o que que tem de diferente, com piano fica fácil mostrar né?

ENTREVISTA COM LUIZ LOY

Data: 12 de julho de 2007

Local: Restaurante Novo Box, SP

Duração: 38:45

CM: Como aconteceu o convite para o Fino? Porque dentre outros grupos do estilo, Luiz Loy? Você estava começando a falar inclusive de sua carreira, acordeom.

LL: É. O problema todo foi o seguinte, eu por ser acordeonista, eu cheguei a tocar em tempo de regional. Toquei em regional quando eu tinha 16 anos de idade. Então, moleque de tudo, mas tocando em regional e acompanhando calouros. Antigamente tinha na rádio...rádio cultura, um programa de calouros, foi muito famoso na época “Calouros “Colgate Palmolive” que logicamente era a “Colgate” que patrocinava. E... então era acompanhamento de calouros. Então era conjunto regional. O que que é um conjunto regional? Era o clarinetista que era o dono do regional, vivo até hoje, chama-se Jaciro Urban. E houve um convite para mim participar lá do regional, eu era menor de idade, meu pai teve que me emancipar p/ poder trabalhar enfim, tanto na noite como lá na rádio Cultura na época, rádio Cultura era na avenida São João, e acompanhando calouros. E eu tinha estudo de acordeom, então eu fiz Hanon, fiz Czerny um monte de coisa, mas eu não tinha prática de acompanhar embora gostasse. Mas foi ali no regional que eu aprendi. Porque você faz uma introdução prum calouro em dó maior e ele entra em mi bemol. Quer dizer e ali você tem que fazer ao vivo e na hora e o que? Você se vira. É você que tem que acompanhar o cara, num é o cara que... você acompanha o cantor. Então você é obrigado a pegar essa prática. Eu sabia disso, então comecei no regional. Quando foi, isso foi, mais ou menos 58, 59. Quando foi esse convite, eu fui convidado pelo...por dois empresários. Na época era...isso é em...trabalhavam lá na TV Record, empresários da Elizeth Cardozo. Um é o Roberto Polloci e outro Walter Silva, mas não o Walter Silva Pica Pau, é o Walter Silva empresário, que tá na Bahia hoje cuida de outras coisas. E eles me convidaram pra ir acompanhar esse programa que já tava começando a aparecer muito. Chamava-se O Fino da Bossa. Eu falei: porra, mas nem, nem pianista eu sou, quer dizer, eu toco piano, mas num, num...num sou pianista né, quer dizer. *“Não, mas sabe o que é que é, você tem muita prática de acompanhar cantores, você tem a prática de regional, então, o pessoal tá quebrando a cara lá porque vão músicos famosos mas chega na hora de acompanhar num...num acompanham, né? Então precisa ser um cara com....num tem problema de tonalidade, toca em qualquer tom, bababá e você sabe”*. Ah..isso eu sei mesmo. Mas, pô tocar ao lado de Amilton Godoy num é brincadeira, é uma responsabilidade muito grande. *“Não, esquece, num tem problema nenhum”* e tudo mais. E eu fui lá um dia pra conhecer o programa e conhecia já o Rubinho, Rubinho Barsotti e...ele me deixou muito a vontade: *“Não Luiz, nós também falamos de você, coisa e tal, e teve muita gente aqui pra acompanhar mas num... num deu certo, então com vc tenho certeza que vai dar bababababá”*. Luiz Chaves também eu já conhecia. Eu não conhecia o Amilton Godoy. Então me apresentaram o Amilton, o Amilton é uma pessoa finíssima, boníssimo, um camarada maravilhoso, eu sou fã dele né. Então começamos ali, eu falei: olha, vocês não reparem que eu não sou pianista, minha mão esquerda...tá louco né?! Mas acompanhar eu sei que vai dar certo. Vamos contar do Fino então? Dessa parte? Então quando chegou no....Então conheci a Elis Regina, coisa e tal, e todos os cantores lá. Mas, depois de três meses, ou tempos depois, que eu entrei em julho, julho de 1965. Quando foi dois meses depois, um dos diretores da emissora que era o Tuta que a gente tinha mais, mais contato, hoje ele é dono da Joven Pan. Irmão do Paulo Machado de Carvalho, Paulinho

Machado de Carvalho. Ele falou: *Tá tudo bem Luiz?* Eu falei: olha, tá, mas esse programa tá, na minha opinião, tem Zimbo Trio, Jongo Trio, Bossa Jazz Trio. É um monte de trio que tem, e um monte de violonistas, embora famosos, fantásticos, Toquinho, Baden Powell, seja quem for, mas é.....fica muito igual. Entra um trio, sai outro trio, entra um trio, sai...é um monte de trio e...

CM: Isso o Senhor que falou?!

LL: Eu falei pro Tuta isso né. Ele falou: *Ué, mas bossa nova é isso*. Eu falei: Sim, é isso, mas eu acho que pode dar uma variada no som. Ele falou: *Mas o que, por exemplo?* É eu gostaria de botar no meu conjunto, um piston e um sax, né, um sopro. E até, claro, a gente tem que dar um desconto porque ele não era músico. Mas ele falou: *“Mas isso aí num serve pra bossa nova”*. Eu falei: *“Serve. Serve sim. Claro que serve”*. Saxofonista... *“Mas você tem os músicos?”* Eu falei: tenho, né. Na verdade não tinha não. Eu convidei o Maguinho piston, pra trabalhar comigo. Ele Falou: *“Luiz, ontem eu aceitei o convite do Roberto Carlos pra trabalhar no RC7. Ontem. Se me falasse ontem eu acertaria com você. Hoje eu não posso, eu já assumi lá com o Roberto Carlos*. Ué, tudo bem, então quem seria? Então me falaram do Papudinho-piston. Papudinho eu já conhecia, é claro, um excelente músico, mas eu nunca tinha trabalhado com ele. Bom, vamos fazer uma experiência. E o Mazola-saxofone também, vamos ver como é que é. Bom flautista, bom músico, e eles aceitaram trabalhar. Só que o Tuta falou pra mim: *“Olha, vamos ver como é que é esse som”*. Se eu falasse pra um músico de categoria como eram eles, que era uma experiência, ia ficar ruim. Então eu acertei já de cara. Eu falei: olha, vocês começam a trabalhar, em vez de Luiz Loy Trio vai ser Luiz Loy Quinteto, e tem já um programa começa agora sexta-feira. Sexta-feira era o dia que gravava o programa da Elizeth Cardoso chamado “Bossaudade”.

CM: Ah, o “Bossaudade” já existia?

LL: Sim, foi...Não. O primeiro programa foi O Fino da Bossa. O segundo foi Bossaudade. O segundo dos musicais todos foi Bossaudade. E, ou já tava...já.

CM: O Senhor começou com o trio? Depois com o quinteto, esse período que o Senhor está falando?!

LL: Com o trio. Esse convite a principio, isso foi quando mudou para o quinteto. O trio começou, eu o Zinho-bateria, Zinho, José Rafael Galóia, e, vivo até hoje. Aliás, somos, do quinteto os dois vivos. Nós temos até uma aposta de quem vai morrer primeiro. Eu ou ele. Eu o Zinho, o Bandeira contrabaixista, um gaúcho, que tocava aqui na noite. Então era o trio. Daí eu ampliei pra quinteto e três meses depois né, de setembro a outubro de 65 o quinteto. Agora, o quinteto ficou um som diferente, ficou bonito, ficou harmonioso e os arranjos criaram mais peso, né. Houve uma certa preferência dos cantores. Felizmente, graças a Deus. E os músicos eram realmente bons, então foi muito bom pra mim. Foi uma fase maravilhosa e sei lá, por isso que eu digo, eu dei sorte. Não sou melhor que ninguém, pelo contrário, eu tenho deficiências tocando piano. Eu não sou pianista. Eu sou um acordeonista que toca piano. Me facilitou agora porque teclado, teclado então me facilita, me facilitou a vida. Porém, na época foi maravilhoso pro quinteto porque deu pra eu fazer arranjos bonitos, tudo mais e tanto a prova que na, na, nesses CD's aí, a maioria era na, foi tudo com o quinteto né, e foi por aí.

CM: Legal. Outra pergunta é: Como era o programa segundo a visão Luiz Loy? O que quero dizer na realidade é assim, no meio daquele engajamento político, técnico, tinha a concorrência lógico, A Excelsior a Record, etc...Mas segundo a sua visão, como era o programa em si. Havia voz ativa por parte dos músicos? Havia autonomia?O que significou esse programa para o Brasil e para Luiz Loy?

LL: Olha, o programa foi tudo aquilo que o músico pode almejar. Tudo. Porque, conforme então você já sabe, o músico dava opinião sim. Então você quer mais um dado? Na época, o negócio de som, nem a gente ligava muito, porque quando a gente ia tocar numa boate ou num clube ou qualquer lugar, via lá qual é o microfone que tem aí? Tem um único aí. Então usava-se que o som fornecia. E na Record também era assim. Então, o som, eu me lembro daquele microfone RCA que botava ali, o cantor cantava ali e tinha um outro microfone que era pro quinteto inteiro. Mas aí os técnicos começaram a colocar o microfone dentro do piano. Um microfone dentro do piano, pra sair o som do piano. Outro botaram, amarraram assim no, o fio tudo no contrabaixo né, o contrabaixo de pau. E um microfone lá pros dois sopros né, na frente. E também um em cima da bateria. Então eram três microfones, quatro com os sopros lá. E por exemplo, cantores como Alaíde Costa, têm uma vozinha pequenininha, a gente não ouvia. Que a gente ficava no palco. O som saía lá na frente. Um dia falei pro Tuta: “Tuta, pede pra colocar dois auto-falantinhos aqui?” *“Ah, isso precisa falar com o técnico”* Eu falei: “então, mas fala porque quando Alaíde, João Gilberto, esse pessoal que canta com uma vozinha pequena, []pequena de volume não de...né...volume[]. A gente não ouve aqui. Então a gente fica adivinhando: será que tá tudo ok? Né”. Então ele falou: *“Não, vamos falar com o técnico”*. O técnico na época, um dos técnicos era o Zuza H. de Mello. O outro era o Oswaldo Schmiedel, meu amigo até hoje, meu irmão. Então, eles arrumaram duas caixinhas, um falante assim que ligava e a gente ouvia a voz do cantor ali, aliás ouvia tudo ali né? E foi uma delícia. Então esse negócio de monitor que hoje em dia....

CM: Foi você que colocou?

LL: Não, num vou dizer que fiz, mas foi eu que pedi, eu pedi. Eu me lembro do Amilton Godoy: *“Oh Luiz, esse negócio que você inventou aí do falante aqui no palco, que beleza agora a gente ouve os cantores né. Principalmente estes que tem voz pequena né”*. Então foi muito interessante. Agora, o programa realmente tinha números musicais somente sim, instrumentais.

CM: E o Luiz Loy, também?

LL: Luiz Loy também, do Zimbo Trio, do Tamba trio, Jongo trio, todo mundo tocava. Baden Powell. Baden Powell chegava, fazia o número de violão. Paulinho Nogueira, tocando violão quer ver, então, pro músico não tem...não tem nada melhor né, e a gente sente muito isso. Outra coisa, esse negócio de achar que era só a Elis, não. Muitos números pro Jair Rodrigues, muitos números da Claudia, muitos números da...nome de todo que vinha, Wilson Simonal, Simonal eu conheci ele no outro canal. Na TV Tupi né, que ele era. Daí um dia fomos fazer a *Fenit*, era um...era uma feira né. Era ele Simonal e a Débora Duarte. A Débora Duarte garotinha. E ela não fazia nada. Ela passava na passarela dançando enquanto ele cantava *“Tão bonita que ela é...”* (cantarola). Não lembro o nome dessa música, uma bossa nova né. E ela dançava. Era a única coisa que ela fazia né.

CM: Regina Duarte?

LL: Não. Débora Duarte. Tá na novela agora né?! Ela foi muito bonitinha, corpinho bonito. Claro, novinha né. Então, mas ela não fazia nada, ela só dançava assim, encenava e o Simonal cantava pra ela e tudo mais. E nesse tempo o Simonal falou: *“Pô Luiz, eu gostaria de ir pra Record, pô né. Eu queria ficar na Record. Eu deveria estar”*. Eu falei, eu também acho que você deveria estar lá na Record, você é um excepcional cantor né. E ele falou: *“É eu tenho um breque lá”*. Eu falei, e qual é o breque? *“Elis Regina”*. Eu falei: ué, por quê? *“Não, sabe como é que é essa coisa de imprensa, criaram um clima entre nós, eu não tenho nada contra ela, acredito que ela também não tenha”*.

CM: Simonal?

LL: Wilson Simonal. Eu falei: olha, não custa tentar. Deixa eu falar com ela né. *“Ah, se você conseguir eu ficaria muito satisfeito”*. Que entre outras, ele não recebia. A Tupi não pagava ele né, tava tudo atrasado.

CM: Ah, ele não pagavam?!

LL: Não, não pagavam. E a Record pagava. Nossa a Record nunca deixou de pagar ninguém. Resultado, nós fomos fazer um show, nosso quinteto com a Elis na Bahia naquele fim de semana, ficamos dois dias lá. E no avião eu fui em cima da Elis. Elis olha, tem o Simonal, você sabe o tanto. Ela falou: *“mas o que é que você quer?”*. Eu falei: não eu não quero nada, eu acho que iria somar com a gente no programa porque ele é o Simonal. *“É, mas eu não vou deixar do meu Neguinho não”*. Eu falei: Não, você não tem que deixar do Jair Rodrigues, de jeito nenhum. O Neguinho é nosso pô, ele é meu irmão. Mas o Simonal, ele vai somar muito pro programa. *“Olha, esse camarada....já tivemos problemas, é melhor não mexer com isso e coisa e tal”*. Eu falei: Não, tudo bem, eu respeito, agora pensa no programa. Num vai....Orra! teve o Simonal no programa! Né. Porque todo mundo...O programa começou com a Elis, Jair e o Zimbo Trio. Depois é que veio, começou um dia veio o Jorge Ben, Jorge Ben não Bem Jór. Depois veio o Vinicius né, acompanhei o Vinicius, acompanhei o Baden Powell, bom, acompanhei todo mundo. Mas, depois já começava a contratar pra ficar fixo no programa né, que ela levou Toquinho, por exemplo, Chico Buarque né. Então veio esse pessoal eu falei: que tal vir também o Simonal?! Eu sei que pra encurtar o papo, na volta, dois dias depois eu massacrando a cabeça dela, ela falou: *“você venceu vai. Então vamos falar com o Paulinho Machado de Carvalho e vamos ver como é que é a contratação dele”*. Eu falei: vai ser fácil, ele vem a hora que você quiser. Porque não é ela que contratava, mas o programa era dela.

CM: Ah, o programa era dela?

LL: Elis Regina. Lógico. O Fino da Bossa. Estrelado por quem? Por Elis Regina. Sem o aval dela não poderia fazer nada. Mas, ela concordou e foi um sucesso. Foi uma maravilha a estréia do Simonal. Ele gravou comigo, nós que acompanhamos ele, foi o número de estréia dele, foi no “Show do dia 7” na TV Record e foi um espetáculo. E vieram muitos outros. Por exemplo, o Chico Buarque. Chico Buarque e eu gravava na RGE. Daí o diretor da RGE que era o Erônio Nagibe, ele falou: *“Luiz Loy, tem um garoto novo aí, e precisamos gravar com ele. Mas ele num sabe o que que vai dar. Você faz um desconto?”*. Eu falei: desconto? *“É. Que é muito caro, que sem acompanhante seria, né?”*. Mas num é caro, poxa! A tabela da ordem era doze cruzeiros e

cinquenta centavos cada faixa. A gente cobrava cinquenta cada música. Tem gente que num é, sem a música de trabalho e tudo mais. Então, num é que era muito caro, eu achava que o conjunto merecia ganhar R\$250,00 cada músico que a gente acompanhava, quem fosse na gravação. Aí ele falou: *“É mais pra investir num cantor novo não dá. Se você fizer as duas músicas, porque era um compacto simples, duas músicas por 250,00 a RGE paga”*. Eu falei: Tá bom vai. Falei com os músicos, aceitaram, nós ganhávamos igual, todo mundo. Vamos lá vai, quem é? Quem é menino? *“Francisco Buarque de Hollanda”*. Tá bom. E que música que ele vai gravar? *“Fala com ele”*. Daí foi, ele me mostrou a música lá *“Olé, Olá”* e o *“Meu Refrão”*. Ele falou: *“Só que eu vou tocar também violão”*. Mas ele não tocava bem violão, então o Toquinho que era muito amigo dele falou: *“Não, deixa que eu acompanho também”*. Então fomos pro estúdio e gravamos duas músicas. *“Olé, Olá”* e *“Meu Refrão”*. Foi a primeira gravação do Chico Buarque né. E foi com o nosso arranjo. O pessoal fala que é *“O Pedro Pedreiro”*. Num é. É *“Olé, Olá”* e *“Meu Refrão”*. Um compacto simples que tem na RGE. E foi antes de o...dele estourar na....com *“A Banda”* no festival né. Eu tenho a impressão que foi no início de 67. Isso daí. E é por aí. Por isso que eu te digo, o programa era muito instrumental e também, é claro, tinha os cantores e tudo mais, mas a gente fazia muito, muitos números instrumentais.

CM: O quinteto fazia também?!

LL: Fazia, claro. Eu gravei. Gravei pela RGE só instrumental. E a gente tocava toda quarta no programa.

CM: Um pouco do que você já está falando, repete um pouco, mas, como era a seleção para acompanhar os artistas? Por exemplo: o que a gente lê é que tinham os fixos: Luiz Loy, Caçulinha, Zimbo Trio e a orquestra do Cyro com Carlos Pipper.

LL: Não. A orquestra do Cyro. Do Cyro Pereira. O Pipper veio como convidado, assim como teve outro, Chiquinho de Moraes, Chico de Moraes né. Fixo mesmo era Zimbo Trio, pela ordem, Zimbo Trio, Luiz Loy Quinteto, regional do Caçulinha e a orquestra da Record regida pelo maestro Cyro Pereira, arranjo Cyro Pereira, meu grande amigo.

CM: E essa seleção, como era mais ou menos? Havia uma seleção?!

LL: Olha, às vezes o próprio cantor dava uma preferência ou preferia cantar. Tipo, vinha cantar o *...”pois é, falaram tanto”*...(cantarolou), Ataulfo Alves. Com o Regional ficava mais bonito, o número né. Então ele vinha e cantava com o Regional. Vinha o Ciro Monteiro. Ciro Monteiro também que fazia o programa junto com a Elizeth Cardoso, o Bossaudade, também muito, bom ele fazia também muito comigo. Fazia com quinteto e fazia também com o Regional do Caçulinha. Outros cantores tinham uma preferência já traziam os arranjos, então cantava com a orquestra.

CM: Ah eram os cantores então, os artistas que escolhiam?!

LL: Também, mas às vezes era o produtor, os produtores. Os produtores era, a equipe A, chamada equipe A na época, era o Manoel Carlos, hoje fazendo espetacular sucesso em novela, Manoel Carlos, Nilton Travesso, A. A. Carvalho que é o Tuta e tinha um que escrevia. Tá me faltando falhando a memória agora dele, mas eram 4 da equipe A. Depois acho que eu vou lembrar o nome

dele. Faleceu né. (fala com a mulher) depois eu vou lembrar o nome dele. Raul Duarte. Raul Duarte exatamente. Mas é isso aí. A preferência era de comum acordo. Às vezes o produtor que dizia quem era o...quem que devia acompanhar e às vezes....Tem um exemplo, por exemplo, tinha um dia lá, apareceu um camarada num show, um camarada de cor, mas assim muito humilde lá, ficou no cantinho da sala, e daí o Manoel Carlos falou: “*Já ensaiou lá com aquele lá?*” Eu falei: É, não ué, ele num falou nada. “*Mas escuta, falta 15 minutos pro programa pô, passa a música com ele*”. Eu falei: mas, pô ele num falou nada. Ainda fui falar, ele só falava inglês né, e eu falei e agora né? Quem é esse cara? Daí ele mostrou um disco, um compacto, fomos lá na técnica, falei: olha, num dá tempo de ensaiar agora né, mas vamos ouvir como é que é essa música aí. Porque era ao vivo mesmo. Então subimos na técnica, eu pedi pro Zuza: Zuza toca esse disco aí. E eu com o quinteto ficamos ouvindo, qual é o tom? “*É tal tom*”. Tá, então ficamos ouvindo pra aprender a introdução e a harmonia daquela música pro Jimi cantar. É, Jimi Cliff. Então não houve nem ensaio, nós ouvimos a música, daí fomos pro palco, ele falou: “*mas dá?*” Eu falei: dá, dá tudo bem. Foi uma beleza. Que explodiu né, foi a maior... Jimi Cliff. Jimi Cliff, uma particularidade. Tem uma outra particularidade que eu acho interessante. Pouca gente, num sei por que o pessoal num fala neles. Na época tinham dois compositores q vinham do Rio, eles eram tratadões, bonitões, loiros assim, todos saradões, como era o nome deles? Os irmãos Valle. Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle. Então eles vinham, eram contratados pra fazer, eram chamados pra fazer o programa e, mas eram assim, garotões ricos tudo mais, então eles não chegavam não né. Então eles mandavam uma pessoa pra ensaiar no lugar deles né. Então vinha o Neguinho, conforme chamavam, o Neguinho, com um violão e cantava no mesmo tom deles e passava com a gente qual é a música e coisa e tal, pababababá. Então, esse neguinho era muito boa gente, a gente adorava ele, muito simples, e tudo mais. E o neguinho é Milton Nascimento. Entendeu? É, a gente ensaiava e na hora “h” vinha os garotos bonitões né e cantava a música no mesmo tom, igualzinho a gente ensaiou, só que quem ensaiava no lugar deles era o Milton Nascimento. Daí ele explodiu com “Travessia” né, no festival aí.

CM: E vocês não ficavam meio mordidos com esses caras que não iam ensaiar?

LL: Não, de jeito nenhum. Olha a Record era uma família. Desde o porteiro até o Paulinho Machado de Carvalho. A gente tinha loucura um pelo outro, todos os artistas, era uma família mesmo. Esse papo de dizer que tinha ciúme um do outro, eu nunca vi isso daí, né. Houve um “qüiproquó” lá com a Elis e com a Claudia, porque alguém falou que a Claudia era muito melhor que a Elis, sei lá quem que falou isso daí. Mas a Claudia tinha estudo né, estudou canto. A Elis nunca estudou nada, fazia baile no RGS. Mas isso daí foi, logo, logo acabou. Teve até um show “*Quem tem medo da Elis Regina*”, isso é uma bobagem aí. Mas que nada, a gente que, a gente lutava é pelo programa. A gente sabia que o programa que era a base de tudo né. Então é isso aí.

CM: Musicalmente mudou alguma coisa em vc? Na sua maneira de tocar, não só tocar, na sua maneira de pensa, tocar música pop. de acompanhar? Nessa fase do fino? Porque você foi para dar do que já tinha, mas e o que você acha que recebeu musicalmente, mudou em você sua maneira de fazer música popular?

LL: Olha, sinceramente pra mim não mudou porque eu já adorava o Johnny Alf. Aqui na noite, por exemplo, a gente ia, saía... o dia que saía aí pra passear, ouvir música e tudo mais, ah o lugar certo que eu ia era no local onde tocava o Johnny Alf. Eu adorava a harmonia que ele fazia, as composições dele né. E o João Gilberto também dava muita canja. Sabe o que é canja né? Então, dava muita canja na noite, e eu quando tocava na noite, isso antes de TV Record. Então o João

Gilberto chegava assim com o violãozinho dele com aquela capa bege né de zíper marrom e queria dar uma canja. Daí a gente: Olha, dá um tempo aí porque a clientela quer um outro tipo de música. Então, toca-se o que eles querem, bolero, samba, seja lá o que for, daí quando esvaziava a boate: Vai, vem João. O João vinha e começava a cantar e a gente acompanhando ele, mas era aquilo que agente gostava né, a bossa nova mesmo. E daí ia embora, daí ficava até as quatro, cinco horas da manhã.

CM: Falo sobre o Samba-Jazz, o termo, hoje em dia. Queria que você falasse um pouco disso, o que saiu daquela batidinha de violão, etc..

LL: É. Em verdade a bossa é o ritmo né, contagiante que a gente gostava. O ritmo entende, o swing da bossa que era o gostoso. E não vou negar que a maioria dos músicos eram jazzistas. Rubens Barsotti é um dos melhores bateristas de jazz que teve. O Amilton Godoy é um tremendo jazzista também. Luiz Chaves, na época também. Quer dizer, então é inegável dizer que, não dá pra negar que havia uma influência. Depois veio até o Stan Getz né que gravou bossa nova porque era uma união. Mas o jazz o que que era? Era um improviso o jazz, era um improviso. Mas a harmonia, também era....é bossa, é bossa, então a gente fazia aquilo que a gente gostava mesmo, era como é até hoje.

CM: Luiz Loy antes, durante você já falou e o depois de *O Fino*? O que significou para sua carreira?

LL: É, o que ficou pra mim, Cris, é o seguinte, é o respeito que o... esse pessoal que participou da época, tem por mim. Eu sou eternamente agradecido. Então hj em dia quando eu encontro um Roni Von, encontro o Roberto Carlos, são raras essas ocasiões, mas quando encontra há um carinho sensacional. Um carinho que a gente sente que é no coração das pessoas. Claro, muitos se foram, e os que foram também. A Elizeth Cardozo, a Elis mesmo, tantos outros. Mas quando eu encontro com o Jair Rodrigues é um abraço de irmão, é fraterno sabe como é que é? Simonal também que foi, mas nós tínhamos muita amizade. Era uma amizade. A Elis quando chegava, vinha pro Rio, do Rio pra SP, ela pedia pra mim ir buscá-la no aeroporto. Mas não como, usando como...não, era como amiga, amiga, amiga de verdade. Então, contava historinhas: o cheiro-verde que tá caro no RJ em SP é mais barato e vice-versa. Então, nós éramos amigos, nunca passou pela nossa cabeça qualquer outra intenção senão musical e de amizade. Tenho amizade até hoje com Walter Silva o pica pau, é uma pessoa maravilhosa. Zuza H. Mello, nossa é...Paulinho Nogueira até pouco antes de falecer, eu tive uma semana antes dele falecer junto, no lançamento do livro do Zuza né, Zuza H. M. Então havia muita amizade, e há até hoje, aqueles que a gente eventualmente encontra né, é muito bom, é gratificante.

CM: e agora um pouco mais do Luiz Loy. Qual sua influencia musical? O que você mais curti pra tua formação musical?

LL: Curti muito cool jazz, ouvi muito jazz na época, embora sendo acordeonista, mas eu gostava né.

CM: Sim, mas era um acordeom bem diferente já né?

LL: É, eu ouvia o Art Van Dame, ouvia Rudy Orton, ouvia esse pessoal que tocava acordeom, mas fazendo música de jazz né. E o passo pro piano, tocando piano, foi obrigatório porque eu ia tocar no local e o pessoal: “*Pô, larga essa sanfona aí né, pega o piano aqui vai*”. E toda vez que entrava um pianista na boate eu saía correndo e pegava o acordeom né, eu tinha vergonha né, porque entrava o Walter Vanderlei, Amilton Godoy mesmo né, um pianista do nível dele né, você vê, e vai me ver tocando piano. Foi lá na TV Record que eu perdi a vergonha mesmo, mas lá era outra coisa. Mas...é isso daí, é o tipo de música que eu sempre gostei e que eu gosto até hoje.

Hoje em dia mudou o som. Eu ouço meus discos da época, falando francamente eu num gosto do som. Eu gosto mais do som de agora. O baixo é limpo, a bateria é limpa, é um som aberto, é um som bonito né. Agora, eu gostava do que era, da virtuosidade como era o som daquela época. Que era realmente ao vivo. Não tinha aquela: *Ô errou, volta aqui, e vamo acertar isso daí*”. O que sair, saiu. Esses discos aí que você falou, é ao vivo. É no palco da TV Record. Com público presente, de verdade.

CM: Está falando de “O dois na Bossa”

LL: Claro. Dois na Bossa, o Mário Duarte que era o diretor da Philips, ele levou o gravador, era uma máquina enorme, sei lá, uns mais de 30 k lá, era um gravador de dois canais, era estéreo, canal direito e esquerdo. Então por isso os técnicos tinham um grande valor na época porque eles conseguiam pegar, captar o som de tudo né. E hoje em dia quando eu vejo às vezes um tape branco e preto da época, pô como é que será que eles conseguiam aquele som, ouvindo tudo né, e a gente ouve tudo o instrumento né, então realmente eles tem muito valor. Mas era isso aí. Era ao vivo. Isso daí foi ao vivo de verdade, entendeu. Errou, errou, azar seu. Mas você tá tocando de verdade ali né, num tem: ah errou volta, não, não tem volta, saiu errado saiu.

CM: Luiz Loy, a sua carreira depois, deixando um pouco O Fino, hoje você ainda atua. Você foi para um segmento de eventos, produções, enfim. Você voltou àquilo que fazia. Como você continua atuando nessa área? Eventos? Escrevendo arranjos?

LL: Exatamente. Sim fazemos....É em verdade a gente faz uns arranjos pra gente mesmo, pra minha própria, vamos chamar banda, como diz hoje em dia, mas em verdade num tem banda, porque o mercado tá triste. Então como hoje em dia esses teclados tem bateria, contrabaixo, tem tudo ali, tive que partir pra esses teclados também, teclado Workstation né. Então, é o que eu trabalho com teclado Roland.

CM: Como é o seu trabalho hoje em dia?

LL: Então, eu faço os playbacks pra nós mesmo. Então eu ouço uma música: ah, isso é interessante fazer. A Mara (esposa dele) cantando.

CM: Ah, ela é cantora?

LL: A Mara é cantora. Eu tenho um cantor também que é o Rangel, ele é percussionista e também canta, canta bem. Agora o cantor de hoje em dia tem que ser muito versátil né, porque você vai fazer uma festa, o camarada quer ouvir anos dourados, ele quer ouvir bolero, ele quer ouvir rock Elvis Presley, quer ouvir outro tipo de rock, então realmente o cantor hoje em dia, o músico que faz

esse tipo de música pra dança, se ele não for versátil num adianta ele ser um excelente roqueiro ou um excelente sambista, ele tem que tocar todos os ritmos né. E pra mim é bom isso daí porque a gente aprende né Não sou muito fã do rock, mas às vezes eu tenho que ouvir, aprender e tocar porque o público pede né.

CM: E existe ainda mercado?

LL: Sim tem, tem.

CM: Você faz mais eventos?

LL: Mais eventos, festas de casamentos, festa de...eventos enfim, de empresa, de empresas né. E atualmente eu to trabalhando muito mais com a dupla. Eu e a Mara porque é o que o mercado mais chama a gente e agora, mesmo que seja pra dança, ou pra feiras ou o q for, a dupla chega e a gente vai tocar aquilo q o pessoal quer ouvir. Clube Paulistano, é um clube mesmo, Paulistano. É um baile social que a gente faz, clube inglês também a gente faz, então ali já é 50% pra ouvir, 50% pra dançar, o pessoal gosta. E é a diferença taí, esse tipo de público, você como musicista você vai saber a importância que é. É diferente você fazer uma festa que o moleque chega lá e diz: “*Pô cara, agita aí, toca um negócio agitado*”. E o Clube Paulistano, você toca um “*Béguin the Béguin*”, daí passa um cara dançando e diz: “*Cole Porter foi demais né?*”. Então é por aí, num precisa falar mais nada.

ENTREVISTA COM RUBENS BARSOTTI

Data: 01 de outubro de 2007

Local: CLAM – Centro Livre de Aprendizagem Musical (Escola do Zimbo Trio), SP

Duração: 54:90

CM: Mostro o livro “Bossa Nova – Música, Política e Educação no Brasil” de Geraldo Suzigan e falo sobre a entrevista lá registrada. Menciono a idéia inicial que ele teve, na cidade de Portillo no Chile, em montar um grupo musical que não tivesse de tocar mais música de fundo musical para os outros ouvirem.

RB: De fundo de bêbado.

CM: Foi você que começou na realidade, a idéia do Zimbo Trio?

RB: Foi. Lógico.

CM: O Amilton disse sobre a idéia de ter “um som pra frente, pra fora”. A sua proposta era qual? Nesse sentido?

RB: Tocar livre. Tocar sem aquela preocupação de tocar à noite, que tinha que tocar mais baixinho porque o cliente estava conversando. Eu queria um negócio de ir para o palco mesmo e tocar à vontade. Sem problemas. E nós conseguimos. Felizmente nós conseguimos.

CM: Quais foram os pólos norteadores da conduta, da concepção musical adotada e aplicada nos arranjos do repertório?

RB: Olha, a gente conversava muito e um bicava a idéia do outro. Às vezes a idéia era do Amilton, às vezes a idéia era do Luiz Chaves, tinha participação minha em alguma coisa, às vezes não. Mas o interessante é que existia esse equilíbrio de poder se conversar sobre um determinado tema, sobre uma determinada música. O “Garota de Ipanema”, nosso primeiro arranjo, por exemplo, foi feito dessa maneira.

CM: Que foram dois. Vocês tinham dois arranjos?

RB: O primeiro foi o “Garota de Ipanema”.

CM: E o segundo foi “O Norte”?

RB: “O Norte” foi a música do Luiz Chaves. Que eu tinha solo inclusive. Gravamos no primeiro disco.

CM: Que você gravou com *malets*? Que as pessoas acharam uma novidade.

RB: *Mallets* era aquela baqueta com ponta de feltro.

CM: No *O Fino* qual a importância do Zimbo Trio diante dos outros grupos fixos do programa?

RB: A liderança era nossa.

CM: Uma das características importantes do Zimbo Trio está na proposta e preocupação de passar algo educativo. Dentro do que vocês fizeram, fazem instrumentalmente, é uma preocupação não só de ser músico, mas a preocupação de passar isso para outras pessoas.

RB: Exato. E o fato de ser músico também, não é só o músico diferenciado porque toca bem. Isso implicava em conduta, na vida da pessoa, na nossa vida. A maneira de se vestir, todo mundo bem vestido, bem arrumado. Com respeito às pessoas. Você entende? Tudo. Quer dizer, não foi uma coisa só “não... nós vamos ser os melhores ou somos os melhores”. Nunca ninguém pensou em ser melhor, nem pior, nem nada. Nós sempre pensamos em “pôr pra fora” aquilo que nós temos lá dentro e que combinou entende. Porque houve a combinação natural dos três. E nunca ninguém cerceou ninguém, nunca ninguém discutiu por causa de alguma frase ou de uma introdução, nada. Você entende, as coisas nasciam naturalmente, tremendo entrosamento e feliz, sempre. Isso pra mim foi fundamental.

CM: E o Samba-Jazz? Algumas pessoas atribuem a você, o início dessa “levada” na música instrumental, na parte rítmica, na bateria. Ao seu jeito de tocar. Onde e como você pensou tudo isso nos arranjos do Zimbo Trio? Nessa conduta musical?

RB: Tem o “Nana”, tem “Bocoxé” em que eu toco com as mãos. Eu graças a Deus sempre fui eu sabe. Eu vivi, eu ouvi muita gente com disco, mas nunca copieei ninguém. Nunca, sabe. Aquilo ali me interessa, eu ouvi aquilo, achei bonito, eu vou fazer. Eu acho que eu faço minhas coisas no momento em que elas se estabelecem dentro da música que está sendo tocada. É sempre uma continuidade, uma participação duma frase deixada que eu possa complementar ritmicamente e tal, entendeu? Não é uma coisa preparada em casa, nem ‘eu vou fazer assim naquela música’. É tudo agora, momento. Fim.

CM: Mas você reconhece essa importância sua na música instrumental brasileira?

RB: Lógico. Eu reconheço porque é verdade. Eu faço verdade.

CM: Você nem imaginava que pudesse ser uma pessoa que foi um divisor de águas. Um marco importante na música instrumental brasileira?

RB: Não. Nunca. Nunca pensei, nem imaginei, nem nada. Uma coisa que eu tenho, graças a Deus, nas coisas que eu faço, eu tenho minha impressão digital. Isso é em qualquer lugar. Isso foi assim em namoro, em amizade, família, irmão, amigo, tudo.

CM: Sua concepção de tocar música instrumental brasileira foi e é importante na formação de bateristas que vieram depois do Zimbo – muitos declaram isso. Tornou-se referência para toda uma geração vindoura. Você é consciente dessa contribuição tão significativa?

RB: Foi natural. Sei disso. Conheço um, que eu adoro como pessoa, como músico, Cristiano Rocha, fez um método que tem três folhas a meu respeito. Eu não esperava que ele fosse fazer isso. A gente tem muito respeito um pelo outro, muita amizade, mas pouco convívio. A gente conviveu muito pouco. Almoçamos juntos, junto com o Giba Favery, inclusive. Umas três, quatro vezes. Mas o Giba foi aqui do CLAM. Foi aqui da escola. Foi aluno e depois deu aula.

CM: E eles estão formando toda uma geração de bateristas e passando essa sua concepção musical a eles.

RB: Exato. Agora, o Cristiano não, o Cristiano tem uma verdade dele em relação a mim. O Giba também. O Pérsio Sápia também.

CM: Realmente você não pensava, não estruturava previamente o que fazer nos arranjos da bateria? Ia fluindo naturalmente? Mesmo em 1964, quando você pensava em fazer um som diferenciado?

RB: Naturalmente.

CM: Na entrevista concedida para Suzigan em seu livro, consta o surgimento de um quarto gênero de música. Você se lembra disso? Seria o Samba-Jazz?

RB: É. Quarto gênero. Eu ouvi muitas vezes falar nisso. Eu num vejo por que. Acho que todos os gêneros se misturam. Dentro das coisas que estão sendo feitas em jazz, tem muitas citações ou induções, que poderiam ser clássicos, ser modernos dentro da música erudita. E é paralela à música erudita. Só que ela tem ritmo, um ritmo tocado com bateria, contrabaixo. Toda a música tem ritmo, é lógico, existe uma cadência. Mas aí não, existe uma sessão rítmica.

CM: Você coloca ali como uma mixagem, uma fusão de idéias, raças e povos em cada assunto, dando origem a uma coisa nova, mais universal.

RB: Isso. É isso.

CM: Qual a repercussão na concepção de arranjo, nos trios de mesma formação, na maneira de tocar do Zimbo Trio? Qual o maior legado do Zimbo nesse aspecto?

RB: Eu acho que foi a união dos três. Porque todo mundo participava no arranjo. Mas sempre tinha uma idéia de alguém. Vamos supor que a idéia fosse do Amilton, ou a idéia fosse do Luiz Chaves, a idéia do “Garota de Ipanema” foi minha, por exemplo, e com participação dos outros. Agora, um poderia estar fazendo 90% da idéia, outro poderia só por 2% e o outro por 8%, aí fazia os 100%. Agora, como, durante uma conversa “essa frase é legal, aquilo é legal”, e o negócio começa a ficar sem nome. Quer dizer, o negócio não fui eu, não foi o Luiz, num foi o Amilton. Um negócio feito no momento. Naturalmente quem tem mais possibilidade de conduzir essa idéia para formação de

um arranjo de uma determinada música, é quem toca instrumento de melodia, harmonia e ritmo que é piano ou contrabaixo.

CM: Que são vocês.

RB: Lógico.

CM: Alguma vez, algum trio, em 1964, 1965, fazia algo semelhante? Nesse estilo?

RB: Não. Existia o Tamba Trio que cantava. Depois teve o trio do Manfred Fest. Ele tocou no *Clarence Hotel*. Que era com o Heitor, tinha um baixista, parou de tocar também. Bom, era o Manfredo o Heitor Gui e um baixista. Na mesma época, você entende, quer dizer, Moacyr Peixoto sempre trabalhou como trio. Eu toquei muito tempo com o Moacyr Peixoto no *After Dark*.

CM: Mas nesse estilo?

RB: Não.

CM: O Zimbo Trio foi pioneiro?

RB: Certo. Aí começou a ter um negócio na música brasileira. Por que esses outros trios também tocavam música americana. Como o Zimbo também tocou. Mas especificamente Brasil, para levar o que tinha do Brasil através da gente para o mundo. Essa era minha proposta, foi a minha proposta, entendeu? Primeiro lugar. Então o que era necessário para isso? Todo mundo se dar muito bem com capacidade de fazer aquilo que tem vontade. Boa roupa: bom terno, boa camisa, bom sapato. Então eu tinha quem me fornecia, quer dizer, meu alfaiate, camiseiro, meu sapateiro. Sapato era o Faiscar que ganhou na feira de Milão. Aqui de São Paulo. O alfaiate foi o Nelson Lambaki, que era na Barão de Itapetininga, uma pessoa espetacular, e uma camisaria que agora esqueci o nome que tinha ali na Barão de Itapetininga, tinha perto da Marconi também. Era isso. Todo mundo bem vestido, bem arrumado, chegamos a ter cinco, seis smokings

CM: E foi impactante né?

RB: Lógico. E é um negócio que se você tem conteúdo, tem que ter a embalagem

CM: A Bossa Nova era intimista certo?

RB: Exato

CM: E vocês, através do próprio arranjo de Garota de Ipanema, foi uma coisa impressionante, impactante na época certo?

RB: É, foi “pra fora” tudo.

CM: Vocês tocaram os arranjos no show da Norma Benguel, a primeira vez?

RB: Foi. Nós tínhamos só dois arranjos. Depois a Norma me procurou, ela tinha vindo da Itália e eles falaram que eu estava tocando na *Baiúca*, no *Bar A Baiúca*, ela me procurou, falou: “ah Rubinho, vamos falar com o Pedrinho Mattar”. Porque nós tínhamos feito um programa, não o Zimbo, né. Pedrinho Mattar, o Chú Viana e eu, um programa que a Norma fazia no canal 9 da TV Excelsior, que era *As mais belas pernas*. E todas as mis de São Paulo iam para o programa. E as mais belas pernas eram as dela mesmo, da Norma Benguel mesmo. E nós participávamos desse programa. Era Pedrinho Mattar, Chú Viana e eu. Chú Viana de contrabaixo. Aí ela foi para a Itália filmar. A Norma Benguel. E quando ela voltou, me procurou, sabendo que eu estava na *Baiúca*, lá fazer um trio, porque ela iria estreiar na boate Oásis, na rua sete de abril, com produção do Aloísio de Oliveira e iria estreiar dia 17 de março de 1964. Eu falei: “então você entra, eu te convido para você tomar um drink”. Já tinha um trio formado (Zimbo). Então ela sentou-se lá, tomou o que ela teve vontade de beber e falou: “legal, vamos começar”. Então tinham dois arranjos só, que era o “Garota de Ipanema” e o “Nanã”.

CM: E você observou o público e o impacto foi espetacular?

RB: Foi, foi. Foi maravilhoso. Todo mundo bem vestido e tal. Infelizmente foi numa época que estava começando a revolução em São Paulo, a rua sete de abril tinha barricadas porque era uma rua visada por ter a telefônica, ter o diário associados, várias agências de publicidade. Então o pessoal começou a ter medo de ir para lá. Então o show terminou depois de alguns poucos dias. Engraçado que você subia a Avenida Ipiranga até a Praça Roosevelt, o *Baiúca* estava fervendo de gente. Duas quadras acima e na sete de abril, ninguém.

CM: Por causa das barricadas?

RB: Das barricadas do exército, lógico.

CM: Fazendo um *link* com o momento político da época. As questões trazidas pela reestruturação da indústria cultural nos anos 60 e em decorrência disso a música passando a ser um veículo de discussão ideológica, foram questões e fator influenciável direto e /ou indireto na concepção musical do Zimbo? Ou no que vocês estavam querendo fazer?

RB: Não. Para nós não. Nós não pensávamos na letra, a gente tocava o conteúdo musical que era melodia, harmonia e ritmo.

CM: Quando se fala em todo tipo de pesquisa, livros e referências a respeito da MMPB ligam-se diretamente à letra que leva a um movimento sócio-político, teatro de Arena, etc.

RB: É. Acho que tudo isso fez parte. Onde apareceram os grandes compositores e que tinham os seus caminhos ideológicos e falavam o que gostariam de falar.

CM: Mas vocês não estavam muito ligados a isso certo?

RB: Não porque a gente não toca letra, a gente toca melodia. E agora, nós fomos censurados, o Amilton sempre brinca com isso, porque a gente não cantava, só por estar tocando uma música do Baden ou a do Chico Buarque, era: “cuidado, num sei o que”. Como cuidado? Ninguém está falando palavra puxa, nós estamos tocando o que a censura do, ré, mi, fá, sol, lá, si. É verdade. E a gente tocava mais livre, tudo tranqüilo.

CM: Inclusive as músicas que poderiam ter letra.

RB: É lógico. Só que no Zimbo ninguém cantava. Indiretamente a gente lembrava as coisas, ou diretamente né, sem palavras. Por quê? Existia o descontentamento do posicionamento tomado governamental. Como existe até hoje.

CM: Em 1964, vocês já tinham ‘rodado’ bastante como Zimbo, inclusive com Elis Regina para fora do Brasil (Peru), depois do espetáculo no Teatro Paramount, foram convidados a participar do *O Fino da Bossa* que passou a ser *O Fino*.

RB: Não. *O Fino da Bossa*.

CM: É. Mas, só no início, por conta desse nome pertencer a Horácio Berlinck que montou anteriormente o show *O Fino da Bossa* no teatro Paramount. Foi isso?

RB: Horácio Berlinck cedeu, quer dizer, entrou em acordo com Paulinho Machado de Carvalho para fazer o programa *O Fino da Bossa*. Depois acho que não houve acerto da continuidade, aí passou a ser só *O Fino*.

CM: Mas as pessoas tratam até hoje como *O Fino da Bossa*.

RB: Exato. Mas quem deu esse título foi Horácio Berlinck num show do Teatro Paramount.

CM: Que vocês fizeram parte também.

RB: Isso.

CM: Vocês eram um trio de música instrumental. A referência do programa, na maior parte, é em primeiro lugar Elis Regina, tanto que em uma compilação que Zuza Homem de Mello fez em forma de CD’s e lançado pela Velas com o nome “Elis Regina no Fino da Bossa”, ele declara serem o extrato do único documento sonoro existente do célebre *O Fino da Bossa*. E aí? Segundo Amilton, Luiz Loy e você mesmo, existia música instrumental no programa, certo?

RB: Existia.

CM: Mas nessa compilação não existe uma música instrumenta. E os músicos?

RB: A nossa luta era exatamente para que houvesse também música instrumental. Tanto que a primeira vez que nós conseguimos levar convidados, levamos o Hermeto Pascoal e o Heraldo do Monte de guitarra e o Hermeto de flauta. A gente fazia, como tinha o Baden também, tá certo? Mas o Baden não foi levado por nós. O Heraldo e o Hermeto foram levados por nós. Pra ver se existia uma participação maior de música instrumental no programa, entendeu? É isso.

CM: Amilton vai mais longe. Uma cantada e uma instrumental, em revezamento.

RB: É, mas depois não conseguimos fazer isso não.

CM: Não conseguiram?

RB: Acho que não. Acho que para duas ou três cantadas, tinha uma instrumental. Acho que é por aí.

CM: O Amilton falou que o Zimbo foi a ‘mola mestra’ musical do programa.

RB: Foi

CM: Porque tinham outros grupos fixos. Um deles, O Luiz Loy, confirmou esse revezamento.

RB: O Luiz Loy passou a ser quinteto exatamente para não concorrer com o Zimbo. Porque ele tinha um trio. A gente se dava muito bem. O Luiz Loy tocava acordeon. Eu gravei com o Ciles e o acordeonista era o Luiz Loy.

CM: Vocês tinham influência na programação?

RB: Não, não sei, não me lembro disso não. Sinceramente, influência não.

CM: Por exemplo: “vamos trazer tal pessoa”?

RB: Às vezes a gente indicava uma pessoa, mas não influência. Ficava nas mãos do diretor do programa que montava o programa. O Manoel Carlos. Era a “Equipe A”. Manoel Carlos, Nilton Travesso o Tuta.

CM: Mas eles não consultavam vocês?

RB: Não. Num sei. Sabe, existia uma liberdade tão natural de indicar as pessoas e tudo. Existia aceitação. Por exemplo, chegou o momento, que o Simonal chegou pra mim e falou: “Rubinho eu preciso ir pra Record porque me encontram na rua e falam: porque você não tá na Record? “Porque não tão vendo meu programa no canal 4 na Tupi. *Spot Light Simonal*. Porque nós tocamos com o Simonal no *Spot Light Simonal*. Ele falou: ‘se estão me perguntando isso é porque não estão vendo meu programa’. E aí fui falar com o Paulinho Machado de Carvalho e com o Marcos Lázaro e o Simonal foi contratado e fez um programa dele, entendeu? Jorge Ben

que fazia só programa do Roberto Carlos no domingo, também se queixou, que ele também cantava música brasileira, samba e tal. E eu fui falar com o Paulinho e o Marcos Lázaro e ele também passou a ser usado nos programas do *O Fino da Bossa* e tal. É isso.

CM: A Elis tinha influência, palavra forte também? Ou era a Equipe A que determinava as coisas?

RB: Não. A Equipe A, mas ela tinha alguma influência sim, como nós tínhamos também

CM: Porque ele era bem nova na época, né?

RB: É. Bem nova de idade, mas a cabeça já tinha andado.

CM: Tinha um critério para quem ia acompanhar o que ou quem? Ou quem chegasse ia ensaiando pré-determinado?

RB: Não, não, não era isso. A gente fazia só com a Elis e o Jair. Depois com a Elizeth. A não ser que houvesse uma afinidade. Sei lá, uma vivência com determinada pessoa. Por exemplo, quando o Heraldo foi e o Hermeto, foi feito um quinteto.

CM: O Luiz Loy falou que quando chegava alguém mais sofisticado, ficava para o Zimbo.

RB: Ótima pessoa. Eu fiz um disco com ele uma vez. Eu também estava começando, com o *Ciles* que tocava clarinete. Acho que foi uma das primeiras participações minhas em disco. Fora o Rude Watson que eu fiz doze LP's dele. Aquele tempo do LP de 10 polegadas, na *Musidisc* no Rio de Janeiro. E por coincidência não recebi nada, nunca fui pago nada. Tinha tanta vontade de tocar, nem pensava em dinheiro. E eles se aproveitavam disso né. Principalmente o Rude Watson. O Ciles não, mas o Rude Watson sim.

CM: Vocês eram unidos? Ou só se encontravam na hora do ensaio e apresentação do programa? Tinham um grupo coeso?

RB: Vocês quem? Os músicos em geral ou o Zimbo Trio?

CM: Os músicos em geral, do *O Fino*? Ou não tinham tempo pra isso também?

RB: Não, a gente se encontrava na *Baiúca*, ali na Praça Roosevelt, que tinha cinco, seis bares na praça. Onde tinha alguns que trabalhavam lá, os outros davam canja tal. Tinha o *Stardust*, tinha do *Ugo Lância* e do Alan, tinha a *Baiúca*, tinha *Farney's Bar* que eu toquei lá com o Dick. Tinha uns quatro, cinco bares.

CM: *João Sebastião* não é dessa época?

RB: O *João Sebastião* era na Rua Major Sertório. Estou falando Praça Roosevelt, que era onde os músicos se encontravam mais entendeu?

CM: Havia concorrência entre os músicos do *O Fino da Bossa*?

RB: Não. Existia boa amizade, nunca houve problema. Tanto que o Trio Tamba estava fazendo temporada no *Cave* na Rua da Consolação, infelizmente com muito pouca promoção, ninguém sabia que eles estavam aqui em São Paulo e nós fomos os portadores de convidá-los de participar conosco no *O Fino da Bossa*, dois trios e mostrar que eles ainda estavam vivos e trabalhando.

CM: E aconteceu.

RB: E aconteceu. Pouca gente fala nisso. Talvez por probleminhas, sabe – “imagina se o Zimbo me ajudou” – ajudamos sim. Ajudamos. Não era mais o Élcio baterista, era o Ohana que era de Belém do Pará também. Uma pessoa espetacular. Toca bem e ótima pessoa. O Bebeto e o Luiz Eça, só mudou o baterista. Saiu o Élcio, que o Élcio Milito foi para os Estados Unidos e veio o Ohana para o lugar dele.

CM: Isso é muito importante.

RB: Exato. E pouquíssima gente ia assistir ao show deles, e eles chegaram e falaram comigo. Foi comigo que eles falaram: “olha, nós estamos sendo dados por desaparecidos, eu gostaria de participar do *O Fino da Bossa*. Fizemos um número juntos, com os dois trios, foi muito importante para eles e foi uma união entre nós que não tinha acontecido. Quer dizer, o Zimbo sempre primou por fazer a sua parte, não criticar os outros, muito pelo contrário, se puder ajudar, ajudava. Nunca ninguém foi de falar mal de alguém, você entende? “Não, fulano de tal...” Nada disso, o que é isso?!

CM: Não estavam preocupados com isso.

RB: Nunca preocupados. O Tamba tinha um outro caminho, além de tocar eles cantavam, tocavam bem, tudo. Um bom trio também. Nós nunca tivemos medo de ninguém nem nunca passou isso pela nossa cabeça, de segurar alguém ou fazer, prejudicar. Pelo contrário, passava passarela para eles passarem com dignidade.

CM: Mas isso existia? Algum comentário do gênero?

RB: Não.

CM: É porque existe sempre uma intriga em volta.

RB: Lógico, mas que parte sempre dos outros.

CM: Dos outros que não tem nada a ver.

RB: Sempre dos outros. E às vezes de um músico bicaço aí que não conseguiu absolutamente nada, então fala mais do que toca. Tem muita gente aí que fala muito e toca pouco. É melhor tocar mais e falar menos.

CM: Conheço bem essa história.

RB: Eu conheço muitos também.

CM: Zimbo antes do *O Fino* e depois do *O Fino*. Que você acha?

RB: Olha, *O Fino* aconteceu quando nós já participávamos do programa Spot Light Simonal. Assim que nós aparecemos. Justiça seja feita a esse capítulo. Aí fizemos *O Fino* do Centro Acadêmico XI de Agosto, quando nós tocamos o “Garota de Ipanema” e o mais outra música que acho que era o “Nana”.

CM: Nanã.

RB: Exatamente. Aí nós ganhamos o “Roquete Pinto”. A Elis ganhou o “Roquete Pinto”. Nós não tínhamos nada com a Elis até então. Ninguém trabalhava nada, certo? E o Jair ganhou...

CM: Revelação

RB: Revelação. Simonal, o Jair revelação. Aí veio um convite pra nós irmos para o Peru. Deram-nos uma lista com vinte mais ou menos cantores e cantoras. E nessa fase a Elis participava bastante da família do Amilton Godoy. Frequentava a casa do Amilton Godoy, do Adilson e do Amilson, do Tuca. E tiveram, logicamente nasceu uma afinidade musical entre eles, a Elis era inteligente, afinada, cantava bem pra caramba e participava bem das músicas. Começaram os arranjos a serem feitos. E quando veio a lista das pessoas que deveriam ir conosco para o Peru, veio o nome dela também. Então ela foi escolhida por causa disso. Já tinha a chegada e tal. E nós fomos para o Peru, ficamos uma temporada muito boa lá de uns vinte e poucos dias. E na volta foi a entrega do “Roquete Pinto”. E na entrega do Roquete Pinto, houve alguns números que chamaram a atenção da direção da Record, TV Record. E foi na entrega do Roquete Pinto que se projetou o programa *O Fino da Bossa*. Porque a Elis e o Jair, fizeram um número “Você/ manhã de todo meu/ você...” entendeu? Que era pergunta e resposta mais ou menos.

CM: Gostaram de tudo e...

RB: Exato. Nós fizemos o “Garota de Ipanema”, tocamos uma música com a Elis e essa com os dois. Foi o quadro final do “Roquete”.

CM: O importante é não atribuir a vinda do Zimbo para *O Fino* como acompanhante da Elis, era ao contrário.

RB: Não, não, que isso.

CM: É o que escrevem.

RB: Em relação à Zimbo está errado. Se alguém escreveu isso, não.

CM: É porque fica aquela coisa, a Elis e os músicos que tocam com ela ou para ela.

RB: É o músico sempre falou assim 'o canário tem mais *hostess*. Você entende, quer dizer, o canário é quem canta né? Lógico, conduz a letra, conduz a melodia, entra mais no coração das pessoas por causa da letra ou da maneira como interpreta. Tem o seu valor né?!

CM: E quando vocês apresentavam as músicas instrumentais o...

RB: Conosco sempre existiu o seguinte, desculpa, em dez números a gente fazia cinco e ela cantava cinco.

CM: É isso que eu queria saber.

RB: Exato. Sempre apresentando música instrumental, entremeados com música cantada. Não só cantado nunca. Nunca. Nem com ela, e nem com o programa da Elizeth Cardoso, que fez uma cláusula na TV Record, o *Bossaude*, que queria o Zimbo Trio.

CM: E era uma brigaiada, porque a Elis também era bem ciumenta do grupo.

RB: É. Mas é, brigaiada não, bom, nós fizemos os dois programas né. E com a Elizeth viajamos bastante, fomos até para o Japão e tudo. Uma dama. Uma mulher espetacular, como pessoa, como companheira, como cantora, como tudo, sabe. Nunca teve tempo ruim com ela, nunca.

CM: Você estava dizendo assim, Zimbo antes do Fino Zimbo depois. Fez muita diferença? Fez mais porque a televisão veiculou vocês mais.

RB: Exato. E depois disso, quer dizer, por pouco tempo né?! O Zimbo tem 44, 45 anos e nós ficamos na televisão uns três né. Três, quatro anos.

CM: Fora o programa que eu assisti, que já era do meu tempo. Que era o Café Concerto.

RB: Exato. Isso é do canal 2, na TV Cultura. Aí nós é que convidávamos as pessoas. O César Camargo Mariano poderia ter sido o primeiro pianista do Zimbo.

CM: É mesmo?

RB: É. Nós fazíamos uma viagem, num trabalho com o Manoel Carlos, não de televisão mas de, pela...era uma.... não era *Rhodia*, era uma concorrente assim, *Scala D'oro*. Que tinha as manequins, e o trio era: César, que eu convidei, o Luiz Chaves e eu. Lá no meio tinha Jô Soares que fazia números cantados e tal. Foi um cantor também, um bobalhão. A gente que acompanhava ele e chegou num determinado lugar do Brasil, acho que foi no Recife, e ele falou que o César não iria acompanhá-lo entendeu, porque ele tinha um amigo lá e tal. Aí o César ficou aborrecido, lógico né. E ele foi falar comigo “pô Rubinho, aconteceu isso, que chato”, eu falei “num tem problema rapaz, nós vamos pra uma próxima cidade aí, entendeu”. Chegou na próxima cidade, no outro estado do nordeste do Brasil, ele foi ensaiar, e eu falei pra ele assim “paga o avião do teu amigo da Bahia, ele vem te acompanhar aqui agora. Porque o César não. Você não quis o César ali, eu não quero você aqui”. Juro por Deus que eu fiz isso. Em defesa do César. E convidei o César. Aí o César falou que não tinha competência na época de tocar comigo e com o Luiz Chaves. Pra fazer um trio. Isso ele falou. Depois de um ano, o César, eu sempre tive bom contato, convivência com o César, gosto dele prá caramba. Depois de um ano, foi na Hebraica, teve um show, aconteceu naquele show uma porção de coisa bonita. Eu me lembro que o César falou “olha, se vocês precisarem de mim agora eu acho que eu posso”.

CM: Agora já era.

RB: Agora já era. E o grupo que veio com Jorge Ben do Rio de Janeiro, chegou naquele show, virou as costas prá ele. E eu vi ele triste e falei “o que tá acontecendo?” Ele falou “a tropa que veio comigo do Rio, não quer me acompanhar”. Aí eu chamei o Amilton e o Luiz e falei “tá acontecendo isso, vamos acompanhá-lo”. E ele foi bizado – o Jorge Ben - e quando ele viu o público todo em pé, ele acabou o número tudo, ele fugiu pro hotel chorando, ele não acreditava que estava acontecendo aquilo.

CM: E eles têm memória disso tudo?

RB: Aí é parte deles. Num sei. Eu acho que sim.

CM: Vocês se encontram e alguma vez lembram disso?

RB: Não. Mesmo a gente se encontrando não vai citar isso.

CM: Não citar, mas às vezes tem a lembrança de tempos bons.

RB: Num sei. Que isto é a minha verdade é. A minha não, é a verdade da qual eu participei. Assino em baixo duzentas vezes.

CM: Pretendo mostrar/ apontar a característica e marca registrada do Zimbo, analisando músicas/ arranjos impactantes. Com isso, retratando a música definida e executada por vocês como uma “música pra fora”, “música mixada – mixagem/ mistura”, “nova música brasileira”. “Garota de Ipanema” é uma delas. Qual mais você acha interessante?

RB: É “Garota de Ipanema”. Tem várias, a música do Jobim, do Baden Powell sempre favoreceram a música instrumental. Como favoreceram as músicas cantadas também. Quer dizer, por causa das letras bonitas do Vinicius. Mas pra ser música instrumental tem que ter uma formação de boa melodia, harmonia e ritmo. Agora, deixa eu contar uma coisa pra você, de “Garota de Ipanema”. Eu tive um colega de faculdade, o Pedro Buck, que estava como assessorando o Silveira Sampaio, tinha um programa no canal 7 (ator, diretor de teatro, médico). Ele era um homem de televisão que conversava com as pessoas, era uma pessoa brilhantíssima que eu tive muito prazer em conversar com ele, inclusive discuti com ele porque a cada sete anos ele mudava de profissão. Ele era médico, ele era advogado, ele era apresentador de televisão, ele era teatrólogo, ele era ator, e mesmo, bom. Só que o Pedro Buck nos convidou pra fazer o programa dele no canal 7, TV Record, no começo, nós estávamos começando a gravar o nosso primeiro disco, no programa do Silveira Sampaio. Aí eu levei o instrumento, precisava levar a bateria toda e chegou o Silveira Sampaio “pois não”, “nós estamos fazendo nosso primeiro LP”. Nós tínhamos gravado já nove músicas, das doze que foram feitas. Então eu levei a lista das nove que já estavam gravadas, o disco não havia saído ainda, faltavam três músicas.

CM: O primeiro LP né?

RB: O primeiro, da capa vermelha. E aí mostrei, o Silveira Sampaio falou “pois não”, eu falei “nós temos essa música aqui tal, essa lista”. Aí ele falou “Garota de Ipanema”, não é possível, todo o lugar que eu vou é “Garota de Ipanema”. Nos Estados Unidos, na Alemanha, eu não agüento mais “Garota de Ipanema”, é uma chatice”. E eu olhando pra ele. “Eu falei pra ele, tem outras oito né? É uma invocação sua com “Garota de Ipanema” “É verdade, mas, é impossível, “Garota de Ipanema”...” e aí olhou pra mim e falou “O que vocês vão tocar?” eu falei “Garota de Ipanema”.

CM: Mas ele não ouviu a versão de vocês?!

RB: Espera. Nós estamos no estúdio na hora de passar pra ele ouvir. Isso, “que vocês vão tocar” eu falei “Garota de Ipanema”, nós temos direito de escolha ou não? Gozado, porque o senhor não ouve primeiro?” eu falei pra ele. “Tá bom”. Aí começamos. Acabou ele falou “Até que enfim vestiram uma roupa nova na “Garota de Ipanema”. Maravilhado. Repetiu tudo a noite no programa, porque não era gravado. Você fazia o ensaio do programa e tocava a noite ao vivo. E ele falou a mesma coisa. A atitude dele, que ele não deveria ter feito, mas que eu insisti em falar Garota de Ipanema, e vocês vão ouvir Garota de Ipanema com uma nova roupagem na qual eu me penitencio. Na saída do programa, ele estava com uma determinada senhora, eu passei por ele, ele falou “oi Rubinho, boa noite”, eu falei assim “você perdeu uma oportunidade de ficar quieto”. Ele deu risada, sabe aquela risada dele. Depois de oito ou dez meses mais ou menos, nós estávamos ensaiando um programa no canal 7, na TV Record e ele passou e falou: “Rubinho, Rubinho, por favor, gostaria de falar com você”. Aí eu fui lá falar com ele, ele falou “Eu joguei uma sementinha de vocês na Alemanha”, “Obrigado, maravilhoso”. Depois quando a gente foi pra Alemanha nós fizemos oitenta e seis cidades da Alemanha, mas ele já tinha desencarnado, ele já tinha ido embora o Silveira Sampaio, mas ele jogou a sementinha da gente na Alemanha. É isso.

CM: A carreira de vocês já estava internacional em 1964?

RB: É lógico. Em 64 já fomos para o Peru e tal.

CM: Os Estados Unidos estava impressionado com a Bossa Nova, vocês tocavam essa outra maneira “Garota de Ipanema”? E foram bem aceitos?

RB: Lógico.

CM: Vocês ganharam estrelas na *Revista Down Beat* por “Garota de Ipanema”?

RB: Foi pelo primeiro disco. Quatro estrelas e meia. Belo Yulanov é um dos que eram um dos críticos da *Down Beat*.

CM: Qual foi a intenção do “*O Fino do Fino*”? Como foi?

RB: “*O Fino do Fino*” foi gravado no Teatro Record após um programa *O Fino da Bossa*. O público se manteve e nós fizemos diretamente assim, sem repetição de música, o que saiu, saiu.

CM: Com a intenção de guardar o momento.

RB: Fazer o disco pela Philips. João Araújo foi um dos produtores.

CM: Quem deu esse nome? Vocês?

RB: Acho que não. Não fomos nós não.

CM: Por que nesse disco retrata exatamente uma música cantada, uma instrumental...

RB: Uma tocada, instrumental.

CM: Voltando a sua sugestão da marca do Zimbo no início. O Amilton fala de várias abordando o Samba-Jazz, “Garota de Ipanema”, “Naná”.

RB: “Menina Flor”, “Consolação”, “Berimbau”, “Samba Meu”, “Expresso Sete”. Isso aí é do “*O Fino do Fino*” que você está falando.

CM: Eu gostaria que fosse do “*O Fino do Fino*”, e qual você acha mais legal assim, que coloca você na bateria fazendo suas propostas inovadoras?

RB: No “Nana”. Mas eu não vejo isso como participação minha por solo. Eu vejo participação do trio entrosado e as coisas acontecendo. No “Menina Flor” é um, do primeiro disco do Zimbo. Agora do “*O Fino do Fino*” tem as coisas que a Elis cantou também que eu faço de *mallets*, “Zambi”, tem trabalho ali.

CM: E o “Expresso Sete”?

RB: Eu fiz essa música porque a gente teria um ensaio na TV Record, mas já no Teatro da Record, tivemos um ensaio num domingo. Eu estava no Guarujá, eu tinha que vir para ensaiar o programa. E eu vim no expressinho, expressinho das sete. Então eu sentei na frente junto com o motorista e veio uma melodia na minha cabeça, durante a viagem. E fui com aquilo na cabeça até o teatro Record. Chegando lá, falei “Amilton vem cá, veio na minha cabeça um negócio assim, assim”. Ele tocou. Eu falei “ “Expresso Sete”, porque eu vim no expresso sete das sete horas da noite”. E ficou. E nós gravamos isso no “*O Fino do Fino*”.

CM: A sua sugestão para analisar então seria “Garota de Ipanema”.

RB: “Nana” também.

CM: E “O Norte” nem tanto.

RB: Também. Sabe, cada uma tem um caminho. E todas as músicas que tem participação. É muita coisa porque música é momento né? Música é momento, você está tocando aquela naquele momento e aí você fala “ai que lindo”, entendeu? No mês passado você não pensava nela.

ENTREVISTA COM CYRO PEREIRA

Data: 09 de outubro de 2007

Local: Memorial da América Latina, SP

Duração: 47:54

CM: Eu queria abordar o programa O Fino da Bossa do ponto de vista dos músicos que lá participaram, que não o Zimbo Trio. O maestro já era contratado da Record desde 1960?

CP: É. Na realidade eu comecei na rádio Record em 1950. Depois quando abriu a televisão, o rádio começou a cair, a televisão engoliu o rádio. E aí eles me transferiram para a TV que foi inaugurada em 52, sei lá em 53, por aí. Mas o rádio começou a sumir, então eles me transferiram, para a televisão. Porque lá faziam musicais, aquela coisa toda. E é isso, depois eu fiquei lá até 73 quando a Record faliu. Daí acabou, mas eu fiquei lá. Depois trabalhei uma época na Tupi, mas foram 2, 3 anos por aí. A única emissora que eu trabalhei mesmo foi na Record.

CM: E tem um grande reconhecimento do seu Trabalho lá. O Sr. fazia na época, um programa *Astros do Disco*.

CP: O *Astros do Disco* era um programa que ia ao ar nos sábados, que eram as músicas de mais vendagem, que vinham os discos que vendiam mais na época. Então tinha todo sábado, o pessoal aí, todo mundo vinha cantar, aquilo vendia disco né.

CM: De todos os gêneros?

CP: De todos os gêneros. Valia tudo. Música portuguesa, qualquer coisa. Teve um cantor português que fez muito sucesso aqui, vendeu muito disco, não me lembro o nome dele, e ele foi lá cantar no 'Astros do Disco'. Mas a maioria era tudo música nacional, vamos dizer assim.

CM: Certo. Porque nessa época não tinha a sigla MPB – Música Popular Brasileira.

CP: Não, não. Começou depois, depois, acho que dos festivais é que começou essa história da MPB.

CM: Que dão o resgate da 'linha evolutiva' e atribuem a Caetano Velloso.

CP: Não. O Caetano Velloso foi fazer outra coisa que era a Tropicália que não tinha nada a ver com nada. MPB começou com os festivais, não por causa do Caetano Velloso. Não sei quem foi que inventou a sigla, mas ficou MPB – Música Popular Brasileira.

CM: Existem controvérsias em alguns livros, que não são muitos, os escritores Ruy Castro, muitos historiadores que não articulam dentro da música, daí sua participação fundamental como participante ativo – músico. A maioria retrata essa época e o contexto do objeto da minha pesquisa

– O Fino da Bossa – como um grande programa de sucesso, atribuindo isso, essencialmente à Elis Regina, colocando os músicos como ‘meros’ acompanhantes. Ou seja, Elis Regina e o resto. Sem desmerecê-la, estou tentando tratar o assunto e tais abordagens como algo maior que isso, ou pelo menos, abordar o que não foi feito então. Uma dessas abordagens é a música instrumental. Ela já existia nessa época?

CP: Eu estou entendendo o que você está dizendo. A música instrumental já existia. Isso veio de muito tempo. Na realidade eu tenho a impressão que quem começou essa revolução de arranjos para MPB, que eu me lembro, pode ter sido outro, mas eu não me lembro. Foi o Radamés Gnattali, Lirio Panicali, Léo Peracchi. Esses foram os três que começaram a fazer, vestir a MB de outro jeito. Principalmente o Radamés Gnattali. Que eu acho que ele é que reformou toda essa coisa, em minha opinião.

CM: Pioneiro.

CP: Pioneiro. Depois veio vindo. Quer dizer, eu sou fruto dessa época que eu ouvia ele no rádio e era apaixonado pelo trabalho dele, tá entendendo? Quer dizer, eu sou fruto disso. Assim como eu, muitos outros também vieram como fruto dessa geração. É a minha opinião.

CM: Importantíssima. Fundamental pela história da MPB que o Sr. ajudou a construir.

CP: Não posso afirmar, mas é o que eu via. Não sou nem Paulista, eu sou do Rio Grande do Sul. Eu sou da cidade do Rio Grande que é o último porto do Brasil lá perto do Uruguai. E lá eu ouvia a rádio Nacional que era a única rádio que pegava em ondas curtas, na época. Então eu ouvia tudo aquilo, ‘Um milhão de melodias’, não sei o que mais, toda aquela coisa que eles faziam.

CM: Que era maravilhoso né.

CP: Era maravilhoso. E a rádio Nacional, e acho que a rádio Tupi também, é que fizeram do rádio no Brasil, essa coisa. Depois vim para São Paulo, fui trabalhar na Record que também tinha um elenco enorme de cantores. Tinha três orquestras na Record. Tinha uma que trabalhava de tarde, fazia programa à tarde que chamava ‘Só para mulheres’, qualquer coisa do gênero, tinha orquestra que fazia a programação da noite e tinha a orquestra da televisão. Tinha três orquestras na Record.

CM: O maestro era da?

CP: Não, aí tinha eu, tinha o falecido maestro Migliori, o falecido Simonetti que foi maestro da TV Record também. Então, era uma emissora, a Tupi também, na época, foi uma emissora grande. E no Rio a rádio Nacional e a rádio Tupi, acho que de todas, a deusa da rádio foi a rádio Nacional. Isso sem dúvida. Tanto de novela, como música, como tudo.

CM: Cultura em geral né?

CP: Cultura em geral, exato.

CM: E essa própria discussão da chamada MPB né?

CP: Isso é. Daí veio, não sei quem lançou, a sigla MPB.

CM: Não sei se foi especificamente uma pessoa, mas eles chamam de movimento, como o maestro mesmo citou acima.

CP: É, depois começaram a chamar como movimento de renovação, vamos dizer assim, da música brasileira.

CM: Como o maestro entende essa renovação? Musicalmente falando?

CP: Essa inovação começou muito tempo atrás. Tinha um compositor da dec. de 40 que no momento não me lembro, esse cara fazia uma coisas, tem uma música dele que se chama 'Noturno' que quem gravou foi a Elizeth Cardozo, na época, isso é música de 1944. Parece que foi escrita hoje, muito antes de Jobim, muito antes dessa gente toda, ta entendendo? Ele foi um cara que começou a revolucionar, com todo respeito ao Jobim e a todos os outros. Mas esse aí, eu não me lembro o nome dele agora. Sabe, a gente fica com o DNA antigo.

CM: O meu já está falecido. A Elizeth gravou quando?

CP: Gravou em 44. Na época, chama-se 'Noturno'.

CM: Ela gravou com o Zimbo também?

CP: Não, não. Ela nunca mais regravou isso. Nunca mais, é uma gravação muito antiga. Parece que foi escrita hoje. A harmonia parece que foi escrita hoje.

CM: É mais ou menos na época do Laurindo de Almeida?

CP: É. Foram outros caras que começaram a mexer, a refazer. O Garoto, violonista, que era paulista, que era do 'Bando da Lua', esse foi outro revolucionário. Laurindo de Almeida, esses caras aí, tudo daquela geração da dec. de 30, 40.

CM: Que não são reconhecidos e nem é atribuído a eles tal 'revolução. Laurindo de Almeida é um deles. Ele nem ficou no Brasil.

CP: Não. Ele foi embora, ele tocava guitarra na banda do Stan Kenton que era a banda mais famosa do mundo na dec. de 40, 50, por aí. E ele era o guitarrista. Ele fez filmes em que ele aparece tocando, acho que foi um filme ou dois. E ele morou sempre lá, nunca mais veio pra cá, acabaram esquecendo-se dele.

CM: Mas ele já fazia bossa nova.

CP: Já era revolucionário. A única coisa realmente que acho que a bossa nova transferiu, mexeu, que eu quando fazia os programas lá na rádio como samba, eu disse ‘pô um dia vai aparecer um cara que vai fazer uma batida de samba diferente, porque isso aqui parece escola de samba’ ta entendendo? E foi a batida da bossa nova, que eu não sei quem inventou, não sei quem inventou. O dia que apareceu eu disse ‘finalmente apareceu um cara que fez uma coisa para mudar, distinguir o que é escola de samba, na época, que hoje não é mais nada, do samba realmente. Quando começou essa coisa toda de poesia nova, letra nova, o Jobim com suas melodias, a sua harmonia influenciada, como eu também, pelo jazz, pelos americanos. Aí que começou, e a batida da bossa nova, acho que foi realmente, além da poesia que mudou completamente, as harmonias, as próprias linhas melódicas, a batida da bossa nova é que revolucionou mesmo. Em minha opinião, né.

CM: E o Fino da Bossa, o show no Paramount?

CP: É, esse eu não estava. Nesse show eu não estava, porque eu comecei a reger quando foi para a Record. Começou tudo quando a Elis ganhou o festival da Excelsior, sendo que a Record tinha feito um festival antes no Guarujá que ninguém tomou conhecimento. Depois a Excelsior fez esse festival que foi um sucesso. Aí a Record foi lá e pegou todo mundo e fez o festival.

CM: E montou um ‘casting’.

CP: Montou um casting. Duraram quatro anos.

CM: O Sr. foi maestro de todos os festivais?

CP: Todos os festivais fui eu que regi. Não tinha arranjo nenhum meu. Vinha tudo pronto de fora. Eu só regia.

CM: De fora?

CP: É, de outros arranjadores, do falecido Erlon Chaves, arranjos do Rio, essa coisa toda. Meu mesmo, não tinha na bossa nova. Eu só regia o programa.

CM: Falando sobre o programa O Fino da Bossa. Começou com esse nome e passou mesmo a chamar somente O Fino, isso é fato mesmo?

CP: Não. Chamava O Fino da Bossa. Depois é que não sei o que houve e começou a chamar O Fino.

CM: Segundo Walter Silva, Horácio Berlink reivindicou o direito do nome.

CP: É. O direito do nome, na realidade foram eles que lançaram, e a Record se apossou disso, tanto que depois tiraram, ficou só O Fino. Mas começou como O Fino da Bossa.

CM: Mas ninguém conhece o programa como O Fino.

CP: É nem tem como, porque a Record teve um incêndio lá que queimou todo o arquivo. Infelizmente.

CM: Existia música instrumental no programa?

CP: Não. No rádio tinha. Eu por exemplo, fiz um programa na Record em 56, e quem escrevia era um redator, Talma de Oliveira, que ele faleceu já. Ele era tão corintiano que perto do Coríntias tem uma rua com o nome dele, ele era advogado. E esse programa era muito interessante, chamava-se 'O maestro veste a música', então tinham rádio-atores na época, eles chamavam. Um fazia como se fosse eu, e uma rádio-atriz fazia o ouvinte fazendo pergunta. E a gente explicava como é que se faz o arranjo. Eu tenho um CD. Porque isso foi gravado em fita, e eu tenho um amigo meu que passou para CD e está com o maestro Fábio Prado. É meu aquele lá, mas ele vai fazer um programa na Cultura, e está com ele. Então explicava. Aí falava 'ôh maestro, aqui tem essa música', eu respondia 'bom, eu acho que vou fazer, olha, acho que começar com os pistons aqui assim' aí os pistons tocavam o que eles iam tocar o que eu falava, ta entendendo? Então eu explicava o arranjo. Aqui é isso. E tem um que cantava, não me lembro o nome dele também, o "Chão de estrelas", então eu explicava 'eu vou começar as cordas aqui, porque vai representar o azul do céu, ta entendendo? Agora vai ter o 'plim plim plim' que são as estrelas, sabe, essa coisa toda. Eu vou te emprestar. Ninguém tem isso só eu. É muito interessante.

Por isso que eu estou falando, música orquestral brasileira, na rádio Nacional eles faziam. Agora, nessa época d'O Fino da Bossa, não tinha música instrumental a não ser o Zimbo. Eles sempre faziam um número ou outro.

CM: Eles faziam?

CP: Faziam números deles também.

CM: Segundo o Amilton, tinha realmente um revezamento de uma instrumental e uma cantada, Já o Rubinho diz que isso foi só no começo e logo acabou. É fato isso?

CP: É fato. No Fino da Bossa não tinha música instrumental, a não ser um número do Zimbo. Mas não tinha. A orquestra não fazia. A orquestra ficava num poço, num ficava nem no palco. Num poço no teatro na Consolação. Que hoje é um banco, sei lá o que é lá. Pegou fogo lá também. Tinha um poço que a gente lá ficava. Só tinha um programa que a orquestra ficava no palco. Era com o Chico Buarque e a Nara Leão que eu não me lembro o nome. E o Zimbo tocava no meio da orquestra acompanhando também.

CM: Tinham os músicos fixos: Cyro Pereira e orquestra, Caçulinha, Zimbo, Luiz Loy. Bossa jazz trio fazia parte desse grupo fixo?

CP: Não. Não fizeram não. Fixo no programa eram esses que você citou.

CM: O Senhor tem uma idéia porque acabou o programa?

CP: Eu tenho a impressão que foi por falta de renovação, talvez. Depois começou o movimento da tropicália, aí depois a jovem guarda, depois num sei o que, acabou. Não tinha mais razão de existir.

CM: O Senhor continuou no Bossaudade?

CP: O Bossaudade eu fazia também com a Elizeth.

CM: Que foi outro grande...

CP: Outro grande sucesso. Foi muito bom.

CM: Porque resgatou alguns outros sambas tradicionais.

CP: É.

CM: Porque é assim, quando o Senhor estava falando sobre música instrumental, sobre renovação da bossa nova, tem um dos escritores que todos os livros dele, são anti-jazz, anti-música instrumental brasileira, tudo que não é....

CP: Sei, sei, sei

CM: É o Tinhorão. José Ramos Tinhorão.

CP: Ah, o Tinhorão. É uma opinião dele.

CM: É a opinião categórica e tal.

CP: Tudo bem deixa pra lá.

CM: Mas todos os historiadores ficam nessa.....

CP: Nessa história.

CM: Coisa de provar o que é tradição e o que não é tradição. E nessa época dos anos 60, os historiadores falam de engajamento político.

CP: É, que foi o negócio que ficou aquela coisa toda.

CM: Que fica bem no meio, né maestro?

CP: Fica bem no meio. Quer dizer, começou aquele negócio de protesto.

CM: Música de protesto...

CP: Música de protesto. Tudo isso ajudou também não é, porque estava todo mundo até aqui com os militares. E toda essa coisa, sabe, remexeu né.

CM: Mas acho que a preocupação era mais com os letristas, porque os músicos instrumentais mesmo, num....

CP: Não, não. Um ou outro se metia nisso.

CM: Num estavam muito a fim.

CP: Não, não. Mais os compositores. Principalmente os jovens naquela época, o Vandré, o Chico, o Caetano. Que eles faziam música de protesto.

CM: Mas o fino era um pouco antes.

CP: O Fino começou na realidade em 66 né. Quer dizer, estava no auge da militarada. Porque a revolução foi em 64. Em 66 estava no auge. Por isso que apareceu o Vandré com aquelas coisas dele, tantos outros, o Chico, que acabaram presos, sei lá. Mas músico, músico mesmo, se tinha opinião política não abria a boca. Discutia com os amigos essa coisa toda.

CM: Porque era um turbilhão da busca de uma identidade musical. Tomando como base os depoimentos do Amilton e do Rubinho do Zimbo, como o 'a gente queria fazer uma música pra fora'. Enfatizando o músico, que sempre, até então, ficava lá trás e os cantores à frente. E que as pessoas que viam e ouviam não davam bola para os arranjos e o trabalho desenvolvido pelos músicos e orquestras no fundo.

CP: É. A figura principal era o cantor. As pessoas não davam realmente bola.

CM: Mas o movimento musical, harmônico, melódicos, muito bem articulados, não eram muito observados pela crítica. Nisso, os arranjos de *O Fino* era o Senhor que fazia?

CP: Não, não. Vinha todo o material pronto de fora. Quer dizer, os cantores chegavam lá com arranjos do Rio, daqui de São Paulo, do Erlon Chaves, do falecido Luiz Arruda Paz, do outro que não me lembro o nome dele também que era do Paraná, escrevia muito para o Taiguara, não me lembro o nome dele. Vinha daí. Vinha tudo pronto. Eu só ensaiava e regia o programa na hora. Arranjo meu não tinha mesmo.

CM: Tinha muito ensaio.

CP: É. Os ensaios lá eram de matar. Entrava às 8 horas eu sei lá, eu me lembro que era 8h30, o ensaio começava às 16h. Pegava a pasta de regência estava assim de música. Então era passando, ajeitando. Olha, aqui é assim, aqui não.

CM: E uma senhora de uma orquestra maestro?

CP: É. Uma senhora de uma orquestra.

CM: Muito boa de músicos

CP: É, tinha bons músicos lá. E era assim. O 'Astros do disco' também era outra que vinha. Você ia ensaiar tinham 20 músicas, 30 músicas.

CM: Tudo cantado no 'Astros do disco'?

CP: Tudo cantado, tudo cantado. Não tinha nada. A gente só acompanhava.

CM: Que pena não é?

CP: É. Acostuma né?!

CM: Eu sei, mas é uma coisa que a música instrumental poderia ter sido também divulgada e valorizada já nessa época não é?!

Agora um pouco sobre o 'Jequibau'. O Sr. coloca aqui no seu depoimento: "O Zimbo, logo se tornaria um dos principais advogados da novidade composicional de Cyro na música popular daquele tempo: o Jequibau". Como foi esta história, maestro?

CP: A história começou mesmo, porque o Mario Albanese é pianista e foi aluno da Tagliaferro. E ele fazia um programa na Record, na rádio, sobre disco, aquela coisa que se fazia muito. E eu era amigo dele, ele já era compositor de sucesso, já tinha muito sucesso. Um dia ele chegou pra mim e disse: "Cyro, eu vou gravar um disco (um LP na época), e você faz os arranjos?". Eu digo: "É lógico Mario". "Mas eu queria fazer uma coisa diferente". Eu falei: "Pô Mario, diferente, em música é um negócio meio difícil heim. Todo mundo já...". "Não, mas eu gostaria de fazer uma coisa diferente". E eu de brincadeira falei: "Ah, sabe de uma coisa, inventa um samba em 5/4". "Taí! Era isso!". Eu falei de piada, só para 'encher o saco' dele. "Pô, que idéia, vamos!". E aí eu me entusiasmei e começamos a trabalhar, trabalhar, trabalhar. Porque tem uma batida escrita, que na realidade, você que estuda música sabe, o nosso samba (por isso que os caras de fora para tocar samba fazem isso), é acentuado no segundo tempo e não no primeiro, né? Está entendendo? Então para dar essa coisa e fugir... E outra: todo nosso ritmo de samba termina cada dois compassos, no segundo compasso é que ele se resolve, pá, recomeça de novo. Estou falando da bateria, mesmo na bossa nova e tudo mais. E fugir do 3 + 2. Tudo que escrever em 5/4 era assim.

CM: Senão fica tudo "Take Five" né?

CP: É, isso mesmo. Então nós começamos com isso. Quer dizer, ele se completa... no duro seria 10/8 ou 10/4. Ele se completa no segundo compasso. Tanto que o pé esquerdo da bateria no segundo compasso não bate contratempo, ele bate em baixo, depois começa fora de tempo de novo. E a batida está escrita para bateria, é lógico que depois o cara faz o que ele quiser. Quiném a bossa nova, aquele essencial está escrito, e lembra bossa nova também. E na época passou. Em primeiro

lugar de política e o Mario não queria fazer essas coisas e não fez. Tanto que nós temos um monte de gravação fora do país.

CM: É mesmo?

CP: Nos Estados Unidos. Foi tudo para os Estados Unidos, um empresário que ele conheceu aqui, levou isso para lá, editou nos Estados Unidos, todas as nossas músicas, gravaram lá.

CM: Mas essa edição existe?

CP: Edição americana.

CM: Sim, mas existe lá. Aqui não existe nada?

CP: Não, não. Nem existe mais lá porque acabou. Na Inglaterra gravaram, na Holanda gravaram, na Argentina gravaram. Sabe, gravou em tudo quanto é lugar. A gente recebia um adiantamento a cada seis meses, U\$600,00 de direito.

CM: Não consegui achar nenhuma gravação “Gamboa”, etc...

CP: É, não tem. Não existe mais.

CM: Mas maestro, tem um LP, gravação?

CP: LP tem um do Mário, o resto das músicas, também não tenho.

CM: Uma coisa tão importante.

CP: Pois é, você sabe, a gente vai deixando. Tinha um álbum de uma edição americana. Foi o primeiro, mas eu procurei e não sei se emprestei e não me devolveram.

CM: O Zimbo chegou a gravar alguma coisa?

CP: Gravou. Eles gravaram. O do Zimbo eu tenho. Só tem uma música.

Mas o Jequibau foi isso aí. Gravado em grande parte do mundo, principalmente nos Estados Unidos. Até tinha um coral famoso na época, chamava ‘The Norman Luborn’, eles gravaram também, o Laurindo de Almeida toca nesse disco.

CM: Vou procurar isso.

CP: Em casa eu não tenho. Do Zimbo eu tenho, tenho um do Mario também, gravado aqui comigo.

CM: O que o maestro achava do som do Zimbo? O “som pra fora”? Foi impactante na época?

CP: Foi. Inconfundível. O Amilton tocando com o trio era inconfundível. Você ouve dois compassos e diz “é o Amilton que está tocando”.

CM: Para a música popular foi uma coisa importante?

CP: Muito importante. Porque nunca teve assim, um trio que durou tanto tempo. Tinha coisa que os caras gravavam e tchau. Eles não, eles continuaram, eles viajaram, foram para fora.

CM: Fazer esse tipo de som que o Zimbo começou a fazer, com improvisos....

CP: É. Com influência de música americana.

CM: Estou procurando pros e contras, não podemos só falar a favor.

CP: A favor. É verdade.

CM: O maestro é uma pessoa neutra dentro desse contexto e sua opinião é muito.

CP: É o que eu estou falando. Mas eu acho que esse ‘som pra fora’ que ele quis dizer, é um som pro mundo. Não só para o Brasil, não só para cá, mas para o mundo inteiro conhecer. Que foi o que aconteceu com a bossa nova. Apesar de na dec. de 40, aqueles filmes do Walt Disney que tinha a Carmem Miranda, foram quatro, cinco coisas mais pela própria Carmem Miranda do que pela música em si. Agora, com a bossa nova foi um negócio que foi para o mundo inteiro. Qualquer lugar que você for no mundo, não viajei o mundo, mas pergunta, Jobim, todo mundo sabe quem é. E o segundo que eu acho que todo mundo conhece é o Ary Barroso por causa da Aquarela do Brasil, por causa do cinema americano. Eu acho. Esse foi o primeiro que ficou conhecido no mundo. Por causa do cinema americano e da Carmen Miranda. E eu acho que depois foi a bossa nova. Todo mundo gravou, no mundo inteiro.

CM: Depois?

CP: Depois tchau.

CM: E a questão do samba-jazz?

CP: Eu acho que é bobagem isso aí. Bobagem. Acho que samba é samba, jazz é jazz. Que o samba tem influência do jazz tem. Eu por exemplo não vejo o samba como eles tocam como jazz. Não tem nada a ver uma coisa com outra. Eu acho. Mas é verdade. Manda os caras lá fora tocar samba-jazz. Eles não vão tocar nunca, porque eles não sabem tocar música brasileira a não ser bossa nova. Por causa do maldito tempo que é no 2 e não é no 1. Não deve entrar na cabeça deles. Por isso que eu acho que esse negócio de samba-jazz, para mim, é bobagem.

CM: Ainda bem que é o Sr. que está falando isso.

CP: Eu acho que é bobagem. Não tem nada que ver.

CM: O pior é que chamam nossa música de jazz-instrumental.

CP: Vai passear, tem que mandar passear. Que jazz instrumental.

CM: O Amilton Godoy fica muito bravo com isso.

CP: E eu também. Não tem nada a ver uma coisa com a outra uai. Jazz é jazz. Que tem influencia? Tem. No mundo inteiro. Quer cara que teve mais influencia do jazz do que Piazzola? Está cheio de coisa dele que veio do jazz, e daí? Tango-jazz? Mentira. Tango é tango.

CM: Na própria música Cubana, Tito Poenti, etc...

CP: Cuba. É verdade. Agora, samba jazz, eu não concordo com isso. Eu acho que a maneira de escrever os arranjos que mudaram que lembra um pouco o jazz, qualquer coisa. Mas a essência é brasileira. Num tem samba-jazz, pra mim não existe samba-jazz. Eu acho, mudou-se a maneira de escrever e tudo isso.

CM: Para escrever para orquestra e nos arranjos...

CP: Tudo mudou, todo mundo mudou. Então eu acho que esse negócio aí de samba-jazz não concordo também. Samba jazz não existe.

CM: Maestro, agradeço muito. Profundamente grata por sua preciosa contribuição.

CP: Não tem nada que agradecer, quem agradece sou eu.

ENTREVISTA COM WALTER SILVA

Data: 24 de outubro de 2007

Local: Em sua residência, SP

Duração:

WS: Do Carlos Lyra, ele fez uma festa. E todo mundo estava lá. E eu fui homenageado sem saber. O Miele subiu no palco e falou que eu merecia aplausos porque eu que era embaixador da bossa nova em São Paulo. E mil pessoas batendo palmas para mim. Fiquei emocionadíssimo.

CM: Ao ler seu livro, tive uma identificação muito grande quando o Sr. retrata da bossa nova em São Paulo. Então, esquecida por escritores cariocas e que atribuem suas histórias um ode ao Rio de Janeiro. Como se em São Paulo nada acontecesse. Como uma expressão de Vinícius de Moraes: 'São Paulo, tûmulo do samba'.

WS: A bossa nova só nasceu no Rio, mais nada. Ela cresceu e virou adulta aqui em São Paulo.

CM: E graças ao Sr., porque através do seu programa...

WS: Pick-up do pica-pau.

CM: E são unânimes ao citar sua importância no processo de divulgação através do seu programa de rádio.

WS: Isso me dá muito orgulho. Sou muito citado. Você sabe que eu sou professor de comunicação né? Eu sou da primeira turma da ECA (1959). Eu não tenho ginásio e o professor José Ferreira Carrato que era reitor da ECA, me chamou para eu dar palestras semanais lá, e me deu um título de professor de comunicações, que eles chamavam de notório saber. Sem ter feito ginásio, eu nasci na Mooca, não tinha dinheiro para pagar escola e sou professor de comunicações.

CM: Bem, professor, se me permite chamá-lo assim. Sou musicista, fazer entrevista com um jornalista, radialista, comunicador nato, não é tarefa fácil, mas acredito que no quesito música, a coisa irá fluir.

WS: Que bom. Você sabe que eu fui músico? Baterista, trombonista, fui cantor, já fiz tudo.

Paulinho Nogueira, Elza (esposa dele) eram muito meus amigos, muito amigos. Toquinho, cria minha. Toquinho, Chico Buarque, Taiguara, Elizeth. Eu tenho aqui um cartaz, o primeiro show do Chico *Men Sana In Corpore Samba*, você viu?

CM: Vi. Aliás, minha entrevista aborda os shows do Paramount.

WS: Esse foi o primeiro que o Chico participou. Tem o ‘Primeiro Denti Samba’, o primeiro que a Elis fez um show solo, para as alunas da Faculdade de Odontologia da USP, por isso que chama *Primeiro Denti Samba*. O outro é *O Remédio é Bossa*, foi feito para os alunos da Escola Paulista de Medicina, e por aí vai. Tem *A Volta* com o Gilberto Gil, a Ivete.

CM: Essa *A Volta* eles (nos livros e reportagens) não falam muito.

WS: Então, *A Volta* é onde foi lançado só o Milton Nascimento, Renato Teixeira. No meu livro cita, com cartaz.

CM: Abril de 1967.

WS: É. Primeira vez que o Milton Nascimento e Renato Teixeira. Os dois cantaram juntos. O *BO 65*, o show dos estudantes. Alaíde Costa cantou com Os Titulares do Ritmo “Onde está você”, uma beleza. Eu concebi aquilo em meia hora. Eu tive a idéia 12h, 14h Os Titulares já estavam lá ensaiando, ensinei para eles: “eu quero isso, assim, assim, assim...”. Eles fizeram e ela cantou com eles ‘ad libitum’, à capela. E foi um sucesso maravilhoso. Homenagem que nós prestamos a Oscar Castro Neves, que é o autor de “Onde está Você”. Quase que eu mato o Oscar do coração porque ele ficou tão emocionado. (chora). Eu hoje estou muito sensível. Estou emocionadíssimo.

CM: A recíproca é verdadeira. Minha dissertação tem como objeto de estudo o Zimbo Trio por conta da influência que exerceu em vários aspectos na construção e história da MPB, na minha história e desenvolvimento musical principalmente. Por ser também, dos trios, o único sobrevivente de uma época tão densa e cheia de talentos musicais. Um verdadeiro ‘Bum’ da MPB. Por ter sido mais conhecido pelo público ‘de massa’ – responsabilidade da televisão como veículo de divulgação direta além do rádio, usarei como ‘pano de fundo’ sua aparição no programa ‘O Fino’, pois foi aí, que o trio ficou mais conhecido. Para isso, faço uma retrospectiva nos importantíssimos shows do Paramount (idealizados pelo Senhor.), que inclusive sugeriu o nome do programa televisivo, à princípio, *O Fino da Bossa*, onde foram lançados tantos artistas que fazem parte do cenário musical da MPB até os dias de hoje. Toda vez que falam dessa fase musical na década de 60, falam muito pouco sobre música instrumental e os músicos por trás dos cantores. Que, aliás, só falam dos intérpretes e no mínimo compositores, mas os instrumentistas, muito pouco.

WS: Falam muito pouco da música instrumental.

CM: O Senhor, no seu livro escreve várias vezes sobre esse tema, ou seja, sobre os arranjadores, músicos ‘do fundo’, etc...Então, quero trazer um pouco do que acontecia, se acontecia, essa coisa da música instrumental nessa época, que era muito pouco falado.

WS: Era muito pouco.

CM: Era um momento muito político também, e uma coisa fundamental que eram os shows da Paramount, que foi o grande ‘carro chefe’ que aconteceu na televisão, não é?

WS: É. A Record me imitou.

CM: Existem controvérsias aí. O Senhor coloca se o Senhor quiser. Por exemplo, sobre um show no Paramount, que o Senhor fala sobre o show: “A idéia foi a mesma, mas o conteúdo bem diferente”... Quer dizer, ‘O Fino’ passou a ser chamado *O Fino* e não *O Fino da Bossa*?

WS: Porque o Paulinho de Carvalho roubou a idéia do Horácio Berlink...

CM: A coisa foi roubar mesmo?

WS: É. Roubar. O título *O Fino da Bossa* era do Horácio Berlink, da Universidade de São Paulo, da São Francisco, XI de agosto. E eu participei desse show, ajudei na produção, depois eles lançaram o programa. Depois que eu fiz o ‘Dois na Bossa’ com a Elis Regina, Jair Rodrigues, o Paulinho quis me levar para lá. Aí eu falei: “Eu vou com uma condição, que meu pessoal vá junto, a minha equipe. O contra-regra, cenógrafo, quem trabalhava comigo no Paramount. Ele falou: “Então não posso”. Eu falei: “Ah, então está bom, deixa assim”. O Paulinho quis me levar para a TV Record e falou para mim que ele ia produzir um show com o nome de *O Fino da Bossa* com a Elis e o Jair. Produção da Equipe A: Manuel Carlos, Tuta, Antonio Augusto Amaral Carvalho, irmão do Paulinho e Raul Duarte, e me tirou da jogada.

CM: Porque o Senhor falou que levava seu time ou eu não iria.

WS: “Ou eu não vou”. Aí ele fez sozinho. Então ele fez por conta dele *O Fino da Bossa*. Aí o Horácio Berlink ficou louco da vida, porque o título era dele, e moveu uma ação contra a Record, de milhões. E o Paulinho, fica covarde, perdeu a parada, então mudou o nome para *O Fino* só. Ele não podia pôr *O Fino da Bossa* pôs *O Fino*. Se o Horácio Berlink tivesse cercado, ele não ia poder pôr nem *O Fino*.

CM: É, porque não ‘ligou’ né? As pessoas não têm referência do programa da televisão, como *O Fino* e sim *O Fino da Bossa*.

WS: E ele fez *O Fino* com a Elis e o Jair.

CM: Sua esposa que sugeriu a parceria de Elis e Jair não é?

WS: Que sugeriu o Jair no *Dois na Bossa*.

CM: No *Dois na Bossa*, porque aí eles fizeram esse ‘rolo’ todo e acabaram absorvendo a idéia.

WS: O Pout-Porri do *Dois na Bossa* foi eu que fiz e a Elis e o Jair cantaram. Eu tenho isso aí, eu vou te mostrar a foto. Eu tenho isso com o chão escrito a giz, da relação das músicas do pout-porri, para eles não esquecerem.

CM: Mas eles te deixaram de lado porque o Senhor queria levar sua equipe ou porque eles deixaram mesmo?

WS: Não, ele não aceitou. Na Record, o Paulinho quis que eu fosse para lá para fazer *O Fino* com a Elis e o Jair, eu falei: “eu vou, mas se você deixar eu levar meu pessoal”. Que era a equipe de produção, que era o Manézinho, etc. Aí ele não aceitou então ele fez com a Equipe A lá, Manuel Carlos, Tuta, Raul Duarte, Zuza Homem de Mello, ele era técnico do teatro Record. (pede à esposa que mostre o álbum de fotos originais do show *Dois na Bossa*). Quero te mostrar o chão com escrito a giz com a relação de músicas do pout-porri.

CM: Que maravilha. Aqui é o Jongo Trio. Mas o Senhor queria o Zimbo Trio não é?

WS: Era Zimbo, Simonal e Elis. O Simonal e o Zimbo foram para o Peru numa excursão da Rhodia e me deixaram na mão. Daí eu fui com a Déia (esposa do Walter Silva), levar a Elis para conhecer o Marcos Lázaro no *Stardust* e o Jair estava terminando a temporada dele lá. Então a Déia sugeriu: “Põe o Jair”. Eu falei: “O Jair num tem nada a ver com a Elis pô, era para ser Simonal. O Jair é bronco, num é cantor à altura da Elis, não tem musicalidade pra isso”. Ela disse: “Põe que vai dar certo”.

CM: E deu pra caramba né?

WS: Minha mulher que sugeriu, e num é que deu certo mesmo?

CM: O Senhor diz no seu livro que não produziu *O Fino da Bossa* no Paramount?

WS: No Paramount, eu ajudei na produção só. Quem produziu foi Horacio Berlink, Eduardo Mulluaert, João Evangelista Leão.

CM: Mas os outros o Senhor produziu.

WS: Sim. Depois do sucesso do *O Fino da Bossa* é que eu tive a idéia de fazer também para outras Universidades. E eu fui fazendo, começou com *O remédio é bossa*, eu vendia para as Universidades.

CM: E que já estava com o engajamento político tremendo né.

WS: Já, tudo engajado. Tudo.

CM: O Senhor pensava nisto? Sobre engajamento, porque os historiadores falam muito dessa época, relacionado com engajamento político, a música engajada muito, esquecendo até, a meu ver, um pouco da música propriamente dita. Também por conta de não dominarem e nem fazer parte da linguagem deles.

WS: Eu, com quatorze anos era orador da juventude comunista. No Largo São José do Belém, apanhei muito da força pública, porque me pegaram desligando os fios do comício do Ademar de Barros que ele ia fazer, eu era do partidão, levei muita borrachada nesse dia. Apanhei. Sou diretor

do sindicato dos jornalistas, antes fui fundador do sindicato dos radialistas. Quer dizer, sempre fui engajadíssimo, ligado em política. Até hoje.

CM: Sendo engajado, então, o Senhor pensava um pouco em engajamento político “musical” ao trazer esses artistas, mesmo muito novos, desconhecidos, para tal consciência?

WS: Todos novos, mas todos engajados. Chico Buarque era engajado, César Rodon Vieira era engajado. O único que não era, que era desligadasso, era o Toquinho. Toquinho só queria tocar violão, não sabia nada de política, mas o resto.....

CM: Esse pessoal do Rio, eles eram um pouco....

WS: Carlos Lira era engajadíssimo.

CM: Sim ele sim. Mas alguns eram ‘muito Rio’. Foi o Senhor que fez essa ponte entre Rio/São Paulo e consequentemente outra consciência.

WS: Eu trouxe todos para São Paulo. Ainda ontem o Miele me telefonou, está trazendo uns discos aí que o Menescal está me mandando, a respeito de CD’s, tem coisa muita engraçada no meio. Eu fiquei muito amigo deles porque eu morei no Rio três anos.

CM: Morou? Depois dessa época?

WS: Antes. Morei no Rio antes da Bossa Nova.

CM: Nos anos cinquenta e?

WS: Eu morei no Rio até 56.

CM: Morou no Rio e teve contato com esse pessoal todo?!

WS: Eu já tinha na Rádio *Henrique Veiga*, que eu trabalhava lá. Era amigo da Silvinha Telles, era amigo daquele pessoal todo, Tom Jobim por exemplo. O Tom era íntimo amigo meu, toda terça-feira a gente almoçava junto na *Plataforma* no Rio. O Tom veio fazer uma palestra aqui em São Paulo, foi no MIS, e falou: “eu só vou se o Walter Silva estiver presente, senão não vou”.

CM: Ele não tinha muita noção da projeção e o ‘tamanho dele’ aqui em São Paulo né? Em um, desses shows do Paramount que percebeu isso. Qual foi mesmo?

WS: Foi *O remédio é Bossa*. O Tom Jobim, Vinícius e Os Cariocas.

CM: Não tinha mesmo noção do que ele estava representando na MPB, principalmente em São Paulo, ou seja, sua projeção fora do Rio, não é?

WS: Não. Esse dia (no show *O remédio é Bossa*), eu consegui para ele, junto com o Blota Junior, o título de cidadão Paulista na Assembléia Legislativa. Ele foi receber e voltou emocionadíssimo, ele saiu de lá chorando, falou: “Puxa, São Paulo me ama”. Eu falei: “muito”.

CM: É porque eles não tinham noção, não é?! Que bom!

WS: Eu não posso falar de Tom Jobim, essas coisas. Eu fico emocionadíssimo, eu sofro demais. (chora)

CM: Todos nós. São perdas irreparáveis.

WS: Para você ter uma idéia, esse menino que nasceu na Mooca (está se referindo a ele), num cortiço, freqüentou a alta cultura, a intelectualidade desse país. Eu freqüentei o Restaurante Vilarinho. Vilarinho era uma mercearia que tinha no Castelo, Castelo é um bairro do Rio no Aeroporto Santo Dumont. Esse restaurante era freqüentado todo fim de tarde pela intelectualidade do Rio de Janeiro, ia todo mundo para lá. Eu trabalhava na RGE e não tinha onde deixar a minha pasta e o Scatena que era diretor, falou com o amigo dele Irineu Garcia que estava lançando discos ‘Festa’ e ele abriu um escritório na Rua 1º de Março. Eu ia para lá todos os dias, no fim da tarde, fim de dia passava correndo as rádios, os jornais, eu era divulgador. E ele me levava, no fim da tarde, cinco e meia no happy-hour da tarde, me levava para o Vilarinho. E lá estava: Lúcio Rangel, Manoel Bandeira, Vinícius de Moraes, Tom Jobim, Fernando Lobo, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino, Henrique Ponjetti, todo mundo da intelectualidade fazia ponto lá. Foi lá que Lúcio Rangel apresentou o Vinícius para o Tom Jobim. O Vinícius chegou para ele e falou: “Você não conhece ninguém que faça música para fazer a música desse poema que eu estou fazendo *Orfeu da Conceição*?” Ele falou: “Ah, tenho um rapazinho que está começando agora, chama-se Tom”. Aí ele apresentou o Tom. Na hora que ele apresentou o Tom: “Olha, eu queria que você fizesse a música tal, de uma peça assim e tal, é a tragédia grega do Orpheu transposta para o teatro e para o morro do Rio, aí o Tom falou: “Tem dinheirinho?”.

CM: É, ele trabalhava muito né?!

WS: É, porque ele tinha que pagar aluguel, ele era pobre. Tocava a noite toda, martelando o piano. Então o Vinícius já espantou, falou: “Esse cara é mercenário”. Falou: “Não, é que eu preciso mesmo para sobreviver, para pagar aluguel. Porque ele pagava aluguel, ele não tinha casa, ele não tinha nada. Ele morava na Rua Barão da Torre, Ipanema. Ele tinha chegado da Tijuca, que foi onde ele nasceu. Aí o Vinícius aceitou, falou: “Vamos lá para minha casa”. Levou o Tom lá para casa do Vinícius, ficaram amigos, começou tudo ali. Então ele fez todas as músicas do ‘Orpheu da Conceição’ que depois virou ‘Orpheu Negro’, virou filem, Agostinho dos Santos pôs a voz...

CM: Que os direitos autorais não ficaram nem com ele, porque eles não se ligavam nisso.

WS: Não ligavam.

CM: Assisti a uma palestra com o filho do Jobim, Paulo Jobim, e disse que até hoje não tem direitos de “Garota de Ipanema” por causa da letra em inglês e é uma discussão polêmica e nem ligamos mais, pois é complicado.

WS: É verdade. Ficou tudo com o Sacha Gutierrez. É o diretor do filme, ficou tudo para ele. Eles não ganharam nada, nem Agostinho, nem Jobim, nem João, nem ninguém.

CM: Eles também, naquela época não tinha muita atenção a isso.

WS: Não. Eles roubavam muito, eles roubavam. O mundo da música pertence ao editor, e o editor é sempre um judeu mal intencionado e que fica com o dinheiro para ele. Está nas mãos dos judeus. Os judeus tomam conta do mercado de comunicações no mundo. Música, discos, jornais, ciências noticiosas, tudo está nas mãos dos judeus, e eles fazem dinheiro, pra ganhar dinheiro só eles né?!

CM: Mestre, eu estou com bastante dificuldade de recolher materiais/arquivos dessa época e tema que estou estudando, principalmente por conta dos incêndios da Record que em que foram perdidas praticamente todas as fontes existentes. Quando se sabe existir algo, temos receio de pedir, pois fazem parte de um acervo particular e restrito que nem sempre o proprietário está aberto a ceder cópias para uma pesquisa e etc. O Rubinho do Zimbo Trio tem sido muito bacana nesse sentido. Consegui guardar alguma coisa e colocando à disposição desse meu trabalho. Inclusive eu lhe trouxe, mesmo achando que o Senhor deve ter, uma cópia da Revista Cash Box datada de abril de 1965, que ele me forneceu, em que consta uma considerável nota sobre o Sr. Walter Silva, “The Woodpecker” e seu famoso programa ‘Pickup do Picapau’.

WS: Eu não tenho isso. (pede para eu olhar novamente o álbum de fotografias do show *Dois na Bossa* para ver as dalias – marcação em giz no chão, marcando as músicas do pout-porri)

WS: Olha aí. Esse era o pot-pourri, para eles lembrarem a ordem de entrada. Eles olhavam para o chão e começavam a cantar.

CM: Você que lançou o pot-pourri. Tua idéia?

WS: É. A seleção de músicas é minha.

CM: Bem músico mesmo não é?!

WS: Bem músico mesmo. Música por músico.

CM: Mas ela (Elis) opinava na seleção, do que achava?

WS: Ela participava muito. Tinha música que ela tirava. Ela dizia: “Essa aqui eu não quero, nem aquela ali porque eu não me dou com fulano” e tal.

CM: É. Aquele gênio né?! Imagino.

WS: Mas eu pus umas coisas aí muito engraçadas. *Acender as velhas/ já é profissão/ quando não sou eu/ é Nara Leão*. E ela cantou.

CM: O Senhor Morou lá no Rio e foi aonde o pessoal o conheceu ou foi por causa da RGE?

WS: Eu conheci muita gente por causa da RGE porque eu corria as rádios todos os dias. Trabalhei na Radio Mayrink Veiga muito tempo, até 10 anos, era locutor. Trabalhei na rádio Nacional do Rio, eu apresentava uns show's do departamento de intercâmbio porque a Nacional escalava uns artistas todos os sábados para fazer uns show's de graça nos hospitais, nas cadeias, nas penitenciárias, nos sanatórios e era eu que apresentava. Paulo Neto que me escalou para ser o apresentador e eu fui apresentar. Porque eu queria trabalhar na Radio Nacional, meu sonho era a Radio Nacional do Rio. Eu vou até te contar uma coisa comovente, muito comovente. Todo sábado eu ia para lá. Eu trabalhava na Mayrink Veiga, eu ia para a Radio Nacional que é perto, pertinho uma da outra. A Mayrink Veiga fica na Rua Mayrink Veiga e a Radio Nacional na Praça Mauá, um quarteirão. E todo o sábado eu ia para a Radio Nacional para ouvir ou assistir o programa 'César de Alencar'. E num desses sábados eu fui para lá e estava sentado lá num banco esperando a minha vez para ver quem é que ia apresentar esse show de intercâmbio que era nos hospitais, etc.. Estava esperando o ônibus sair, eu era apresentador desses shows. Aí chega o Paulo Neto, um grandão com a voz grossa, Paulista: "Vou precisar de você". Eu falei: "O que foi Paulo?". "O Osvaldo Moreira está preso no trânsito em Petrópolis e não pode chegar para a abertura do repórter Esso da uma da tarde. Vai para o estúdio". Eu peguei e fui na raça. Cheguei lá o Edmundo Valle que era contra-regra, pôs na minha mão o texto. Eu peguei aquele cartão, então li: "Na capital da República, doze horas, cinquenta e cinco minutos. Alô, alô, repórter Esso, alô". Comecei a chorar.

CM: Que barato, nossa! Mas conseguiu seguir?

WS: Não. Não continuei na Nacional porque da Mayrink Veiga tive de voltar para São Paulo.

CM: Não, mas seguir a reportagem?

WS: Não, eu só apresentei. Só chamei o repórter Esso.

CM: Nossa que emoção. Mas aí não conseguiu porque teve de voltar para São Paulo? Porque a Rádio Nacional era o que há né?!

WS: Era o sonho de todo mundo.

CM: Ainda bem que ficou em São Paulo. Porque conseguiu fazer tudo o que fez aqui. Eu queria que o Senhor falasse um pouco mais sobre os músicos.

WS: Eu respeitei sempre o músico. Eu fui amigo de todos eles. Por afinidade né, eu tinha sido músico, então eu tenho histórias de músicos muito engraçadas. Eu sou do tempo que a gente era contratado para tocar na Praça da Sé. Ali era o ponto dos músicos, na Praça da Sé, bem em frente à Catedral. E ali a gente ficava.

CM: Que ano foi isso?

WS: Na década de 50. Começo de 50. 49, 50. Um dia chega um cara lá, fala: “Olha, estou precisando de um saxofonista”. Aí uma cara falou: “Olha, tem um aqui que é saxofonista. Alto ou Tenor?”. “Alto, é o que eu quero, alto”. Foi lá falou com o cara, combinou, acertou a paga quanto era. Era sexta-feira, o baile era no sábado. E ele não foi. Na segunda-feira o cara chegou e falou: “Pô, combino com você para você ir tocar, acertei paga e você não foi, por quê?”. “Como não fui? Eu mandei o Lima!”

CM: Ah! É o famoso “Lima” que todo mundo conta uma história diferente né?!

WS: É, mas eu estava presente.

CM: Era um saxofonista?!

WS: Era um saxofonista. E falou: “Eu não fui, mas mandei o “Lima”. O Lima não foi?”.

CM: Pois é, aí ficou o famoso Lima. Eu falo para os meus alunos: “Pô, você vai mandar o Lima?”. Eles ficam olhando para minha cara não entendendo nada. Eu falo: “Gente, vocês precisam ler um pouquinho, isso é história da MPB”.

WS: Então, isso pegou até hoje né?

CM: E foi do saxofonista?

WS: E foi do saxofonista. Era um sax alto.

CM: Aqui no seu livro tem umas frases fantásticas, que para mim, são históricas. “É preciso assumir nossa incultura, para, a partir dela, formarmos nossa nova cultura”. Isso em 1971, o Senhor acredita que hoje ainda existe essa coisa, musicalmente?

WS: Hoje mais do que nunca. Porque hoje eles tomaram conta do mercado. O mercado hoje é estrangeiro. Para você ter uma idéia, a própria Bossa Nova que foi a redenção da música e do músico brasileiro, foi vítima dos artistas estrangeiros, que chegavam aqui, ouviam e levavam. E por isso que ela foi sucesso lá fora. Porque a Sarah Vaughan gravou, Ella Fitzgerald gravou, todo mundo gravou.

CM: Porque se dependesse da apresentação do Carnegie Hall?!

WS: Aí o Sidney Fry, falou: “Esse negócio vai pegar, vamos fazer um festival”, e fez o festival Carnegie Hall, e foi todo mundo para lá. Então, o Sidney Fry realizou o festival do Carnegie Hall e entrou em contato com o Itamaraty. E o Itamaraty mandou um conselheiro Mário Dias Costa acertar com ele e ver quem ia, quanto ia ganhar, e eles acertaram. Só que eles não lembraram de São Paulo. Só ia gente do Rio. Aí eu fiquei ‘puto da vida’, telefonei para o meu amigo Reinaldo Di Giorgio, que já faleceu. O dono do violão Di Giorgio. Telefonei para ele, falei: “olha, não pode acontecer isso, não vai ninguém de São Paulo pô?”. Falou: “Não vai sim, quem você quer que vá?”

Falei: “Pô, tem que ir o Caetano Zamma, que faz a Bossa Nova em São Paulo, compôs ‘Mulher Passarinho’ com o Roberto Freire, tem que ir a Ana Lúcia, tem que ir Agostinho dos Santos”. Aí ele falou: “Pode mandar que eu mando a passagem”. Ele conseguiu a passagem e eu consegui hotel com o Itamaraty. E nós fomos para lá. Viajamos juntos no mesmo avião, Tom Jobim, João Gilberto. Pela primeira vez na minha vida eu vi uma pessoa com máscara de dormir. Era o João Gilberto, eu não sabia nem o que era aquilo, “sabe, esse cara aí deve ser cego”. Era o João Gilberto.

CM: O Senhor fala sobre as melhores orquestras e “O músico e a banda precisam ser lembrados com maior frequência. A Ambos está intimamente ligada a História da música popular nacional e internacional. Músicos que são constantemente esquecidos nas contracapas dos discos que gravam, ajudando a projetar cantores nem sempre brilhantes como eles.” Aí que entra um pouco a história do programa e a pouca menção aos músicos e sim somente aos cantores Elis Regina principalmente e Jair Rodrigues. O Senhor Não gosta muito de falar sobre o programa ‘O Fino’ da televisão. Não gosta muito dele.

WS: Não tenho nada a ver com ele, não tive nada. Nem assisti.

CM: O Senhor coloca uma frase: “A idéia foi a mesma, mas o conteúdo bem diferente, pelo qual me recuso a ser responsabilizado.” O Senhor não assistiu?

WS: Eu não assistia. Eu fiquei tão magoado, tão ‘puto da vida’ com o que eles fizeram comigo, que eles passaram a explorar a minha idéia na televisão com uma ‘puta’ audiência, e eu não era citado, não era lembrado. Bom, eles cantaram as músicas que eu fazia. O Pot-pourri, a Elis e o Jair cantaram o Pot-pourri várias vezes e criaram outros Pot-pourri em cima dos meus, criaram outros. Quer dizer, baseados no sucesso que eles fizeram no meu Pot-pourri.

CM: Que foi um dos fatores que poucos falam, mas que cortou um pouco. Teve uma super audiência, mas depois começou a cansar um pouco.

WS: É, começou a cansar.

CM: E eles nunca, mesmo mais tarde, se penitenciaram quanto a isso?

WS: Eu sempre fui muito briguento. Dentro dos meus pontos de vista, eu matava. Em 58, fim de 57, eu saí da Record, eu trabalhava lá. Eu tinha um programa chamado ‘A Toca do Disco’ que ia ao ar de 13h30 as 15h30. E dava mais audiência do que o “Telefone de Erbins” que era da Rádio Bandeirantes, que era...

CM: ‘au concurd’

WS: ‘au concurd’. Aí eles lançaram um programa de televisão, chamado “Em Torno do Disco”. Era o Leporace, Acaro Neto, eu, Eduardo Souza Costa, um monte de gente. E eu fui fazer o programa, quando eu voltei, eu estava suspenso, porque eu não estava escalado para fazer. O Paulinho de Carvalho não me escalou, ele ia me escalar na outra semana. Eu não sabia, fui suspenso porque fui fazer o programa, não é porque não fui. Aí eu voltei na Rádio Record, bati

uma carta violentíssima em várias e várias cópias e preguei em todas as portas da rádio Record. Da porta do Paulinho de Carvalho, do velho Paulo de Carvalho, do Tuta, do Blota Junior, de todo mundo. Uma carta violenta, caindo de pau neles, porque eu não achava justo aquilo e pedi demissão. Daí o Paulinho me chamou: “Não, mas você está louco, você pediu demissão, você não podia fazer isso. A gente ia precisar de você, você que deu as idéias de fazer programas de discos”. Eu falei: “Pois é, e eu sou suspenso porque vou fazer um programa!” “Ah, mas foi um erro meu”.

CM: Pediu desculpas.

WS: Pediu desculpas. Eu falei: “Paulinho, foda-se.” Virei a mesa mesmo, chutei o balde. E Falei: “Estou indo embora. Eu vou dizer para você, eu vou para uma rádio e vou dar mais índice do que eu dou aqui e a tua emissora vai se foder”. Falei isso mesmo.

CM: Daí comprou a briga para o resto da vida.

WS: Comprei a vida para o resto da vida.

CM: Por isso que ele te boicotou no *O Fino*.

WS: Ah, ele me boicotava sempre. Daí telefonei para o Murilo Leite da Bandeirantes, porque eles estavam comprando a Piratininga. Falei: “Pô, me leva para a Piratininga que eu quero fazer “A Toca do Disco” lá”. Aí ele falou: “Não, não, não, você vem para a Bandeirantes”. “Pô, a Bandeirantes, lá é muito horrível”. “Não, é para cá que você vem”. E eu estava andando na rua, encontrei com o Jota Antonio D’Ávila e o Hélio de Araújo e eles iam fazer um programa chamado “Pick-up do Pica-Pau” com o Ronald Golias na Radio Nacional.

CM: Mas o “Pick-up do Pica-Pau” não foi idéia sua?

WS: Não, a idéia foi deles. Aí a Déia fez um diploma, deu para os dois, Jota Antonio D’Ávila que já morreu, o Hélio de Araújo também já morreu. E eu estreei na Bandeirantes.

CM: Que ‘quebrou tudo’ né?!

WS: Bom, 22% de IBOPE. Até hoje não foi batido, nem televisão dava isso. Até hoje foi o maior índice de audiência do rádio brasileiro. 22% de audiência. Quem dava muito, dava 10%, 11%. Eu dei 22%. Era uma loucura, o pessoal saía na rua ouvia meu programa andando porque todas as casas estavam ligadas no “Pick-up do Pica-Pau”.

CM: É, porque era atual. Mal saía da gravação, já caía na sua mão e você tocava na rádio certo?

WS: E era tão ouvido, tão ouvido, que o que eu tocava ali era lei. Lei. Quando o Adail Lester levou para mim o disco do João Gilberto, 78 rotações, “Chega de Saudade”, eu toquei e falei: “Meu Deus do céu, mas que coisa nova, original”. Aí fiz um concurso na hora, no ar. Estava do meu lado o maestro Erlon Chaves, foi lá visitar o programa, porque no sábado eu recebia os divulgadores e eles

levavam seus artistas, e o Erlon Chaves estava lá, O maestro Erlon Chaves. Eu falei: “Telefone para 366361, radio Bandeirantes e tente cantar ‘Chega de Saudade’, se você acertar, eu dou um LP zero pra você que a ODEON vai fornecer”. Aí tocava o telefone e não parava de tanta gente telefonando. Ninguém conseguia cantar.

CM: Não?

WS: Não.

CM: Mas tinha de cantar a música inteira?

WS: É.

CM: Ainda mais “Chega de Saudade”.

WS: Pois é. Aí telefonou um cara e cantou. Eu: “Oh, parabéns! Você canta bem, direitinho. Como é teu nome?” Ele falou: “Chico, dos ‘Titulares do Ritmo’”. Aí telefonou outro e cantou certo. Eu falei: “Puxa, além de cantar bem, você tem a voz bonita, qual é o teu nome?” “Agostinho dos Santos”.

CM: Ah! Tem dó, vai!

WS: Eram eles. Está no livro isso. Foi um sucesso tão grande que no dia seguinte, segunda-feira, ‘Chega de Saudade’ já era o disco mais vendido da ODEON. Foi o primeiro lugar na parada de sucesso. Quando que um disco como ‘Chega de Saudade’ ia a primeiro lugar na parada de sucesso? A RGE ficava no segundo andar, eu estava no quarto andar. Eu desci, parei no segundo andar e estava lá o Sabá sentado no chão, ele e mais dois integrantes de um conjunto que ele tinha chamado “Os Modernistas”, ouvindo João Gilberto em estéreo no estúdio da RGE. Ele falou: “Walter você já ouviu?”. Eu falei: “Eu acabei de tocar”. Ele falou: “Putaqueo-pariu, isso não vai ser sucesso nunca”. Eu falei: “Vai sim, e muito. Vai ser muito sucesso.” “Ah, mas não dá, é muito difícil, a melodia é muito difícil”. Aí foi aquele sucesso. Foi o primeiro lugar na parada de sucesso. Depois tudo que eu lançava no meu programa era sucesso. Eu lancei Neil Sedaka cantando “Oh Carol”, foi sucesso nacional. Ele veio dos Estados Unidos aqui por causa do sucesso da música dele, fez questão de ir ao meu programa. Eu lancei uma música “I Death for You” com Charles Aznavour. Ele veio da França sozinho, sem contrato. Veio aqui para me conhecer. Falou: “Esse cara é que fez sucesso da minha música aqui”. A gravadora era De Greaté Tanson. Não tinha no Brasil. Ele veio sem ter disco no Brasil.

CM: Aí o Senhor deu toda a assessoria?

WS: Aí eu o recebi no meu programa, eu enrolo um pouco de francês, enrolei um francês com ele lá, ele agradeceu, me mandou uma foto grande dele com agradecimentos “Ao meu amigo Walter Silva”. Mas eu fiz sucessos de músicas...Gilbert Decor, eu lancei uma música com ele que virou sucesso, ‘El Montañá’, sucesso estrondoso. Bom, o Gilbert Decor veio fazer uma temporada aqui e eu fui ver no Paramount. Foi no Teatro Paramount, trazido pela Record. Lá na Record, no

microfone da Record ele falou: “Eu estou aqui graças a um disc-jóquei chamado Walter Silva da radio Bandeirantes”.

CM: Viche! Aí que o outro morreu então. O destino se colocou, não precisou nem o Senhor se colocar.

WS: Não mesmo. Foi um sucesso estrondoso. Tinha uma cantora chamada Brenda Lee (Outro dia eu ouvi na novela ‘I’m Sorry’ dela, era tema). Ela cantando “Jambalaia”. Foi um sucesso tão grande e o imbecil do Vacáro Neto da Record, falou que era truque, que era voz acelerada. “Aceleraram a gravação e essa cantora não existe”. Ele achou que devia ser truque, porque ela tinha voz fina. Aí o que é que eu fiz? Trouxe ela para o Brasil. ‘Matei a cobra e mostrei o pau’. Trouxe e fiz ele apresentar. Falei: “Você vai apresentar a Brenda Lee pra mim, porque eu não vou poder, meu inglês não é muito bom e você fala inglês, então você vai apresentar”. “Ah, muito obrigado”.

CM: Aí ele viu que era voz de verdade.

WS: É ele viu. Quando acabou, de apresentei eu falei: “Não falei para você, que você estava enganado que ela era mentira, que a Brenda Lee existia? Taí.” Ela veio com o padrasto dela.

CM: E ele reconheceu?

WS: Ele reconheceu, teve de reconhecer, pô. E falou no ar.

CM: No ar, tem de reconhecer no ar, porque numa dessa, fica registrado.

WS: Quer dizer, o programa tinha uma audiência brutal.

CM: O Senhor construiu tudo isso que veio depois, senão não teria público ao vivo, televisivo.

WS: Pois é.

CM: Porque a radio é um importante e fundamental veículo de divulgação. O maestro Cyro Pereira fala que tem saudades da época do rádio, porque a televisão entra com toda a coisa da imagem e começa a ficar um pouco mais complicado a ser passada aquela transparência.

WS: Para a música o radio é ideal porque ativa a imaginação, o cara fica imaginando.

CM: É como o livro, não é?

WS: Televisão você já vê quem ta tocando, vê o músico, não é tão impactante.

CM: Cyro Pereira completa, dizendo que quem prepara, divulga é a rádio.

WS: Eu gosto muito do Cyro. A mulher é a Esterzinha de Souza, você conheceu?

CM: Não, a entrevista foi nos bastidores de ensaio da Jazz Sinfônica.

WS: Mulher do Cyro, ela era cantora. Eu acho que foi uma infelicidade botar o nome de Jazz Sinfônica. Não pudei botar Jazz Sinfônica, esse nome não casa. Jazz, jazz. Eu gosto de Miles Davis, eu gosto do Bil Evans, de todo esse pessoal, mas...

CM: O Senhor está entrando num assunto importante. No seu livro o Senhor defende a posição dos músicos, não só como complemento por trás de intérpretes, ou seja, o músico por si. Na década de 60, essa coisa de música instrumental ‘não existia’. O Senhor escolheu o Zimbo para fazer o *Dois na Bossa*, porque o Zimbo? Qual é a tua visão do Zimbo na época?

WS: Porque era o mais técnico dos pequenos conjuntos para tocar com o Simonal e Elis. São musicais, bem musicais. Não podia botar um outro conjunto. Tinha que ser o mais musical. Ou eles, ou ‘Tamba’. Mas o ‘Tamba’ tava no Rio, quer dizer, Luizinho Eça...era diferente.

CM: E eles cantavam.

WS: É. E eles acompanham. O Zimbo acompanhava. Se bem que eu tenho restrições muito grandes ao Rubinho, à maneira de tocar com baquetas de feltro. Eu tenho minhas restrições ao Rubinho, eu fui baterista também, então eu sempre achei que o baterista tem que ter ‘feeling’, tem que ter garra, não pode ser ‘soft’. O Rubinho é muito ‘soft’, não tem pegada, ele não maltrata o instrumento, é aquela coisinha delicadinha e tal, parece que ta pedindo licença pra tocar. O Amilton também, eu não gosto. Acho que ele é muito clássico, passarineiro, sabe? E ele tenta imitar o Oscar Peterson. Eu num gosto de imitação sabe, eu num gosto mesmo, sou muito autêntico, eu gosto de coisa de verdade.

CM: Na época tua referência de baterista e de pianista quem era?

WS: Toninho Pinheiro.

CM: Era da década de 60 né?

WS: Do “Jongo” né?! Toninho Pinheiro tocou com o Dick Farney, tocou com todo mundo, o maior baterista. Mas melhor que ele ainda tava no Rio né?! Que era o Edison Maluco, o Edison Machado que tocava com o Sérgio Mendes. Esse eu gostava demais, demais. Já não gostava do Milton Banana porque o Milton Banana era muito delicadinho, tipo o Rubinho.

CM: Muito mais ‘light’.

WS: É. Bem ‘light’.

CM: Pianista?

WS: Pianista eu sempre achei grande pianista o Oscar Castro Neves. E violonista, para mim ele é o maior violão do Brasil. E pianista é um dos maiores do Brasil.

CM: O Oscar Castro Neves? Ele está a muito tempo nos Estados Unidos e faz umas coisas maravilhosas.

WS: É, ele está lá. Ele produziu o disco da Sarah Vaughn, do Yo Yo Ma agora, Yo Yo Ma com violoncelo, Ivan Lins. Tudo que tem de produção nacional feita lá fora foi ele que fez.

CM: E ele é pianista?

WS: Pianista, um grande pianista. Escuta “Onde está Você” com ele e Alaíde no show *O Fino da Bossa*, você vê o que ele faz no piano. Aí nesse mesmo disco ele toca ‘Berimbau’ no violão, aí você morre. Você morre, fala “esse cara não existe”.

CM: Ele esteve aqui a duas semanas atrás com o Toots Thielemans.

WS: Até eu fiquei muito chateado com ele, porque ele não me telefonou, não mandou ingresso. O Carlos Lyra manda ingresso, me telefona. Esse pessoal todo não esquece de mim. O Oscar que foi diretor musical de todos os meus shows no Paramount.

CM: Foi?

WS: Foi.

CM: Também é outra coisa que pouco se menciona.

WS: Ele sumiu. Não me avisou, não falou nada. Sei lá, acho que ele tá meio gagá. O Oscar e eu éramos irmãos, como irmãos. Eu acobertei o namoro dele com a Gilda Bandeira de Mello que era namorada do Iberê Bandeira de Mello, casaram e eles continuaram se vendo, e se viam aqui em casa. A gente acobertava o namoro dos dois, tudo. Muito íntimo, Oscar e a Gilda, muito íntimos nossos. A Gilda é minha comadre, é madrinha do meu filho Rodrigo, do advogado, o Iberê é padrinho, são amigos íntimos. O Caetano Zama é como um irmão meu, é irmão da Gilda. Por aí você vê o que que nos unia né?! Quase uma família. E o Oscar veio fazer o show com o Toots Thielemans aqui e não me telefona. Ele me passa e-mail’s dos Estados Unidos pra cá, ele operou o coração, aí eu falei: “seja bem vindo ao clube e tal”, porque eu tinha também operado e tal.

CM: Ele passa e-mail e não veio?!

WS: Não veio, nem me telefonou. Ele teve aqui em São Paulo, não me telefonou. Eu fiquei tão magoado, ‘puto-da-vida’. Pô, como é que faz isso comigo?!

CM: É só mandar um e-mail para ele.

WS: A Déia já mandou. Ela mandou: “O Walter ficou ‘puto-da-vida’ porque você não telefonou pra ele, não veio”. Ela mandou, mas acho que ele não recebeu ainda. Ele viaja muito.

CM: Só querendo voltar à coisa do Zimbo, e o Luiz Chaves?

WS: Gênio. O maior contrabaixista que o Brasil já teve.

CM: Do Zimbo é o que o Senhor mais gostava. Mas escolheu o Zimbo para acompanhar, que não deu certo, aliás...

WS: Pra acompanhar a Elis e o Simonal, porque era o que havia de melhor na época. Porque eu não podia contar com o “Tamba Trio” que tava no Rio, e o “Tamba Trio” também canta, então ia interferir e tal. Se bem que tivesse um grande baterista lá que era o Élcio Milito, Luizinho Eça no piano, contra baixo Bebeto que tocava flauta.

CM: Grande mestre no piano, arranjos.

WS: É, o Luizinho era.

CM: E o Manfredo?

WS: Manfredo era muito meu amigo.

CM: Era mais de baile assim, mas ele tem um estilo um pouco parecido do Zimbo.

WS: Ele tocava muito em baile. Uma vez nós fomos juntos num show em Ribeirão Preto, tava um calor, e acabou o show, com ele foi lançada a Marília Gabriela como cantora. Eu lancei Marília Gabriela. Ela me vê, me chama de padrinho. Aí nós fomos pra casa do Emilio Radio depois do show, ele tinha convidado pra todo mundo ir pra lá. Nós fomos, tinha uma piscina enorme e tal. Ah, eu falei: “Vamo cair né?!”. Tava o Pedrinho Mattar, tava um monte de gente. Aí nós fizemos uma brincadeira com o Manfredo, ele é cego né?! Então “Vamos apostar corrida Manfredo? “Vamo, vamo ver quem ganha, vamo cair na água”. E ‘pan’, megulhamo, caímos na água, e depois saía da água e ele continuava nadando e a gente ia a pé e lá na frente batia na frente dele. E ele falava: “Pô, pensei que eu tivesse ganho”. “Ganhou nada, você tá em terceiro” e tal. Judiava dele.

CM: Mas ele encarava numa boa?!

WS: Numa boa. Ele é gaúcho.

CM: Ele é vivo ainda?

WS: Não, morreu, morreu.

CM: Ele foi embora do Brasil?!

WS: Foi para os Estados Unidos, ficou lá um tempão. Esse amigo meu, o que mora nos Estados Unidos, que se corresponde comigo, que eu nunca vi pessoalmente, toca uma bossa nova, um violão incrível, e é americano. E ele é fã de Bossa Nova, ele vive me mandando fitas de show de Bossa Nova feito lá, ele me mandou um show, uma gravação de um conjunto dele. Tem uma cantora americana e dois músicos negros e ele é branco. Ele toca violão, o outro piano, baixo e bateria e ela canta. Ela canta sem sotaque. Ela canta perfeito, perfeito.

CM: Em português?

WS: Português. Eu vou te mostrar, eu tenho aí comigo. Se você tiver tempo eu te mostro ainda agora. Tenho aí.

CM: Tenho tempo. Só não quero atravessar o seu tempo.

WS: Não.

CM: Imagina, uma oportunidade como essa! Mas então, não tinha muita música instrumental até então? O Senhor que tocou no seu programa, não existia essa coisa de tocar instrumental? Porque hoje abordam muito o samba-jazz criado na época, meio indefinido ainda. Meio afro, meio Baden...

WS: É horrível.

CM: Enfim, o Zimbo fazia isso, pelo menos. Tocavam as músicas que eram cantadas com uma roupagem instrumental diferenciada. Tanto que está aí ‘Garota de Ipanema’. Você gostou do “Garota de Ipanema” deles?

WS: Gostei.

CM: Que foi o que os projetou. Tem aí nessa reportagem que te dei da Cash Box.

WS: Foi o que projetou. Foi o maior sucesso deles. Aquela divisão que eles fizeram (canta, imitando com sons onomatopaicos). Aquilo lá é bem imaginoso, gostei. Mas eu num gostava do Rubinho e do Amilton. Eu trabalhava com eles, eu gostava deles trabalhando. Pontuais, tocavam bem. Tocavam bem, direitinho e tal, mas eles não me entusiasmavam não. Eu me entusiasmei muito mais com o “Jongo”. O “Jongo” era um incêndio né?

CM: É mesmo?

WS: É. Era o Sabá irmão do Luiz Chaves no contrabaixo, Cido Bianchi que era de Ribeirão Preto no piano e o Toninho Pinheiro na bateria. Escuta ele tocando no pout-porri você fica louca, o que ele faz nunca vi igual. E eu conheci os maiores bateristas do Brasil. Conheci Edison Machado, conheci Dom Um Romão, conheci Milton Banana, conheci Luciano Perroni que era do Radamés

Gnattali, conheci, olha, bateristas eu acho que conheci os principais do Brasil. João Palma. João Palma tocava com o conjunto do Menescal, tá nos Estados Unidos até hoje. Conheci aquele pessoal todo e vi tocar de perto, quer dizer, no Carnegie Hall todos eles estavam lá e vi todos eles tocando.

CM: Mas dos trios foi o único que sobreviveu não é? O Zimbo.

WS: É. Tinha conjuntos muito bons. J. T. Meirelles, Dom Um Romão na bateria, Edison Machado, quando não era Dom Um, era o Edison Machado. Tinha o conjunto do Sérgio Mendes pô, Hector Costita sax alto, sax tenor o Laurino, baixo Tião Neto, piano Sérgio Mendes, bateria Dom Um Romão. Tião Neto contrabaixo e trombones o Raulzinho e o Matiel tocando juntos, eu tenho aí. Que coisa, é prefixo do meu programa até hoje.

CM: E o Samba-Jazz? Algumas pessoas atribuem ao César Camargo Mariano no comecinho. O Rubinho falou que quem era para ser o pianista do Zimbo Trio era o César Camargo.

WS: É que ele tinha um conjunto chamado Sambalanço, que era o César, o Kleiber na gaita e no baixo, e bateria, quem era meu Deus, era o Aírto Moreira.

CM: É, eles tocavam todos na Baiúca Roosevelt.

WS: O César é gênio. O César, ele tem a medida exata da delicadeza, da agressividade, do talento, ele não quer aparecer, ele faz bem feito. Eu produzi o LP da Maria Marta chamado “Meu Romance” com ele regendo e ele tocando, foi de ganhar prêmio.

CM: Cadê esse pessoal?

WS: Maria Marta tá morando em Parati.

CM: Parou de cantar?

WS: Não, ela canta lá. Ela tem uma casa noturna, né, ela canta lá.

CM: Você lançou esse disco “BO65”?

WS: Claro. Tem em CD.

CM: E o Luiz Loy? Eu conversei com ele.

WS: Muito meu amigo.

CM: Ele é uma pessoa muito bacana. A esposa dele a Mara né?

WS: É a Mara, ela canta

CM: Ela que me arrumou uns documentos, encartes, fotos sobre *O Fino*. Meu trabalho é documental também, que têm poucos. O Luiz Loy eu estive com ele em uma entrevista. Eu toquei em baile né?!

WS: Você tocou em baile é?

CM: Toquei. Ali no Clube Piratininga. Como ele chamava?

WS: Na Avenida Angélica?

CM: É. Então tinha aquela orquestrona lá, tinha um baterista de baile né, que era o Arrudinha, ele me ensinou a tocar em baile.

WS: O Arrudinha meu amigo. O Arrudinha um crioulinho.

CM: Eu não sabia nada, tinha os arranjos do trombonista...

WS: Gilberto Gagliardi

CM: Nossa, era difícil. E tinha que ler, como eu tinha formação erudita sentava no pianão e mandava ver.

WS: Era tudo cacho-de-uva né?!

CM: Só que eu não sabia que as notas, quando estavam vermelhas, eu que tinha que tocar. Aí eu sentava com o guitarrista o Homero e o baixista Jacó e iam me ensinando. Mas o Arrudinha gritava lá da bateria “ei, ei”, eu olhava e ele “é pra você aí, é pra tocar”. Foi a maior escola que tive, foi tocar em baile.

WS: Orquestra de baile, eu conheci todas. Eu dancei com a orquestra do André Paulilo, eu formei a orquestra do Dick Farney, Simonetti. (pede para a esposa tocar a abertura do programa que faz atualmente ‘Acervo Walter Silva’ para mostrar o prefixo que comentara acima e apresentar um amigo seu – de internet – Bill. Ele fala que fica espantado como o americano que nunca esteve no Brasil toca um violão e Bossa Nova tão bem). Todo disco que eu fazia produzia a capa colocando todos os músicos, os intérpretes. (pede para colocar *O Fino da Bossa* para mostrar o Oscar Castro Neves tocando piano no “Onde Está Você” e no “Berimbau” violão.)

CM: O Roberto Sion também tocava piano.

WS: O Sion? Pergunta pra ele onde é que ele foi lançado, quem o lançou? Ele vai te falar. Ele tinha dezessete anos. Eu encontrei agora com ele, ele veio me beijar. Eu fui fazer um show no colégio Canadá em Santos e ele apareceu a primeira vez tocando flauta num conjuntinho lá. E eu falei pra ele que ele tocava muito bem e que ele devia vir pra São Paulo. Ele veio. Lá que ele tocou pela primeira vez, num conjuntinho de Santos.

CM: O Senhor ainda tem um programa na...

WS: Na rádio Cultura, amanhã eu gravo. Vai pro ar no sábado às duas da tarde com reprise na segunda-feira às seis da tarde. Rádio Cultura AM 1200. (toca o CD *O Fino da Bossa*). Mario Lima, Alaíde Costa, ele anunciando a mulher dele, Oscar no piano. Um dos grandes sucessos do Paramount. O arranjo é dele, ele no piano. (pede para colocar Alaíde com os Titulares do Ritmo). Foi produzido entre meio-dia e duas horas. Olha os aplausos, duas mil pessoas. Eu falava com o Chico todo dia por telefone, todo dia. O que ele sabia de música não tá no gíbi.

CM: Qual a sua relação com o Nilton Travesso. Sua relação com a Equipe A.

WS: Eu quero que eles morram.

CM: Quer que eles morram. Que personalidade. Eu sou um pouco assim, mas a gente sempre paga um preço.

Déia (esposa): E que preço!

CM: Então, os shows do Paramount foram um marco de todo esse pessoal aparecer né?

WS: São a referência. Você sabe que no show do Paramount, eu alugava por quinhentos cruzeiros da época, quinhentos mil toda segunda-feira e a gente fazia o cartaz, colava o cartaz na rua. Eu a Déia.

CM: De todos os shows? Desses shows?

WS: É. Colava esses cartazes na rua. A Déia ficava na bilheteria, cuidava dos ingressos, dos impressos e eu cuidava da parte artística. Eu entrava no teatro segunda-feira...

CM: Vocês alugavam o teatro?

WS: É, quinhentos mil por...

CM: Que era da Record nessa época já?

WS: Não, era do Fiorentin di Lourenti.

CM: Que a Record comprou depois, não?

WS: Comprou depois, comprou depois, aí pegou fogo. Agora é da Abril. Era do Fiorentin di Lourent. É uma empresa de cinemas que tinha. E eu entrava no teatro segunda-feira de manhã, saía na terça de manhã, dependendo da hora. Às vezes sem comer, trabalhando. Palco, cuidando de ensaio, ouvindo artista novo.

CM: Ah, vocês faziam uma seleção?

WS: Eu fazia uma seleção antes. Assim que apareceram Chico Buarque, assim que apareceram...

CM: E os artistas novos eram esse que você menciona no Livro? Os fracos, coitadinhos?

Déia (esposa): Taiguara, esses eram os novos.

CM: Nossa, que riqueza não?

WS: É. Tudo gente nova.

CM: Com você vê a música hoje, grande mestre? No seu livro quando fala sobre as tendências da música popular, isso foi em 1972, já faz mais de dez anos, como você vê essa questão agora? Porque em 64, antes disto até, era muito discutida a MPB não é? Que foi onde oficializaram esse termo música popular. Aí vem o Caetano com aquela coisa de linha evolutiva. Você lia essas coisas?

WS: Tudo. Eu achava que o Caetano era um blefe. Como todo o baiano ele era um blefe, mas ele queria aparecer...

Déia: Ele precisava né.

WS: E apareceu né. Agora, talento como letrista ele é maravilhoso, maravilhoso.

CM: Mas eles discutiam tanto essas questões...

WS: Eles tinham inveja da bossa nova, eles chegaram com inveja da bossa nova.

CM: Ele falava bastante do João Gilberto, era um ídolo para ele.

WS: A música brasileira naquela época era anti-higiênica. Nelson Gonçalves, Adelino Moreira, qualquer coisa que viesse um pouquinho melhor, seria melhor do que existia. E veio a bossa nova né.

CM: Porque na realidade eles queriam brigar muito com a jovem guarda né?

WS: Isso depois. Isso depois.

CM: Mas foi a hora que ele começou a discutir sobre a MMPB.

WS: A MPB derrotou todos os concorrentes. A música de consumo que era a anti-higiênica do Nelson Gonçalves, Adelino Moréia, que era os sertanojo de hoje aí, Zezé de Camargo e Luciano, essas bosta que andam por aí. E ela derrotou, a bossa nova derrotou todos os movimentos que existia, as tendências. E assim que foi. A Nara e o Menescal e o Lyra, estudaram junto no colégio Malé Soares no Rio, e tinham desesseis anos, aliás, a Nara foi namoradinha do Lyra depois namoradinha do Menescal.

CM: Mas ela era uma pessoa articulada né?

WS: Oh! Tropicalismo foi um rótulo que inventaram pra competir com a bossa nova. Eles tinham inveja. (convidam para o almoço, pois Walter tem tomar insulina, etc.)

CM: Queria pedir para voltar e fotografar, documentar todo esse material que o Senhor tem aqui.

WS: Então, o Paramount, você pode fotografar todos os cartazes, tem todos os artistas todos os shows. Pode trazer o fotógrafo. Venha quando quiser, te recebo com muito prazer.

CM: Agradeço muito e estou realmente emocionada de conversar e poder estar com quem fez parte e fez a história da MPB, diretamente ou indiretamente.

WS: Muito Obrigado.

CM: A importância que o Senhor tem na vida de tanta gente e de nós que somos educadores. Porque eu sou essencialmente sou educadora. É uma fase que deve estudada e respeitada, porque a gente talvez consiga que a música popular vá para um direcionamento um pouco melhor, sei lá o que pode acontecer. Mas depende de mim, depende de quem traz educação musical a essa moçada.

WS: Olha, vai ser cada vez pior viu?

CM: Que tristeza ouvir isso.

Déia: Às vezes dá uma virada. Você quer pior do que antes da bossa nova?

CM: Mas se eles têm pelo menos uma cultura, quem sabe...

WS: Não existem hoje jovens dedicados a ouvir música, eles ouvem bate-estaca aí, pá-pá-pá. Eu acho que tem que mudar muito, mas num vai mudar, vai mudar pra pior. Porque o que vem vindao aí. Você vê, hoje você tem acesso através do computador, a milhares de músicas no mundo inteiro, num paga direitos. Como é que o cara vai querer fazer música se não ele não recebe direitos? Começa por aí. Se ele num vai aparecer, se a obra dele não vai ser reconhecida. Ele vai continuar vendendo Carlos Gardel, vai continuar Chavier Cougar, vai continuar vendendo Tom Jobim, é o que ta por aí. Mas coisa melhor num vai aparecer não.

CM: Mas pelo menos a gente pode conseguir através dos estudantes, atingir um ponto melhor.

WS: A máquina do consumo obrigou a ir nessa direção. Então vai nessa direção.

ENTREVISTA COM GERALDO e MARIA LUCIA SUZIGAN

Data: 26 de maio de 2008

Local: Em sua residência, SP.

Duração: 158:94

GS: Você sabe que o primeiro pianista do Zimbo foi o César Camargo Mariano né?!

CM: O Rubinho me contou que ele convidou o Cesar, depois ele...

GS: Depois o Cesar não agüentou a...Que isso tudo...Quer dizer, da onde vem o Zimbo, né? O Zimbo vem de uma idéia de canseira. De ter de fazer fundo musical. O Rubinho de ter falado isso pra você. Eles estavam lá em Portillo, que está aqui no livro.

CM: A sua entrevista foi de todas, a mais próxima da realidade, inclusive de sites e tudo mais.

GS: Isto porque eu entrevistei eles separadamente. A resposta parece que eles estão juntos, mas eu tive que conversar separado pela própria estrutura.

CM: E essa coisa de história oral, eles vão esquecendo e fazem uma salada geral. Mas por favor...

GS: Mas então, aí o que acontece é o seguinte, quer dizer, o César também, quando eu perguntei: César que tipo de músico você é? Ele falou: eu sou músico, eu sou semi-erudito. Eu falei, não, mas com o semi-erudito?

CM: O César?

GS: É, o César Camargo Mariano. O Amilton, semi-erudito, todos, eles são todos semi alguma coisa. Por quê? Porque todos os pianistas, eles fizeram um caminho, entre aspas, pela música erudita.

CM: Erudita

GS: Eu não chamo de música erudita né, na verdade eu chamo de música européia. Que é por onde todo mundo foi trabalhar, que é uma estrutura européia. Mas é chamada erudita porque teria então, conhecimento, erudição. E aí a música popular parece que é uma coisa metade, porque, então eu falei: “não, espera, há um problema, há um popular e há um popular”. Daí que veio essa história, você tem uma música folclórica, você tem uma música sem autor e que ocorre, ela é mais antropológica, uma coisa que vai...e tem uma coisa que foi estruturada a partir dela que é a parte de escola, que organizou, que foi a música erudita, a folclórica e a erudita. A popular é um fenômeno do século vinte, porque no final do século dezenove, começo do século vinte, você começa a gravar coisas, você tem como reproduzir, você tem rádio, então você populariza qualquer coisa. Antes não, antes o cara compunha lá em Paris, escrevia uma partitura com todos os detalhes possíveis,

alguém enrolava punha em baixo do braço, pegava o cavalo, levava pro outro, o outro ia tentar entender exatamente como ele fez pra alguém poder ouvir, porque senão ninguém ia ouvir. Ou a pessoa tinha que saber ler muito e o cara escrever muito, como o Mozart que escrevia muito e rápido, pra você saber o que que o cara compôs. Hoje não, o Chick Corea compõe, eu recebo pelo site aqui, acabou de lançar o disco ta aqui, quer dizer, não há mais a necessidade... Então isso pode popularizar, porque na verdade você joga nos meios, no radio, na televisão, etc. Bom, então aí começou uma música comercial mesmo.

CM: De massa, atingindo a massa.

GS: E que tem as suas classificações, mas eu não posso ajuntar todo mundo no mesmo “balaio de gato” entendeu? Porque existe uma música que continua trabalhando com conhecimento muito profundo, muito... que demanda muito conhecimento.

ML: A música mais sofisticada

GS: É uma música muito sofisticada como a do Chick Corea, do Herbie Hancock.

CM: Está falando sofisticada ou elitista?

GS: Não, então, não, o sofisticado sempre vai ser elitista né, porque pra você poder ter acesso...

CM: É proposital a pergunta. Tem gente que separa?

GS: É, depende, se você coloca, por exemplo, qual é o melhor lugar pra você ouvir música no Brasil? Se você tivesse que recomendar ao povo. Você foi eleito presidente da república e nunca antes na história desse país se ouviu tanta música boa na?

CM: Não sei não.

GS: Nas novelas da Globo

CM: Ah, nas novelas da Globo.

GS: Então você vê que você pode...

CM: Quando o Maneco (Manuel Carlos) dirige.

ML: É!

GS: Então, pois é, aí que você vê como que é o problema, você populariza aquilo que estaria numa elite. Então a música popular é aquela que se populariza, aquela... Você pega “Bravo”, a novela “Bravo”, lembra na época, que tocava Rachmaninoff, o cara regendo, todo mundo assobiava

Rachmaninoff certo? Então a música popular é aquela que vende por aí. A chamada MPB mistura tudo isso. Então pra mim tinha um outro negócio, então tem a música, a folclórica, a erudita, a popular de massa, que é essa Roberto Carlos, Chitãozinho e Xororó, Wanessa Camargo, e outras coisas mais, pode ter Rachmaninoff, pode ter Tom Jobim, o único problema é que nunca ninguém toca, ninguém chega aqui na minha porta tocando muito forte o som do Tom Jobim, normalmente é forró, é outra coisa que toca, Jobim não toca tão forte assim né?

CM: Não, acho que não.

GS: Então, isso aí tem a ver com uma outra coisa, desses músicos que acabaram trabalhando com esse conhecimento que eu chamei de quarto gênero, não é nenhum daqueles três, é um quarto.

CM: O que é fantástico isso.

GS: Que não é semi nada, certo, quer dizer, é inteiro alguma coisa. É um gênero das Américas, não é só Brasil. Isso antes de eu pensar muito sobre a coisa, quer dizer, na verdade é um gênero que vem do impressionismo.

CM: E que seria o caso, você está falando das Américas, agora a América Latina...

GS: Hum...Tem problemas. Piazzolla sim. Cuba Rubalcaba.

CM: É, ou então aqueles cubanos que saíram lá de...Tito Poente, que ficou americano, fazendo jazz, Michel Camilo.

GS: Então, americano, somos todos. Nós não podemos deixar que o Bush fale “nós americanos”, porque, em Paris, minha sobrinha estava estudando na França, fazendo engenharia não sei das quantas lá, e uma professora dela dando aulas de...

ML: Patentes

GS: De patentes, falou “olha precisa registrar as patentes cada país”, ela perguntou “lá no Brasil, quer dizer, aonde que a gente deve registrar as patentes?”

ML: Ela deu na Europa e nos Estados Unidos.

GS; Endereço na internet na Europa e nos Estados Unidos, ela falou “ah, na América...”, “não eu só sei na América verdadeira”

ML: América verdadeira.

GS: Então aí você coloca dois nomes, um chamado Stuart Roll, que trata dessa questão...

ML: Pós-colonial

GS: Pós-colonial, e do Bhabha, Homi Bhabha, soa dois teóricos aí que mexem muito sério no assunto, estamos sempre na sala de espera. Agora, na música isso não aconteceu, quer dizer, a gente passa por cima de tudo isso porque ela vira fronteira mesmo, então não existe uma música norte-americana, uma música brasileira, uma música... Naquele “O que é música Brasileira” (SUZIGAN, *O que é música*, 1990, p. 139), eu discuto o que é música brasileira, eu não sei o que é música brasileira. A gente pode, música brasileira é aquela que é feita no Brasil, né. Numa das discussões sobre música brasileira daquele livrinholá, eu tava lá na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, e tinha lá um cara da UFERJ do Rio, e tava o Régis Duprat, e tinha mais o Coplan, não o Coplan, o outro Coplan de lá, e ele fez uma pergunta que eu achei interessante né por que... Se a gente daqui a duzentos anos, faz um pouco menos, porque duzentos anos já faz um tempo porque foi em 90. Daqui duzentos anos, se tudo der certo em algum lugar aí, achar uma partitura, sem letra, só uma partitura de música, melodia, cifra, do Tom Jobim, você é capaz de pegar aquela partitura e falar “isso é música brasileira?”, escrito em quatro né, porque normalmente....Então, os músicos, nós achamos que dá pra se perceber alguma coisa, diretamente vai se falar da sincopa. A sincopa, Mario de Andrade já reconhecia a sincopa na música portuguesa, então nós, eu to mais com o Darci Ribeiro: “nós somos filhos da ninguémidade”.

CM: Você vai fazer forró, você está tocando. Eu toquei com um artista português, que agora não me lembro o nome, com os portugueses mesmo, você faz aquilo mesmo, do forró.

GS: Porque tá na pronuncia, seja chocolate, chocolate, seja como você quiser, margarida, mas tá. O problema não é esse, é um caminho de pontes. Eu recomendaria, eu fui conhecer esse negócio, tudo com esse negócio da tese da Maria Lucia agora, que eu fico aqui bicando tudo, porque tanto tempo que tem né?

ML: É

GS: A gente tá junto a muito tempo, então um leu, tu já leu né? E tem essa coisa de uma das pontes que você atravessa, então nessa travessia da ponte, quando alguém consegue ficar mais tempo na ponte, você consegue interferir nessa cultura. Então o Jobim fica um bom tempo, o Villa fica um bom tempo e tal.

CM: Radamés? Porque a ponte básica do Jobim é o Radamés.

ML: É o Villa lobos.

CM: Ele, pelo menos, fala muito do Radamés

GS: É o Jobim aprendeu muito com o Radamés.

CM: Por causa daquele....

ML: Por causa do?

CM: Por causa daquele “trampo” que fazia com ele na rádio Nacional.

GS: É. Agora, toda a jogada na verdade tá em Debussy né. Na, com conversa do Radamés, do Villa, todo mundo tá por ali. É coisa da, o Mozart, o Mozart conseguiu, o Bach vinha caminhando com vozes né, brincava com vozes, não tinha acorde ainda, não pensava naquilo, tava aquela briga pra conseguir ter menos teclas pra tocar, porque o ré bemol e o dó sustenido, já era uma discussão enorme. Aí o Mozart vem, organiza, põe as três né, pluft, e aí aquilo cria um centro tonal caminhando ali, aí vem o Chopin bota a sétima né, aí depois vem o Debussy e põe as outras.

CM: Graças a Deus.

GS: E a partir das outras vai chegar até Stockhausen, certo, porque aí aquilo que a música erudita começou tentar fazer para que as pessoas improvisassem, aqueles músicos que não, ainda antes do gravador, tinham que tocar exatamente o que tava na partitura, porque ele era o disco, senão ninguém ouvia, ele não conseguia mais improvisar, né. Beethoven, até a segunda metade do século, primeira metade do século dezenove, as cadências do Beethoven eram em branco, era pra você improvisar ali. Escreveram, porque ninguém conseguia, a grande parte não conseguia, naquele momento Beethoven deixava o cara fazendo apoio lá né, e ninguém fazia nada. E a briga sempre foi essa, do Koellreutter, “vamo fazer uma partitura assim”, do John Cage “vamo fazer qualquer coisa”, mas na verdade, tudo isso acabou com Stravinsky né, quer dizer, com Stravinsky indo pra os Estados Unidos, escrevendo pra banda de jazz, escrevendo pra, ficou maravilhado com a bateria, quele negócio todo, saxofone e o caramba, e essa música é o que ficou até hoje, entendeu, quer dizer, o pós não aconteceu. Então você fala muito em pós num evento né, numa...não porque aí o cara fez isso, virou pra cima, quebrou, fez silencio, derrubou num sei o que lá, a turbina do avião, aí entra o Schafer, aquela coisa toda da, John Cage.

CM: Ta certo?!

GS: Eu ainda to com o Hermeto Pascoal, com Herbie Hancock, com Keith Jarrett, com o Chic Corea, como é que chama, com Michael Brecker tocando, com Miles Davis, quer dizer, aquilo tudo.

CM: Eu ainda estou com Bill Evans. Ainda estou lá para traz. Com o Petterson que é mais “caretão”.

GS: Tem um vídeo do Chick Corea, chama “Piano Legend”, acho que você deve ter visto se não viu vale a pena, que ele toca como todo mundo, ele começa tocando como Scoth Joplin e vem.

CM: Sei, eu vi, eu vi. Fantástico.

GS: O que eu chamo de ultrapassar, é quilo que a Guiomar¹³⁴, minha sócia lá fala. É “passar por”, num é dar volta. Ultrapassar significa “passar por”. Então ele toca como todo mundo e chega tocando como ele. Se você dá a volta por traz, não resolve.

¹³⁴Guiomar Namó de Mello

CM: Claro, dando uma aula de como “ser alguém”.

GS: Esse conhecimento a maior parte do músico chamado erudito desse segundo gênero não conhece.

CM: E são aversos.

GS: Não, eu to falando não da terra dos urubus. O Artur Moreira Lima, por exemplo, ele se fixa muito, quer dizer, ele pegou quem, aqui o Tio, o Laércio de Freitas fala, ele chama o Laércio pra escrever pra ele tocar música popular. E o Laércio fala “desgraça, tudo que eu escrevo ele lê mesmo”.

ML: É, ele tava falando “preciso escrever direito”.

GS: “Preciso escrever direito senão”. Mas você entendeu? Ele não sabe fazer isso. Isso é uma competência do Laércio, é uma competência do Amilton, enfim, do Adilson, do Amilson, de sei lá quem, de todos os pianistas, pra não falar dos mais próximos ainda. Então, o Nelson Freire, por exemplo, não faz isso. O Nelson Freire no vídeo dele fala “o meu maior desejo é fazer isso.

ML: Você viu? Ele fala isso.

GS: Tá escrito lá, quer dizer, isso tá tudo. Ele é um gênio. Agora, foi salvo né, porque na verdade, ele, toda história dele, se ele não vai pro piano ele tinha desaparecido, né. Agora, de qualquer forma é um excelente músico né, um excelente músico, mas ele não tem essa competência do quarto gênero. Não é que ele seja incompetente, ele tem a competência do segundo gênero.

ML: Não, e também, provavelmente nunca ninguém falou pra ele.

GS: Nunca aprendeu, nunca ninguém ensinou pra ele.

CM: Será que assim, por exemplo, a minha formação, desde os sete anos estudei piano. Aí parei um tempo, quando meu pai faleceu, não por isso, mas também porque eu era “vagal” e eu comecei a estudar violão, me apaixonei pela tal de, já dez anos depois heim. Em 70 setenta e pouco eu estava apaixonada, primeiro foi o tal de Toquinho e Vinicius, depois meu professor falou “escuta essas músicas aqui”. Aí eu “comia Bossa Nova.

GS: Agora, o violão te deu uma chance que o piano não lhe dá.

CM: É. Aí eu queria passar a tal da coisa (acordes), que em 70 não tinha professor.

GS: Não. Em 73 nasce o CLAM né?

ML: É, 73.

CM: É. Desculpe o termo, não é nem o termo, é o jeito que...eu fui para os pobres, eu fui lá para a Fundação das Artes.

GS: Fundação das Artes, mas era a mesma coisa, não é dos pobres. Era uma opção que agente apostava em duas classes. O Amilson tava lá.

CM: Mas era muito caro o CLAM para mim.

GS: Não, mas o Amilson tava lá.

ML: O Amilson tava lá.

GS: Que a idéia era fazer o seguinte, o CLAM foi uma escola paga e construída pela elite.

ML: Foi.

GS: Pelos resultados do milagre dos anos 70.

ML: Exatamente

GS: Uma juventude que entrou na Universidade que teve toda aquela trilha sonora dos anos 50, 60, e que quando cresceu e ganhou dinheiro queria botar o seu, queria primeiro estudar né, quem queria estudar, primeiramente “quero estudar, onde que eu estudo?” Em algum... ninguém ensinava.

CM: Uma das abordagens feitas na minha pesquisa é a questão da música instrumental nos anos de 1960 a 1967. Meu maior interesse na sua tese sobre o quarto gênero é exatamente por você abordar a música popular instrumental diferenciando-a dos outros gêneros. E o Zimbo fez a diferença como grupo instrumental na época.

GS: Inclusive quando tinha Elis e Zimbo, era música instrumental.

CM: Exatamente a questão que você trata ao afirmar a existência de um quarto gênero. O Zimbo foi um divisor de águas.

GS: Porque na verdade é isso, quer dizer, usando o instrumento. A letra é um instrumento da jogada, porém é fundamentalmente instrumento, quer dizer, nada tá fora de lugar. Quer dizer, quando o Jobim pega os nomes de pássaros, seja lá o que for, prosódia. Eu não gosto muito dessa palavra prosódia, mas é essa coisa dentro da música né, da música instrumental. O Amilton acho que é um pianista mais importante que tem no Brasil desse gênero da briga. Quer dizer, na verdade, possivelmente não existiria Amilton se não houvesse Rubinho. O cara, a grande briga, quer dizer, a locomotiva do negócio todo, quer dizer, quem criou essa história, essa idéia, foi o Rubinho lá em

Portillo, como conta aqui (no livro de sua autoria que estava sobre a mesa). Que, aliás, a peninha foi embora né. Aquela história da peninha... (BARSOTTI, apud SUZIGAN, 1990)¹³⁵

CM: Eu sei. Não existe mais?

GS: Então, bom o Zimbo tem...O nome Zimbo, você deve ter visto aí, veio também de uma centro espírita, né. Um nome que era Jimbo depois era Zimbo e tal. Rubinho tava lá, depois que o Luiz morreu...

CM: Você conta a história, retrata a história, apesar de ser uma entrevista, muito melhor do que eles mesmos.

GS: Não é, mas é que eu vivi muitos...eu fui pro centro certo, eu tenho que fazer de tudo, porque eu vivi muito junto eles.

CM: Mesmo porque, vocês (Geraldo e Maria Lucia) “fizeram” o CLAM certo?

GS: É, a gente estruturou, quer dizer..

CM: Eles tiveram a idéia, mas pedagogicamente...

GS: Ah, sim. Foi estruturado, porque até porque, não caberia a eles fazer né.

CM: Porque músico que só toca, não faz nada nesse sentido por estar em outra.

GS: O Amilton convida a Maria Lucia pra estruturar o departamento de criança e o Rubinho me convida pra dirigir o CLAM depois. Quer dizer, logo em seguida porque tava num problema sério, até administrativo né. Mas na verdade quando, O Zimbo, o Zimbo não tem jeito, se você falar hoje, ele sabem disso, quer dizer, o Zimbo pra mim é Amilton, Rubinho e Luiz, não da pra ser o...

CM: O Itamar.

GS: Não dá pra ser o Itamar. Mas não é aquele som. O som ta bom, ta legal, mas num é aquele né. Quer dizer, inclusive é uma opção do Amilton por fazer o baixo elétrico, exatamente pra

¹³⁵Lá no Chile, em Portillo, depois das cinco horas da tarde, a temperatura caía para aproximadamente 28°C abaixo de zero. Até três e meia, quatro horas da tarde, a gente tomava um solzinho no terraço do hotel, sem camisa. Mas depois era impossível. Um certo dia, depois de uma avalanche de neve (faltava comunicação, transporte, racionamento de alimento, etc...), estávamos no restaurante do hotel, né, uma sala toda fechada e com vidros, com teto de alvenaria, toda calafetada e lá fora apareceu um pássaro marrom, do tamanho de uma pomba... Ficou voando por ali e chamou a atenção de todos, porque era tudo neve, tudo branco, não tinha um matinho verde, nada... Bem, desse pássaro, a única coisa colorida naquele deserto branco, escapou uma pena que acabou, não sei como, caindo no meu bolso da camisa, dentro da sala do restaurante calafetado. Foi uma coisa muito bonita. Todos viram. Parecia um aviso, sei lá... Eu tenho essa peninha guardada comigo até hoje na minha carteira, junto com os meus documentos.

desvincular do Luiz, que era uma briga. Você não imagina a briga, que eram três, era um casal de três vivendo junto a muito tempo.

CM: É, ele fala muito dessa coisa, que era uma união.

GS: É, mas num...era uma briga. Pra segurar os três foi...não foi fácil, com dezesseis anos no meio. Agora de qualquer forma, o Rubinho tava no centro espírita esperando em algum lugar lá pra fazer alguma coisa, e ele, e ele tava mexendo, foi pegar, pediram o CIC pra ele, não sei o que que era que ele tava da diretoria lá, ele pegou e a peninha caiu, aquela peninha lá de traz.

CM: Ah, ele perdeu.

GS: A peninha caiu.

ML: Ele tinha essa peninha desde...

GS: E ele começou a procurar

CM: É, patuá..

GS: Não tava, é, eu vi, não fotografei, mas eu vi com os próprios olhos.

CM: Está aqui registrado, ele mostrou para você.

GS: E aí caiu o que, uma série de, um, um ladrilho sei lá o que, ele num achava, no fim varreram, procuraram, nada. E tinha lá uma entidade que ele tinha conhecido de um dado lugar, num sei onde é, chamou e ele falou assim “o Luiz veio pegar a peninha”. É a chave, é a chave pra ele....

CM: Viche! E ele já tinha sido “promovido” ou não?

GS: Já tinha passado pro plano. Então, o Rubinho falou, “bom então era a chave, então agora ta, então agora realmente acabou”.

CM: É, o Rubinho é bem...bem...

GS: Mas enfim, tem toda essa relação.

CM: Ele me contou todos os músicos que ele já foi. Celista, ele é engraçado.

GS: Ele é um barato. Mas enfim, de qualquer forma, existe uma coisa montada nesse momento, nessas coisas todas e que o Rubinho é um dos grandes responsáveis por isso, porque ele sonhou esse trio, ele sonhou a música instrumental, ele não queria mais tocar, que os músicos tocassem no fosso da orquestra, porque ele queria né, o Cyro Pereira da Record, ele queria em cima do palco,

sempre brigou pra isso, sempre brigou pro músico não entrar pela porta da cozinha, sempre entrar pela frente né. E tem todo um código assim, vamos dizer, Don Quixotesco.

GS: Mas acontece o seguinte, fundamentalmente teve um show da Record, que pra encerramento do show, que pra receber o Roquete Pinto, que aparece Zimbo, Elis, Simonal. Aí, os meninos lá né, o Manuelzinho, Manuel Carlos, aquele papo “pô vamo fazer um..”que já o “Fino do Fino”, isso já vinha lá de baixo com um cara que recebeu, acabou de receber uma homenagem domingo passado lá na...

ML: Walter Silva

AM: Ah, ele recebeu? Eu estive com ele. Olha, foi a pessoa mais engraçada que entrevistei.

GS: Muito emocionado, foi em praça pública.

CM: Muito. Chorou bastante. (Contei a sobre a entrevista e a versão que tem sobre todo o pessoal da Equipe A da TV Record e principalmente a briga com Paulinho Machado de Carvalho).

GS: Na verdade o Pica-pau teve uma importância lá traz na tentativa, no aproveitamento da Universidade, no tal dos movimentos e tal. Sempre foi uma grande guerra, não é fácil.

CM: Uma das subseções do meu trabalho é sobre os shows do Paramount. Que a partir dali, a Record aproveitou o sucesso do show “O Fino da Bossa” e foi uma coisa depois com Berlinck...

GS: Enfim, agora, o importante, o que que acontecia ali?! Era uma, ela (a música instrumental) tava chegando uma janela né, quer dizer, uma janela um pouco maior que era a televisão, daquilo que tava acontecendo, daquele, daquele, daquela ascensão de uma classe via universidade que tinha dominado filosofia, literatura, história, e galgando os alpinistas sociais né, quer dizer, por aí subindo, acho que no prefácio da Guiomar aqui ela.. também ela fala muito disso. Então na verdade é esse povo que tava com isso na mão. Agora tinha pouca gente na universidade né, nós mesmos tocamos num evento pra arrecadar fundos, quase fomos presos, pra aquela marcha dos excedentes.

CM: Ah, vocês estavam aonde?

GS: Em Botucatu né, você imagina, sumiu um monte de gente e coisa.

CM: Naquela época, porque teve a marcha aqui também.

GS: Não, não. Foi em 1966 por aí. Mas aí então eram pessoas que eram músicos, Carlinhos Lira, por exemplo, chega também lá na universidade, chega no movimento dos estudantes, mas ele não era universitário especificamente, né. Os outros todos eram, mas tinha de tudo, e tinha essa confusão toda dos anos 60.

CM: É muita confusão.

GS: Mas fundamentalmente é nos anos 50 que você tem que focar. Que a formação nos anos 50 é que acontece nos anos 60, porque só quem bebeu na fonte nos anos 50, é que começou a vomitar nos anos 60. Né, quer dizer, você tem Jobim, você tem tudo ali pra trás, e essa visão do Tom, né, que ta no songbook do Edu, o Edu, você pode, ele é puramente instrumental, entendeu, o Jobim também, né. E aí o Jobim escreve lá “Tom..”, eu até tenho aí, depois até imprimo e você leva.

CM: Aquele songbook do Chediak.

GS: É que ele fala “Tom”, “Edu”, ele tem uma conversa lá e depois chega fala assim “Edu, o Villa Lobos é meu pai e teu avô”. Ali ta, ali monta a música brasileira. Tem várias outras, porque na verdade o Edu, ele, parece que rompe um pouco com o que tava, mas num é, é uma continuidade também, assim como Milton. Você vai abrindo, você tem Milton de um lado, você tem Edu do outro, você tem Caetano, Gil.

CM: Uma pergunta. Baseado na “brigaiada” da época, com Tinhorão de um lado, artistas do outro, outros críticos e autores do outro. Agora, é uma “Ode” a Elis Regina, à letra, aos cantores e a música fica lá traz. Eles (músicos) tocavam para. As abordagens, quando mencionam, fazem superficialmente. O Zimbo ele falam lá de longe.

GS: É que vira romance né, e a letra é mais forte né, num país de cantores, num país de cantores, de Nelson Gonçalves etc, a Chiquinha, por exemplo, era pianista né. Agora quando você vem pra cá (anos à frente), você vai, por exemplo, quem que ta sofrendo uma pressão enorme, a Eliane Elias nos Estados Unidos, ela tem que cantar. Ela não é cantora, entendeu, tão forçando a barra, quer dizer porque?!

CM: As referencias bibliográficas a respeito de MPB nos anos 60, como se você pegasse Otto Maria Carpeaux, que foi uma referencia, não sei se é ainda, e na música popular tem: a Bossa Nova, depois vem Tropicalismo. Não, a canção engajada, porque Napolitano que não generaliza e é um pesquisador, aliás, é um dos únicos que fala dessa época.

GS: A música na verdade nasce, eu falei aqui (no seu livro) né, pra mim é assim, nasce como filho de maravilhosos pais e avós, nasce com o nome de Bossa Nova, fica adolescente como música de participação e Tropicalismo, cresce, fica adulta como MPB e vai presa e exilada.

CM: Ah, você coloca a MPB depois do engajamento?

GS: É, não é porque ela vai se construindo né, por exemplo se você, essa MPB que eu to dizendo né, essa do quarto gênero.

CM: Pergunto por que você mencionou à colega que esteve com você aqui, que meu título estaria equivocado. Gostaria de saber por que e onde, critica muito bem aceita por sinal.

GS: Não, Zimbo Trio e o...eu não lembro, como era?, Acho que eu não entendi, mas tudo bem, eu percebi que você tinha que escrever um título.

CM: Zimbo Trio e O Fino da Bossa, uma perspectiva histórica na Moderna Música Popular Brasileira. Quem me deu essa dica foi o Rubinho, quando perguntei como chamavam a música que faziam na época, que a meu ver, o que faziam não era Bossa Nova, mas era tratado como tal. Isso há dois anos.

GS: É que essa confusão da Bossa Nova ficou “nós e o mar”.

ML: Todo mundo pensa na Bossa Nova como aquela coisinha. Ninguém fala...

GS: Até o Ivan quando fala no DVD do Edu, no “Vento Bravo”, ele fala assim: “eu já tava cansado daquela história da Bossa Nova e aí apareceu o Edu”.

CM: Ah, mais então, todas as referências.

GS: Mas não tem nada, não era, a Bossa Nova não era isso entendeu, quer dizer, a Bossa Nova foi um nome, mas a Bossa Nova o que significa? Significa uma apropriação de uma harmonia Debussyana.

ML: A coisa mais importante é a harmonia da Bossa Nova, os arranjos todos quebrados.

GS: Os arranjos e a coisa, e o distanciamento da tribo, do tribal. Sabe, o Carlinhos Brown não é Bossa Nova, jamais será, né.

ML: Nem nunca deve ter ouvido.

GS: Não, pode ter ouvido, mas ele não é, ele é Olodum. E o Olodum é Olodum, Olodum é uma tribo. Quer dizer, se você falar, “ah, mas e aquele negócio de uma corda do Berimbau”, eu falei, depende se der mais corda pra tocar, vai tocar, agora se não der corda, vai tocar uma. Então a importância, por exemplo, do Olodum, que foi a resposta né, pro Diogo Mainardi....

CM: Depende também, outro dia numa escola que ensino um aluno baixista não sabia que o baixo tinha quatro cordas.

GS: É, tem seis né (rs),

CM: Sete, depende né (rs)

GS: Já teve três né, eu já toquei num de três (rs). Mas então, o negócio é o seguinte quer dizer, a Bossa Nova é um nome, é o jazz. Certo, quer dizer, num é que quando o Carlinhos fez a “Influência do Jazz”, porque nós estamos nós, “*pobre samba meu*”, não tem nada a ver uma coisa com outra. Bossa Nova era o sapato branco, o cara falou “óh, Bossa Nova”. Mas na verdade identificou-se, porque era assim, era o Cinema Novo né, era uma série de coisas, era Cinema Novo, era Ester Bueno jogando tênis, era só elite, era só quem tinha se apropriado do néctar.

CM: Menescal, o “barquinho” que ia pescar...

GS: É, quem tinha ouvido Debussy, pô, num é quem tinha ouvido, só, enfim, Teixeira ou coisa por aí. Então na verdade, quer dizer, esta, a Bossa Nova é uma música requintada, tanto quanto, bebeu na mesma fonte, e teve influências similares parecidas, diferentes, diversas, porque, a geografia é outra e a junção de povos é outra, mas a mesma coisa que aconteceu na música americana, até um pouco defasado né, em função da libertação do negro nos Estados Unidos e a libertação no Brasil né. Se você pegar um paralelo aí, se você pegar, eu andei montando, se você montar uma história no tempo, uma cronologia, você pega de Debussy pra cá e põe todo mundo, você vê que tá todo mundo no mesmo pedaço. Tá todo mundo aqui, de Chiquinha Gonzaga que é 1889 tá, quer dizer, o Debussy, aquilo demorava a chegar né, porque era só uma coisa de demora pra chegar. Mas, eles estavam todos ali. Não aconteceu mais nada, hoje, acontece prá lá, se você pegar o Scoth Joplin né, você tem um negro se apropriando, um menininho, filho de escravos que vai ter acesso ao piano, a dona da fazenda “não, vem aqui, toque”, ele se apropria daquilo e devolve uma outra coisa, mais tarde um branco judeu pega essa mesma música e devolve com som de negro que é o Gershwin né. No Brasil, se você for lá, pra não pegar tão pra trás, você vai pegar Pixinguinha, você vai pegar Jobim né, o preto e o branco né.

ML: Moacir Santos

GS: Moacir Santos né, que passa, mas aí vai, que passa, já é....

ML: Pernambuco né.

GS: O cara vem tocando de Pernambuco, como é que pode.

CM: E o Hermeto?

GS: Então, agora o perigo é deles colocarem o Hermeto, como o Hermeto se vestiu de bruxo, até por causa do problema todo que ele tinha, que ele era muito feio quando ele tocava com o cabelinho curto (rs). Quando ele estava acompanhando o Jair Rodrigues em Limeira fazendo um baile que eu vi, o som era bom, mas a cara era feia né, porque era muito feio.

CM: Quando o Quarteto Novo foi fazer uma tournée com patrocínio da Rhodia, ele foi “limado” por causa da aparência sabia?

GS: O pianista tinha de colocar uma máscara (rs). Agora, você vê, o Sivuca tinha a mesma cara né, e ele trabalha por um outro caminho, os dois acabaram ficando como bruxos né, o Hermeto vai muito pra essa coisa de bruxo, muito mais pra essa coisa doideira, até porque, só que ele toca chaleira, toca piano, saxofone, flauta, tá tudo bem, escreve bem e tem uma rigidez de precisão, quer dizer, pra tocar com ele, precisa morar com ele.

CM: É verdade.

GS: Né, não dá pra tocar assim né, não essa criatividade fútil na jogada.

CM: Não, e precisa estudar. Está aí o Iteberê, o Jovino.

GS: Então você vê, isso aí tudo, você entende, é esse tipo aí de músico que tá no mundo, e que surpreendeu o mundo inteiro. Só que tem um pequeno problema, acabou. Pequeno problema, não é que o CLAM diminuiu. Ninguém quer mais estudar isso.

CM: Não, aí eu vou poder te dizer depois como é que está.

GS: Não tem oito, você entendeu, você não consegue oito pra fazer. Porque não tem mais ninguém com menos de cinquenta anos fazendo alguma coisa.

ML: Muito pouco.

CM: É verdade

GS: Então se você falar assim, quais são, qual o compositor mais novo que você conhece, que não seja um *kit*, você num vai pegar o Vercilo porque já é o Djavan, Maria Rita que não é a Elis, mas..

ML: Como compositor o Vercilo, acho que sei lá...

GS: Não, tudo bem, mas num dá. Agora eu pergunto quem é o compositor mais novo que você conhece no Brasil, desta música que eu to falando pra você? Que não abre mão nem, a Elias abre mão que o Amilton não abria, por exemplo.

CM: Mas é, a história ela abriu, desde o princípio.

GS: O Egberto Gismonti tá, quedê? Tá, reclamando, pô, num vou fazer mais nada. Então, o mais novinho quem é? João Bosco? Tá tudo com sessenta.

CM: Não tem o que, Chico Pinheiro, essas coisas todas, mas está trazendo coisas de traz.

GS: Não, num chega. Não, não. Que venha e fala assim: ah! Ah!

CM: Ah, você está falando de divisor de águas.

GS: Num tem. Quer dizer, você ouve, é um ciclo, as coisas terminam também.

CM: E agora? Que vai acontecer?

GS: E agora num sei

CM: Mas você acha que isso não tenha interferência totalmente da...bom, Brasil a gente...você tem que ir para o Faustão. Já dizia Elis Regina que você tinha que ir para não sei que programa.

GS: Chacrinha né

CM: Chacrinha, já dizia que tinha de ir para o Chacrinha

GS: Pro Fantástico. Não você tem o seguinte, quer dizer, você tinha o Juscelino, é uma coisa.

CM: Tinha. Agora, olha, você não vai me falar...agora quem que você tem lá?

GS: Tem o Lula (rs)

CM: (rs) Então, bom, aí é patético.

GS: Olha, pra você ter uma, na verdade quando o pessoal foi pagar o CLAM, foi financiar o CLAM, né, porque a classe média financia o CLAM, essa universitária, ela queria aprender e que seus filhos aprendessem, esse foi o papel da Maria Lucia, a trilha sonora da vida deles, da nossa vida. Nós que nascemos na primeira metade do século passado certo, tínhamos uma trilha que aconteceu nos 50 ou 60. Já nos anos 90 isso acabou. Então a decadência do CLAM, quando eu tava “é, precisa mudar, precisa virar uma faculdade agora, precisa virar diploma, senão vai acabar isso aqui”, eu construí sala, tinha 1.200 alunos, hoje tem 200.

ML: Acho que nem isso.

GS: Enfim, eu num sei, mas duzentos que não estudam também, porque não estudam. The game is over.

CM: Não, não, não. Eles não fazem a menor idéia. Não sei no CLAM....

GS: Não, num faz. Na ULM...

CM: Na ULM, é uma bolsa do estado que você dá.

GS: Vou dizer uma coisa pra você, o jogo acabou. Voltando à sua pergunta, qual é importância do Zimbo fundamentalmente? Além, e principalmente do Amilton. Porque do Amilton, o que que aconteceu com a gente, quer dizer, o Zimbo, ele é montado, o Rubinho constrói, o Rubinho e o Luiz fizeram o Zimbo. Por isso que a peninha foi embora né, quer dizer, então tem, tem símbolos aí na jogada.

CM: E ele nem fala do Luiz né?

GS: Não, eles entraram num processo, eu peguei esse trauma no meio ali, eu tinha saído e acabou de...

ML: O Geraldo tinha saído, depois saiu o Luiz, e depois...

GS: Chegou um momento, chegaram os filhos.

CM: Eu imaginei.

GS: E aí a coisa deu uma piorada e eu falei, eu vou-me embora. Eu tive uma oferta irrecusável que era poder falar com um milhão e quatrocentos mil professores todo o mês, então eu falei “eu vou, é um dinheiro irrecusável”, jamais dava, pensei, fui pra Fundação Victor Civita pra fazer a Revista Nova Escola e fiquei lá oito, nove anos né.

CM: E você saiu junto?

GS: Ela ficou lá no CLAM até o momento que...

ML: Eu tentei um pouco mais, eu fiquei vinte e sete anos lá.

GS: Tentou, mas num... começou a dar uma virada né, e aí ela saiu. Saiu e montamos, na verdade eles montaram TONS né, TONS é Todos Os Nossos Sonhos. É um sistema de educação musical. A editora é G4, que era o nome do grupo, sol com quarta, que era o grupo que a gente, sol sus né (G4/Gsus), que era lá de, é porque é gesus né (rs), gesus, mas enfim.

CM: Ah é?! Que barato.

GS: Ué, sabe qual é o acorde cristão? (rs)

CM: Não.

GS: Ué, um acorde iluminado que não pensa em si, mas tá em dó.

CM: Puxa vida.

GS: Acorde iluminado: sol, qual é a tríade de sol? Sol, si ré, não pensa em si, mas tá em dó: sol, do, ré, cifra: Gsus, não é um acorde cristão?! (rs)

CM: Puxa, que maravilha, que trocadilho profundo (rs)

GS: Essa correu o mundo já, só dá pra entender quem sabe um pouquinho de tríade pelo menos né. Ma enfim, o que mais aconteceu ali? O Zimbo em função principalmente do Amilson Godoy.

CM: Do Tuca?

GS: Do Tuca, que é meu padrinho, é nosso padrinho, que a gente conhece o Tuca primeiro né, lá traz. O Tuca que leva a gente pro CLAM, quando tava começando o CLAM, a gente tava na televisão, aí tinha ganho lá o festival.

ML: Com a Lilia (Carmona-baterista)

GS: É a Lilia, a irmã da...a Lilica.

CM: Mas você fazia o que?

GS: Compunha, era compositor.

CM: Mas me conta um pouco de vocês, como que é a história? (rs)

GS: (rs) Mas pêra, deixa eu terminar o negócio, senão eu vou perder aqui. Então quer dizer, essa coisa do como é que é esse negócio da música que a gente queria aprender e não sabia, nos anos 50, 60, quer dizer, nos emaranhados.

ML: não tinha quem ensinasse.

GS: Quando o cara tocava, ele tirava a mão, pra você não ver o que ele tava fazendo né.

ML: O conservatório era perto de casa.

GS: Então não tinha, conservatório, ih, eu fui estudar no conservatório. Eu era um bom aluno lá, a madre como é que chamava lá no colégio São José, ela me deixava ouvir, inclusive Debussy e tudo, porque ela, acima de Liszt né, porque pra ela acima de Liszt nada existe né, quer dizer, era até Liszt, depois dali era meio pecado a coisa. Então eu conseguia ouvir os discos lá, do conservatório das freiras que era muito bom, mas não entendia como é que era, daí tinha que escrever as coisas, queria tocar. A gente começou a tocar né, porque eu queria montar, eu ouvia o Zimbo né, eu já queria antes, quando pintou aquele negócio do “*bim/ bom/ bim/ bom bom bom/ bim bim*”, eu falei “nossa que que é isso?” uma bolacha, 1958 isso né, em Santos, eu tava na casa da minha avó, eu ouvi aquilo eu falei “eu quero tocar isso aí”, que eu tinha tocado piano aquele negócio da Dona Mariazinha Capato, conservatório, “Luar do Sertão” e num sei o que, aquele negócio...

CM: Quebrou tudo

GS: Eu queria né. E aí foi, mas aí vai indo e tal, vão acontecendo as coisas, aí aparece o Zimbo né, aparece aquele som..

CM: Mas o Tamba veio antes

GS: Num é a mesma coisa, não é música instrumental.

CM: É, cantada.

GS: É, não é. Não é música instrumental. Agora, o que me chamava a atenção era Villa Lobos que me chamou uma atenção. Villa Lobos, quando eu ouço Villa Lobos, lá atrás, era garotinho, Villa Lobos é legal bicho, que minha família tinha, Niza Tank, por exemplo, que era soprano lá de Campinas, aquele negócio que cantava O Guarani, aquele negócio, o Carlos Gomes nunca me agradou né. Eu sempre achei uma coisa horrorosa, vi que depois o Oswaldo de Andrade também escreveu a mesma coisa sobre isso.

CM: Ah é, ainda bem.

GS: É, mas eu ficava até culpado né, porque é Campinas, aquele negócio, eu sou de Limeira.

CM: Eu sou culpada até hoje (rs)

GS: (rs) Eu sou de Limeira, então ficava aquele negócio do Carlos Gomes. Mas aí quando eu ouvi pela primeira vez, alguma coisa assim forte do Villa Lobos, porque você não ouvia Villa Lobos né, Villa Lobos tava fora do conservatório, tava fora de tudo quanto é lugar. Você ouve Villa Lobos, aquilo mudou eu falei “nossa, isso aí é um som que num...” é o som do Brasil né”, num era nada, Emilinha Borba, aquele negócio não tinha, mas o Villa, era um som que assim “Uau, que que isso” né. E depois o próximo susto é com o Zimbo, que que é isso, tinha lá o “*Olha que coisa mais linda*” (imita cantando o arranjo do Zimbo de “Garota de Ipanema”) aquele baixo cantante do Luiz né, eu falei “nossa eu quero tocar contrabaixo, eu quero tocar contrabaixo, mas quem é que vai tocar piano”? aí eu comecei a procurar gente pra, eu tinha 16, 15.

CM: Vocês são da mesma cidade?

ML: É.

GS: Ela foi pra minha cidade pra casar comigo. Ela veio lá do Monte Azul Paulista.

ML: Ehhhhhhh!!

GS: Veio procurando gente.

ML: Ah, você é contrabaixista?

GS: É, eu era né.

CM: Pianista?

GS: Não, ela é pianista. Eu não, eu toco computador e contrabaixo né. Agora, meu instrumento, nesse momento, era o contrabaixo, eu descobri que o contrabaixo tinha um negócio estranho, que ele fazia toda uma coisa alí que criava, a raiz harmônica da brincadeira toda tava ali, você mudava a harmonia com ele certo, é isso que o Luiz fazia muito, é isso que todos fazem, quer dizer, você vai você dá uma aqui o outro começa a morrer de rir lá porque você mudou toda base da conversa, você muda os parciais todos.

CM: E ele tinha consciência disso Geraldo?

GS: Tinha. Tinha, não tinha, tinha depois de anos né.

CM: Porque a pergunta. Porque o Amilton tem total, ele inclusive toca. Total assim, ele fala “a gente queria construir um “pra fora”...

GS: Isso foi construído do CLAM, porque até ali, nem eu sabia o que era.

CM: Porque eles queriam fazer uma escola para ensinar.

GS: Isso, pra poder entender o que aconteceu, não se sabia o que era.

CM: Agora o Rubinho não explica até hoje. Eu pergunto a ele se sabe que ele foi um referencial para bateristas de hoje como fulano e beltrano. Daí eu desisti de tentar pegar a concepção, porque ele deixa pela intuição musical.

GS: Não teoricamente não tem. Não ele não tem. Eu tive de estudar todos para poder...

CM: Eles só falam assim “o que é pra fora”, inclusive uma das subseções do meu trabalho chama “um som pra fora”.

ML: Out-side?

GS: Não, não, “pra-fora”.

CM: Não, “pra fora” mesmo. “um som pra frente”. É o *slogan* deles.

GS: É um explosivo. Então o negócio é o seguinte...

ML: Do Zimbo?

GS: Do Zimbo

CM: Do Zimbo. Não eles não tem esse *slogan*, eu que fui arrancando deles.

GS: Deixa eu explicar o que é?

CM: É isso que eu quero que você explique.

GS: Posso explicar? Você atropela, você atropela.

CM: Eu estou atropelando?

ML: Não

GS: Não. O som que atropela.

CM: Ah.

GS: Porque na verdade é o seguinte, você tá tocando, você tá empurrando pra frente. O Rubinho empurra, ele chega apressar até, quase atravessa.

CM: É verdade.

GS: O baixo também puxava pra frente. Então era menos a questão de afinação do Luiz, mais a questão do roubar a nota e de empurrar, e de empurrar né, quer dizer, e esse negócio do desafinar, precisa pensar também, pra ver qual é o som do Luiz né, precisa pensar no Pará né.

CM: É a falta de respeito tremenda que os músicos tem...

GS: Da inveja, mais do que falta de respeito.

CM: É, mas virou na minha época costumavam falar “mas que cara desafinado”, e eu pensava “meu Deus, o cara criou essa nova música”...

GS: É no peito do desafinado, também bate o coração né.

CM: Parabéns. (rs)

GS: (rs) Então, porque o negócio é o seguinte, quer dizer, existe uma coisa que o Amilton, ele era, é mais técnico, mais erudito, mais pianista erudito, e o Luis era mais caboclo

ML: Posso eu fazer só um parêntese aí um pouquinho, porque ela falou uma coisa, que eu sentia, a gente sente isso também. Quando o Amilton tocava sozinho e pra gente, era uma coisa. Então, nós ouvimos coisas assim...

GS: Que nunca ninguém ouviu.

ML: Que nunca ninguém ouviu, a gente pode falar. Uma vez ele tocou, só estávamos nós, ele e a Eliana Elias, cada um num piano, precisa ver só.

GS: E nós dois.

ML: Agora, quando ia pro Zimbo, parece que a coisa fechava no arranjo...

CM: Não só parece como é.

GS: É. Modern Jazz Quartet. No Modern Jazz Quartet, o arranjo também era fechado.

ML: Você estava dizendo que o Amilton era parte ligada à música erudita, acho que você tem que retomar daí.

GS: O que eu tava querendo colocar ali do Zimbo é o seguinte, quer dizer, tem a estrutura do Zimbo é instrumental, né, quer dizer, tipicamente instrumental. Se entra voz no Zimbo, ela entra instrumental, ele não acompanha cantor. Então a Elis quando tava cantado com o Zimbo era um quarteto, se você pegar a Claudia com o Zimbo é um quarteto, se você pegar, quem quer que você pegar, até a Leila Pinheiro quando fez aqueles shows, ela vira um quarteto. O que falta, por exemplo, na Leila e que a Elis tinha, era esse negócio “pra fora”, que o Rubinho chama né, “pra frente” de empurrar, o som que sai. A Leila canta pra dentro, essa coisa do, Alaíde Costa né, e ali não, ali é um negócio assim, que eu não gosto muito, mas que, por exemplo, da marrom lá, como é que é?

CM: Alcione

GS: É aquela coisa do som do piston saindo certo. É menos, menos...

CM: Intimista

GS: Intimista tal, porque é, a bateria puxa isso pra fora né.

CM: Mas existe uma coisa muito importante que você estava falando, sobre essa coisa de andar, no jazz o improvisador vai sempre um pouco...

GS: Então, não, não, não, ele não, ele fica, quem vai é o grupo. No jazz, a banda vai, e o cara faz o que ele quer. Mas a banda anda, a banda tá sempre empurrando como se tivesse, essa é um pouco a idéia né, enfim...

CM: O Rubinho fala do “pra fora”, por causa de fazer a divulgação pra fora. Já, eu não sei traduzir mesmo, você está traduzindo, porque quando a gente ouve o Amilton tocar, você percebe que aquele piano...Ele até falou, apoiar, ele não só apoiava e acompanhava, quer dizer, ele usa o piano todo, que era uma coisa que não se usava, o Luizinho Eça não usava, o Tenório também não.

GS: É não ficava aquela, por exemplo, o Gogô é um excelente acompanhador, assim como o César também. Agora não é o...

CM: É. Mas eles não são o piano todo, aberto.

GS: Não, não. O Zimbo é essa coisa aberta, “pra fora” e um Brasil manufaturado.

CM: Manufaturado

GS: É. Não é mais a matéria prima. Quer dizer, você pega a música do Zimbo é uma, é a matéria, a música brasileira manufaturada com ISO 9000. Aí você vira internacional. É o Jobim.

CM: Vira..

GS: É exatamente. Quer dizer, aí você pega os músicos do mundo, isso eu assisti várias vezes, de falar da influência do Zimbo né.

ML: O Bill Evans beijou a mão do Amilton lá no OPUS.

GS: O Bill Evans beijou a mão do Amilton né, “*eu tenho que estudar, ele tem dom*”, sabe, lá no OPUS, beijou a mão do Amilton.

CM: Como é que é a história?

ML: (rs) O Bill Evans (rs)

GS: O Bill Evans falou: “*eu tenho que estudar, ele tem dom*”. (rs) ele tem talento.

CM: Eu não acredito!

GS: É

CM: Eu não acredito nisso. E ele não me...não é claro que eu acredito em você, não acredito é forma de expressão.

GS: Então, pois é, eles esquecem as coisas também porque, ficou muito bagunçada a vida.

CM: Não, nesse aspecto não sei, vocês conhecem muito bem eles, o Amilton, ele é...o Rubinho não, o Rubinho é...”eu tenho a verdade”.

GS: Não, mas é uma perda, o Rubinho tenta, sempre tentou manter isso, de ombros altos cabeça, “oh, nós somos músicos, nós somos o Zimbo Trio”, entendeu.

CM: Não, mas é por isso que ele manteve o Zimbo né, por isso que ele é o único, por isso que ele sobreviveu.

ML: Ele foi o que fez muito a cabeça de todo mundo, no ouvir, “ouve isso aqui”, até com a gente, o tempo todo lá no CLAM, quanta coisa a gente aprendeu.

GS: Todo mundo, Amilton “ouve isso aqui óh”, o tempo inteiro era disco do...O Rubinho tem uma coisa impressionante..

ML: Um ouvido né Ge?!

GS: É, quando nós recebemos o material do saxofone lá, como é que chama amor? Que só tem os improvisos.

ML: Eu não vou lembrar não.

CM: O Prandini?

GS: Não, o Prandini foi aluno da casa né. Não, quando veio lá de fora.

CM: Ah, de fora.

GS: É. Lennie Niehaus né, e aí só tinha os improvisos né?

ML: Não tinha o nome.

GS: Não tinha da onde era aquela música certo, e a gente tentando descobrir...

CM: Não tinha nem o nome?

ML: Não, acho que era por causa de direitos até.

GS: Não, não tem nome, era só em cima da harmonia. Aí tentando descobrir qual é a música, mas é....

CM: Quer dizer, nem era método do Lennie Niehaus como tem hoje

GS: É depois...Mas era assim, “qual é a música maestro Zezinho”, com todas notas, não é uma nota só não né?

ML: Com toda a harmonia.

GS: Aí o Rubinho sentava e dizia: “essa música é tal”. Pela harmonia ele descobriu todas.

ML: O Rubinho.

GS: O Rubinho, quer dizer, ele não sabe nada de harmonia. Quer dizer, ele ouve né, muito, ele sempre ouviu muito.

ML: Ele sempre ouviu nove ou dez horas de música por dia.

CM: E tocou com os caras né.

GS: Tocou com todo mundo.

CM: Com “Os Caras” daqui.

GS: E com Os Car Peterson também (rs), Oscar Peterson (rs). Tem o Amilton na família dele, tem a influência ali do Case e do tio João né, que é o João Godoy.

CM: E fala que dois pianistas que influenciaram ele foi o Moacyr Peixoto.

GS: Não, mas aí já é Rubinho. O Rubinho é Moacyr Peixoto, irmão do Cauby. Moacyr Peixoto sabia muito, “Está aqui meu disco óh, está aqui meu disco, pode ficar aí porque isso aí, porque esse já está tudo aqui”, ele não guardava disco né. Centopéia, é um outro pianista que ninguém tem registro.

CM: Centopéia? Pianista? Quem me falou do Tenório, olha a ignorância da coitada aqui, foi o Amilton.

GS: O Zimbo tem duas grandes qualidades. O Zimbo são três mesmo, apesar de até perguntarem, no programa lá, no “Almoço com as Estrelas”, chegaram no SBT, era no SBT na época, “Zimbo trio, quantos são?”, quer dizer, são três né. (rs). E são três nessa formação mesmo, porque era o Amilton, o Luiz e o Rubinho. Sendo o Rubinho a moto de criar isso, o Luiz, e o Amilton chega depois, mais novo que os outros dois, e toda uma influência daqui para cá. Antes disso tem “Projeção” do Luiz, mas essa soma aqui, que o Amilton fala “ali achei meu som”. Esse negócio aqui cria uma escola estilística, na verdade todo mundo queria fazer Zimbo Trio. Mesmo que você fale Jongo, que você fale Tamba, Luizinho, tudo o que você vai falar, entrava o Zimbo todo mundo ficava “como é que é? Como é que é o negócio?”, quer dizer, o baixo do Luiz ninguém fazia daquele jeito, a bateria do Rubinho ninguém fazia daquele jeito, o Rubinho é uma bateria cantante. Teve até uma senhorinha né, uma velhinha que chegou, quando foram ouvir o Zimbo “óh meu filho, é a primeira vez que eu vejo um baterista que faz música”. Porque ele não faz ritmo, ele anda junto, ele caminha, o baixo cantante do Luiz que não é do Bach, mas que vem de lá, aquela conversa toda, muda a história de todos os baixistas no Brasil. Volto a dizer que a questão de afinação, é uma questão de conversa.

CM: Que eu acho interessante.

GS: O som da rabeca e o som do violino, ele não tem essa afinação que as pessoas querem. Até porque o ré bemol, não é o dó sustenido não é, e o piano, ele passa, desde a época lá da escala temperada quando passou a régua que juntou os comas né, quer dizer, ficou, isso não funciona, chega numa orquestra e pedir um ré sustenido o violino vai dar uma coisa o piano vai dar outra né. Então essa coisa desafinável do baixo rabecão, quer dizer, que é o som do violino do teu pai (da Maria Lucia), que é o som do Stephane Grappelli, vamos dizer que tem lá seus problemas de afinação, eu já não sei, aí já é uma briga...

CM: É uma característica talvez.

GS: Não me importa muito esse negócio, o que me importa era aquela massa de som que sai boca afora. Então é uma escola estilística de como se toca um trio, que não é mesma coisa que os outros trios, não é a mesma coisa que o Peterson, que o Bill Evans, é uma outra coisa. Principalmente essa junção de um matuto do Pará, de um Paulistano da gema, Mackenzie né, Rio Branco, jazzista, puramente jazzista, puramente música norte americana, mas conhecendo um monte de coisa da música brasileira e o Amilton que vem sem uma formação de música erudita formal, porque eles nunca estudaram, nunca tiveram uma formação, nunca estudaram no conservatório. Sempre foi Nilda Marquioni, pegando coisas por aqui, aí veio fazer técnica em São Paulo para tentar viver como pianista erudito, e caminha para outro lado. Tem uma entrevista com o Amilson muito boa na tese dela (Maria Lucia) lá na...

CM: Amilson, o Tuca?

GS: O Tuca. E aí, contando uma pouco essa história da formação não formal, mas aparentemente erudita, mas que também não é erudita, então fica uma coisa muito estranha.

ML: Eles tinham uma coisa muito da casa deles.

GS: E muito da Dona Vitória fazendo coro, do pai tocava violino, quer dizer que esse som...

ML: O pai tocava violino, então tocava o tango, aquelas coisas que a gente ouvia quando era criança.

GS: Tudo aquilo que a gente fazia. Isso cria uma junção ali, que ela é Paulista, porque é São Paulo, é Paulistana porque nasceu aqui, mas tem Belém do Pará, tem Bauru e tem São Paulo mesmo né. E tem essa internacionalidade do Rubinho. O Rubinho é um cara internacional. Rubinho é um cara sem fronteiras né, de, não há essa coisa da música brasileira não. É música né, “meu nome é música”, como diria o Rubinho. “Escreve aí, profissão: músico bom”, quando ele chegava no hotel que ele dizia “escrever músico só não dá né, é músico bom”.

CM: Que barato, o Rubinho é uma figura.

GS: E tem uma outra coisa do Zimbo que foi, que entra um quarto personagem chamado João Rodrigues Arisa, que é o Chumbinho. Que na época que a baixa toda estava, que a coisa da música

estava enquadrada, que era o início dos anos 70 que não tinha mais muito trabalho, estava uma paradeira.

CM: Certo, com o Zimbo isso?

GS: Todo mundo, ninguém tinha muito onde tocar. Então o Chumbinho fala “vamos montar uma escola” e fica brigando para montar uma escola, Chumbinho era o briguento para montar o CLAM né, João Rodrigues Arisa.

CM: Mas o Chumbinho não tem nada a ver....

GS: É um dos quatro, um dos quatro sócios do CLAM.

ML: É um dos fundadores do CLAM

CM: Eu não sabia

GS: Que depois foi expulso, quando eu saí de lá ele estava sendo expulso.

CM: Mas vem cá, você não escreve nem aqui?

GS: Está escrito aí.

CM: Ah o Chumbinho aqui?

GS: O Chumbinho, João Rodrigues Arisa.

CM: Então não prestei atenção.

ML: Do CLAM heim.

GS: É. Do CLAM né, não do Zimbo. Aqui eu estou falando do Zimbo.

CM: estou falando do CLAM.

GS: Do CLAM, o CLAM quem vai na verdade encher o saco do Zimbo para montar a escola é o Chumbinho. Que era o professor de bateria, que foi que dava aula de bateria no CLAM para todo mundo. Na verdade quem deu aula para todo mundo de bateria no CLAM foi o Chumbinho. Ele que desenvolvia os métodos, o Rubinho dava mais uns pitacos, chegava, mas na verdade quem pegava no pesado, quem deu aula para a Verinha Figueiredo, para o Duda Neves, foi o Chumbinho.

CM: Mas o Rubinho não ficava dando aula. O Rubinho dando aula deve ser interessante (rs)

GS: Não, não dava, ele ficava maluco.

ML: Ele não tinha paciência.

CM: Não, não é só paciência, como é que você vai dar assim “é intuitivo, é intuitivo”.

GS: Não, então e o Chumbinho era menos, menos baterista que o Rubinho, bem menos e mais interessado em fazer as coisas né.

CM: Era um pouco mais professor. Que é uma questão muito colocada hoje em dia né, aliás, é a questão. Você pode ser um baita pianista ou músico e não....

GS: Sim, são profissões diferentes, ninguém dorme pianista, no CLAM a gente sempre falava muito, ninguém dorme músico e acorda professor. Nem dorme professor e acorda músico. Agora, se você não tem a experiência, se você não conhece, se você não fez martelo, você pode não ter uma grande fábrica de martelo, nem ter feito uma marreta maravilhosa, mas você tem que ter feito martelo senão você não sabe da pedra. Então para você ensinar, você precisa saber. Não precisa ser um grande músico, não é isso que se espera de um professor, mas você precisa ter uma metodologia. Que é o que eu fui fazer no CLAM, quer dizer, eu fui estudar como é que aconteceu com o Amilton, com os três filhos pianistas da Dona Vitória e o seu Dorival, como é que aconteceu com o Rubinho, e como é que aconteceu com o Luiz Chaves né. E depois como é que aconteceu com todos nós, quer dizer, como é que aconteceu com a Maria Lucia, com o pai dela tocando no cinema mudo, o maestro Henrique Maresca lá atrás, o tio dela, que lá em Sertãozinho, quer dizer, nós fomos pesquisar coisa assim, quase virou uma tese, num certo momento, que acontecia, as pessoas iam duas ou três vezes assistir o mesmo filme porque o Maresca mudava a música. Então mudava o filme, e tinha já desde o rol de entrada do cinema...

CM: Que barato, que legal isso aí.

ML: É

CM: Onde era isso?

ML: Sertãozinho.

GS: Sertãozinho, perto de Ribeirão Preto. E aí, o seu Silvio, o pai dela, vinha, tinha que tocar, chegava a partitura de trompete pô, para tocar no violino em si bemol, já tinha que transcrever de pronto né, uma coisa que o Cyro sabe tão bem. Que eu fui aprender, eu fui montar um curso de orquestração com o Cyro né, eu aprendi tudo o que tinha, não cabe mais nada, mais um pouquinho eu desmaio né. E aí, mas o processo da aula, o Cyro falava “não, a Maria Lucia é que é a professora”, ele ia lá com a Maria Lucia, o Cyro dando aula no CLAM.

ML: É, ele vivia me pedindo socorro, porque ele foi dar aula no CLAM.

CM: Quem?

ML: O Cyro.

GS: O Cyro Pereira

CM: Ah, mas ele agüenta um dia.

ML: Não agüentou.

GS: Não, agüentou vários anos.

CM: Lá na ULM ele agüentou um dia de arranjo. Mas acho que por causa do perfil de alunos.

GS: Não, mas lá no CLAM era um processo. A Maria Lucia deu um suporte ele falava “minha professora”.

ML: Ah, era uma judiação, mas ele um tremendo músico.

GS: Agora, o Cyro é muito louco né, eu montei todo um método de orquestração, de instrumentação e orquestração com o Cyro, foi uma coisa, que nunca mais foi publicado em lugar nenhum, eu tenho guardado aí, um dia eu publico né, talvez, se der tempo né, por que. Então uma coisa do Zimbo é essa da estrutura que aconteceu. Que acontece logo após a Fundação das Artes. A primeira é a Fundação das Artes. Cai na mão do Amilson quando ele esteve no México...

CM: Ah, a Fundação foi antes?

ML: Foi. Um pouquinho antes, coisa de um ano por aí.

GS: Foi antes, foi, foi. Passa a ser contemporâneo, mas é um pouquinho antes. O Amilson foi para o México, Tuca vai para o México e cai na mão dele umas apostilas da Berklee. Em espanhol né, porque não lê em inglês né. Então pela primeira vez que ele viu aquela estrutura de acorde, de escala, de construção.

ML: Primeira vez ele viu aquilo que eles imaginavam.

GS: Das progressões e tal. Ele trouxe, o cara tirou uma xérox e ele trouxe para o Brasil e aí levou para o Amilton e começaram as coisas e eu estava nas duas coisas. Eu estava lá na Fundação e no CLAM.

CM: Ah, você estava na Fundação também.

GS: É, eu trabalhava na General Motors (rs) né, durante dez anos em São Caetanona General Motors. Eu morava na Brigadeiro e trabalhava em São Caetano, depois fui morar na Lapa, pra você ter uma idéia, e trabalhava em São Caetano que era pra não perder o pé em São Paulo né, não queria perder o pé daqui. Então o que acontece, o CLAM consegue, a Fundação não consegue. A Fundação tenta fazer uma série de coisa, depois tem a briga lá enfim, na verdade continua atrapalhando. No CLAM como era uma coisa capitalista né, quer dizer, era financiada pela classe média que punha dinheiro, não era governo, não era prefeitura, não era nada, tinha a liberdade das Américas né. Quer dizer, do sonho americano, de poder fazer o que queria, tinha também os pesadelos das cabeças ruins. Mas o Zimbo virou uma escola estilística e virou uma escola de música, foi a primeira escola de música brasileira que cria...

CM: Isso precisa ser confirmado. O CLAM foi a primeira a criar...

ML: Na cidade de São Paulo

CM: Isso eu lia aí, mas o CLAM foi o primeiro a criar um material didático em música popular?

GS: Ah, essa foi. Aí sim, no Brasil. Aí foi, aí foi no Brasil, no Brasil. E baseado na Berklee.

CM: Em português? Porque eu sofria, quer dizer, depois de uns anos, o Real Book, você tinha que “roubar” de alguém (rs)

ML: É (rs)

CM: Depois você podia receber da Berklee via Correio, mas nessa década de 70....

GS: É muita gente. Eu ia muito direto para lá. Nessa época foi estruturado em base uma apostila, algumas informações, e aí a gente criou alguma coisa em grandes discussões, porque também tem, a Berklee tem alguns problemas de seqüência. Por exemplo, uma discussão boba, mas o que vem antes? Escala ou tríade né, ou intervalo, né. Então foi uma opção em começar por intervalo, escala e depois a definição de tríade, quer dizer, a primeira, a terceira e quinta nota de qualquer escala, seja ela dodecafônica.

CM: Então foram vocês que definiram?

GS: Foi, fomos. Modos, principio de harmonia moderna, aquele processo modular que em qualquer língua você lê. A estrutura pedagógica foi, agora é o Zimbo...

CM: Porque a questão não é o assunto da dissertação, mas estou dando um capítulo bem para a questão de qual é essa estrutura que o Brasil usa desde mil novecentos e xis? Quem criou? Por isso essa pergunta é importante.

GS: É, é, foi o CLAM, foi no CLAM.

CM: Vocês?

GS: Foi, é.

CM: Tá, porque....

GS: Não, vocês eu estou dizendo, Zimbo e nós né, quer dizer, não era uma coisa, eu estruturei a parte....

CM: Peraí, Pedagogicamente

GS: Pedagogicamente eu estruturei, a Maria Lucia estruturou a...Que aconteceu? Chegou um momento que tinha pouco aluno ainda no CLAM, mas começaram a chegar as crianças. A Celinha (Regina Célia Carmona Delias) até tentou criar um processo de educação pra criança, mas num sei...

ML: Ela saiu logo.

GS: Mas ela saiu logo, porque era uma encrenca. Como é que você fazia, chegava a criança, fazia o que com a criança? Se fosse flauta doce ia tocar Greens Leaves, aquele negócio tal, aí a Maria Lucia partindo do principio, porque tinha aula com a Nicole...

CM: Que ano foi isso Maria Lucia?

ML: 75

CM: Ah era bravo.

ML: ãh?

CM: Bravo né? Não tinha nada?

ML: Não tinha nada

GS: Maria Lucia foi alfabetizadora né, era formada em magistério, em normal na época, e trabalhou anos no...

ML: Daí fiz curso de pedagogia

GS: Foi trabalhar no sítio, então o processo de alfabetização na linguagem musical. Ela foi aluna da Maria Cecília Micote, que era via Piaget, que enfim, primeira vez que se ouve falar de Piaget no Brasil no final dos anos 60 né, essa questão da construção, depois Vygotsky, essa coisa toda

somando, que a gente não falava muito sobre isso. O processo do CLAM tem tudo isso né, então a Maria Lucia criou uma adequação para a criança, quer dizer, a construção da criança...

ML: É, porque a gente não podia chegar lá, vamos dizer o que se fazia aluno de conservatório. É porque era uma escola, era uma outra proposta.

CM: Vocês eram diferenciados em todos os aspectos.

ML: Lógico. Em todos.

GS: É, e outra coisa, a Maria Lucia quando dava aula lá em Limeira, porque a gente começou a tocar obviamente ganhando dinheiro fazendo isso né, e aí as pessoas queriam ter aula né. Então ia lá o menininho ter aula de piano com ela na casa dela, fazia direitinho o que tinha de fazer, saía chutando a mala né. “Pô, mas tem que ter algum jeito que não seja esse né”, porque a gente começa a ensinar do jeito que você, um pouco aprendeu não que te serviu, mas você aprendeu numa escola. Então a gente tentou criar um processo que não fosse esse, que fosse um processo musical, basicamente musical, primeiro canta depois fala, depois escreve, depois lê, sei lá.

CM: E com a música....

ML: Com a música brasileira.

GS: Bom, perai, tem que tocar, começa com uma nota né....

CM: Brasileira e a música também não só erudita. Porque o conservatório é europeu.

GS: Não, não, não. A música européia não. Então, olha, você não pode começar falando alemão pra aprender a escrever português, o contrário pode acontecer.

ML: Uma das primeiras músicas que as crianças tocavam na flauta era o “Samba de uma nota só”.

GS: Só tinham duas notas só.

ML: Primeira parte. Eles não sabiam ler, tinham a partitura ali, mas quando se começa a aprender a ler, você não sabe ainda nada, então iam compor, olhavam o teu desenho, o movimento das notas, por ouvir, por ver, e por tocar junto.

GS: Faziam o coro né. Agora, tem o negócio do (canta a “levada”), entortando atrás.

ML: A segunda parte, o Amilton deitava e rolava do lado dele né.

GS: Improvisava e os alunos faziam (canta uma melodia de contracanto).

ML: É, seguravam algumas...

GS: Você não ouviu nada disso né? Você viu?

CM: O que?

GS: O CD das crianças do CLAM?

CM: Não, não ouvi.

GS: A gente vai ter que ouvir esse pedacinho.

CM: Mas esse CD não foi feito depois que vocês saíram?

ML: Não

GS: Não, não, nada foi feito depois que saímos.

CM: Você saíram de lá quando? Em que ano?

ML: Eu saí em 2001

GS: Eu saí em 97. Tudo aconteceu até 97.

CM: Nossa você ficou bastante tempo depois. Mas a Dulce lançou aquele negócio de disco de criança também.

GS: Não, aí é depois.

ML: Ah, aí eu já não estava não. Isso eu já não estava. Sabe, as crianças nunca foram tratadas assim, com músicas, como é que eu vou dizer...

CM: Show Bussines

ML: Não, também não é...eu acho que a criança tem que ouvir tudo. Tem que ouvir jazz tem que ouvir música brasileira, tem que ouvir folclore, tem que ouvir canção infantil e num tem, num tem limite, porque ela está ouvindo, ela está se alfabetizando musicalmente digamos, assim como quando a gente, quando ela nasce a gente não fala com ela selecionando palavras porque ela não entende, ela está aprendendo a falar.

GS: Eu vou deixar tocando aqui no fundo, enquanto a gente....

CM: Tá bom.

ML: Então quanto mais rico for esse ambiente, melhor ela vai ficar.

GS: È sempre antimusical a conversa.

CM: De quem não toca...

GS: Exato, de quem não gosta de música. Quem, não músico né, gosta da não música. Então fundamentalmente o Zimbo vira uma escola, o CLAM vira uma escola.....

ML: Sabe que é que eu fico triste, que é triste de uma certa forma, é que o CLAM, de uma certa forma, ele aconteceu tudo isso e as pessoas estão aqui no âmbito. Eu fiquei, nós ficamos no CLAM por quase 23, 27 anos fazendo coisas e não percebendo muito o que tinha lá fora. Então quando eu saí do CLAM, eu percebi que as coisas estão aqui.

GS: Pareceu que a gente estava falando um negócio que as pessoas estavam discordando, mas nem tinham ouvido, não passou ainda.

ML: Entendeu. Agora o que eu acho que a Universidade nunca se interessou, sempre teve uma coisa contra.

CM: Não ela é contra a gente, contra o músico popular, que toca.

ML: Agora, quando começou, era um tal de jogar pedra.

GS: O problema é que em terra de urubus diplomados não há canto de sabiá. Então o Zimbo são duas escolas, quer dizer, é o fino do Brasil né.

CM: O Fino do Brasil, olha aí eu vou colocar mais um Fino aqui na minha história (rs)

GS: Na verdade é o seguinte, o que há de elegante na música brasileira, ela é essa música moderna. A música do Jobim, a música do Villa, a do Jobim e de todos os que ali vieram. Zimbo Trio não pode ser chamado, naquela concepção de Bossa Nova que era, nem Elis, nem ninguém. Nem o Jobim é Bossa Nova.

CM: Não, o Rubinho detesta de ser chamado de Bossa Nova.

GS: Pois é, porque não era essa conversa. Podia ser lá Menescal, Bôscoli, a coisa das menininhas ali do mar. Agora, a Bossa Nova virou um nome, e virou quase um divisor de águas, antes depois, mas não é assim. Quer dizer, ela começa mas não termina.

CM: Aí que eu ia te perguntar uma coisa, pra você também que está estudando modernismo, que é complicado. Essa coisa de linha evolutiva quer é outorgada ao Caetano Velloso. É dada tanta

importância a isso Geraldo. Eu não entendo tanto isso, era antes e depois, era depois o que vinha antes. Num faz muito sentido isso para mim, por mais viagem que as pessoas façam e escrevam sobre isso.

GS: Olha eu acho que é uma bobageira.

CM: É o que o Cyro Pereira falou.

GS: Concordo com Cyro, maestro meu amigo. Não existe nada disso. A conversa é o seguinte, as coisas caminham para o mar, todo rio caminha pro mar, mesmo o São Francisco que sobe ao contrário lá, aparentemente. Se se apropria de algum conhecimento, a música no mundo ocidental, não vou dizer oriental porque tem mais coisas que eu desconheço lá, mas no mundo ocidental ela, houve um processo de ir agregando novas informações né, descobrindo coisas, dentro da música tonal. Chegou num momento que tudo isso, não tem mais o que inventar, tem que tocar, né. Não dá pra conversar mais sobre isso, não dá pra discutir, a muitos anos não dá pra discutir, quer dizer, a um século, a meio século não dá mais pra conversar sobre isso, tem que tocar. Quando você não toca, você fica falando sobre uma coisa que você pensa que sabe, mas que na verdade não sabe. Então fica inventando coisa, por exemplo, o Zimbo é antes desse, antes tem um monte de coisa, tem Chiquinha, tem Patápio Silva, tem um monte. Aí chega ali num certo momento, onde une o músico de rua, de violão de rua, “Violão de Rua” são seis volumes ou três volumes lá do Vinicius, Ferreira Goulart,

ML: Afonso Celso Santana

GS: Afonso Celso Santana e até o Niemeyer, mas é o seguinte, quer dizer, isso tudo acaba virando uma informação muito grande na mão do músico, o músico usa tudo pra fazer uma coisa que, incrível, mas ele faz música. Então o que vier ele põe pra fazer música, tudo que ele aprender ele aplica. Assim como é a vida, quer dizer, eu aprendo coisa pra me expressar melhor, eu consigo dizer que eu te amo melhor, sem dizer só eu te amo ou só dizendo eu te amo. Eu posso demonstrar, usar, então, na verdade essa expressão é uma expressão humana, quer dizer, eu uso da linguagem da música pra expressar aquilo que eu penso, que eu sonho, que eu desejo, meus medos, meus males, meus pesadelos, minhas vontades, meus amores e tudo isso eu vou colocando. E vou colocando não numa defesa lógica, clara, assim, defensável, “olha, eu fiz isso, porque eu acredito naquilo”. Não é uma coisa de intelecto, é uma coisa de tentar resolver em busca de um sonho, em busca de uma coisa que eu acho bonita, porque, que o meu cérebro acha que é bonita. Eu não quero sair correndo dela, não quero ter medo. Eu quando vejo uns meninos....

ML: É a questão de um livro. Eu vi num site um livro “A música sai de uma música”.

GS: Sim, mas ela, não é uma coisa, eu não gosto de bater cabeça, por exemplo, tem um negócio de uns meninos que ficam tocando aí, depois vem e dão cabeçadas um no outro dançando.

CM: Nunca vi.

GS: É minha filha foi fotografar isso aí ontem, anteontem ainda.

ML: Eles não param.

GS: Eles ficam se batendo. Uma coisa legal, ouve música e se bate né, então...

CM: Legal?

GS: Eu acho que é, eles acham bom, “mas porque vocês fazem isso?”, a Leila (minha colega que trabalha com educação musical em escola pública) mesmo, aconteceu na escola, fez um festival lá e os meninos começaram a fazer isso, mas não tinha regra o festival né, você monta um festival porque tinha que fazer um festival de música. Eu não gosto de bater cabeça, eu acho ainda que existe alguma coisa em busca de um equilíbrio, não é canceroso, uma coisa que as células estão todas reprodutoras nos seus lugares, elas não estão desorganizadas matando o próprio corpo né. Então, a música pra mim ainda é isso, quer dizer, ela ainda tem essa coisa, a arte pra mim é isso, amarrar um cachorro no canto de uma sala, deixar ele morrendo de fome e filmar, pra mim não é arte. O como é que chama o “Apocalipses Integrados” o....

ML: Humberto Eco

GS: Humberto Eco, que escreveu “Apocalipses Integrados” discutindo a questão da estética, hoje ele fala “...olha, desculpa, houve um lapso, eu não quis dizer assim, acho que esse negócio de pinico na parede é coisa do Champ, mas eu não quero ver, não quero sair de casa pra ver um pinico...”. Eu não quero sair de casa pra atravessar a cidade até a Sala São Paulo e ouvir quatro minutos e trinta e três de silêncio ou de tosse, do John Cage. Eu quero ouvir alguma coisa, eu quero ir no parque agora, no Villa Lobos domingo, vai estar Herbie Hancock de graça tocando pra todo mundo, eu quero isso pros meus filhos. Quando eu perguntei pra pessoa “escuta o que você quer, o que você desejaria pros seus filhos estudando na escola pública?”, a pessoa me respondeu: “meus filhos jamais estudarão na escola pública”, eu falei “então porque você está fazendo o programa?”. Então eles são meus filhos, todos são meus filhos né, nós somos todos, aliás, netos deles certo. Então, nós temos um país e nós temos um mundo, a coisa da harmonia, a coisa da cor, a coisa da beleza, “ah, mas a beleza não existe”, essa música que foi acontecendo no Brasil, foi uma busca de, que é o outro título que está atrás do livro (Bossa Nova...a Classe Média canta o Brasil em música, verso e prosa!) que eu estava em dúvida em colocar as duas coisas, mas foi em busca do paraíso né, quer dizer, depois o Jobim, o negócio do paraíso né. Mas essa coisa aqui deve ser bonita né? Quer dizer, não sei se é o céu, acho que não é muito o céu, deve ser o purgatório, o céu deve ser aquela coisinha lá chata como disse o...

ML: Mario Prata

GS: Mario Prata, quer dizer, você vai lá, encontra o Pequeno Príncipe, aquele negócio todo né.

CM: (rs) Não, não, não estou lá não.

GS: No inferno não, no inferno deve ser muito chato né, porque o inferno diz que é uma repartição pública, os caras ficam escrevendo, tudo azul de tanto carbono, ainda passa um caminhão lá “pamonha, pamonha, pamonha, pamonha de Piracicaba”. E o purgatório não, está todo mundo né, está Jorge Amado, está Jobim, está Debussy, está Chopin, está Stravinsky, está Glauber Rocha,

está... então esse meu mundo foi desenhado assim porque eu sou dessa época, eu sou um Jurássico né, quer dizer, eu estou fazendo sessenta, então eu tive o privilégio de viver cinquenta anos da minha vida ou quarenta e cinco anos da minha vida ouvindo coisa boa né. Eu não sei, e eu continuo querendo ouvindo coisa boa né.

CM: Me permite voltar a uma coisa....

GS: Então, o Zimbo Trio duas coisa: uma escola estilística e uma escola de música que criou, a partir daí todas as outras escolas apareceram, todas.

CM: O que você diz sobre Samba-Jazz?

GS: Posso te dizer uma coisa? De novo aquela história da música né. O não músico gosta de falar da não música ou começar a definir o que não sabe com parâmetros que não tem a menor idéia do que seja. Samba-Jazz o que seria Samba-Jazz?

NL: Talvez porque está improvisando?

GS: Na, eu poderia dizer pra você que existe um Fox-Trot-Jazz? Uma coisa é o ritmo a outra e o jeito de tocar. Quer dizer, aonde você faz jazz? Você faz jazz em qualquer ritmo não é?! Você pega um 5/8, um 4/3, 5000/298 e improvisa, expõe o tema, improvisa, conta a sua história, muda a harmonia, reharmoniza, troca, substitui, vai pras escalas, volta. O Cyro diria, o Rubinho também, olha, todo mundo né, aqui é 5, é 4, é 3, não sei, é tudo um pô, pára com esse negócio. Compasso composto, compasso..isso é tudo bobagem, isso é conversa de quem vai dar aula na escola do Urubu.

ML: Tempo forte, e o tal de tempo forte?

GS: O tempo forte né, tempo forte é uma coisa, “Casa Forte” (música de Edu Lobo) é forte, agora o tempo forte deve ser muito vento, então é “Vento Bravo” (idem). Essa bobageira toda de “aqui acentua, aqui...”, isso tudo é bobagem. Isso é um jeito de você tentar estruturar a escrita musical, que era na época que não tinha gravador não é, quer dizer, então você tinha que tentar fazer o máximo possível lá na Alemanha, na Itália, na França. Depois dessa conversa toda, Samba-Jazz? Quer dizer, isso aí dá nome de trio né? Não é Samba Jazz Trio, Bossa Jazz Trio, é o nome de, é o nome do....

CM: Então

GS: Mas isso aí era uma conversa de achar nome

CM: Mas eles chamam essa música de Samba Jazz.

GS: Ta bom, mas eles chamam do que eles quiserem, mas ué, rótulo se faz não é.

ML: Então é antigo isso?

GS: Mas é muito antigo, é assim como Samba Rock “meu irmão”, sabe do Jorge Bem lá traz.

CM: Existe o Samba-Jazz, o Samba Novo que tem referência em uma edição da Revista Intervalo.

GS: É tudo samba? É em dois?

CM: É a música “pra fora”.

GS: A música “pra fora”, a música “pra fora”.....

CM: Que eles chamam que é Samba-Jazz...

GS: Não pode ser um Valsa-Jazz também? O Valsa-Jazz também, o “Chovendo na Roseira é um samba em três.

CM: É o que o Adilson fazia.

GS: Ah, mas aí é nome, é nome, não importa, o Adilson faz música. Mas não precisa ser Bossa Jazz também. Zimbo Samba dá pra saber o que é, que é um jeito de tocar samba do Zimbo né, que o Adilson compôs uma pro Zimbo com esse nome né, e fez direitinho tal. Agora quem faz essas coisas não gosta de música né?! Quem está querendo definir..

CM: Para terminar, defina o quarto gênero.

GS: O quarto gênero é isso, não é nem o primeiro, nem o segundo, nem o terceiro, ou seja, não é o folclore, não é música erudita européia, e nem é a música popularizada pelos meios de comunicação. É um conhecimento que sai aqui da erudição e é apropriada pelo músico popular, este músico que a gente, que toca né, não é o músico que anda, nem que constrói instrumento.

ML: Músico bom.

GS: Como diria o Rubinho, músico bom né? “Qual é sua profissão?”, lá no hotel, “profissão: músico bom” (rs), porque músico tem de tudo quanto é tipo não é?! Então, essa música, o Paco de Lucia tem uma definição, perguntaram pra ele “Que tipo de música você gosta?”, ele falou “eu não gosto de músicas, eu gosto de músicos”.

CM: Que barato, que maravilha.

GS: Então qualquer coisa tocada por um bom músico fica bom, não é. Aí que está, acho que a conversa dos músicos é uma coisa interessante, mas não um músico definir a composição de outro músico, isso é bobagem desde o, Beethoven já não fazia isso, já achava uma bobagem.

ML: Não e eles não tem...é uma conversa sabe..

GS: eles querem tocar, a gente quer ouvir, a gente quer...pára desse negócio, você gosta do Samba-Jazz ou do Rock Valsa?! Eu gosto do sonho de valsa que é bombom pó.

ML: (rs)

CM: (rs) Mas você entende, porque eu fui nisso?

ML: A gente entende claro.

CM: Eu tenho que fazer essa abordagem. Só que eu vou colocar a visão de pessoas com o cabedal que vocês têm compreende?!

GS: Eu entendo, eu entendi. Tem a abordagem e tem a bobagem certo, (rs) “lima”. É lógico que pra...você tem que achar, você tem que se curvar às regras da bobagem para poder mostrar as coisas da forma que nós músicos vemos certo?! Acho que pode ter um significado.

CM: Entendi. Muito obrigada a vocês Geraldo e Maria Lucia por essa entrevista que tenho certeza que além de elucidar alguns pontos importantes dessa dissertação, será útil para outros pesquisadores.

DEPOIMENTOS

GERALDO DE OLIVEIRA SUZIGAN

*Músico, escritor e consultor pedagógico do Instituto de Educação Musical - SP
São Paulo, 4 de junho de 2008*

O som do Zimbo Trio foi uma mudança fundamental na Música Instrumental Brasileira e um marco decisivo na minha vida. Aquela Garota de Ipanema que assistimos na TV, no programa Silveira Sampaio, era outra coisa. Um som pra fora, diferente de tudo o que eu havia ouvido até então. Deu vontade de tocar, de formar um trio e tentar fazer alguma coisa parecida. Zimbo e Elis não era uma cantora acompanhada por um trio, era um quarteto instrumental. O jeito cantante do contrabaixo do Luiz me levou a estudar e tocar o desafiador instrumento. Rubinho, por sua vez, elevou a bateria a categoria de instrumento e o piano do Amilton sempre foi de uma precisão impressionante, com um suingue danado de bom, recheado de re-harmonizações e alterações, enfim, todas as notas. O Zimbo foi o motivo para eu criar o Conjunto G4¹³⁶ com a pianista Maria Lucia Cruz. Foi um casamento na música e na vida.

MARIA LUCIA CRUZ SUZIGAN

*Pianista, compositora, pedagoga, consultora e assessora pedagógica – SP
São Paulo, 4 de junho de 2008*

Desde a sua criação em 1964 o Zimbo Trio mostrou que veio para ficar, pela sua competência como grupo instrumental, qualidade de repertório e arranjos sofisticados. Composto por músicos excelentes com diferentes formações e essa diversidade foi responsável por uma sonoridade completamente nova, diferente de tudo o que existia na época. Em 1973 quando o Zimbo Trio decidiu abrir o CLAM – Centro Livre de Aprendizagem Musical (primeira escola em São Paulo a apresentar uma nova abordagem em educação musical) fomos estudar na escola e tivemos o privilégio de conhecer Amilton, Luiz e Rubinho de perto. Em 1975, fui convidada para trabalhar na escola e isto tornou possível conviver com o grupo, quase diariamente até março de 2001. Tive a oportunidade de assistir ensaios inesquecíveis do grupo para a gravação de discos e realização de shows no Brasil e no exterior, gravações em estúdio, ensaios com outros artistas. Lembro particularmente de um disco que gravaram com os músicos Heraldo do Monte e Hector Costita, formando um quinteto, que som novo para a época e ainda hoje continua novo! Foi um período muito fértil onde aprendemos muito! “Feliz o tempo que passou, passou...”

LIS DE CARVALHO

*Pianista, compositora, arranjadora, coordenadora e professora de piano popular da Universidade Livre de Música Tom Jobim - SP
São Paulo, 5 de junho de 2008*

Quando pensamos em um pianista único, que toca o repertório erudito com responsabilidade e musicalidade, assim como, com excepcional competência, o repertório jazzístico e o popular, que improvisa com uma fluência impressionante, esse pianista é o Amilton. Poderíamos encontrá-lo, naquele tempo, tocando em teatros e bares, gravando O Fino da Bossa em São Paulo ou, então, no CLAM(Centro Livre de Aprendizado Musical, ou será de Música...). Conheci e toquei com músicos que lá estudaram e me favoreci bastante disso. Atualmente, vários desses nomes são

¹³⁶G⁴ vem do acorde Sol com quarta.

referências importantes no ensino da música e na performance não só do piano, como também da guitarra, contrabaixo, bateria e sopros. A música instrumental teve um impulso inesquecível, vivendo e, torço pra que continue assim, tempos de luzes e muito som. Amilton sempre foi impecável em suas apresentações e comandou esse movimento que teve como mote a qualidade e, por que não dizer, a alegria de uma música nova. Aprendemos a tocar Tom Jobim, Milton Nascimento, Adoniran Barbosa, Dorival Caymi, Toninho Horta, Ivan Lins, o melhor da Bossa e do Jazz, com referências, elaboração, respeito e liberdade. Ouvir o Amilton é fundamental e sempre me lembrarei dos dias em que o vi tocando bem de perto no programa do Zimbo Trio, na TV Cultura, onde eles se apresentavam com novos e também com já consagrados músicos. Foi, pra mim, uma experiência privilegiada e muito especial.

JÚLIO CÉSAR FIGUEIREDO

Pianista, compositor, arranjador, orchestrador, professor da Escola Superior de Música Cantareira – Faculdades Cantareira e Universidade Livre de Música Tom Jobim - SP
São Paulo, 6 de junho de 2008

Quanto ao Zimbo, o que eu posso dizer é: Como pianista, as referências que tínhamos para produzir boa música eram os trios de jazz e ainda com repertório de música americana ou então, simplesmente nos limitarmos a tocar em uma orquestra. O Zimbo foi um dos trios que abriu esse campo usando repertório de música brasileira na forma apenas instrumental e nos mesmos moldes dos trios de jazz, isto é, tema, improvisação, etc...

CHRISTIANO ROCHA

Baterista, professor da Escola de Música e Tecnologia (EMT), autor do método “Bateria Brasileira” - SP
São Paulo, 6 de junho de 2008

Tenho o Rubinho como exemplo de músico e de ser humano. É o tipo de pessoa que junta pessoas à sua volta. Agrega. Soma. É um baterista que faz música na bateria e uma das grandes referências da bateria brasileira. Para mim, uma grande influência. Essa influência vem desde a época quando eu assistia ao programa Café Concerto, da TV Cultura. Rubinho possui uma personalidade forte (na vida e na música), além de um espírito empreendedor. Não é por menos que foi o fundador do aclamado, e imitado, Zimbo Trio. O Zimbo, por sua vez, fundou o CLAM, que foi (e é) uma referência no ensino da música no Brasil. Muitos, inclusive eu, consideram o CLAM um divisor de águas no ensino musical. Uma verdadeira fábrica de mestres e músicos virtuosos. É uma grande honra ter o Rubinho como amigo. E mestre.

EDMUNDO CASSIS

Pianista, compositor e professor de improvisação no curso de piano popular da Universidade Livre de Música Tom Jobim – SP
São Paulo, 7 de junho de 2008

O Zimbo Trio foi o trio que fez com que eu me apaixonasse pela música brasileira. Desde suas apresentações no programa Fino da Bossa, abrindo com a música de Tom Jobim, Garota de Ipanema, com uma sonoridade que eu nunca havia ouvido anteriormente, e também acompanhando Elis Regina, Jair Rodrigues e demais cantores que por aquele programa passaram, sempre foi "O

TRIO" para mim. Eu tinha na época 11 anos de idade e jamais poderia imaginar que aos dezessete anos, em 1973 teria o próprio Amilton Godoy como professor. Coisas da vida! Sem dúvida nenhuma, Amilton Godoy foi e é importantíssimo para minha vida como músico. Um exemplo de dedicação constante, mostrando que através da perseverança é possível alcançar os sonhos mais distantes. Sem dúvida nenhuma, Zimbo Trio e particularmente Amilton Godoy, meu muito obrigado.

REGINA CÉLIA CARMONA DELLIAS

Pianista, compositora e professora de piano popular da Universidade Livre de Música Tom Jobim-SP

São Paulo, 7 de junho de 2008

Eu os conheci em 1966. Minha mãe adorava música e acabou cedendo a eles um espaço da casa para os ensaios. Nesta época eu já era pianista, com formação erudita, mas adorava tocar música popular. Participando destes ensaios eu os observava e aprendia como tocar em trio. Ouvi-los em discos era ótimo, mas não era a mesma sensação de sentir a vibração daquele momento, ouvir a elaboração de cada arranjo e ver o sorriso que saía de cada lábio quando se toca com prazer. Este contato tão próximo foi tão influente, que eu, minha irmã e uma prima formamos o Sibalango Trio, o primeiro trio feminino de Música Popular Brasileira, que se apresentava nos mesmos moldes do Zimbo. Seria impossível que essa convivência, quase que diária, não tivesse deixado marcas. Mas a importância destes três grandes músicos não se resume apenas ao espaço da casa. Eles já haviam conquistado um lugar bem maior. A música instrumental de Amilton, Rubinho e Luiz Chaves já tomava conta do cenário musical brasileiro e internacional, tornando-se referência para os trios que surgiram na época e até hoje, para os músicos que iniciam a sua trajetória musical. Tanto sucesso levou o trio a montar a sua própria escola de música, dando a oportunidade para que outros grandes músicos nascessem. Fui então convidada pelo Amilton para dar aulas e, para me aperfeiçoar, acabei tornando-me sua aluna. A minha admiração pela seu jeito de tocar, harmonizar e improvisar cresceu diante do seu dom de ensinar. Dono de uma bagagem musical e didática inquestionável, ele sabia como fazer o pianista atingir os seus objetivos. Tê-lo como mestre foi um privilégio, assim como ter vivido toda esta história.

LILIAN CARMONA

Baterista e professora do Departamento de Estruturação Musical e Disciplinas de Apoio da Universidade Livre de Música

São Paulo, 7 de junho de 2008

Quando comecei a tocar bateria, eles foram a minha grande referência, aliás todo músico queria ser o Zimbo Trio. Eles eram o ícone da Música Popular Brasileira. O alto grau técnico e musical que cada um dos integrantes havia atingido, superava todos os trios que dividiam os mesmos palcos, na fase musical da Bossa Nova. Amilton, por ter maior conhecimento técnico e harmônico, elaborava os arranjos, criava desafios para a mão esquerda em uníssono com o contrabaixo de Luiz Chaves e Rubinho desenvolvia no chimbau a mesma idéia. Por estar presente em muitos dos seus ensaios, pude perceber a seriedade e o respeito que havia entre eles e um grande compromisso de fazer música de altíssima qualidade. Embora sendo baterista, aprendi muito com o Amilton durante as nossas conversas musicais, ele me explicava como eu deveria tocar para não sobrepor o pianista, como manter o andamento, formas musicais... Enfim, tudo o que um músico deveria saber. A contribuição musical dada pelo Zimbo Trio, até hoje, faz com que profissionais e alunos de músicas busquem os mesmos moldes. Sem dúvida, um molde que deu muito certo.

ROBERTO SION

Um dos mais atuantes e respeitados nomes da música instrumental brasileira, saxofonista, flautista e clarinetista, compositor, arranjador, maestro, regente titular da Orquestra Jovem Tom Jobim e professor da Universidade Livre de Música Tom Jobim.

São Paulo, 12 de junho de 2008

Conheci Amilton no conjunto do Casé, anos 60. Já me impressionava, por sua técnica fabulosa. Um dos primeiros exemplos de que o jazzista deveria adquirir conhecimentos da música erudita. Luis e Sabá, carinhosamente topavam tocar com nosso quarteto de Jazz - nós com 16 anos- quando arrumávamos um show importante (não existiam contrabaixistas na cidade de Santos dos anos 60). Foi Luis Chaves quem primeiro me mostrou alguns segredos do arranjo orquestral. Rubinho era minha grande referência de um baterista brasileiro, nos dois ou três discos de Jazz brasileiro que rodavam em minha casa, comprados pelo meu pai. Já adulto, tive a honra de tocar com eles. Meus ídolos! Por causa de um programa de TV que gravei com eles, recuperei um tenor Selmer, roubado cinco anos antes! Quando o Zimbo fez 15 anos, levei de presente um tema: ***Parabéns a Você(s)***, calcado no estilo que sempre foi sua marca registrada: acentuações, linha de mão esquerda-baixo em uníssono, oitavas na mão direita, um saudável cheirinho de Oscar Peterson Trio que sempre os acompanhou e que souberam tão bem adaptar e desenvolver em prol da musica instrumental brasileira. Zimbo, um exemplo de virtuosismo, constância e muito som bonito!

IZAIAS AMORIM (ZAZÁ AMORIM)

Baixista, compositor e professor da Universidade Livre de Música Tom Jobim – São Paulo/SP

São Paulo, 12 de junho de 2008

Quando comecei a estudar e a tocar baixo acustico e elétrico, comecei ouvindo e tocando frevo e maracatú que era o que eu ouvia e vivia, porque sou de Recife e essas são as mais fortes manifestações. Ao ouvir outros estilos musicais como samba por exemplo o primeiro grupo instrumental que ouvi e que abriu minha mente de uma maneira definitiva, foi o Zimbo trio. Era uma musica que nunca tinha ouvido, apesar de ser brasileiro e gostar de samba, mas foi um avalanche musical. Era tudo diferente do que eu pensava e ouvia, os acordes alterados, as cadencias e arranjos do Amilton Godoy a bateria marcante e swingada do Rubens Barsoti (Rubinho) e principalmente o baixo do Luiz Chaves, tudo aquilo junto me fez partir definitivamente pra musica instrumental brasileira. Portanto o Zimbo trio teve uma importancia fundamental na minha formação musical. O luiz Chaves me mostrou que o baixo não precisa ficar como um mero coadjuvante, e sim que ele pode ser um solista e um harmonizador fazendo um papel especial no grupo. O Zimbo trio é um incone na musica brasileira, e porque não, na musica mundial.

ITAMAR COLLAÇO

Baixista, compositor, professor da Universidade Livre de Música Tom Jobim – São Paulo/SP e contrabaixista do grupo Zimbo Trio desde 2001.

São Paulo, 6 de julho de 2008

Sou autodidata, aprendi a ensinar na pratica, acertando com os erros e usando o meu feeling. Passando aquilo que para mim é importante e fazendo com que cada aluno busque dentro de si como seguir, trilhando o próprio caminho, pois acredito que é assim que se cresce e desenvolve. O Zimbo para os músicos de minha geração era o conjunto de música instrumental brasileira dos mais

ouvidos na minha época. O Luís Chaves era meu amigo e gostava de reunir os baixistas e músicos para trocar idéias e melhorar a classe. Um grande abraço.

APÊNDICE II
DOCUMENTOS ICONOGRÁFICOS



Quando nem todos sabiam exatamente ainda o que era bossa nova, Paulinho Machado de Carvalho resolveu fazer, na sua TV Record, o 1º Festival Nacional da Bossa Nova, que resultou em uma mistura nada exemplar.

Como o menestrel Juca Chaves tinha feito sucesso com a música *Presidente Bossa Nova*, foi incluído como bossa-novista, ao lado de Elza Soares, Geraldo Vandré, Jerry Adriani e outros, para os quais

a bossa nova era tão íntima quanto Zeca Pagodinho o é de Pavarotti.

A foto mostra uma das apresentações com a sambista Elza Soares, inteiramente fora de sua turma, cantando para um grupo que, espalhado pelo palco, tenta aparentar descontração bossa-novista. Para completar, um dos jograis de São Paulo, o Rui Afonso, também foi chamado a participar. A platéia se comporta como se assistisse a um concerto clássico.

Imagem1: 1º Festival nacional da BN em SP – Acervo Arley Pereira

Fonte: História do Samba. São Paulo: Globo, 1998. fasc. 28, p. 546. (Coleção Os Grandes Sambas da História).



Imagem2: 1º Festival nacional da BN em SP – Acervo Arley Pereira

Fonte: História do Samba. São Paulo: Globo, 1998. fasc. 28, p. 547. (Coleção Os Grandes Sambas da História).



A bossa nova mudou. Em vez de falar de céu, sol e mar, a moderna música popular brasileira conta as coisas da vida, amor e liberdade. Os jovens que fazem e interpretam essa música são

A NOVA ESCOLA DO SAMBA

Texto de Narciso Kalli
Fotos de David Drew Zingg

Imagem3: A nova escola do samba – Foto: David D. Zingg

Fonte: A nova escola do samba. *Realidade*, São Paulo, n.8, p. 116, nov. 1966



1) Tenório Jr., do Tenório Trio; 2) Glória, do Quarteto Scala; 3) Cyva do Quarteto em Cy; 4) Roberto Menescal, compositor; 5) Severino Filho, de Os Cariocas; 6) Oscar Castro Neves, pianista e compositor; 7) Antônio José (Magro) do MPB4; 8) Milton Banana, baterista; 9) Edson Machado.

Imagem4: Alguns Artistas da Bossa Nova - Idem



Imagem5: Chico Buarque - Não quero nada com iê-iê-iê

Fonte: *INTERVALO* Semanário de Televisão, nº. 223. São Paulo: Abril Cultural, 1967. Arquivo biblioteca da ECA/São Paulo

Imagem6: *O Fino* – TV Record, 1967 – Arquivo Multimeios da Divisão de pesquisas do CCSP

Fonte: “Televisão, uma trajetória de 50 anos”. *D’Art nº7* - Centro Cultural São Paulo



O Fino da Bossa – TV Record – 1967. Na foto: Wilson Simonell, Alaide Costa, Claudia, Jair Rodrigues, Elis Regina e participantes dos conjuntos MPB4 e Zimbo Trio.

Os musicais e festivais da TV Record, nos anos 60, marcaram época na televisão e lançaram cartazes como Chico Buarque de Holanda, Milton Nascimento, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa, Roberto Carlos, Toquinho, Wanderléa e muitos outros.



Imagem7: Erasmo Carlos Acusa a Bossa Nova - Revista *Intervalo*



Imagem8: Erasmo denuncia panelinha da BN

Revista *Intervalo*



Imagem9: Jair: Festival Consagra de novo o Samba – Revista *Intervalo*



Imagem 10: “O Fino – 1965”

Arquivo particular de Luiz Loy



Imagem11: Frente única - passeata - Jornal A Gazeta 18.07.1967

Arquivo particular de Luiz Loy

RITMOS E MELODIAS NA MÚSICA POPULAR



RÍTMOS E MELODIAS NA MÚSICA POPULAR

Um estôjo luxuoso contendo 6 Lps de alta qualidade com 80 composições de sucesso popular, de hoje e de sempre, no Brasil e no mundo. **GRÁTIS!** Um disco com músicas de Natal.

1 MÚSICA MODERNA POPULAR BRASILEIRA □ Nanã - Primavera - Reza - Chegança - Ela é Carioca - A Minha Namorada e outros seis sucessos □ Intérpretes: Tamba Trio - Sérgio Mendes - Walter Wanderley e outros.

2 MÚSICA DA VELHA GUARDA □ Se Você Jurar - Luar do Sertão - Chão de Estrélas - Cavião Calçado - De Papo Pro Ar - Atire a Primeira Pedra e outros seis sucessos □ Intérpretes: Lamartine Babo - Ataulfo Alves - Almirante - Aurora Miranda e outros.

3 MÚSICA DA JUVENTUDE □ Quero Que Vá Tudo Pro Inferno - Se Piangi Se Ridi - Io Che Non Vivo (Senza Te) - Ma Vie - Canto de Ossanha - Escândalo em Família e outros seis sucessos □ Intérpretes: Mina - Bob Smart - Cock Mazzetti - Os Balanceiros e outros.

4 DISCOTÉCA DANÇANTE □ Around The World - Love Is A Many Splendored Thing - Tørnerai Suzie Wong - The Green Leaves Of Summer - Tender Is The Night/Exodus e outros onze sucessos □ Intérpretes: Sandoval Dias - Sexteto Plaxia - Gerson-Plinckas e outros.

5 MELODIAS POPULARES INTERNACIONAIS □ Al Di La - Gigi - I Hear A Rhapsody - Stella By Starlight - Tonight e outros sete sucessos □ Intérprete: Caesar Giovannini.

6 RÍTMOS E ROMANCE □ My Yiddische Matome - Clair de Lune - Towelli Serenade - Parlez - Moi D'Amour - With A Little Bit Of Luck e outros sete sucessos □ Intérpretes: Jankowsky, Sua Orquestra e Còro.

Imagem 12: Ritmos Populares

Fonte: A nova escola do samba. *Realidade*, São Paulo, n.8, p. 6, nov. 1966



Imagem13: Quem canta

Fonte: A nova escola do samba. *Realidade*, São Paulo, n.8, p. 125, nov. 1966

Quem canta?

Todos os compositores, críticos e diretores de estações de rádio e TV afirmam que existe uma crise de inspiração na moderna música popular brasileira. Mesmo assim, três cantoras, um conjunto vocal e um conjunto instrumental são considerados, hoje, como o primeiro time de intérpretes da MMPB.

NARA LEAO — Cariceta da Zona Sul, era tímida e introspectiva na infância. Ligou-se na juventude à turma da boemia nova e apareceu como cantora. Passou mais tarde, entretanto, com o movimento dizendo que estava na boca de todos os jovens da cidade. Nessa época, transformou-se no símbolo da música de participação, atuando no show Opinião. Ela tem uma constante: sempre canta coisas de boa qualidade. E explica: "Quero fazer o que desejo, sem ter que pensar-me a pessoas, partidos ou tradições existentes. Quero ser livre para cantar".

JAIR RODRIGUES — Filho de lavadores do interior de São Paulo, foi aprendiz de pedreiro e ajudante de alfaiate antes de cantar popular. Depois do sucesso de *Deixa isso pra lá*, ajudou Elis Regina a transferir o centro da MMPB para o Teatro Recôrd, em São Paulo. Sua popularidade nasceu da simplicidade e do jeito característico de cantar rindo, da maneira de coçar-se, dançar e bater palmas. No entanto, cantando *Disparada* mostrou que é capaz de interpretação correta, segura.

MPB-4 — Quatro jovens — o mais velho tem 25 anos — formaram o conjunto vocal MPB-4, apontado pelos críticos como o mais representativo da atual fase da música popular, apesar de alta qualidade e dos arranjos de Os Caracóis.

ZIMBO TRILO — É o conjunto instrumental mais perfeito. Formaram-se atuando há dois anos, influenciados a formação de muitos conjuntos com a mesma estrutura: piano, bateria, contrabaixo. É formado por Amílton Godói, pianista, vencedor de uma competição nacional; Laila Chaves, cantora de rádio e melhor contrabaixista brasileira; e Rubem Falcão, também vencedor de vários concursos, como baixista de jazz.

ELIS REGINA — A figura mais importante entre as intérpretes da MMPB. Ex-normalista em Fátima Alagor, Elis canta desde menina. Quando veio para o Rio, aos 19 anos (hoje tem 21), conheceu o estilo do dançarino norte-americano Lemmy Dade. Foi visual no lado da interpretação vocal — e se autodenunciou, criando seu próprio estilo. Venceu o 1.º Festival de Música Popular Brasileira, com a música *Arrastado*, o que lhe valeu um contrato com a TV Recôrd de São Paulo, para a realização do primeiro programa de MMPB na televisão brasileira. Daí para a frente, ela não parou mais, transformando-se na intérprete mais popular, hoje, de música brasileira. Agora, Elis Regina vive toda a sua própria arte, afirmando impetuosamente: "Quero cantar aos estados da técnica de canto que vem surgindo. Mas também, ela é a única intérprete que além de cantar e tocar, aparece ao talento brilhante. Sabe a MMPB e seus cantores, ela afirma: 'Uma cantora deve ser ouvida, vista e sentida emocionalmente pelo público. Consegue isso com afinidade, respiração correta, domínio adequado de conceitos musicais, obtidos em estudos constantes e sensibilidade. Desta maneira, o cantor cria um estilo e se fixa junto ao público'".

- 1) Maria Helena Toledo, compositora.
- 2) Rosana Toledo, cantora.
- 3) Elis Regina, cantora.
- 4) Maria Bethânia, cantora.
- 5) Neta de Elizete.
- 6) Elizete Cardoso, cantora.
- 7) Rosinha de Valença, violonista.
- 8) Clementina de Jesus, cantora.

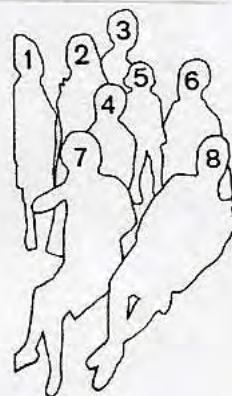




Imagem 14: Os novos donos do Samba

Fonte: *Realidade*, São Paulo, n.8, capa, nov. 1966

FOLHA!

DE S. PAULO

Sábado, 17 de março de 1979

Festa: o Zimbo Trio faz 15 anos

O Zimbo Trio começou a existir oficialmente quando fez sua primeira exibição tocando num show de Norma Benguel, produzido por Aloísio de Oliveira, na boate Oasis, no dia 17 de março de 1964. E para comemorar esses 15 anos de música, sempre com os mesmos elementos (Amilton Godoy, piano; Rubinho, bateria e Luis Chaves, contrabaixo) haverá hoje à noite uma festa no Centro Livre de Aprendizagem Musical, CLAM, escola fundada por eles em 1971. Na sexta-feira que vem farão um show no teatro Municipal, às 21 horas, apresentado por Hebe Camargo e com a participação de Elizeth Cardoso.

Além de uma carreira solo com muita presença na música brasileira, apesar de terem sido criados sob a imagem do Tamba Trio, conjunto realmente importante nos Idos da Bossa Nova, o Zimbo esteve, de certa forma ligado a duas famosas cantoras, o que, obviamente ajudaram muito o seu sucesso e a sua durabilidade. A primeira foi Elis Regina, com quem formaram, ao lado de Jair Rodrigues, a base musical do programa O Fino da Bossa, na TV Record. Depois veio Elizeth Cardoso. Além de acompanhá-la no programa Bossaude, também na Record, viajaram com ela, a convite do Itamarati, pela América Latina e Estados Unidos. Foi ainda com Elizeth que gravaram um dos seus primeiros LPs ao vivo (produção do Museu da Imagem e do Som) juntamente com Jacob do Bandolim.

O nome Zimbo veio de uma palavra africana (do Congo), significa boa sorte. Amilton, que começou a tocar piano com 10 anos de idade, teve formação de música erudita na escola de Magdalena Tagliaferro. Tem dois irmãos, também músicos, Adilson e Amilson. Luiz Chaves, paraense, também tem um irmão contrabaixista, o Sabá. Rubinho, desde cedo foi muito ligado ao jazz, já tendo tocado com nomes importantes antes de se ligar aos outros dois para formar o Zimbo Trio. Todos os três, individualmente, ou em conjunto, já receberam muitos prêmios por suas interpretações. A maioria foi exatamente no ano de seu surgimento.

Além das viagens com Elizeth, o Zimbo já esteve sozinho em apresentações pela América Latina, em Los Angeles, Nova York, Portugal e África, sempre aplaudidos. Na Venezuela, receberam o primeiro lugar no primeiro Festival de Onda Nueva, do qual também participaram Astor Piazzolla (2.º colocado), Francis Lay, Frank Pourcell e David Raksin. Em São Paulo, tocaram no Municipal O Pequeno Concerto Para Zimbo Trio, com a orquestra de Cyro Pereira. Se durante os primeiros tempos, tocaram muito em casas noturnas, afastaram-se delas durante oito anos para se dedicar unicamente a shows e à sua escola de formação de novos músicos. Recentemente, voltaram a se apresentar na boate Regine's. (D.S.)



Rubinho, Amilton e Luis Chaves: um fenômeno raro em nossa música.

Imagem15: Zimbo faz 15 anos

18 de enero



Zimbo Trio

Amilton Godoy: Piano

Rubens "Rubinho" Barsotti: Batería

Luis Chaves: Contrabajo

El Zimbo Trio lleva 32 años de exitosa actuación y es un clásico del Bossa-Jazz. Con un sonido que fusiona la alegría de la música popular brasileña con la improvisación y la riqueza del Jazz, el "Zimbo" es el único grupo instrumental nacido en el Bossa-Nova que llega a los 90'.

El Swing y el perfecto ajuste de sus integrantes han hecho del "Zimbo" Trio un autentico estrella con casi cien discos grabados, varias películas, grabadora y editoria propia.



BRAZIL

Charming and talented Italian chanter-composer Edoardo Vianello is in Brazil once again. This time the songster is also being presented live at the "Teatro Record," besides recording video-tapes which will be presented on channel 7. TV-Record, Vianello has that inborn quality of conquering his audiences with his naive, modest ways and his own compositions, interpreted with feeling and strength. Although the songs that are mostly requested in this country are still "Guarda Comme Dondolo," "O Mio Signore," "Sul Cuccuzulo" and "Abronzatissima." In honor of his visit, RCA hosted a press-cocktail party where we could see all the usual radio, TV and news-papers representatives. Among those who attended, were PR men Murilo Antunes Alves, Ramalho Neto and Bruno Quaino, and several other personalities like Enzo de Almeida Passos (Rádio Bandeirantes), "Varig" rep Antonio Carlos Simões Nobre, industrialist Wander Godoy, BNN chantress Flora of RCA, "couturier" Ugo Castellana and wife, and many others. With Vianello is his exclusive maestro, Sandro Blonkstein, who always accompanies the artist in his tours.

Wilson de Moraes, who heads the PR Dept of Edições Euterpe Ltda. of Rio de Janeiro, informed us that the puberry's catalogue includes several numbers that scored a hit during the 4th Centenary Carnival. "Sarava is the samba that received first prize at the TV-Excelsior (Channel 2) program "Discooteca do Chacrinha," while others were "Bigu" (3d. prize) and "Na Onda Do Berimbau" (5th place). The "marcha," "Casa De Sape," also received an important award. Other numbers which had a lot of air-play were "Burrinha De Mola" by clown Carequinha for Copacabana, "Madame Carijo" by Rosemary (RCA), "Os Últimos Dias De Pompeia," Ary Cordovil (CBS), "Calm" cut by José Ricardo, also for RCA, "A Dance Da Pulga," Osvaldo Nunes (Mocambo), "Cassa O Mandato Dele" Moreira da Silva, "Lua Cheia" by Angela Maria for Copacabana, "Cheguei Do Tirol," by Dalva de Oliveira (Odeon). Other sambas include "A Minha Cascata" on RGE by Miltoninho, "Meu Pranto Rei Ou," by Orlando Silva for RCA Victor and "Samba Do Povo" by Araci Costa (Continental). Additional information from the company says that all the tunes written by the SBACEM society of composers for the 4th Centenary, were published by Euterpe in Rio de Janeiro, including the list mentioned above.

Here's the promised news about the convention of all Philips and Polydor Companies in South America, according to information given to us by Sue C. Clark of Companhia Brasileira De Discos. After returning from collective vacations, the whole staff began putting the finishing touches on the preparations for the mentioned Convention, which was held in Rio from Mar. 15-17. The delegates attending included H. Alex of Venezuela, Brakema of Chile, Winggaard of Argentina, Metaxas of Mexico, Escobar of Colombia, Garcia of Peru and Tony Van Der Haar of PPI who delivered a special address to all delegates. The convention included a special show of CBD artists, with a later presentation of these same artists on tape, singing in Spanish.

Among the recent releases of the companies, there are reasons to think that everyone is pleased. For jazz fans comes a reason to cheer, with Milt Jackson's "Statements" released on Impulse Polydor. In the classical field there's a fine DGG presentation of Haydn's Symphonies No. 88 and 98 by the Berlin Philharmonic as conducted by Eugen Jochum. In the national product, on Philips, there is a series of poignant sambas by Ataulfo Alves in his latest LP titled "Na Ginga do Samba." For Carnival there's a late entry by Lyra De Xopoto with "Carnaval Antigo... Carnaval de Ontem." The final note is that the company is proud to announce the release of Jorge Ben's first LP, (in Brazil called "Samba Esquema Novo"), by Mercury Philips, which goes in the United States under the title of "Big Ben."

From the Promo Dept of CBS do Brasil the news is that the first LP cut by Rossini Pinto for the label was released and is selling well. The album, with an interesting name, "Ford De Bigode," contains strong numbers like "Amor E Desprezo" and "Quase Chori." Proving that folk-music still has a good number of fans, Simpatia's new album is having a lot of sales success. Also a champion in sales is Maestro Sylvio Mazzucca, with his album "Baile de Aniversário, Vol. II." Vitor Rafael, famous for his "Traditional Samba" style, is a favorite in São Paulo and his LP, including the hit "Balancão Balancô," is having excellent sales. In the teen-music field, Wanderleia is keeping a place duly conquered with "Me Apeguei Com Meu Sautinho" and "Meu Bem Lollipop," with her new hit "Exército Do Surf." One of the successes of last Carnival (Mardi-Gras) was surely comedian Ze Trindade with his numbers "Maria Manda Brasa" and "Não Troco A Mulata." Also Paulo Bob and his "Fui No Tororô" was among the most performed numbers of that period. Still another LP with folk music on the market is Canhoto's "Bons Momentos." An interesting 33-Double by Claudio Moreno is also ready for sale.

The Vitale puberry comes next with several news items. The two songs that Elenive Fayon sings on her record bow for CBS, "Quero Você" and "Noites Perdidas," are from the catalogue of the company. From an album recently released on RCA, by Felix Slatkin, we make a special mention of the puberry's numbers, "Castigo," "Last Date" and "The Exodus Song." The title of this LP is "The Magnificent XII." Also, the three famous tangos of the catalogue Vitale, "El Choclo," "A Media Luz" and "Esta Noche Me Enborracho," are on an album entitled "Bandonon Arrabalero" with the Ponta Porã Orchestra for the Continental label.

We have already given several news items concerning infiltration of the Modern Popular Music of Brazil in the United States. Following after Joao and Astrud Gilberto, Antonio Carlos Jobim, Luiz Bonfá and Carlos Lyra, other artists of the new movement, including Rosinha De Valença, Wanda De Sah, Sergio Mendes Trio and Jorge Ben began touring the States. Now, negotiations are in progress for the presentation of the already famous "Zimbo Trio," Hamilton Godoy (piano), Rubinho (drums) and Luiz Chaves (bass), who won numerous awards for the best instrumental group in '64, (like "Euterpe," "Fonógrafo de Ouro," "Pinheiro de Ouro," "Chico Viola," "Roquete Pinto," "Medalha de Ouro do Diário da Noite," Troféu Imprensa, and "O Guarani"), in the USA in the near future. This excellent trio is now recording its second LP for RGE, which, like the first one, still in a good position on the charts after a long career, will also be released in the States. The three talented musicians will tour the U. S., culminating their tour with an appearance at the famous "Newport Jazz Festival" and eventually a tour of the Universities. While this trip is being carefully prepared, the trio is being requested to appear on each and every TV and live show where the accent is on the always progressive Bossa Novissima, and the three boys seem to get more and more "geared" with this trio, the young chantress Ellis Regina, songster Wilson Simonal (who is becoming a perfect show-man of the new wave) and a guitarist like Paulinho Nogueira, we have no doubt that the Modern Popular Music of this country would easily take over and conquer an enormous audience of fans of good music, not only in the United States but in any country in the world where they would be seen.

Walter Silva, also known as "The Woodpecker" because of his famous program "O Piquipá do Picapá" is dedicating himself to the organization of MPM shows, mostly sponsored by the SP Universities. The next show will take place

Argentina's Best Sellers

This Week	Last Week	
1	2	"Trinidad (Melograf) Cuarteto Imperial (CBS)
2	1	"Qui Te Pasa Gaucho (Korn) Palito Ortega (RCA)
3	4	Do Re Mi (Korn) Millie Small (Philips); The Cousins (Disc Jockey); Simonette (RCA); Los Platinos (Music Hall)
4	5	Inolvidable (Edami) Tito Rodriguez (United Artists); Zaima Belen (RCA); Los Claudios (Polydor); Siro San Roman (Music Hall)
5	3	Il Mio Mondo (Ce Monde) (Fermata) Richard Anthony (Odeon Pops); Umberto Bindi (RCA); Juan Ramon (Disc Jockey)
6	6	Ballando Sobre Una Estrella (A Toi de Choir) (Neumann) Richard Anthony (Odeon Pops); Juan Ramon (RCA); Frank Sinatra (Reprise); Jose Antonio (Microfon); Los Claudios (Polydor)
7	8	Sospecha (Fermata) Terry Staford (London); Elvis Presley (RCA); Juan Ramon (Disc Jockey)
8	9	Ma Vie (Relay) Juan Ramon, Alain Barriere (RCA); Eric Richard (Disc Jockey)
9	7	A Hard Day's Night (Fermata) The Beatles (Odeon Pops); Johnny Tedesco (RCA); Juan Ramon (Disc Jockey); Sandro (CBS); Los Claudios (Polydor)
10	14	"Que Seas Vos (Korn) Jorge Cafrune (CBS); Jovita Diaz, Los Cantores de Quilla Huasi (Philips); Los Nocheros de Anta (Odeon Pops)
11	10	I Feel Fine (Fermata) The Beatles (Odeon Pops); Juan Ramon (RCA); Los Tammys (Microfon)
12	12	"El Firulete Julio Sosa (CBS)
13	13	Angelito (Korn) Trini Lopez (Reprise); Sergio Inistroza (Music Hall); Juan Ramon (RCA); Danielo (Odeon Pops); Los Claudios (Polydor); Los Jazz Singers (Microfon)
14	15	Amor Perdoname (Fermata) Claudio (Odeon Pops); Marito Gonzalez (Music Hall); Juan Ramon (RCA)
15	11	"Papeles (Korn) Palito Ortega (RCA); Jose Antonio (Microfon)
16	17	"Susana Llamame (Melograf) Leo Dan (CBS)
17	16	"Lagrima Seca (Ediar) Pepito Perez (Disc Jockey)
18	19	Love (Fermata) Nat Cole (Capitol); Emilio Comte (Microfon); Donald (Music Hall)
19	18	"Siga El Corso (Perrotti) Julio Sosa (CBS)
20	19	Te Estas Poniendo Negra (Fermata) Claudio (Odeon Pops); Juan Ramon (RCA)
20	16	"Santander De Batunga (Melograf) La Charanga del Caribe (CBS); Los Claudios (Polydor)
20	20	Santa Maria Los Wawanco (Odeon Pops)

(*) Local

Brazil's Best Sellers

SAO PAULO

1	1	Perfidia (Vitale) Trini Lopez/Reprise
2	2	Amroe Scusami (Fermata) John Foster/Fermata
3	3	The House Of The Rising Sun (Fermata) the Animals/Odeon
4	4	"Trem Das Onze (Vitale) Demônios da Garça/Chantecler
5	5	"A Voz (Simfobras) Milton César/Continental
6	7	"O Menino Das Laranjas Ellis Regina/Philips (CBD)
7	5	Preste Atenção (Vitale) Giane/Chantecler
8	10	From Russia With Love (Fermata) Matt Monroe/Odeon
9	8	Michael (Notas Mágicas) Trini Lopez/Reprise
10	9	"Somos Iguais (Nossa Terra) Altamar Dutra/Odeon
11	11	"Somos Iguais (Nossa Terra) Altamar Dutra/Odeon
12	13	"Minha Namorada (Marconi) Wilson Miranda/Chantecler; Os Caricocas/Philips (CBD)
13	12	Deixe Pra Mim A Culpa (Vitale) Agnaldo Rayol/Copacabana
14	11	In Ginocchio Da Te (Edições RCA) Gianni Morandi/RCA Victor
15	16	"Opinião Nara Leão/Philips (CBD)
16	17	"Baile Da Saudade Francisco Petronio/Continental
17	14	Lobo Bobo (Sbacem) Wilson Simonal/Odeon
18	20	"San Francisco (Fermata) Rita Pavone/RCA Victor
19	15	A Hard Day's Night (Fermata) The Beatles/Odeon
20	—	I Feel Fine (Fermata) The Beatles/Odeon

*Indicates local product

Top Twelve LP's

1	1	The Latin Album—Trini Lopez/Reprise
2	2	"S' Lovely—Ray Coniff/CBS
3	3	50 Fina Da Bossa—Several Brazilian Artists/RGE (live rec.)
4	5	Os Reis Do Yé, Yé, Yé—The Beatles/Odeon
5	4	Que Queres Tu De Mim—Altamar Dutra/Odeon
6	6	5 Zimbo Trio—Zimbo Trio/RGE
7	—	Bossa No Paramount—Several Brazilian Artists/RGE (live rec.)
8	—	Amor—Eydie Gourmé—and Trio Los Panchos/CBS
9	—	Demônios Da Garça—Demônios da Garça/Chantecler
10	—	5 A Nova Dimensão Do Samba—Wilson Simonal/Odeon
11	—	5 Sambalanco Trio—Sambalanco Trio/Audio Fidelity
12	—	5 A Bossa Dos Cariocas—Os Cariocas/Philips (CBD)

*Indicates MPM (Bossa Nova)

Top Six Double Compacts

1	1	Altamar Dutra No. 2—Altamar Dutra/Odeon
2	2	The Beatles—The Beatles/Odeon
3	3	Sinfonia Dos Canários—Canary birds rec. by J. D. Frisch/Copacabana
4	6	Amor—Eydie Gourmé and Trio Los Panchos/CBS
5	4	Carlos Alberto—Carlos Alberto/CBS
6	5	"S' Young—Ray Coniff/CBS

BRAZIL (continued)

soon at the "Teatro Paramount" and will have the curious name of "BO 65." The very best exponents of the BNN will be personally delighting the rhythm's many fans, an always growing crowd, on the stage of that theater. Also practically ready is the difficult organization of the "First Festival of Brazilian Popular Music," which will take place at the beautiful beach of Guarujá in the near future. Responsible for this Festival are TV-Excelsior, Rodiaseta and magazines Manchete, Fatos e Fotos and Jôia.

Brazil's Best Sellers	
SAO PAULO	
1	1 Perfidia (Vitale) Trini Lopez/Reprise
2	2 Amroe Scusami (Fermata) John Foster/Fermata
3	3 The House Of The Rising Sun (Fermata) the Animals/Odeon
4	4 *Trem Das Onze (Vitale) Demônios da Garça/Chantecler
5	6 *Casa Vazia (Sinfobras) Nilton César/Continental
6	7 *O Menino Das Laranjas Ellis Regina/Philips (CBD)
7	5 Preste Atenção (Vitale) Glane/Chantecler
8	10 From Russia With Love (Fermata) Matt Monroe/Odeon
9	8 Michael (Notas Mágicas) Trini Lopez/Reprise
10	9 *Somos Iguais (Nossa Terra) Altamar Dutra/Odeon
11	— *Oferenda (Nossa Terra) Altamar Dutra/Odeon
12	13 *Minha Namorada (Marteoni) Wilson Miranda/Chantecler; Os Cariocas/Philips (CBD)
13	12 Deixe Pra Mim A Culpa (Vitale) Agnaldo Rayol/Copacabana
14	11 In Ginocchio Da Te (Edições RCA) Gianni Morandi/RCA Victor
15	16 *Opinião Nara Leão/Philips (CBD)
16	17 *Baile Da Saudade Francisco Petronio/Continental
17	14 *Lobo Bobo (Sbacem) Wilson Simonal/Odeon
18	20 San Francisco (Fermata) Rita Pavone/RCA Victor
19	15 A Hard Day's Night (Fermata) The Beatles/Odeon
20	— I Feel Fine (Fermata) The Beatles/Odeon
*Indicates local product	
Top Twelve LP's	
1	1 The Latin Album—Trini Lopez/Reprise
2	2 'S Lovely—Ray Coniff/CBS
3	3 \$O Fina Da Bossa—Several Brazilian Artists/RGE (live rec.)
4	5 Os Reis Do Yé, Yé, Yé—The Beatles/Odeon
5	4 Que Queres Tu De Mim—Altamar Dutra/Odeon
6	6 \$Zimbo Trio—Zimbo Trio/RGE
7	— \$Bossa No Paramount—Several Brazilian Artists/RGE (live rec.)
8	— Amor—Eydie Gourmé—and Trio Los Panchos/CBS
9	— Demônios Da Garça—Demônios da Garça/Chantecler
10	— \$A Nova Dimensão Do Samba—Wilson Simonal/Odeon
11	— \$Sambalanco Trio—Sambalanco Trio/Audio Fidelity
12	— \$A Bossa Dos Cariocas—Os Cariocas/Philips (CBD)
\$Indicates MPM (Bossa Nova)	

Imagem18: Revista Cash Box - the best

CASH Box, 10 Apr. 1965 – International Section.

2012 Charles
 Amilton Jobim
 Rubinho

Zimbo Trio

Imagem19: Assinatura Zimbo

Fonte: "Eles assinam assim". CONTIGO – a revista dos jovens, São Paulo, ano 4, n. 46, p. 21, jul. 1967



Imagem20: Quinteto Luiz Loy - 30.11.1965*

JORNAL da TV

LUIZ LOY TROCA TV PELOS BAILES

Luiz Loy tem uma explicação para quem se queixa da ausência do seu sexteto na televisão: os bailes em clubes de todo o Brasil têm tomado todo tempo do pessoal, que está constantemente viajando. Ele explica que, com a transferência da maioria das atividades artísticas para o Rio de Janeiro, nos últimos três anos, o mercado de trabalho para os conjuntos musicais desapareceu, ou pelo menos diminuiu muito. Assim, ele ampliou seu antigo trio, que tanto sucesso alcançou na fase do "Fino da Bossa", adquiriu 1200 quilos de equipamento eletrônico da melhor qualidade e passou a tocar em bailes. Desde então, o repertório do Sexteto é renovado semanalmente, embora o público prefira, de um modo geral, as músicas tradicionais, ao lado dos sucessos do momento. Para maior participação do público dos bailes, ele bolou uma série de brincadeiras. Certa vez, durante um show na Festa do Vinho em Bento Gonçalves (RS), Luiz conseguiu que até as autoridades civis e militares se sentassem no chão. O Sexteto já tocou em Santa Cruz de La Sierra (Bolívia) e em quase todas as capitais brasileiras. De todos os bailes, Luiz Loy guarda uma queixa: o público prefere a música estrangeira mais do que o samba. Para dar maior colorido ao conjunto, ele trocou o piano pelo órgão, mas faz também vocal, ao lado de todos os integrantes do conjunto. ●

Imagem21: Luiz Loy - troca TV por Bailes*



TV RECORD
30/11/65



Imagem22: Luiz Loy Quinteto e Elis Regina - TV Record 31.11.65*

CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

instrumental

LUIZ LOY QUINTETO

Em terra onde a educação musical ainda é uma vaga hipótese, conjunto instrumental não é rei. Tantos obstáculos enfrenta, que chega a ser perigoso afirmar que é possível transmitir alguma coisa sem a ajuda dos versos. Mas eu garanto que o aproveitamento feliz duma melodia pode dispensar palavras. Palavras seriam inúteis, quase contraproduzidas neste LP. O que o torna comercialmente, uma experiência bastante ousada. Na teatro, na televisão, por aí, desde a formação deste quinteto temos trabalhado juntos. Sua musicalidade me espanta. Mas o que mais me admira é a sua ciência de que talento não é tudo. A dedicação é a seriedade que emprestam ao seu trabalho fica evidente neste disco. É a honestidade da experiência que garante sua validade. É a fé do quinteto de Luiz Loy escolher a minha música para cobrir orgulhosamente. A Zinha, Bandeira, Mazza, Papadinho e Loy, só me resta agradecer de todo o meu coração.

Chico Buarque

(Texto escrito por Chico Buarque de Holanda para o 1.º lançamento deste disco pela RGE em 1967)

LADO A:

- 1 - QUEM TE VIU, QUEM TE VÊ
- 2 - NOITE DOS MASCARADOS
- 3 - SERÁ QUE CRISTINA VOLTA?
- 4 - OLÉ OLÁ
- 5 - VOCÊ NÃO OUVIU
- 6 - MADALENA FOI PRÓ MAR

LADO B:

- 1 - A BANDA
- 2 - A RITA
- 3 - AMANHÃ, NINGUÉM SABE
- 4 - SONHO DE UM CARNAVAL
- 5 - MEU REFRÃO
- 6 - TEM MAIS SAMBA

Piano: LUIZ LOY
 Baixo: BANDIERA
 Bateria: "ZINHO"
 Violão: "PAPADINHO"
 Sax tenor: MAZZOLA
 Selo: STÉLIO
 Fotos da capa: MARICATO
 Layout: capa: TIDE
 Contracapa: NICHIAU
 Direção de gravação: MANOEL BAENRRER
 Direção artística: SERIO MAGGI

PRODUÇÕES FERNATA
 Av. Ipiranga, 1123
 São Paulo - Brasil

Imagem25: Chico e Luiz Loy - contracapa – 1967*



Discos Populares

Sylvio Tullio Cardoso

● PANORAMA ●

● O Embaixador dos Estados Unidos e Sra. Tuthill receberam hoje, das 19 às 21 horas, a delegação americana ao Festival Internacional da Canção. Agradecemos também a remessa do convite para o almoço com que o Encarregado dos Negócios do Canadá e Sra. A. D. Ross homenagearam, ontem na "penthouse" da Rua Hilário Gouveia, a delegação canadense ao Canfest. ● Depois de uma permanência de dois anos nos Estados Unidos, encontra-se em visita ao Rio o vocalista Cláudio Miranda (Claude Bernie). CM — que está fazendo cinema e TV na Califórnia — regressa a Hollywood na próxima semana. ● A cantora paulista Cláudia estreou finalmente no Ruy Bar Bossa. ● "A Banda" deverá bater todos os records brasileiros em matéria de vendas de discos. ● Informa Cláudio Miranda: ainda não foi gravado em Hollywood o LP Reprise "Frank Sinatra Sings Tom Jobim". Francis Albert ainda está lendo as partituras e as versões em inglês feitas por Ray Gilbert, Gene Lees e Norman Gimbell. ● A Fermata deverá lançar durante a permanência de Sérgio Mendes no Rio o LP "Herb Alpert Presents Brasil 66". ● Em negociações com a RCA o conjunto instrumental Barbosa Show Bossa. O grupo é do Piauí. ● Informa Laércio Vieira: sucesso espetacular no Planalto do compacto de Chris Montez: "The More I See You".

QUINTETO LUIS LOY — "Upa Neguinho", "Nosso Amor Existe", "Clichê", "Tristeza Que Se Foi", "Mais Samba", "Deixa Pra Lá", "Estamos Ai", "Brinquedo Um", "Fly Me to The Moon Bossa Nova", "Flor da Manhã", "Jequibau", "Chora, Céu" (RGE 5301).

Interessante: mesmo lá na Califórnia, mesmo a 15 mil quilômetros do Rio, o conjunto de Sérgio Mendes toca mais SAMBA que o quin-

teio de Luis Loy, que está ali pertinho, em São Paulo. É uma pena que o esmielhado disco de Sérgio Mendes, "Herb Alpert Presents Brasil 66", ainda não tenha sido editado pela Fermata. Se tivesse, os leitores poderiam estabelecer exatamente a diferença entre a batida do samba-SAMBA e o samba-jazz. Ver como batem "brasileiro" um João Palma e um Milton Banana e como batem "Ari Blakey" e "Joe Morello" um Rubinho,



do Zimbo Trio, e um Zinho, do quinteto de Luis Loy. Observar como na batida dos primeiros não há quaisquer elementos rítmicos estranhos ao samba carioca. E como na destes últimos o "beat" jazzístico está muito mais do que apensamente sugerido. Repetimos: não temos nada contra o samba-jazz. Ele é um gênero que está definitivamente incorporado à nossa música moderna. É um fato consumado e contra fatos consumados não pode haver contestações. Nosso dever — isto sim — é separar um de outro, e apontar aos discófilos quando um disco é de samba-jazz e de samba-SAMBA.

Em matéria de samba-jazz, este primeiro LP do quinteto de pianista Luis Loy é um dos melhores — senão o melhor da temporada. Melhor sobretudo porque o pentágono não é um conjunto-de-estúdio mas sim grupo regular, que toca todas as noites — em boates, rádio e TV — com a mesma formação. No quinteto de Luis Loy há o que não

havia, por exemplo, no disco do Sambossa Cinco: sonoridade coletiva una, compacta, espessa, concentrada. Aqui não existem arestas sonoras nas "ensambles", não há uníssonos desolantes do tenor Mazzola e o pianista do Papudinho. Tudo certinho, tudo limpinho, tudo bem entrosado, bem casado. Há muito tempo — sinceramente — que não ouviamos um conjunto que ostentasse tal entrosamento, tal "rapport" entre os seus componentes. É não se trata apenas dos instrumentos melódicos. O entendimento entre o piano, baixo e bateria é igualmente perfeito. E todos tocam esplendidamente, exibindo um sentido profissional auspidiosíssimo. Pode-se não gostar muito de samba-jazz. O que não se pode de maneira nenhuma é negar que o quinteto de Luis Loy seja o conjunto instrumental mais certinho da temporada. Está devidamente anotado para Cs Melhores do Ano, no mês que vem.

Cotação ★★★★★

Imagem26: Luiz Loy - Jornal O Globo - 31.10.1966 / Imagem27: Luiz Loy - Jornal O Estado de São Paulo - 14.11.1967*

Hoje tem show. É o espetáculo de encerramento do Troféu São Paulo para entregar as salvas de prata aos quatro primeiros classificados de cada categoria. É no ginásio do Ibirapuera, às nove da noite. A maioria dos vencedores estará presente, Roberto Carlos, Jair Rodrigues, Chico Buarque, Simonal, Elis Regina, Ronaldo Gollaz, Agnaldo Rayol, entre eles. O público deverá ser o maior de qualquer show até hoje.

HOJE, UM SHOW DE TROFÉU

Está chegando a hora, o show já vai começar. As bandas da Força Pública e da Guarda Civil tocando seus cobres e marchas, anunciam o início da festa de encerramento do Troféu São Paulo, no ginásio do Ibirapuera.

O público, que deu mais de 300 mil votos para seus artistas e programas favoritos, do rádio e da televisão, deverá ser o maior já visto em shows desta natureza em São Paulo, cerca de 25.000 pessoas. Fazendo parte desse público, os patronos de honra do Troféu — entre eles o governador Sodré, o prefeito Faria Lima, Paulo Machado de Carvalho, o secretário do Turismo, Or-

lando Zancaner — estarão na Tribuna de Honra, aplaudindo também os vencedores da promoção do Jornal da Tarde, Jovem Pan e Clube de Veraneio HeliDay.

Os presidentes de honra do Troféu, Beto Jr. e Sôma Ribeiro abrirão o show, cedendo depois a palavra ao comando do espetáculo aos primeiros colocados nas categorias de melhor apresentador e apresentadora: Randal Julliano, e Hebe Camargo e a Neide Alexandre, melhor programa da Jovem Pan Leonardo Lombardi, apresentador de SambaJazz, programa de rádio colocado em 2.º lugar.

Os artistas premiados rece-

berão as salvas de prata, concedidas aos quatro primeiros classificados de cada categoria; os que já confirmaram sua participação no show, vão da música jovem (Roberto Carlos, Wanderléa, Erasmo Carlos, Martinha, Rosemary, Carlos Imperial, Os Wanderers, Wanderley Cardoso, Silvinha, Sérgio Reis) à música popular brasileira (Jair Rodrigues, Elis Regina, Ronaldo Boscoli, Chico Buarque de Holanda, Wilson Simonal, Elza Soares, Eda Lobo, Luis Loy, o Zimbo Trio, o Som Três, Geraldo Vandré). Outros artistas também estarão presentes; como: Agnaldo Rayol, Silvio César, Angela Maria, Elirete

Cardoso, Altemar Dutra, o conjunto de Caçulinha, os compositores Jô Soares, Carlos Alberto de Nóbrega, Ema D'Ávila, Ronaldo Gollaz, Walter D'Ávila, Renato Corte Real, Maria Theresa e Consuelo Leandro, os locutores Pedro Luis, Reali Jr., Jovane Peixoto, os apresentadores e radialistas Vicente Leporace, Kail Filbo, Fernando Borges, Edson Guerra.

Após a entrega dos prêmios do Troféu São Paulo, será feito o sorteio de duas passagens para Paris, entre os artistas classificados; o show, transmitido na íntegra pela Jovem Pan, uma das entidades promotoras, será gravado

em vídeo-tape para apresentação pela TV-Record.

Grupos de populares prometam levar muita serpentina e confete para o show, além de faixas e cartazes saudando os artistas, o Corpo de Bombeiros já garantiu a presença de seus holofotes anti-aéreo a qualidade do som do espetáculo será das melhores possíveis, a parte técnica está entregue à Westfalia.

Se você ainda não tem convite para esse encontro marcado entre o público e os artistas favoritos do rádio e da TV, recorte o cupom especial e leve sua família ao ginásio do Ibirapuera. A festa começará às 21 horas.



Melhor conjunto de música popular, Luis Loy ganhou fácil na frente do Zimbo Trio. Edu Lobo, com "Ponteio", teve sua popularidade aumentada, foi o quarto compositor,



Terceiro intérprete da música popular brasileira, Chico Buarque ganhou a categoria de melhor compositor da nossa música. Simonal estourou, foi o melhor show-man, tranquilo.



Erasmo Carlos, o melhor compositor da música jovem, à frente de Roberto, ficou atrás do Brasa como cantor de música jovem. Golias viu que gostam dele, é o melhor cômico.



Caçulinha ficou em terceiro como melhor conjunto de música popular, os Wandecos, acompanhantes de Wanderléa, foram o conjunto vencedor entre os de música jovem.



Melhor conjunto de música popular, Luís Loy ganhou fácil na frente do Zímbo Trio. Edu Lobo, com "Ponteio", teve sua popularidade aumentada, foi o quarto compositor.



Calil Filho deu a volta por cima e passou à frente de Tico-Tico, foi o melhor repórter. Elizete Cardoso também teve boa votação e no fim acabou conseguindo um terceiro lugar.



Imagem29: Jongo Trio



Imagem30: Bossa Jazz Trio



Imagem31: Manfredo Fest Trio - capa

MANFREDO FEST TRIO

347.6006 - MANFREDO FEST TRIO - RGE

- 1 - **POT-POURRI DE MARIAS** 6:32
MARIA (65285581)
 (Ary Barroso-Luiz Peixoto) - *Sinfobrás*
MANIAS DE MARIA (65285590)
 (Luiz Bonfá) - *Ilhabela*
MARIA NINGUÉM (65285603)
 (Carlos Lyra) - *Peermusic*
EU SEM MARIA (65285611)
 (Dorival Caymmi) - *Nossa Terra*
SONHO DE MARIA (65285620)
 (Marcos Valle-Paulo Sérgio Valle)
EMI Songs
TRÊS MARIAS (65285638)
 (Betinho-Nelson Figueiredo) - *Nossa Terra*
 Gravação Original em Junho de 1966
- 2 - **CONTRACANTO** (65285646) 2:28
 (Paulinho Nogueira) - *Seresta*
 Gravação Original em Junho de 1966
- 3 - **JOGA A TRISTEZA NO MAR** (65285654)
 (Manfredo Fest-Lili Fest) - *Arlequim* 2:33
 Gravação Original em Junho de 1966
- 4 - **AMANHÃ** (65285662) 2:42
 (Walter Santos) - *BMG Arabella*
 Gravação Original em Junho de 1966
- 5 - **CANTO DE OSSANHA** (65285670) 4:12
 (Baden Powell-Vinicius de Moraes)
Tonga/Direto
 Gravação Original em Junho de 1966
- 6 - **REZA** (63449170) 5:00
 (Edu Lobo-Ruy Guerra) - *Vitale*
 Gravação Original em Abril de 1965

- 7 - **QUEM É HOMEM NÃO CHORA** (65285689)
 (Vera Brasil-Geraldo Vandré) - *Direto* 2:56
 Gravação Original em Abril de 1965
- 8 - **SAMBA DE VERÃO** (65285697) 2:57
 (Marcos Valle-Paulo Sérgio Valle)
EMI Songs
 Gravação Original em Abril de 1965
- 9 - **M. E. VESTIDO AMARELO** (65285700)
 (Zezinho Alves) - *DR* 2:45
 Gravação Original em Abril de 1965
- 10 - **ESTAMOS AÍ** (65285719) 2:44
 (Dural Ferreira-Maurício Einhorn)
CEMBRA
 Gravação Original em Abril de 1965
- 11 - **VOCÊ** (65285727) 2:44
 (Roberto Menescal-Ronaldo Bôscoli)
Vitale
 Gravação Original em Abril de 1965

Na faixa "M.E.VESTIDO AMARELO",
 Manfredo Fest executa órgão. em "play-back".



FABRICADO E DISTRIBUÍDO POR VIDEOLAR DA AMAZÔNIA S/A
 AV. SOLIMÕES, 505 - DISTRITO INDUSTRIAL - MANAUS - AM
 CGC 34.502.880/0001-16 - INDÚSTRIA BRASILEIRA - SOB LICENÇA
 DE COMERCIAL FONOGRAFICA RGE LTDA - CGC 51.733.459/0001-35
 SCDP/SR/SP 118/79 - MÚSICA E CULTURA - (P) 1994 - É PROIBIDA A
 REPRODUÇÃO, LOCAÇÃO, EXECUÇÃO E RADIOTELEDEFUSÃO
 DESTE DISCO.

347.6006 - MANFREDO FEST TRIO - RGE

Imagem32: Manfredo Fest Trio - contracapa

MANFREDO FEST TRIO

"Poucos são os que realmente conseguem cair no gosto do grande público, pelas qualidades aparentes, que incluem criação (principalmente), impacto rítmico, harmonia atualizada e força individual. O Manfredo Fest Trio é um deles". (O crítico Fausto Canova, na contra-capa do LP "Alma Brasileira", do M. F. Trio).

"É bom lembrar que estamos tocando para o povo, não para colegas músicos". (Do mesmo Fausto Canova, citando o baixista Mathias Mattos que explicava em termos simples a filosofia do trio).

A alta qualidade dos músicos que compunham o Manfredo Fest Trio nos anos 60, enfrentava grande concorrência em quantidade e qualidade. A moda era trio formado por piano, contra-baixo e bateria e eles existiam aos borbotões, os refinados, os populares, os comerciais, os talentosos e os sem queda para o negócio. Mas existiam, e só os que realmente tinham talento, tinham faro para repertório, qualidade musical e interpretação ao gosto do público, alcançavam destaque.

Entre estes estava o Manfredo Fest Trio, dois gaúchos - o baterista Heitor Guy de Faria Mariz e o pianista, organista, saxofonista e arranjador Manfredo Fest - e um paulista, Mathias Mattos, baixista e violonista. Sabedores a quem dirigir sua música, raramente erravam o alvo.

Apresentação do trio era sucesso garantido nas casas noturnas, nos programas de televisão, nos festivais de música popular, nas bem sucedidas gravações.

A Série Prestígio vai buscar o Manfredo Fest Trio para, através de sua música, de sua interpretação, resgatar um momento importante da música popular brasileira. Um momento rico e marcante, de grande influência em tudo o que se fez na MPB após ele. Um momento do qual o Manfredo Fest Trio é exemplo dos mais felizes.

Um Produto
COMERCIAL FONOGRAFICA RGE LTDA.
Técnico de Som: **José Carlos Leitão**
Produtor: **José Scatena**
Lay-Out da Capa: **Urano Dornelles Lima**
Arranjos e Direção: **Manfredo Fest (piano)**
Contra-Baixo: **Mathias Mattos**
Bateria: **Heitor Guy de Faria Mariz**
Projeto Fonográfico: **Wilson Rodrigues Poso**
Coordenação, Pesquisa e Texto: **Arley Pereira**
Edição e Montagem: **Paulo João**
Remasterização: **Cia. de Audio**
Arte: **Nicolau Maximilic Jr.**
Fotos: **Arquivo Arley Pereira / Arquivo RGE**



Heitor Guy de Faria Mariz é o nome nobre do baterista gaúcho que, radicado em São Paulo, entrosou-se perfeitamente com o estilo de Manfredo Fest. Criado no Rio de Janeiro, sua intimidade com a forma de tocar dos trios de então - em sua grande maioria piano, baixo e bateria - tem origem no estilo carioca.



Em um momento musical brasileiro no qual os pianistas ditos "de bossa nova" eram muitos e talentosos, Manfredo Fest conseguiu destacar-se graças à sua musicalidade e técnica. Principalmente por ter apurado "feeling" no que dizia respeito ao agrado do público em termos de repertório.



Exímio contrabaixista (e violonista) Mathias Mattos ocupa posição de destaque entre os músicos brasileiros há bastante tempo, ganhando respeito e admiração, acrescentando sempre mais técnica ao talento, que há tantos anos exibe. Seu contrabaixo casou-se à perfeição com a bateria de Heitor Guy para a complementação ideal do Manfredo Fest Trio.

Imagem33: Manfredo Fest Trio - encarte



Imagem34: Bares de São Paulo nos anos 1960

Fonte: CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. 3. ed. s/ n°.



Imagem35: Teatro Paramount

Fonte: Encarte acompanha os CD's
'Elis Regina no Fino da Bossa'.

Velas Prod. Art. Musicais e Comércio
Ltda., 1994.



Imagem36: Teatro Paramount – Show “O Fino da Bossa”

Fonte: TUDO SOBRE TV. Disponível em: <<http://www.tudosobretv.com.br/>>.



Imagem37: Cartaz no Teatro da Record – Show “O Fino da Bossa”

Fonte: Encarte acompanha os CD's 'Elis Regina no Fino da Bossa'. Velas Prod. Art. Musicais e Comércio Ltda., 1994.



Imagem38: Elis, Jair e Jongo – Show “O Fino da Bossa” - Acervo Walter Silva

Imagem39: Jair

Show “O Fino da Bossa”





Imagem40: Jair –
Show “O Fino da Bossa” -



Imagem41: Elis – Show “O Fino da Bossa”



Imagem42: Jair, Elis e Jongo – Show “O Fino da Bossa”



Foto recente da violonista rosinha de Valença, feita em Paris, ao lado da cantora brasileira Flora Purim, radicada nos Estados Unidos. Rosinha, chamada de "Baden-Powell de salas", na noite do FINO, defendeu "Consolação" do próprio Baden.

Imagem43: Show "O Fino da Bossa" – Arquivo Arley Pereira

Fonte: Encarte do Cd "O Fino da Bossa" – Prestígio



Nos camarins do Teatro Paramount, Jorge Ben - que viria a se transformar em Jorge Benjor - recebe os cumprimentos de um jovem Toquinho, seu amigo e parceiro. "Chove Chuva" era o sucesso nacional de Jorge.

Imagem44: Show "O Fino da Bossa" – Arquivo Arley Pereira

Fonte: Encarte do Cd "O Fino da Bossa" - Prestígio

O FINO DA BOSSA

Na noite de 25 de maio de 1964, em São Paulo, acontecia no Teatro Paramount o show O FINO DA BOSSA, que viria mudar muita coisa no panorama musical-estudantil-político do país. Menos de dois meses antes acontecera a revolução de 31 de março e alguns centros acadêmicos estavam sob intervenção. Entre eles o XI de Agosto, da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco patrocinador do show em benefício da Associação da Criança Defeituosa. O país tinha passado por alguns sustos rápidos e pensava-se que a revolução seria mais um. Assim, o show menos que protestar, servia mais para avisar que a classe estudantil estava ativa e unida.

Mesmo assim, a multidão que lotou o enorme Teatro Paramount, quebrando os vidros de suas portas e invadindo quando não havia mais ingresso, surpreendeu os organizadores Eduardo Muijaert, Horacio Berlinck Neto, João Evangelista Leão, Antonio Carlos Calil e outros. Pela primeira vez um show de estudantes assumia um grande espaço (até então a intimista bossa-nova pedia pequenos palcos,

boates acanhadas e até salas de visitas) e reunia mais de 2.000 pessoas em um recinto, enquanto mais de mil ficavam de fora brigando para entrar.

E também pela primeira vez um esquema inteiramente profissional era adotado neste tipo de shows, com todos os participantes recebendo cachês. Até então existia uma espécie de acordo de troca de favores, prestígios, promoções e apenas alguns eram remunerados. E com sucesso do FINO DA BOSSA, o eixo dos shows de bossa nova, no que diz respeito a seus maiores nomes, deslocou-se definitivamente do Rio de Janeiro para São Paulo e adotou o Teatro Paramount como seu templo.

A RGE esteve presente desde o primeiro momento, sonorizando o teatro e gravando o espetáculo, cujo produto foi montado naquele momento pelo produtor Walter Silva, resultando no LP também chamado O FINO DA BOSSA, do qual este CD é o retrato remasterizado.

Um Produto
COMERCIAL FONOGRAFICA RGE LTDA.
 Gravado no Teatro Paramount (SP)
 Projeto Fonográfico: Wilson Rodrigues Foso
 Coordenação, Pesquisa e Texto: Arley Pereira
 Edição e Montagem: Paulo João da Silva
 Remasterização: Cia. de Áudio
 Fotos: Arquivo Arley Pereira
 Capa Original: Ina Ovang
 Arte: Nicolau Maximinus Jr.

Imagem45: "Show O Fino da Bossa" — Contracapa do CD

Fonte: Cd "O Fino da Bossa" – Série Prestígio



Imagem46: Zimbo 30 anos – Arquivo CLAM



Na platéia do Moulin Rouge, Paris 1967, Elizeth Cardoso, o então produtor João Evangelista Leão, Luiz Chaves, Wilson Simonal, Amilton Godoy e Rubens Barsotti, o Rubinho.

O Zimbo Trio se apresentando por ocasião da premiação do Hall of America, em 1970, fase na qual ganhou todos os prêmios como melhor conjunto instrumental no Brasil e no exterior.



Alegria internacional depois de um show no Di Monaco, em São Paulo, no ano de 1969. As duas Divinas - Sarah Vaughn e Elizeth Cardoso - cumprimentam Amilton e Rubinho. O gargalhante Joe Kantor substitue Luiz Chaves apenas na foto.

Imagem47: Zimbo 30 anos - idem

Imagem48: Zimbo 30 anos - idem

Imagem49: Zimbo 30 anos - idem

Imagem50: Zimbo e Elis

Fonte: Encarte acompanha os CD's *'Elis Regina no Fino da Bossa - Velas*



Imagem51: Zimbo – anos 80

Arquivo CLAM



Imagem52: Irmãos Godoy

CONTIGO – a revista dos jovens, São Paulo, ano 4, n. 46, p. 30, jul. 1967



Imagem53: CD em Homenagem a Jobim dos músicos dos anos 1960

Arquivo Luiz Loy



Imagem54: Bossa no Paramount - LP

“JEQUIBÁU”

CMG-2403

MÁRIO ALBANESE - solista de piano
Com Orquestra Chantecier e Conjunto
Regência: Ciro Pereira

Este LP foi lançado também pela EPIC RECORDS nos EE.UU.

Lado 1 - JEQUIBÁU - ritmo de jequibáu (mário albanese-ciro pereira)/TARDE QUENTE - ritmo de jequibáu (mário albanese-ciro pereira)/MODULANDO - ritmo de jequibáu (mário albanese-ciro pereira)/SIM - ritmo de jequibáu (mário albanese-ciro pereira)/CIRANDA - ritmo de jequibáu (mário albanese-ciro pereira-armando b. bastos)

Lado 2 - NO BALANÇO DO JEQUIBÁU - ritmo de jequibáu (mário albanese-ciro pereira)/O FIM - ritmo de jequibáu (mário albanese-ciro pereira)/ SE NÃO FÓSSE O SE - ritmo de jequibáu (mário albanese-ciro pereira)/FOI ASSIM - ritmo de jequibáu (mário albanese-ciro pereira)/ESPERANDO O SOL - ritmo de jequibáu (mário albanese-ciro pereira)

MÁRIO ALBANESE + CIRO PEREIRA - JEQUIBÁU

MÁRIO ALBANESE, músico por definição e tempo, pianista e professor (Conservatório Dramático e Musical de São Paulo), compositor (VOCE, UM PUMAINDINKU DE ESTRELAS, INSONIA, DONA SAUDADE, SEDE DE AMOR, PRA LÁ E PRA CÁ, NEBLINA, GRATIDÃO, CRENDICES etc. etc.), advogado (Faculdade de Direito do Largo de São Francisco), radista, industrial, homem de mil e uma atribuições e atividades é, também, um colecionador de triunfos. Bastaria citar: 1.º lugar no Concurso de Músicas para o IV Centenário de São Paulo (SÃO PAULO, CORAÇÃO DE MINHA TERRA, samba-exaltação, de parceria com Sylvia Tavoratti, dinosa de ouro, em 1938, e 1939, pelas gravações "VOCE" e "UM PUMAINDINKU DE ESTRELAS"); em 1961 o "TROFÉU LIONS", pela sua atuação e participação na comunidade; 1965, CARTÃO DE PRATA oferecido pelos conceituados Vicente Loporace, Ricardo Macedo e Moisés Sarmiento, consubstanciando a demonstração de honra ao mérito com que a crítica especializada saudava o aparecimento do JEQUIBÁU.

CIRO PEREIRA, gácho dos bons, maestro, pianista, organizador e compositor de primeira linha, aqui chegando em 1935, já em 1937 ganhava o "TROFÉU FINTO". Em 1963, com a suite para orquestra "BRASILIANA", obteve Menção Honrosa em concurso promovido pelo Departamento de Cultura da cidade de São Paulo. em 1961, com seu "CONCERTO PARA PIANO E ORQUESTRA SOBRE TEMAS DE FERNANDO NAZARETH", alcançou o 3.º lugar no Concurso Nacional de Composição, da Academia Brasileira de Música. Recebeu, também, o CARTÃO DE PRATA pelo lançamento do JEQUIBÁU.

JEQUIBÁU * é samba autêntico, essencialmente brasileiro, estruturado sob a égide e a inspiração ancestral da alma pura daqueles que primeiro tiveram vibrar com notas marcadas de suave tritono, a raça brasileira no ventre da Pátria.

* A palavra JEQUIBÁU nasceu apoiada no termo JAQUIBÁU, dança de escravos recolhida por Heitor Villa Lobos.

ARMANDO BLUNDI BASTOS
S. Paulo 9/2/1966

discos chantecier divisão industrial de cassio muniz s/a matriz: r. aurora, 1011 - cx. postal n.º 478 - l. paulo, brasil - filial: av. rio branco, 185 - 2.º and. s/ 223 - rio de janeiro

Imagem55: Jequibau - contracapa



Imagem56: Dois na Bossa Vol I - capa



Imagem57: Dois na Bossa Vol I - contracapa

[illegible]

Imagem59: Dois na Bossa Vol II – contracapa



Imagem60: Dois na Bossa Vol III - capa

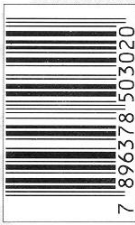


Imagem61: Dois na Bossa Vol III - contracapa

ELIS REGINA NO FINO DA BOSSA • VOLUME 2

1. Devagar com a louça com Elis, Elza Soares e Quinteto de Luiz Loy • 10/04/67	03:21
2. Mulata assanhada com Elis, Ataulfo Alves e Zimbo Trio • 24/05/65	02:04
3. Lunik 9 com Elis e Quinteto de Luiz Loy • 11/07/66	03:12
4. Eu vim da Bahia estréia de Gilberto Gil no programa • 13/06/66	02:17
5. Consolação	04:55
Carcará	
Aleluia	
Zelão com Elis, Jari Rodrigues, Baden Powell e Zimbo Trio • 12/07/65	
6. Tristeza em mim com Baden Powell e Rosinha de Valença • 12/07/65	03:32
7. Amor em paz com Elis e Zimbo Trio • 15/11/65	03:14
8. Bocoche com Elis e Baden Powell • 12/10/66	03:00
9. Estamos aí com Quinteto de Luiz Loy • 21/06/66	03:59
10. Sucessos de Elis em 1965 com Elis e Quinteto de Luiz Loy • 20/12/65	09:39
Reza	
Esse mundo é meu	
Aleluia	
Zambi	
Tem dó	
Tempo feliz	
Arrastão	
Menino das Laranjas	
11. Agora ninguém chora mais com Elis, Jorge Benjor e Zinho • 08/11/65	03:02
12. Falsa bahiana/Sufixo: Imagem com Elis, Wilson Simonal e Quinteto de Luiz Loy • 22/05/67	03:29

Zimbo Trio: Amilton Godoy (piano), Luiz Chaves (baixo) e Rubinho Barsotti (bateria)
 Luiz Loy Trio: Luiz Loy (piano), Bandeira (baixo) e Zinho (bateria)
 Quinteto de Luiz Loy: Trio, mais Papudinho (trompete) e Mazzola (sax-tenor e flauta)

7 896378 503020

COMPACT disc DIGITAL AUDIO

© 1994 velas prod. art. musicais e comércio ltda cgc 67.128.918/0001-91
 produzido na zona franca de Manaus por: sonopress - rmo da amazonia ind. e com. fonográfica ltda cgc 84.494.129/0001-93

Imagem62: O Fino 1 – Coletânea do Programa

ELIS REGINA NO FINO DA BOSSA • VOLUME 1

1. Tema do prefixo (Terra de ninguém)/Influência do jazz com Elis Regina e Orquestra de Carlos Piper • 19/07/65	03:38
2. Formosa com Elis, Ciro Monteiro, Baden Powell e Zimbo Trio • 17/05/65	02:37
3. Elis recebe Dorival Caymmi com Elis, Dorival Caymmi e Zimbo Trio • 29/11/65	07:42
Lá vem a bahiana	
Saudades da Bahia	
Das rosas	
4. Pra dizer adeus com Elis e Zimbo Trio • 11/07/66	03:57
5. Discussão com Elis, Pery Ribeiro e Luiz Loy Trio • 09/08/65	02:14
6. Pout pourri de Tom Jobim com Elis, Jair Rodrigues e Zimbo Trio • 04/08/65	06:44
Insensatez	
Corcovado	
A felicidade	
Desafinado	
Esse seu olhar	
Só em teus braços	
Samba do avião	
Garota de Ipanema	
Se todos fossem iguais a você	
7. Garota de Ipanema com Baden Powell • 17/05/65	01:50
8. Aleluia com Elis e Edu Lobo • 04/08/65	03:33
9. Samba do avião com Elis, Lennie Dale e Luiz Loy Trio • 28/06/65	02:25
10. Vem balançar com Elis e Quinteto de Luiz Loy • 11/67	02:12
11. Roda de Samba com Elis, Elza Soares, Agostinho dos Anjos e Lucio Alves no "Corte Rayol Show" • 30/11/65	07:16
Despedida de Mangueira	
O morro não tem vez	
Zelão	
O morro	

Zimbo Trio: Amilton Godoy (piano), Luiz Chaves (baixo) e Rubinho Barsotti (bateria)
 Luiz Loy Trio: Luiz Loy (piano), Bandeira (baixo) e Zinho (bateria)
 Quinteto de Luiz Loy: Trio, mais Papudinho (trompete) e Mazzola (sax-tenor e flauta)




7 896378 503013

COMPACT disc DIGITAL AUDIO

© 1994 velas prod. art. musicais e comércio ltda cgc 67.128.918/0001-91
 produzido na zona franca de Manaus por: sonopress - rmo da amazonia ind. e com. fonográfica ltda cgc 84.494.129/0001-93

Imagem63: O Fino 2 – Coletânea do Programa

ELIS REGINA NO FINO DA BOSSA • VOLUME 3

1. Mas que nada com Elis e Quinteto de Luiz Loy • 08/11/65	02:18
2. Você com Elis Regina, Pery Ribeiro e Luiz Loy Trio • 09/08/65	02:41
3. Telefone com Elis e Os Cariocas • 18/10/65	02:06
4. Zê não é João (Alô João) com Ciro Monteiro/Baden Powell • 17/05/65	02:32
5. Somewhere com Elis e O Quarteto no "Show em Simonal" • 07/06/66	03:25
6. Sambou sambou com Zimbo Trio tendo Amilton ao vibrafone, Heraldo do Monte à guitarra e Hermeto Pascoal à flauta • 21/11/66	05:50
7. Elis recebe Adoniran Barbosa com Elis, Adoniran e Mario • 12/07/65	09:57
Saudosa maloca	
Luz da Light	
Prova de carinho	
As mariposa	
Um samba no Bexiga	
Bom dia tristeza	
Trem das onze	
8. Eu só queria ser com Elis, Claudete Soares e Orq. de Ciro Pereira • 12/10/66	02:48
9. Pout pourri de Carlos Lyra com Elis, Jair Rodrigues e Zimbo Trio • 08/11/65	06:42
Minha namorada	
Primavera	
Cartão de visita	
Feio não é bonito	
Maria muita	
Maria ninguém	
Maria do Maranhão	
Aruanda	
Samba do carioca	
10. Esse mundo é meu com Elis e Zimbo Trio • 12/07/65	02:06
11. Se acaso você chegasse/Sufixo: Terra de ninguém com Elis, Elza Soares, Jair Rodrigues, Zimbo Trio e Orquestra de Carlos Piper • 29/11/65	03:19
Zimbo Trio: Amilton Godoy (piano), Luiz Chaves (baixo) e Rubinho Barsotti (bateria)	
Luiz Loy Trio: Luiz Loy (piano), Bandeira (baixo) e Zimbo (bateria)	
Quinteto de Luiz Loy: Trio, mais Papudinho (trompete) e Mazzola (sax-tenor e flauta)	



XRLP-3.254

O Fim da Bossa

Quem a comissão organizadora do "O FIM DA BOSSA", do Centro Acadêmico XI de Agosto do Faculdade de Direito da USP, afiliado e patrocinado pela RGE para receber o problema do seu no Teatro Paramount, membros do grupo, pois acreditamos no talento que o movimento alcançará. O mesmo pertencente a nível de uma plateia de mais de 2.000 pessoas, que aplicou exclusivamente 150 votos em intervenções das artistas que se apresentaram. Para melhor mais de 1.500 pessoas presenciar a festa no Teatro Paramount, buscando de qualquer forma apoiar o "show".

GAROTA DE IPANEMA
(Osvaldo Cavalcanti/Mercado Livre)
ALAIDE COSTA

ONDE ESTÁ VOCE
(Vivíola de Moraes-Arenberg/Carlos Adam-José Gilberto)
ZINHO TRIO

SELEÇÃO DE SAMBAS
a) GOSTO QUE ME ENROSCOU (J. B. de Silva-Sinhá)
b) AGORA E CINZA (Bide-Armado Marçal)
c) DUAS CONTAS (Gavetti)
d) BOSSA NA PRAIA (Pery Ribeiro-Geraldo Costa)
PAULINHO NOGUEIRA

TEM DO
(Basilio Pivotti-Vivíola de Moraes)
MAY LUCIA

CONSOLAÇÃO
(Basilio Pivotti-Vivíola de Moraes)
ROSINHA DE VALENÇA

CHOVE CHUVA
(Lúcio Neto)
JOSÉ SARA

DESAPAIÃO
(Ferreira Cerito-Edmondo Mendes)
WANDA

MARIA MOITA
(Carlos Lúcio-Vivíola de Moraes)
NARA LEÃO

BERIMBA
(Basilio Pivotti-Vivíola de Moraes)
OSCAR CASTO NEVES

VERA: 194 9130



Essa festa vem demonstrar que a música popular moderna brasileira já sofreu muito. Embora portanto, um movimento crescente que tende a crescer a Brasilizar, tornando a música brasileira para o futuro da música popular.

Desnecessário se tornar mais detalhadamente, mas em termos gerais, não há e não há manifestação do público brasileiro, e a existência das performances alcançou pelo menos que se apresentaram.

Lamentavelmente não seria possível se, por meio do estudo, tomar conhecimento das interpretações de todas as artistas que participaram do "show", se que seriam necessários pelo menos três longos para registrar o que foi a música de sucesso de 25 de maio de 1964, no Teatro Paramount em São Paulo.

A falta de informação, registramos apenas que, além das artistas que compõem este show, participaram com músicas: Tris de Sérgio Mendes, Luiz Henrique, Cláudio Soares, Walter Wanderley, Geraldo Chim, Marcos Valle, Trio de Edson Mello e Os Carlinhos.

És poderiam dizer de dentro e participar pessoalmente de Osvaldo Cavalcanti, mas não há um espírito de colaboração com estudantes do Centro Acadêmico XI de Agosto, que organizaram o espetáculo em benefício da Campanha de Orlândia Desleitura, e prestou o melhor do seu talento escrivendo as arranjos para um show que acompanhava as interpretações de Alaiide Costa, Lucília e sua própria intervenção na música final do espetáculo, o "Berimbau" de Vivíola e Basilio Pivotti, um dos pontos altos de todo o espetáculo.

Observação:

Esta gravação foi registrada ao vivo no Teatro Paramount em São Paulo e portanto, apesar de as deficiências inerentes de acústica e equipamento adequados, que somente são possíveis em um estudo de gravação.

AGRADECIMENTO

Somente foi possível a apresentação deste disco, graças ao espírito de compreensão dos grandes Philips, Auto-Fidelity e Elenco, que possibilitaram a participação de seus artistas exclusivos, respectivamente: Jorge Ben, Alaiide Costa, Nara Leão e Rosinha de Valença.

A essa gravação os agradecemos da RGE.

NEROZIO NOGUEIRA SANTOS
Tradução da Revista "RGE-600"
Rio de Janeiro - RJ

DISCOS RGE LTDA. - Rua Paula Souza, 181 - 2º e 3º andares - São Paulo

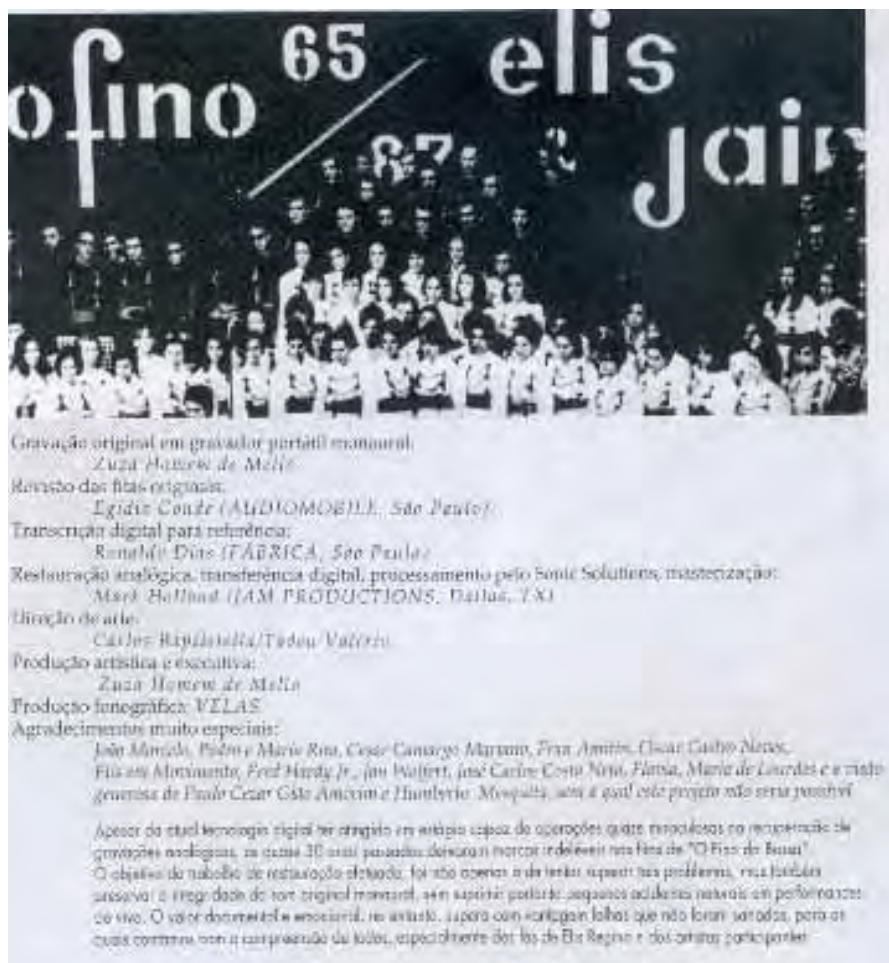


Imagem66: O Fino - ficha técnica da Coletânea do Programa

Gravação original em gravador portátil monaural:
Zuza Homem de Mello

Revisão das fitas originais:
Egidio Conde (AUDIOMOBILE, São Paulo)

Transcrição digital para referência:
Ronaldo Dias (FÁBRICA, São Paulo)

Restauração analógica, transferência digital, processamento pelo Sonic Solutions, masterização:
Mark Holland (JAM PRODUCTIONS, Dallas, TX)

Direção de arte:
Carlos Baptistella/Tadeu Valério

Produção artística e executiva:
Zuza Homem de Mello

Produção fonográfica: VELAS

Agradecimentos muito especiais:
João Marcelo, Pedro e Maria Rita, Cesar Camargo Mariano, Fran Amotin, Oscar Castro Neves, Elis em Movimento, Fred Hardy Jr., Jan Wolfert, José Carlos Costa Neto, Flavia, Maria de Lourdes e a visão generosa de Paulo Cesar Gílo Amorim e Humberto Mesquita, sem a qual este projeto não seria possível.

Apesar da atual tecnologia digital ter atingido um estágio capaz de operações quase miraculosas na recuperação de gravações analógicas, os quase 30 anos passados deixaram marcas indeléveis nas fitas de "O Fino da Bossa". O objetivo do trabalho de restauração efetuado, foi não apenas o de tentar superar tais problemas, mas também preservar a integridade do som original monaural, sem suprimir portanto pequenos acidentes naturais em performances ao vivo. O valor documental e emocional, no entanto, supera com vantagem falhas que não foram sanadas, para as quais contamos com a compreensão de todos, especialmente dos fãs de Elis Regina e dos artistas participantes.

Imagem67: O Fino da Bossa - ficha técnica - idem



Imagem68: O Fino do Fino – Capa do CD



Imagem69: O Fino do Fino – Contracapa do LP

ZIMBO 30 ANOS

Luiz Chaves Oliveira da Paz desceu da sua Belém do Pará e aportou em São Paulo, dedos escalavrados pelas cordas improvisadas de seu contrabaixo, feitas com o mesmo material do punho das redes do norte. Rubens Alberto Barsotti nasceu na Paulicéia, esperava aqui confortavelmente seu destino, entre as promissoras baquetas de sua bateria e os livros de Direito Romano da faculdade. Amilton Teixeira Godoy já tinha aprendido tudo o que sua professora de Bauru podia ensinar e desembarcou na cidade naquele 1958 para estudar piano na famosa escola paulistana de Magdalena Tagliaferro.

Des anos mais moço que os dois excelentes músicos que se tornaram seus amigos e o convidaram para formar um trio, Amilton ligou para o pai em Bauru para comunicar e quase pedir permissão para aceitar o convite: tocar na noite de São Paulo. A foto da capa deste CD, feita nos degraus da Boite Oasis em 17 de Março de 1964, é a primeira do Zimbo Trio, que iniciava carreira na então melhor casa noturna paulistana.

De lá para cá trinta anos de sustentidos e bemóis, de acordes de pianos, de efeitos de contrabaixo, de desenhos rítmicos de bateria, passaram por baixo da ponte do tempo. O Zimbo (palavra afro que significa sorte, sucesso, progresso, em sentido amplo) nasceu para ser exclusivamente instrumental e assim foi até o dia em que uma certa Elis Regina uniu sua voz aos instrumentos e tornou-se, no dizer do Amilton, "o quarto som do trio".

Dai para frente todas as grandes vozes queriam o Zimbo como suporte e mais que outras, quem melhor se deu com eles, além da própria Elis,

foi Elizeth Cardoso, companheira de tantas e vitoriosas tournées internacionais. Nos intervalos de obrigatória presença nos programas de TV, Fino da Bossa, de Elis e Bossaude, de Elizeth, mais de quarenta países consagraram o talento do trio, alguns deles já visitados mais de quinze vezes.

Ritmos, intérpretes, gêneros, compositores, conjuntos entraram e saíram de moda nas três últimas décadas e o Zimbo Trio está aí. Parece que semana passada os caminhos de Belém do Pará, Bauru e São Paulo se cruzaram e acabaram de gerar um trio moderno, atual, versátil, talentoso. A única diferença dos tempos iniciais a esta parte é que o passar do tempo uniu-se à experiência e à sabedoria para cravar no fogo do talento três vidas que unidas dão uma lição de humanidade e arte para já algumas gerações deste país. Onde talento sobeja: falta apenas quem - como estes três cavalheiros das partituras - o segure nas mãos, domine e distribua ao longo de trinta anos de beleza sonora, de cores musicais. Trinta anos de Zimbo Trio é pouco.

Um Triângulo
COMERCIAL FONOGRÁFICA RGE LTDA.
Projeto Fotográfico: Wilson Rodrigues Pires
Coordenação: Pespina e Tânia: Arley Pereira
Edição e Montagem: Paulo João
Hemeroteca: Cia. de Audio
Arte: Nicolau Maximino Jr.



Na platéia do Moulin Rouge, Paris 1967, Elizeth Cardoso, o então produtor João Evangelista Leão, Luiz Chaves, Wilson Simonal, Amilton Godoy e Rubens Barsotti, o Rubinho.



Alegria internacional depois de um show no Di Monaco, em São Paulo, no ano de 1969. As duas Divinas - Sarah Vaughn e Elizeth Cardoso - cumprimentam Amilton e Rubinho. O gargalhante Joe Kantor substitui Luiz Chaves apenas na foto.

O Zimbo Trio se apresentando por ocasião da premiação do Hall of America, em 1970, fase na qual ganhou todos os prêmios como melhor conjunto instrumental no Brasil e no exterior.



Procurando passar para as novas gerações o muito que sabem, Rubinho, Amilton e Luiz Chaves dirigem o CLAM, uma escola de música onde foi feita a foto. E onde seus trinta anos de experiência e talento abrem caminho para quem se interessar pelo melhor em música popular.

Imagem70: Encarte do CD - Zimbo Trio 30 anos



Imagem71: CD Projeção - Luiz Chaves - capa



Imagem72: CD Projeção - Luiz Chaves - contracapa



Imagem73: LP Zimbo Trio Vol 1 - capa



Imagem74: LP Zimbo Trio Vol 1 - contracapa

[illegible]



Imagem79: Zimbo Trio Vol. 1 – O melhor instrumental de 1964

Revista Intervalo nº129, 27/06-03/07/1965

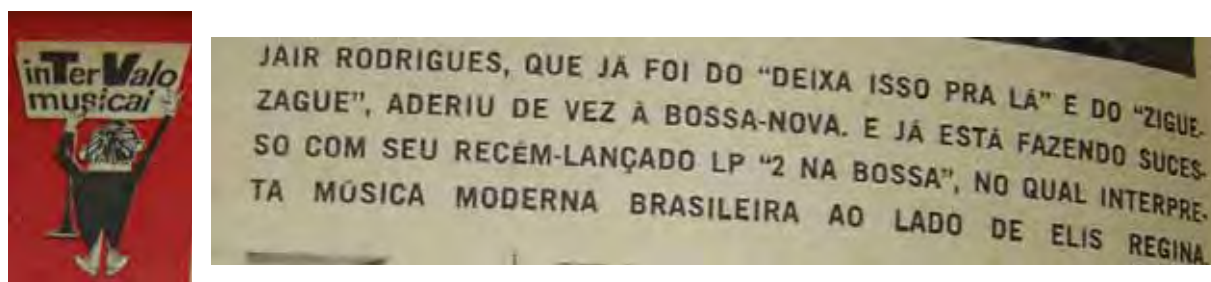


Imagem80: *Jair Rodrigues e Elis Regina interpretam Música Moderna Brasileira*

Revista Intervalo nº124, 26-29/05/1965



Imagem81: João Gilberto no "O Fino", depois de 3 anos no USA

Revista Intervalo nº130, 04-10/07/1965



Imagem 82: Elis Regina Balança o Brasil

Revista Intervalo nº131, 11-17/07/1965

Imagem83: Elis Regina Conquista o Brasil com "Arrastão" - idem



GAÚCHA CONQUISTOU O SAMBA

Pimentinha (é o apelido de Elis), vê-se arrastada essa gente e traz o Berimbau contigo. A mensagem foi lida quando Bibi Ferreira, em nome da TV-Excelsior, entregou à música Arrastão, de Vinícius e Eda, o primeiro prêmio do Festival Nacional da Música Popular Brasileira: um Berimbau de Ouro. E os dois compositores, porque consideraram a interpretação de Elis o grande trunfo para a obtenção do prêmio, deram-lhe a estatuetta de presente. O sucesso nacional da gaúchinha começou assim e dali para a frente não parou mais. Elis ganhou programa exclusivo — O Fino da Bossa — de 30 minutos na TV-Record de São Paulo (a fita está sendo negociada nas outras

capitais e no exterior), depois que os seus Meninos das Laranjas e Arrastão ficaram com cadeira cativa nas paradas de sucesso. Tudo isso, porém, não mudou a garôta que no começo só cantava música americana, mas que depois conquistou o samba, transformando em bossa e balanço a vida como ela a vê. E porque a sua música é a vida, ela sofre e ri quando canta, fazendo o público rir e chorar consigo. Fazendo do talento e da simpatia a base de O Fino da Bossa, Elis lota o Teatro Record — em S. Paulo, onde o programa é gravado — todas as semanas, provocando nos diretores daquela casa opiniões assim: Elis é o Pelé do samba. E com isso o público concorda. *



Imagem84: Elis Regina "O Pelé do Samba" — idem



Imagem85: Lennie Dale, o autor da “Eliscóptero”

Revista Intervalo nº132, 18-24/07/1965

Imagem86: Rua da Consolação roubou o samba do beco das garrafas

Revista Intervalo
nº133, 25-31/07/1965



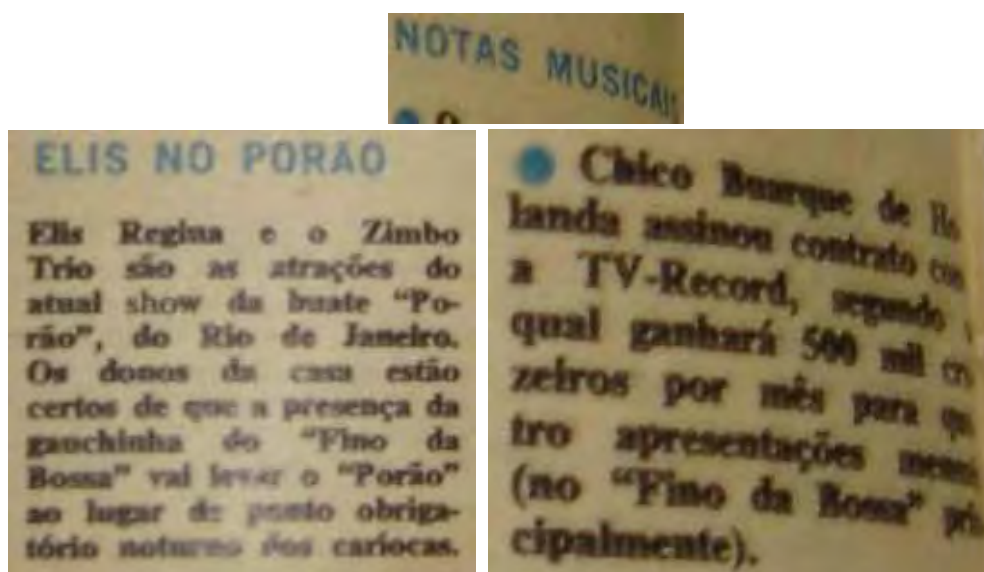


Imagem87: Zimbo e Elis no Porão do Rio / Imagem88: Chico Buarque no "O Fino"

Imagem89: O Preço da Fama

Revista Intervalo nº165,
06-12/03/1966



postura e harmonia de gestos no palco, as artistas americanas estudam esgrima e nenhuma delas desconhece dança moderna. Se eu quiser ser profissional realmente, devo fazer a mesma coisa. E foi justamente para procurar um professor de esgrima que Elis Regina saiu com a reportagem de INTERVALO numa segunda-feira de manhã, antes dos ensaios de seu programa O Fino da Bossa, à noite, no Teatro Record de São Paulo. Mas como poucos clubes possuem a modalidade esportiva e esses poucos estavam fechados, Elis não pôde ter a sua aula inaugural. Mesmo assim, aproveitou para passear e conhecer a Capital. Riu muito, andou descalça, deixou-se fotografar (pela primeira vez de calças compridas) e contou que está gastando muito com a modista (dois milhões e meio de cruzeiros por mês). E depois de duas horas de alegria, ela voltou ao hotel mais cansada, mas um pouco mais feliz, dizendo que gosta muito de ter amigos como os que tem em INTERVALO. E nós também.



Depois de duas horas de alegria com a reportagem de "Intervalo", Elis Regina voltou ao hotel, um pouco mais feliz e não se sentindo tão sozinha.



**Adilson Godói
se prepara para o II Festival da
Música Popular Brasileira
e contesta Vinícius**

**SÃO PAULO DEIXOU DE
SER TUMULO DO SAMBA**

O II Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela revista INTERVALO, em colaboração com a TV Globo e a TV Record, está movimentando os compositores de todo o país. Na opinião de Adilson Godói, um dos mais destacados autores da música popular brasileira, o II Festival vai colocar os ritmos importados no seu devido lugar, com relação ao nosso cançãoeiro, que estava relegado a um papel secundário há perto de um ano. Ele próprio pretende concorrer com diversas músicas, como farão os compositores do seu grupo.

Imagem91: Adilson Godoy contesta Vinícius

Revista Intervalo nº.185, 24 a 30/07/1966, p.3-5

São Paulo deixou de ser...



FABULOSO ELENCO DA RECORD VAI REVELAR COMPOSITORES



Chico Buarque e Geraldo Vandré querem provar que São Paulo também dá samba

Um dos motivos que levam o paulista Adilson Godói a se empenhar tanto no II Festival tem um sabor de revide à afirmativa atribuída a Vinícius de Moraes, segundo a qual São Paulo é o túmulo do samba.

Segundo Adilson, os compositores cariocas se acomodaram, ou perderam o estímulo: O fato é que a grande maioria dos novos sucessos tem a chancela de compositores paulistas, ou

radicados em São Paulo — ele diz. Isso desmente tabus como aqueles de que São Paulo não dá samba, São Paulo não tem espírito, ou de que paulista só sabe fazer fábricas.

O jovem compositor, que nasceu em Bauru e somente este ano já gravou 26 músicas (ele também canta) e está nas paradas de sucesso com *Dá-me, Tristeza* que se foi e *Flor da Manhã*, cita os baianos Gilberto Gil e Cactano Vello-

so, com *Louvação* (parceria de Torquato Neto) e *Boa Palavra*, respectivamente, ambos estourando na preferência popular, através das interpretações de Elis Regina e Maria Odete; Chico Buarque de Holanda, com *Olé, Olá*, uma jóia através de Nara Leão; Geraldo Vandré e Lona (outro baiano que se plantou em São Paulo) com *Porta-Estandarte*, marcha-rancho já gravado pelo próprio Vandré e Tuca, e muitos

Imagem92: São Paulo revelando compositores - idem



Festival mostrará também a bossa boa de Cláudia, Elis Regina e Wilson Simonal

outros sucessos que nasceram em São Paulo e correm o Brasil. Para ele, com a acomodação dos cariocas, os compositores paulistas vão, mais uma vez, ter a palavra, no II Festival da Música Popular Brasileira, cujas inscrições foram prorrogadas até o próximo dia 15 de agosto. Outros compositores paulistas, porém, reconhecem que os cariocas formam três ou quatro equipes de alto gabarito e, se quiserem, po-

dem fazer excelente figura, principalmente porque contam com intérpretes tradicionais, como Elza Soares, Ciro Monteiro e Elisete, à disposição dos concorrentes, como, de resto, está todo o fabuloso elenco da TV Record, com o patrocínio do Sabão Viva, neste II Festival.

Adilson Godói tem 26 anos, é diplomado em piano e harmonia e está estudando orquestrações e composição. É um dos que

acreditam que as formas estruturais da música erudita, levadas à canção popular, contribuem para elevar a cultura musical do povo. Acha também que o grande público pode aceitar a mensagem de letras mais sérias e sentir uma música de estrutura harmônica mais complexa. Cita *Dá-me*, como exemplo: Tem muito de erudita. E enfrenta o *Iê, Iê, Iê* nas paradas de sucesso — diz.

Imagem93: Artistas Declaram: São Paulo é que dá Samba - idem



Pimentinha apareceu com a inovação e todo mundo quis ver-de-perto. **Aí foi fogo.** Elis pôs as mãos na cintura — e a boca no mundo.

VESTIDO BOSSA NOVA DE ELIS TEM JANELAS

Pimentinha aderiu à inovação de artistas lançarem produtos comerciais e vai apresentar a sua linha **Elis** — com vestidos, maiôs, calças compridas e outros artigos. Por enquanto, só estreou um vestido de cena (não é para ser vendido). É o modelo que as fotos mostram, em fazenda vermelha viva, com duas janelas de plástico transparente. O desenho é de Mona Gorovitz, nossa companheira de **Cláudia**, e **Pimentinha** gamou no modelo. O Zimbo Trio e todo o pessoal do **O Fino** também. Mas, quando quiseram ver de perto o vestido revolucionário — e, logicamente, as curvas da dona, Elis se mancou, botou as mãos na cintura e a boca no mundo. Já viram né? o revolucionário modelo é bastante revelador, em ângulo favorável. Esse vestido, sexy demais, permite também mostrar o doce balanço da Elis quando caminha. Mas lembrem-se: não queiram chegar perto, porque a **Pimentinha** estrila feio.

Imagem94: Elis Lançando Moda

Revista Intervalo



Imagem95: Record enfrenta o 2º incêndio

Revista Intervalo nº188, 14-20/08/1966



Imagem96: Em 1965 Johnny Alf já compunha música moderna que em 1959 chamou Bossa Nova

Revista Intervalo



**Imagem97,98: Show em
Comemoração ao 12º
aniversário da TV Record**
Revista Intervalo nº143, 03-09/10/1965)



TV-RECORD FÊZ 12 ANOS SEM BÔLO

apresentados em sucessão cantores da nova, novíssima e velha geração. Ary Toledo, com seu Pau de Arara e o nôvo Subdesenvolvido foi quem mais palmas ganhou. João Dias também muito aplaudido, cantando A Voz do Violão, numa homenagem que estendeu a Francisco Alves, cujo aniversário de morte coincide com o aniversário da TV-Record.

O show terminou com os cantores que comandam os musicais Jovem Guarda, Bossaudade e O Fino da Bossa. Primeiro, Roberto Carlos, com Não Quero Ver Você Triste; depois, Elizete Cardoso e Ciro Monteiro, com uma seleção de sambas antigos, e, por último, Elis Regina e Jair Rodrigues, cantando pedacinhos de seus maiores sucessos. No finzinho, para encerrar mesmo o espetáculo, Elizete Cardoso comandou todo o elenco na interpretação de Perfil de São Paulo. Foi, sobretudo, uma demonstração insofismável de que hoje a Record conta com o maior elenco musical e humorístico do Brasil.

O QUE NINGUÉM VIU

Isaura Garcia não gostou nem um pouco de a terem escalado para iniciar o show. É que às 19,45h poucos ainda estavam frios. Depois, nos camarins, ela dizia para quem quisesse ouvir que iria pedir demissão, em caráter irrevogável. Wandering, por sua vez, não gostou de ter cantado o Exército do Surf com orquestra. Sua voz sumiu e por isso foi pouco aplaudida.

A direção da Record sorteou um automóvel entre os funcionários e quem ganhou foi Blota Júnior. Naquele mesmo dia, pela manhã, o animador e secretário de Estado havia saído para comprar um carro que pretendia dar de presente à esposa Sônia Ribeiro. Para os que diziam que ele tinha muita sorte, Blota argumentou: Nada disso. O número 28 estava lá e ninguém o quis. Deixaram-no para mim e eu aceitei, ora!

Ninguém ficou sabendo ao certo porque este ano não houve bôlo com velinhas, já que a explicação jocosa de Manoel de Nobrega sobre a impossibilidade de encontrar uma velinha com pavio bem grande, não foi levada a sério.

*



No final da festa Elizete cantou "Perfil de São Paulo", ladeada por Jair e Elis.

Imagem99: A velha Jovem Guarda, a tradição, a ruptura e a evolução.

Festa da MPB – idem



TV deu milhões para ficar com a menina das laranjas
**AMERICANO VAI ESPERAR
 SEIS MESES PARA VER
 BALANÇO DE ELIS**

Pelo menos nos próximos seis meses Elis Regina não irá mais aos Estados Unidos. Ficarão no Brasil, dando *shows* no Rio, São Paulo e outras Capitais e gravando, todas as segundas-feiras, para os cariocas, (TV-Rio), paulistas (TV-Record), gaúchos (TV-Gaúcha) e pernambucanos (TV-Jornal do Comércio), em videofita, o programa *O Fino da Bossa*. Seis milhões de cruzeiros mensais e mais 20% da renda dos espetáculos no teatro, às segundas-feiras, além de vários milhões para a venda da videofita, impediram a ida de Elis para os Estados Unidos. Da mesma maneira, embora ainda não tenham renovado seu contrato, parece que o Zimbo Trio também não irá mais mostrar sua bossa e balanço aos norte-americanos. Elis, que continua lotando todas as semanas o Teatro Record, assinou contrato na semana passada, acabando com uma série de especulações sobre sua possível ida para os Estados Unidos ou então para as Emissoras Associadas.

Imagem100: Elis e Zimbo ficam no Brasil para comandar "O Fino"

Revista Intervalo nº124, 23-29/05/1965



bossa-nova (agora) procura o povo

Texto de Franco PAULINO

"Música popular é aquela que dá vontade de a gente cantar junto". A frase é de Ataulfo Alves e a Bossa-Nova quer roubá-la. O movimento que começou em recinto fechado, pulando do apartamento de Nara Leão para as buates cariocas e que, ainda hoje, procura os teatros e auditórios universitários, quer sair às ruas.

A Bossa-Nova, antes apenas uma vanguarda musical individualista, dirigida a um círculo fechado, quer agora o coletivo e a libertação das quatro paredes. Para isso, usa a frase de Ataulfo. E quem gostou dela, também, foi o jornalista Franco Paulino, um dos críticos analistas mais cuidadosos do sambalongo no Brasil.

Imagem101: A Nova Bossa quer sair às ruas

Revista Intervalo nº93,94 e 95, out/nov/1965

**quem é quem
para um sambalanço**

● **Alaide Costa**, carioca, residente em São Paulo, é uma das primeiras do movimento renovador do samba. Andou uns tempos fora da jogada por estas duas razões: as panelinhas a esnobaram e recusou gravar coisas assim como versos, samboleros, sambaladas e que tais. Mas voltou à toa dos acontecimentos com um elepê lançado pela Audio Fidelity ("Afina... Alaide"). É uma das maiores cantoras do Brasil. A mais moderna ela é Compê, toca piano e coloca muita variedade em tudo o que faz. Tem um filho bonito à beça.

● **Antônio Carlos Jobim**, o Tom, é o compositor mais lírico. Fez "Desafinado", de parceria com o saudoso Newton Mendonça. Fez quase todas as composições mais ouvidas da Bossa-Nova: "Garota de Ipanema", "Inútil Paisagem", e vai por aí... É excepcional arranjador e tem tanto prestígio nos Estados Unidos como aqui. Ao piano, tem um estilo todo pessoal: toca quase sem usar acorde, a revista "Down Beat" fala — referindo-se a ele — de um "piano de notas solitárias". É gênio.

● **Carlos Lyra** é um jovem maduro. Nunca se repete em suas músicas. É talentoso, de todos os compositores da Bossa-Nova, o de maior originalidade. Lyra é autor de três das mais lindas músicas da Bossa-Nova: "Maria Muíta", "Minha Namorada" e "Influência do Jazz". O rapaz transpira inteligência e, além do mais, sabe bem o que quer. Além de muita intuição, "une o pensamento ao sentimento", como diz Vinícius. É carioso e o principal teórico da Bossa-Nova, já tendo feito conferências para universitários, com bastante sucesso.

Imagem102: Sambalanço, quem são eles? - idem

Seleção tem Alcide, Tom, Vinícius, Baden, Lyra e Ben

● **Vinícius de Moraes** é o maior letrista da Bossa-Nova. Mas de vez em quando dá também a sua colher-de-chá e compõe melodias. É parceiro de Baden, Carlos Lyra, Tom Jobim etc. Fez "Samba da Bênção", "Marcha da Quarta-Feira de Cinzas", "Felicidade" e outros. Tem um profundo interesse por todo mundo e dá de si para se igualar — em juventude — a todos os seus parceiros. Toca violão para o gosto, faz poesias (como todos sabem) e é o branco mais preto do Brasil (como o pessoal diz). Não sei o que seria do samba sem Vinícius.

● **Baden Powell de Aquino** (seu nome é esse mesmo) nasceu no Estado do Rio, num lugar chamado "Verre-e-Sar". Mesmo bebendo muito, consegue estudar muitas horas por dia. É um dos responsáveis por esta guinada de popularidade de Bossa-Nova. No momento cumpre contratos na Europa. Pelas suas composições vocês sentem a genialidade do "catrocinho", como Vinícius de Moraes o chama. Baden fez "Berimbau", "Tem dó", "Condição", "Tristeza vai embora", e muitas outras melodias. Consideram-no um dos melhores violonistas do mundo.

● **Jorge Ben** é o moço da chamada afro-música a qual não passa de samba bem crioulo, temperado com uma "puxada" de violão que faz lembrar o atabaque. Pésimo letrista, Jorge Ben é, no entanto, um dos maiores intérpretes do samba novo. Salvem-se, de suas letras, umas poucas como "Mas que Nada", "Chove Chove" e "Menina Bonita não Chora". Tem algumas melodias ótimas. Mas se repete muito. É talvez o intérprete de maior poder de comunicação com o povo, embora pareça não ter muita consciência disto. Canta bem toda vida.

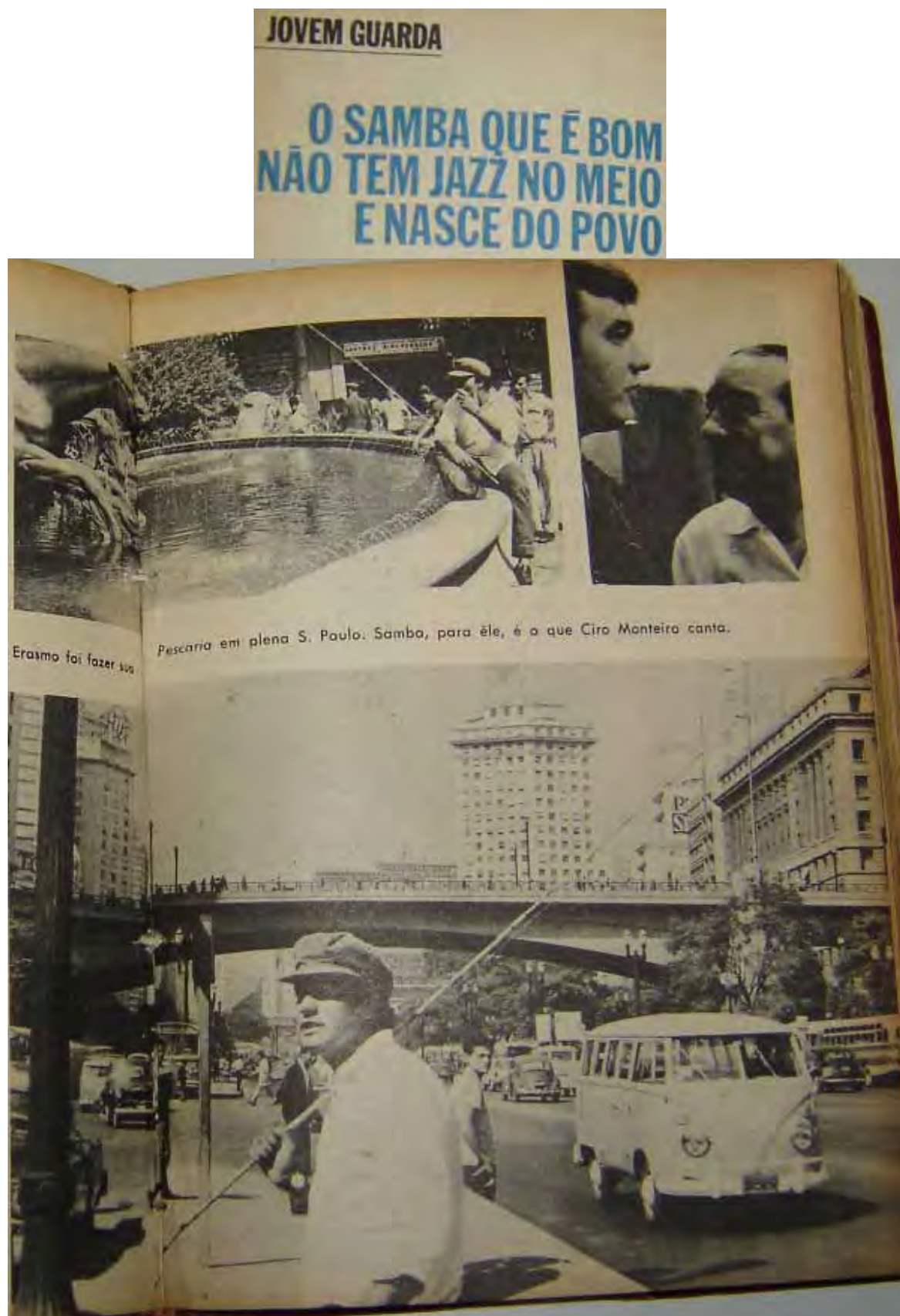


Imagem103: Erasmo Carlos compara a popularidade da Jovem Guarda com o esnobismo da Bossa Nova, na guerra fira entre os movimentos.

Revista Intervalo nº.160, 30/01-05/02/1966

Imagem104: O Fino passou a ser apresentado pelo trio: Elis, Jair e Simonal



Dois reis
e uma rainha
na bossa
espetacular



O Fino da Bossa agora está o fino, com um trio famoso: Jair, Elis e Simonal.

J
DA TV



Imagem105: Zimbo Trio registra e patenteia seu nome

Revista Intervalo, 1965



Imagem106: Diante da queda de audiência do “O Fino”, perdendo para a Jovem Guarda, Elis ataca o lê-lê-lê



Imagem107: O Fino na Europa deixa São Paulo vazio



Imagem108: Zimbo Trio levando MPB para fora do país

Revista Intervalo, 1965

DISCOS MAIS VENDIDOS	
Pesquisa realizada pelo IBOPE, no Estado da Guanabara, na semana de 11 a 16 de abril de 1966.	
A — COMPACTOS SIMPLES	
TÍTULO	INTÉRPRETE
1.º QUERO QUE VÁ TUDO PRO INFERNO	Roberto Carlos
2.º ALINE	Christophe
3.º CAPRI C'EST FINI	Hervé Villard
4.º TE ESPERAREI	Vanderlei Cardoso
5.º IO CHE NON VIVO SENZA TE	Pino Donaggio
B — COMPACTOS DUPLOS	
1.º JOVEM GUARDA	Roberto Carlos
2.º TERNURA	Vanderlêia
3.º HELP!	The Beatles
4.º ALTEMAR DUTRA	Altemar Dutra
5.º UM GRANDE AMOR	Jerri Adriani
C — LONG PLAYINGS	
1.º JOVEM GUARDA	Roberto Carlos
2.º HELP!	The Beatles
3.º CREME BATIDO	Herbe Alpert
4.º SURGE UM ASTRO	Agnaldo Timóteo
5.º EU TE AGRADEÇO	Altemar Dutra

Imagem109: Em abril de 1966 a Jovem Guarda dominava as paradas de sucesso roubando a colocação de “Dois na Bossa” e Elis.

PIMENTINHA NÃO SAIU

Ao contrário do que se noticiou, Elis Regina não saiu da Philips. Continua na gravadora, onde já tem novo LP pronto para ser lançado. O acompanhamento, como sempre, está a cargo do excelente **Zimbo Trio** e a produção é de Mário Duarte, diretor artístico da Philips.



Imagem110: Elis e Zimbo Trio

Revista Intervalo nº171, 17-23/04/1966

FAVORITOS DO PÚBLICO PEGA FOGO!

Você vota, elege os Favoritos do Público e você mesmo poderá entregar pessoalmente o prêmio ao seu ídolo, porque o troféu INTERVALO será entregue por leitores escolhidos em sorteio prévio.

Milhares de votos continuam chegando à redação. Apurados, eles vão mostrando que certas categorias estão mais que definidas. Outras, porém, são uma disputa sensacional. Rosamaria Murtinho está mais perto de Regina Duarte, Renato Aragão ainda não conseguiu libertar-se de Renato Côrte Real, e Sérgio Cardoso não deixa Francisco Cuoco fugir.

Mas veja você mesmo os números:

PROGRAMA FAVORITO

- 1.º - Jovem Guarda - 5.936 votos
- 2.º - Adoráveis Trapalhões - 2.786
- 3.º - Côrte-Rayol Show - 1.604
- 4.º - Discoteca do Chacrinha - 937
- 5.º - Moacyr Franco Show - 907
- 6.º - A Grande Parada - 798
- 7.º - Ronnie Von - 679
- 8.º - O Fino - 506
- 9.º - Hebe - 435
- 10.º - Agente da UNCLE - 384

ATOR FAVORITO

- 1.º - Francisco Cuoco - 6.599 votos
- 2.º - Sérgio Cardoso - 5.636
- 3.º - Carlos Alberto - 1.101
- 4.º - Henrique Martins - 781
- 5.º - Ted Boy Marino - 612
- 6.º - Hélio Souto - 600
- 7.º - Tarcísio Meira - 322
- 8.º - Geraldo d'El-Rey - 275
- 9.º - Amílton Fernandes - 193
- 10.º - Carlos Zara - 186

CANTOR FAVORITO

- 1.º - Roberto Carlos - 8.191 votos
- 2.º - Agnaldo Rayol - 2.321
- 3.º - Wanderley Cardoso - 1.984
- 4.º - Ronnie Von - 1.810
- 5.º - Jerry Adriani - 1.089
- 6.º - Altemar Dutra - 1.061
- 7.º - Jair Rodrigues - 679
- 8.º - Moacyr Franco - 406
- 9.º - Erasmo Carlos - 284
- 10.º - Chico Buarque de Hollanda - 150

CANTORA FAVORITA

- 1.º - Wanderlêa - 9.450 votos
- 2.º - Elis Regina - 2.253
- 3.º - Ângela Maria - 1.200
- 4.º - Rosemary - 988
- 5.º - Nara Leão - 509
- 6.º - Inês Jordan - 379
- 7.º - Marta Mendonça - 339
- 8.º - Giane - 334
- 9.º - Denise Barreto - 268
- 10.º - Elizete Cardoso - 260

Imagem111: A Jovem Guarda desbanca "O Fino" em programa de cantores favoritos

Revista Intervalo, final de 1966

ANEXOS**2 CDs**

Exemplos Musicais CD 1

Garota de Ipanema (T. Jobim/ V. Moraes)

1: Zimbo Trio

2: Tamba Trio

Consolação (B. Powell/ V. Moraes)

3: Zimbo Trio

4: Tamba Trio

Reza (E. Lobo/ R. Guerra)

5: Zimbo Trio

6: Tamba Trio

7: Manfredo Fest Trio

Água de Beber (T. Jobim/ V. Moraes)

8: Zimbo Trio

9: Tamba Trio

Amanhã (W. Santos/ T. Souza)

10: Zimbo Trio

11: Manfredo Fest Trio

Barquinho Diferente (Sérgio Augusto)

12: Zimbo Trio

13: Milton Banana Trio

Arrastão (E. Lobo/ V. Moraes)

14: Zimbo Trio

15: Sambrasa Trio

Samba Novo (D. Ferreira/ N. Mendonça)

16: Zimbo Trio

17: Sambrasa Trio

Zimbo Trio tocando Samba-Jazz

19: O Norte (Luiz Chaves)

20: Samba Meu (Adilson Godoy)

21: Expresso Sete (R. Barsotti)

22: Insolação (Adilson Godoy)

23: Samba 40° (Adilson Godoy)

Zimbo Trio Tocando Jequibau

24: No Balanço do Jequibau (M. Albanese/ C. Pereira)