

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

ANTONIO CARLOS ARAUJO RIBEIRO JUNIOR

POLIFONIA DE VOZES E PRODUÇÃO DE SENTIDOS NA IMPRENSA:
Um estudo sobre os discursos da crítica musical brasileira acerca da influência do *jazz* na
MPB (1962-1970)

SÃO LUÍS

2018

ANTONIO CARLOS ARAUJO RIBEIRO JUNIOR

POLIFONIA DE VOZES E PRODUÇÃO DE SENTIDOS NA IMPRENSA:

Um estudo sobre os discursos da crítica musical brasileira acerca da influência do *jazz* na
MPB (1962-1970)

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal do Maranhão, como requisito total para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Linha de pesquisa: Expressões e processos socioculturais.

Orientador: Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Júnior.

Coorientadora: Prof^a. Dra. Vera Lúcia Rolim Salles.

SÃO LUÍS

2018

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Núcleo Integrado de Bibliotecas/UFMA

Ribeiro Júnior, Antonio Carlos Araújo.

Polifonia de vozes e produção de sentidos na imprensa :
um estudo sobre os discursos da crítica musical brasileira
acerca da influência do jazz na MPB 1962-1970 / Antonio
Carlos Araújo Ribeiro Júnior. - 2018.

233 f.

Coorientador(a): Vera Lúcia Rolim Salles.

Orientador(a): José Ribamar Ferreira Júnior.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Cultura e Sociedade/cch, Universidade Federal do Maranhão,
Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, 2018.

1. Análise do Discurso. 2. Crítica Musical. 3. Jazz.
4. Jornalismo Cultural. 5. Música Popular Brasileira. I.
Ferreira Júnior, José Ribamar. II. Salles, Vera Lúcia
Rolim. III. Título.

ANTONIO CARLOS ARAUJO RIBEIRO JUNIOR

POLIFONIA DE VOZES E PRODUÇÃO DE SENTIDOS NA IMPRENSA:

Um estudo sobre os discursos da crítica musical brasileira acerca da influência do *jazz* na
MPB (1962-1970)

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal do Maranhão, como requisito total para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Aprovada em: 16/01/2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Júnior
Universidade Federal do Maranhão
(Orientador)

Prof. Dra. Vera Lúcia Rolim Salles
Universidade Federal do Maranhão
(Coorientadora)

Prof. Dr. Ricieri Carlini Zorzal
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Gustavo Alves Alonso Ferreira
Universidade Federal de Pernambuco

A Fernando Pinheiro (in memoriam), um homem que passou a vida caçando o fato estético nos seus discos de blues e nos poemas do seu caderninho. Achou-o, porém, nos balbucios de seu filho Heitor e no calor de sua esposa Priscila. "A good man is hard to find". Saudade mordaz.

AGRADECIMENTOS

Ecoam várias vozes neste trabalho. Algumas delas jamais se encontraram, mas possuem algo em comum: como o Demian e o Harry Haller, famigerados personagens de Herman Hesse, essas vozes representam pessoas que, em vez de apenas saber, buscam, incessantemente. Interessa-lhes muito mais a travessia e não os pontos de partida e chegada. Nossos caminhos se cruzaram na procura inacabável e inadiável – sem pressa e para sempre – por nós mesmos. Essa dissertação é um dos frutos desses encontros, vale dizer, nem um pouco fortuitos.

Devo meus sinceros agradecimentos a Isabelle Myzmann, uma mulher incrível que, mesmo tendo de lutar as suas próprias lutas, jamais deixou de me motivar a prosseguir acreditando nos meus objetivos e de me auxiliar quando estava passando por dificuldades. Ela foi e é, sem dúvidas, a razão maior de permanecer acesa minha paixão pela Música e pela História. Já com a ajuda de Paulo Neto – amigo de ouvidos sempre atentos e sinceridade admirável – muitas das ideias que desenvolvi e outras que tive de repensar (algumas reaproveitadas, outras descartadas) foram possíveis graças a ele. Não tenho palavras para agradecer, meu amigo!

Agradeço também ao professor Gustavo Alonso, esta dissertação talvez sequer existisse, se não fosse a bolsa de pesquisa da graduação que me ofereceu. Além disto, jamais me esquecerei das conversas via *Facebook*, *Whatsapp* e *Skype*, nas quais busquei orientações e opiniões para muitas questões que surgiram durante a pesquisa. Obrigado pelas importantes sugestões, mesmo com tanto trabalho na coordenação do mestrado em Música e Sociedade da UFPE!

A Marília Giller, uma amiga que sempre me deu suporte para prosseguir pesquisando e buscando respostas. Agradeço pelo material de estudos que disponibilizou a mim, pelas conversas sempre produtivas e pelo convite em participar do *I Encontro Acadêmico sobre Jazz no Brasil*, realizado em Curitiba.

Aos professores Milena Galdez, Antonio Evaldo, Yuri Costa e ao amigo Horácio Figueiredo por terem me motivado a cursar um programa de pós-graduação no qual pudesse continuar desenvolvendo minha pesquisa. Mais do que a busca por títulos, meu objetivo se centrou em melhorar e aprofundar meus estudos, encontrar respostas para os meus questionamentos e contribuir de alguma forma para a sociedade. Urge em nossos dias, mais do que nunca, lembrar as pessoas daquilo que querem esquecer, como diria o bom e velho Peter Burke.

Aos professores Ferreira Júnior e Vera Salles, pelos debates, paciência e dedicação que depositaram no trabalho. Alexandre Francischini e José Adriano Fenerick, pelas conversas virtuais bastante produtivas. Aos professores Flávio Reis, Rosinete de Jesus Silva Ferreira (Rose Ferreira) e Ricieri Carlini Zorzal, que leram meus escritos e também me ajudaram bastante nos rumos de minha pesquisa. A Maria Santos, pelas dicas e auxílios nas horas do aperto.

A toda equipe do site Música e Sociedade e a Pablo Habibe, Henrique Ferreira e Vicente Belaglovis pelas horas intensas na gravação do primeiro material da banda Forte Apache.

A minha família pelo suporte e empenho que me deram condições para a produção deste trabalho.

E por último, mas não menos importante, à FAPEMA, pela concessão da bolsa de mestrado. Espero ter feito bom uso dos recursos a mim concedidos.

A música desperta o tempo; desperta a nós, para tirarmos do tempo um gozo mais refinado; desperta... E, portanto é moral [...]. Mas que sucede quando ela faz o contrário? Quando entorpece, adormenta, estorva a atividade e o progresso? Também disso a música é capaz; sabe perfeitamente agir como ópio. Uma influência diabólica, meus senhores! [...]. Há na música um elemento perigoso, senhores. Insisto no fato de sua natureza ambígua.

Thomas Mann – A Montanha Mágica.

O que todo esse medo da música – ou de certos tipos de música – sugere? O vigor e o tom dos ataques traem o melindre. Eles revelam não só aquilo que afirmam – a crença num suposto perigo moral da música –, mas também o que deixam transparecer. O pavor pressupõe uma viva percepção da ameaça [...]. O que mais violentamente repudiamos está em nós mesmos.

Eduardo Giannetti– Trópicos Utópicos

RESUMO

Essa dissertação analisa os discursos sobre o jazz na crítica de música brasileira, entre os anos 60 e 70. De forma central, busca-se compreender, por meio dos discursos da crítica musical, qual lugar o jazz ocupou no cenário de disputas simbólicas e tentativas de definição da música popular brasileira (MPB). Para tanto, no primeiro momento, procura-se identificar como o jazz e seus referenciais de musicalidade, estilo e expressão cultural foram lidos pela crítica musical brasileira. A partir disso, faz-se uma investigação sobre como a crítica interpretou e julgou a influência do jazz na MPB e, por fim, busca-se analisar de que forma os críticos procuraram sustentar e legitimar seus posicionamentos sobre essa influência. O *corpus* da pesquisa se constituiu pelo levantamento, contextualização e análise comparativa da produção de dois dos principais críticos musicais do período: Tárík de Souza e José Ramos Tinhorão. Consistindo em uma pesquisa de análise documental e bibliográfica, fez-se um mapeamento do conteúdo publicado por eles em veículos de grande circulação nacional como o *Jornal do Brasil*. Privilegiou-se, também, o material da *Revista Civilização Brasileira*, *Veja*, *Rock*, *A História e a Glória*, entre outras mídias. Optou-se pela análise qualitativa das fontes, utilizando conceitos bakhtinianos, como *polifonia* e *dialogismo*, a fim de atentar para as idiossincrasias nos enunciados de cada autor e suas inter-relações discursivas. Entendendo a crítica como um *campo* que produz sentidos e valores sobre a produção artística, valeu-se do conceito de *habitus* em Bourdieu. A análise traz o entendimento de que os críticos se embasaram em preceitos nacionalistas divergentes para tratar a influência do jazz na música brasileira, mas ambos se articularam em prol da “autenticidade” da MPB. Desta forma, compreende-se que, na tentativa de superar as influências externas e estabilizar os princípios de brasilidade da música popular, o discurso dos críticos se encampou entre os caminhos da “tradição” e da “modernidade”. Tais disputas tentaram, não apenas legitimar interpretações distintas sobre o jazz, na busca por uma delimitação identitária por meio da música popular, mas contribuíram, também, para o estabelecimento de uma condição normativa e regulatória sobre o uso desse gênero na música brasileira.

Palavras-chave: Jazz; Música Popular Brasileira; Jornalismo Cultural; Crítica Musical; Análise do Discurso.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the discourses about jazz in the Brazilian music criticism, between the 60s and 70s. Centrally, the work seeks to understand, through the discourses of the musical critic, which place jazz occupied in the scenario of symbolic disputes and attempts to define the Brazilian Popular Music (MPB). For this purpose, the research identifies, firstly, how the references of musicality, the style and cultural expression of jazz were read by Brazilian music critics. From this, the work investigates how these writers interpreted and judged the influence of jazz in MPB and, finally, intends to show how the journalists tried to sustain and authorize their positions about this influence. The corpus of this dissertation was constituted by the survey, contextualization and comparative analysis of the production of Tárík de Souza and José Ramos Tinhorão, two of the main musical critics of the period. Because it is a bibliographical research with document analysis, it was made a mapping of the content that was published by Tinhorão and Tárík in vehicles of great national circulation as the *Jornal do Brasil*. The content of magazines like *Revista Civilização Brasileira*, *Veja*, *Rock*, *A História e a Glória* and other media was privileged, too. This work makes a qualitative analysis of the sources using bakhtinian concepts, such as *polyphony* and *dialogism*. The purpose is to look at the idiosyncrasies in each author's statements and their discursive interrelationships. Understanding the criticism as a *field* that produces meanings and values about artistic production, it's used the concept of *habitus* in Bourdieu. The analysis brings the understanding that these critics were based on divergent nationalist precepts when they discussed about the influence of jazz in Brazilian music, but both were focused in the "authenticity" of MPB. Thereby, it is understood that the discourse of these critics was based between the "tradition" and "modernity", in an attempt to overcome external influences and stabilize the identity principles of Brazilian popular music. These disputes tried, not only to legitimize different interpretations of jazz, but also to establish a normative and regulatory condition for the usage of this genre in Brazilian music.

Keywords: Jazz; Brazilian Popular Music; Cultural Journalism; Music Criticism; Discourse Analysis.

LISTA DE SIGLAS

ABPD – Associação Brasileira de Produtores de Disco
AI – Ato Institucional
ALN – Ação Libertadora Nacional
APMPB – Associação dos Pesquisadores da Música Popular Brasileira
BN – Bossa Nova
CAMJA – Clube dos Amigos do Jazz
CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CIA – Central Intelligence Agency
CNBB – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
COMINTERN – Communist International
CPC – Centro Popular de Cultura
CPDOC – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil
DOI-CODI – Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna
DOPS – Departamento de Ordem Política e Social
EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes
FAPEMA – Fundação de Amparo à Pesquisa e Desenvolvimento Científico do Maranhão
FEB – Força Expedicionária Brasileira
FIC – Festival Internacional da Canção
FLIP – Festa Literária Internacional de Paraty
FNFi – Faculdade Nacional de Filosofia
FUNARTE – Fundação Nacional de Artes
IASPM-LA – International Association for the Study of Popular Music - Latin America
IBAD – Instituto Brasileiro de Ação Democrática
IPES – Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais
ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros
MAU – Movimento Artístico Universitário
MDB-GB – Movimento Democrático Brasileiro do Estado da Guanabara
MIB – Música Instrumental Brasileira
MIBC – Música Instrumental Brasileira Contemporânea
MIDEM – Mercado Internacional do Disco e da Edição Musical

MIS-RJ – Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro
MMPB– Moderna Música Popular Brasileira
MPB – Música Popular Brasileira
MPM – Música Popular Moderna
NOPEM – Nelson Oliveira Pesquisa de Mercado
OAB – Ordem dos Advogados do Brasil
ODJB– Original Dixieland Jazz Band
PC do B – Partido Comunista do Brasil
PCB – Partido Comunista Brasileiro
PCBR – Partido Comunista Brasileiro Revolucionário
PMJ – Post Modern Jukebox
PNC – Plano Nacional de Cultura
RCB – Revista Civilização Brasileira
RMP – Revista da Música Popular
SNI – Serviço Nacional de Informações
SOMBRÁS – Sociedade Musical Brasileira
TFM – Tradicional Família Musical
TFP – Tradição Família e Propriedade
TJB – Traditional Jazz Band
TUCA – Teatro da Universidade Católica de São Paulo
UNE – União Nacional dos Estudantes
VPR – Vanguarda Popular Revolucionária

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 OS AMALGAMAS DO JAZZ: UM PANORAMA DE SUAS ORIGENS ÀS DISPUTAS SIMBÓLICAS NA CRÍTICA MUSICAL BRASILEIRA	29
2.1 Sons e identidades polifônicas na encruzilhada: das <i>work songs</i> ao <i>blues</i>	29
2.2 De <i>Storyville</i> à cidade grande: as trilhas do jazz tradicional	34
2.2.1 No balanço frenético das <i>Big Bands</i>	36
2.3 <i>To be-bop or not to be cool?</i> As alternativas de modernidade do jazz	38
2.3.1 De volta às origens: o “revivalismo” e a produção de sentidos sobre o jazz	40
2.4 Crônicas de uma decadência anunciada: uma possível contribuição da RMP nas leituras da crítica sobre o jazz no Brasil	45
3 O NACIONALISMO DE TINHORÃO E AS DISSONÂNCIAS AMPLIFICADAS SOBRE A INFLUÊNCIA DO JAZZ NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	52
3.1 Considerações tempestivas sobre o nacionalismo musical dos anos 60	52
3.1.1 Os ruídos discursivos da crítica musical: defensores da tradição versus detonadores da modernidade	58
3.2 Tinhorão: um nacionalista eternamente anti-bossa	62
3.2.1 Breve nota sobre o estilo tinhoresco.....	67
3.3 Samba: o início, o fim e o meio de resistência ao jazz	69
3.3.1 Há perigo na esquina e na periferia da modernidade.....	75
3.3.2 É proibido por <i>bebop</i> no samba (e vice-versa): uma inautenticidade contaminosa?.....	78
3.3.3 Uma questão de classe(s).....	88
3.3.4 O jazz como pecado original da BN: o discurso da origem impura	92
3.4 O surgimento da MPM: outras modernizações com conflito	100
3.5 O veneno de Tinhorão e as veias abertas da MPB	114
4 A “BÊTE NOIRE” DA CRÍTICA MUSICAL NACIONALISTA? TÁRIK DE SOUZA E OS NOVOS CONFLITOS SOBRE O JAZZ NO JORNALISMO DOS ANOS 70	123
4.1 Sobre os rastros do jazz em meio à formação tempestuosa da MPB	123
4.1.1 Uma nova onda no mar do jornalismo musical brasileiro	134
4.2 Tárík de Souza: do lado bossa da força	141
4.3 De olho no jazz pela fresta: um <i>affair</i> com a contracultura	145
4.4. Engajamento, resistência e autenticidade: de críticos musicais a legisladores da MPB	155

4.4.1 Odara, não! A era da patrulha e os estatutos musicais	159
4.5 Deglutir, modernizar, e conquistar: a condição e a função do jazz na Música Popular Brasileira	167
4.5.1 Os limites de um discurso tropical: por uma antropofagia regulada	179
4.5.2 Entre os agentes da M.P.B: invasão estrangeira e defesa da Tradição/Modernidade ...	185
5 O INFERNO SÃO OS SONS DOS OUTROS: apontamentos acerca da relação entre identidade e diferença na produção de sentidos sobre o jazz	200
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	206
REFERÊNCIAS	209
ANEXOS	221

1 INTRODUÇÃO

Nada lhe parece acabado; todo problema permanece aberto, sem fornecer a mínima alusão a uma solução definitiva.

Mikhail Bakhtin.

Este trabalho busca compreender o lugar do jazz no contexto de disputas em meio aos diferentes sentidos atribuídos à MPB (Música Popular Brasileira), entre os anos 60-70, período de formação deste segmento musical. Procura-se investigar como o jazz foi interpretado pelo jornalismo musical brasileiro e qual o tratamento dado a sua influência na música popular. Entendendo o campo da crítica como um espaço de disputas simbólicas, busca-se analisar as diferentes formas de representação construídas em torno do jazz pelos críticos da MPB.

O interesse pelo estudo do impacto do jazz no Brasil se iniciou com uma pesquisa na graduação em História, em meados de 2013, na Universidade Estadual do Maranhão. Com auxílio de uma bolsa de pesquisa nasceu o trabalho monográfico, posteriormente editado e publicado como livro em 2016, intitulado-se *O lugar do jazz na construção da música popular brasileira*.

Algumas das motivações para a realização daquele e deste trabalho foram: a constatação de um quadro de produções acadêmicas e interesses em torno do trânsito do jazz na América Latina, bem como a necessidade de inserir o Maranhão dentro destes debates, na tentativa de descentralizar uma discussão que ficou há muito restrita aos grandes centros urbanos do país.

Da mesma forma, atualmente muitas outras pesquisas têm se interessado pelo jazz e seus mais variados percursos pelo mundo, o que denota uma significativa valorização do jazz no século XXI. Podem ser mencionados os livros *Jazz Argentino: la música “negra” del país “blanco”* (Gourmet Musical, 2015), da pesquisadora colombiana Berenice Corti, e *Roteiro do jazz na Lisboa dos anos 20-50* (Casa Sasseti, 2012), do historiador português João Moreira dos Santos, este último interessado na forma como a imprensa musical noticiou a presença do jazz em Portugal. Podem ser citadas também as atividades da IASPM-LA (*International*

Association for the Study of Popular Music – Latin America), que oferece um simpósio sobre o jazz, seus trânsitos e influências na América Latina.¹

No Brasil, além das pesquisas feitas por Hardy Vedana, que resultaram no livro *Jazz em Porto Alegre* (L&PM, 1987) e das obras de Carlos Calado (1990; 1989), há, também, o livro de Luiz Fernando Coelho, intitulado *Os músicos transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns Batutas* (Casa Aberta Editora, 2013), que trata da importância e do trânsito internacional do conjunto carioca Oito Batutas (uma das primeiras *jazz bands* brasileiras). Ainda sobre este tema, há as produções de Labres Filho (2014), a respeito da presença das *jazz bands* no Rio de Janeiro, no início do século XX.

Podem ser mencionadas ainda as pesquisas etnomusicológicas realizadas pela pianista paranaense Marília Giller sobre a trajetória do jazz em Curitiba. Além disso, Giller é idealizadora do *I Encontro Acadêmico sobre jazz no Brasil* e do *I Simpósio Jazz na América Latina*, contando com as pesquisas de Ribeiro Júnior (2016) sobre jazz e crítica musical brasileira, além do incentivo a outros pesquisadores que estão iniciando seus levantamentos sobre a presença do jazz em suas cidades.²

Pode-se contar ainda com produções de documentário³ e outros trabalhos acadêmicos interessados em jazz na área da Comunicação, História, Sociologia, Antropologia e Musicologia, como as produções de Francischini (2012) sobre as contribuições interculturais presentes na produção musical do guitarrista Laurindo de Almeida. Há também os trabalhos de Piedade (2005) sobre a formação do jazz brasileiro.⁴

A propósito deste tema, Piedade (2005, p. 197) acredita que esse gênero musical híbrido manifesta uma “fricção de musicalidades”,⁵ fenômeno musical causado, entre outros

¹ Para ter mais informações sobre os trabalhos e edições do simpósio cf. <http://iaspmal.com/index.php/simposio-2016-xii-congreso-el-jazz-en-la-encrucijada/?lang=pt>. Acesso em 27/10/2017.

² Em nível de informação, sobre o jazz no Pará cf. T. O. Bastos. *Parábolas do jazz em Belém do Pará: um estudo sobre o jazz e sua relação com os músicos paraenses (1930-1931)*, (monografia), Faculdades Integradas Brasil Amazônia, 2013 e T. O. Bastos. *Belém do Pará e os jazz bands: um breve ensaio* (trabalho de especialização), Faculdades Integradas Brasil Amazônia, 2015. Sobre a presença do jazz na Bahia cf. ASSIL, Laurisabel. *O jazz na Salvador dos anos 50: uma análise social, cultural e histórica*, (dissertação), Universidade Federal da Bahia, 2014. Sobre o jazz em Santa Catarina, cf. CLARINDO, Nicolau; FERRARO, Eduardo. *Os foliões: a primeira jazz band da cidade – Itajaí*, 2014. Este último pode ser acessado em: https://www.academia.edu/16183672/OS_FOLI%C3%95ES_A_PRIMEIRA_JAZZ_BAND_DA_CIDADE_-_ITAJA%C3%8D_SC_-_n%C3%A3o_publicado. Acesso em 29/12/2017.

³ Por exemplo, o documentário *Samba & Jazz* (2014), de Jefferson Mello. O material é fruto de intensa pesquisa e tenta aproximar cada vez mais o jazz e o samba, duas formas de expressão artística resultantes de interseções culturais.

⁴ Sobre esse tema, há também a tese recentemente defendida por Mongiovi, intitulada *Num doce balanço: composições, identidade e tópicos do Jazz Brasileiro*. Universidade de Aveiro. 2017. Departamento de Comunicação e Arte.

⁵ Neste raciocínio, Piedade (2005, p. 201) percebeu que o jazz brasileiro apresenta “uma espécie de esquizofrenia criativa” que busca tanto a universalidade, a partir da incorporação de elementos do jazz, quanto uma postura defensiva, tendendo a cultivar matizes musicais de raiz.

fatores, por conta da influência do chamado “dilema brasileiro.”⁶ Neste sentido, o autor defende que as discussões sobre os valores nacionais que recaíram sobre a música brasileira ajudaram a fomentar “um tenso diálogo da música instrumental”, um aspecto que, segundo ele, seria a “característica fundante desse gênero” (PIEADADE, 2005, p. 197).⁷

Desta proposição, surgiu uma primeira questão que norteou esta pesquisa: se o contato do jazz com a música brasileira fomentou um discurso musical fricativo, como e em que medida esta tensão se manifestaria no âmbito da linguagem verbal? Em outros termos, de que forma o discurso dos consumidores desse entrecruzamento musical se estruturaria na tentativa de decodificá-lo?

A partir dos questionamentos supramencionados surgiram leituras sobre o momento anterior à criação do jazz brasileiro, percebendo-se, portanto, a necessidade de revisitar o contexto de formação da MPB, a fim de localizar a presença do jazz neste segmento musical. Assim, a busca levou a uma desconstrução da MPB, localizando os movimentos musicais atrelados à tradição musical brasileira e a outros ditos modernos que aglutinaram samba e jazz em sua sonoridade.⁸

Neste processo, da BN (Bossa Nova) se chegou à MPM (Música Popular Moderna), composta pelo sambajazz e pelo sambalanço. Neste percurso, percebeu-se que o “dilema brasileiro” rondava os discursos que se propunham a discutir e interpretar a musicalidade desses gêneros musicais híbridos. Assim, fez-se necessário reunir e analisar com mais profundidade e com os instrumentos teóricos adequados os diferentes critérios avaliativos, as formas pelas quais essas leituras se estruturaram e sua linguagem.

Na tentativa de compreender essas questões e para onde tais discursos apontavam, o recorte escolhido para a análise se deu a partir do ano de 1962, período ao qual marca o início das publicações de José Ramos Tinhorão sobre a BN. Foi também neste ano que aconteceu o encontro de músicos da BN com o público norte-americano no Carnegie Hall. Convém ressaltar que este fato fomentou intenso burburinho na crítica musical brasileira da época.

⁶ Piedade (2005) parte do raciocínio sobre uma espécie de duplicidade na própria noção de “brasilidade”, aspecto devedor da proposta modernista de nação: um país em que o rural e o holístico se confrontavam com seu lado urbano e individualista. A partir disto, o autor percebe traços do ideário de Mário de Andrade no discurso musical desse jazz brasileiro, no sentido de que, antes de se tornar global, a sonoridade desse jazz teria de ser lapidada, até que se obtivesse uma música “genuinamente” brasileira.

⁷ Não é um objetivo analisar essas variações instrumentais, mas será necessário mencionar o lugar da música instrumental no trabalho. Por isso, utilizar-se-á o acrônimo MIB para designar a música instrumental tocada antes do surgimento do chamado jazz brasileiro, também conhecido como MIBC (música instrumental brasileira contemporânea).

⁸ Esta operação é necessária justamente pelas formas como o jazz se aclimatou no Brasil. Como esclarece Calado (1990, p. 221), isso se deu “tanto através de transposição direta (isto é, temas originais norte-americanos executados por formações instrumentais semelhantes às desenvolvidas nos EUA) como por influências diversas em formas da música popular brasileira”.

Pouco tempo depois, surgiu o CPC (Centro Popular de Cultura) e se inicia um acirramento dos debates ideológicos acerca da definição da cultura brasileira. A canção engajada (BN social) que estava circunscrita na noção de cultura popular do CPC, passa a ser tomada como uma das ferramentas artísticas capazes de estabelecer uma espécie de conscientização da realidade nacional.⁹ Tais aspectos foram fundamentais para a construção da MPB.¹⁰

Vale lembrar que o acrônimo MPB incorporou um ideal de nação alinhado pelo discurso nacionalista de setores da esquerda (NAPOLITANO, 2002), setores esses que “se insurgiram e entraram na disputa da definição do que era ser brasileiro, propondo-se a rediscutir a identidade nacional em outros moldes” (CARVALHO, 2012, p. 06).

A MPB adotou uma retórica cosmopolita, mas ainda baseada em um “purismo defensivo contra a cultura internacional e a imobilização das massas” (RIBEIRO, 2008, p. 48), isso porque esse “complexo cultural plural”, nos termos de Napolitano, visava aglutinar interesses ideológicos, engajamento político e novas experiências estéticas, com o objetivo de “realizar-se como um produto comercial plenamente viável” (2002, p. 33). Buscava-se, assim, a “conciliação mesmo tensa entre *tradição e modernidade*” (NAPOLITANO, 2008, p. 49, grifos do autor).

A partir de 1970, após a *Era dos Festivais* – quando ainda se sentia os impactos do “milagre econômico” do governo Médici e, por conseguinte, de maior desenvolvimento do mercado fonográfico e de maior difusão da TV –, percebe-se, na área da crítica musical, o aparecimento de um novo jornalismo cultural. Este jornalismo se interessou tanto pela música internacional e pela contracultura quanto pela MPB.

Esses dois momentos (as décadas de 60 e 70) são marcados pela discussão em torno da função da música brasileira em deter os “autênticos” valores nacionais e se impor, ao mesmo tempo, como símbolo da universalidade cultural, traço da modernidade brasileira (NAPOLITANO, 2002).

⁹ Segundo Ortiz (1994, p. 69), basicamente dois fatores podem resumir a ideologia do CPC: a efervescência política dos anos 60 e “a ideologia nacionalista que transpassa a sociedade brasileira como um todo”. Para o autor este último fator consolidou “um bloco nacional que congregava diferentes grupos e classes sociais” (ORTIZ, 1994, p. 69). Como se verá, decorreram desse quadro os novos sentidos dados à “cultura popular” pelos filiados ao CPC.

¹⁰ Napolitano (2002, p. 44) afirma que o rótulo MPB foi concebido apenas em 1965 e sua principal intenção era – afora o ideal nacionalista – “sintetizar toda a ‘tradição’ musical popular brasileira”, ainda que parecesse um gênero musical específico. Para os objetivos deste trabalho serão utilizados “MPB” (Música Popular Brasileira, em letras maiúsculas) para se referir aos artistas vinculados a esse complexo cultural, e “música popular brasileira” (com letras minúsculas), para designar tanto os gêneros que surgiram antes da MPB, quanto os que não necessariamente estão associados a esse rótulo.

Portanto, a escolha de Tinhorão e Tárík de Souza – além de terem sido “os dois principais críticos musicais da imprensa brasileira” (ARAÚJO, 2014, p. 54) – atende a uma necessidade de perceber como se articularam os discursos sobre o jazz dentro e fora do campo da MPB, ou seja, procurando lançar um olhar analítico sobre ângulos variados e pontos de conflito em torno desse formato musical.

Além disso, pretende-se demonstrar que esses dois *mediadores culturais* têm influenciado nas narrativas sobre a formação da MPB com publicações e participação de debates em vários círculos, atividades por meio das quais se propõem a revisitar aqueles argumentos que embasam suas vertentes ideológicas e estéticas.¹¹

Não se objetiva, nesse sentido, analisar os aspectos técnicos da BN, do jazz ou de outros movimentos da MPB que flertaram com o jazz, o que demandaria outras discussões, problemas e fundamentações teóricas, mas sim, entender em que medida essas visões divergentes e conflitos ideológicos – partilhados entre críticos e músicos em um panorama tenso da história brasileira – fomentaram construções simbólicas distintas sobre o elemento cultural externo. Optou-se, portanto, por uma análise abrangente do universo simbólico que envolveu a musicalidade do jazz dentro do recorte e da produção crítica escolhida.

Ao longo da pesquisa, procurou-se saber quais os significados foram atribuídos à influência do jazz por Tinhorão e Tárík de Souza, entre os anos 60 e 70, e em que exatamente eles se fundamentaram para tal avaliação. Por isso, questionou-se como e por meio de quais parâmetros esses autores trataram a produção musical brasileira que apresentou influências do jazz neste íterim. Em que medida essas interpretações sobre o jazz poderiam estar relacionadas com os diferentes projetos de MPB e até que ponto os dois críticos selecionados se diferenciaram em seus julgamentos.

Nessa medida, também se questionou quais as suas possíveis interferências no cenário musical brasileiro da época. E, por fim, se tais posicionamentos poderiam ter tido alguma influência nas formas de apropriação do jazz na MPB.

No que diz respeito à relação entre o discurso da crítica e os projetos de nacionalidade, Ribeiro (2008, p. 06) indica que a crítica de música brasileira, desde suas primeiras experiências no modernismo, teve um papel fundamental na midiaticização de um

¹¹ Nesse sentido, Tinhorão e Tárík serão lidos como mediadores, pois se tem em vista que a mediação “aparece como atividade de produção de sentido, através da língua” (CAUNE *apud* LAMARÃO, 2011, p. 03). Pode-se dizer, ainda, que esses críticos foram “responsáveis pela mediação e cristalização de valores e, principalmente, pela construção/‘invenção’ de uma tradição da música popular brasileira, pois estão inseridos e legitimados na hierarquia sociocultural desse campo” (SANTOS, 2010, p. 02). Já, a inter-relação entre os críticos e a produção musical é possível porque os diferentes campos se interpenetram e se articulam entre si (THIRY-CHERQUES, 2006).

“projeto cultural ampliado” de definição da identidade nacional, construindo, assim, historicamente “o papel de porta-voz legítimo na criação de um discurso sobre a música brasileira”.¹² O próprio Mário de Andrade afirmava que “a música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora” (ANDRADE, 1962, p. 24). Assim, há provas de que o criticismo musical avaliava os produtos musicais com suportes claramente ideológicos.

Por isso, considera-se que a crítica não apenas aponta as formas de síntese de bens culturais, mas, também, “fornece dados úteis para estudar processos socioculturais maiores”, pois se compreende que “os julgamentos sobre as artes (e outros bens) são frequentemente entrelaçados com julgamentos sobre o social” (VARRIALE, 2012, p. 97-98). Tais julgamentos correspondem, nesta pesquisa, ao que se considera como parte dessa busca por uma pretensa nacionalidade, busca essa que esteve presente nos discursos da crítica especializada sobre música popular na brasileira.

Por intermédio dessa produção discursiva se percebe que, desde o início de seu estabelecimento no Brasil, no começo do século XX, o jazz precisou conviver entre a aceitação e a assimilação cuidadosa, ou mesmo com um estranhamento seguido de repúdio.

Segundo Vianna (2012), mesmo nomes influentes da intelectualidade brasileira, afeitos ao cosmopolitismo e à mistura racial como Gilberto Freyre, insurgiram-se contra o gênero musical, associando-o e representando-o como algo “pária”, “prejudicial” e “proibido” para a cultura brasileira. A presença do jazz desde sua chegada ao Brasil, como se pode perceber, coexistiu com uma reação conservadora e nacionalista, mas também com seus defensores e difusores.¹³

Em contrapartida, diversas pesquisas e estudos demonstram que a música produzida no Brasil, desde suas primeiras formas, foi carregada de misturas e experimentações. Essa

¹² Assim, ao mencionar a identidade nacional, Hall (2015) entende que não se deve associar a nação apenas a uma entidade política. Antes, a nação ou, cultura nacional é também “algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural” (HALL, 2015, p. 30). A mídia tem um papel fundamental na propagação das narrativas nacionais, de forma a dar sentido a essa “comunidade imaginada” por meio de “símbolos ou rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas [...]” (HALL, 2015, p. 31).

¹³ Este confronto com o nacionalismo, obviamente, não foi uma exclusividade do jazz. Mendes (1974) defende que o combate aos estrangeirismos já estava presente na própria música erudita brasileira. O autor refere-se ao grupo *Música Viva*, projeto no qual houve um atrito entre compositores nacionalistas e defensores do modelo vanguardista. Embora não seja objeto deste trabalho, talvez o mais correto fosse pontuar que se processou, em um primeiro momento, certa resistência aos ideais de Koellreutter, pois gradualmente o dodecafonismo foi incorporado ao projeto musical nacionalista do grupo. O próprio Guerra-Peixe compôs obras dodecafônicas, sem deixar de utilizar elementos musicais nacionais. Vale pontuar, entretanto, que enquanto música popular urbana, o jazz trouxe à tona outras problemáticas, pois estava imerso em uma linguagem diferenciada da erudita, se tratando de um produto delineado pela *mass media* e por outras instâncias da indústria cultural.

afirmativa pode ser comprovada justamente pela produção de pioneiros nesse campo de pesquisa: Mário de Andrade e Renato Almeida.

Por meio desta produção já se tem a noção de que a música brasileira se valeu da aglutinação de ritmos e melodias afro-latino-americanas, como a habanera e o tango argentino. E nesse sentido também não se pode deixar de mencionar a importância de ritmos africanos tais como o lundu, o maxixe, os diferentes tipos de samba, entre outras tantas influências. Essas misturas prosseguiram no começo do século XX, com a proliferação do repertório de jazz pelo país.¹⁴

Ainda assim, o discurso dos folcloristas era ambíguo a respeito do jazz e estava associado não apenas a um temor pela “contaminação” dos elementos tradicionais da cultura brasileira, mas, também, por serem refratários a respeito das vertiginosas mudanças fomentadas pelo processo de modernização brasileira, sobretudo em termos de industrialização e urbanização (TEIXEIRA, 2015). A partir disto, pode-se vislumbrar a relação conflitante entre jazz e música brasileira nesses projetos de modernização da cultura brasileira.

Paradoxalmente, alguns autores como Mário de Andrade apresentavam argumentos, às vezes, imbuídos de certo teor antropofágico¹⁵ e simpáticos ao jazz,¹⁶ mas, muitas vezes, reativo a certas produções que com ele flertassem.¹⁷ Em meio ao impacto dos postulados do modernismo (e suas posteriores fragmentações), viu-se que os recursos musicais do jazz foram incorporados à música brasileira, sobretudo pelos primeiros conjuntos de jazz brasileiros (ou *jazz bands*), antes chamados de conjuntos regionais.¹⁸

¹⁴ Quanto a isso, é possível ver no pensamento de Andrade (1962, p. 25), possibilidades de utilização inteligente dos procedimentos do jazz na música brasileira. Isto se comprova quando o autor se refere aos aspectos musicais fundantes da chamada música brasileira e às que estavam surgindo: “além dessas influências já digeridas temos que contar as atuais. Principalmente as americanas do jazz e do tango argentino”. O termo “digerir” parece dizer muito a respeito da concepção antropofágica de Oswald de Andrade.

¹⁵ Segundo Andrade, “a reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa” (ANDRADE, 1962, p. 26), máxima que reforça essa afirmação.

¹⁶ Andrade afirmara certa feita: “eu adoro o jazz e sei que ele criou novos efeitos orquestrais importantíssimos na evolução da música moderna. Sei mais que, como toda e qualquer música popular urbana, ele é duma irregularidade artística humilde, conseguindo, no entanto apresentar, quando senão quando, obras-primas admiráveis” (2004, p. 269-270).

¹⁷ Para Andrade “todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano”, mas também afirma que “o que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta” (1962, p. 19).

¹⁸ Para saber mais, Cf. IKEDA, Alberto T. *Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos*. Revista de Comunicação e Artes (USP), ano 10, 111-124. Ou ainda, cf. IKEDA, Alberto T. *Jazz Bands e ações históricas no Brasil. Estado de São Paulo*. Suplemento de Cultura. 28/11/1987, p 08-09. Além disso, há a entrevista de Marília Giller sobre as *jazz bands* de Curitiba no início do século XX, em: <https://www.youtube.com/watch?v=kgvCinLEt4I>. Acesso em 10/11/2017.

Tais influências prosseguiram por intermédio das grandes orquestras da *Era do Rádio*, entre os anos 30 e 40, contando com arranjos de Radamés Gnattali, Heckel Tavares e Severino Araújo, além de terem sido notórias em composições de artistas como Francisco Alves, Orlando Silva, Dalva de Oliveira etc. (CONTIER, 1998; TINHORÃO, 1970). Já, pelos idos dos anos 50, como demonstra Garcia (1999), vê-se a incorporação do jazz moderno na música popular por cantores como Dick Farney e Johny Alf. Tais experimentações logo deram vazão à BN.

Neste meio tempo, no âmbito da crítica musical, como demonstram Ribeiro Júnior (2016) e Wasserman (2008), o debate sobre a “decadência” dos aspectos “autênticos” da música popular brasileira já estava presente no final da década de 1950 nas páginas da *Revista da Música Popular (RMP)*,¹⁹ periódico carioca especializado em música que circulou entre 1954 e 1956 e foi dirigido pelo crítico musical folclorista Lúcio Rangel. Novamente, jazz, música brasileira e identidade se tornavam a tônica do debate na crítica musical.²⁰

Desta forma, pode-se inferir que a presença do jazz impactou o cenário da música brasileira em períodos de intensos debates sobre os valores nacionais: para Mario de Andrade (1962), o jazz é, e ao mesmo tempo, surge como algo que pode ser usado com cautela na música brasileira, sem deixar de projetar sobre a música folclórica a busca por uma aura pura. O jazz era aceito, desde que se constatasse não haver descaracterizações de aspectos supostamente singulares dessa música popular.

Já, nos anos 50, em meio ao sucesso do samba-canção (CASTRO, 2015), o jazz foi interpretado com admiração e, ao mesmo tempo, com temor por folcloristas urbanos como Lúcio Rangel e Sérgio Porto. Eles, por sua vez, acreditavam que “a música brasileira só existira até 1945, quando se degenerara, tragada pela influência dos ritmos estrangeiros, principalmente o bolero” (CASTRO, 2015, p. 224). Influenciados, talvez, pelas discussões fomentadas pelos intelectuais isebianos²¹ sobre transplantação e alienação cultural, essa ala intelectual, entretanto, “não se importaria se essa influência fosse a do jazz tradicional” (CASTRO, 2015, p. 224).

¹⁹ Como se analisará ao longo do trabalho, Bollos (2007) demonstra que com o surgimento da BN muitos críticos, inclusive da RMP, se dividiram entre contrários e a favor do novo gênero musical. É nesse momento que Tinhorão inicia suas publicações e quando se publica o livro organizado por Campos, *Balanço da Bossa* (1968), que será discutido ao longo do trabalho.

²⁰ Sobre a relação entre a RMP e a tentativa de construção da identidade nacional pela música cf. SILVA, Rodrigo José Brasil. *Mediações culturais, samba e identidade nacional na Revista da Música Popular*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Jornalismo, Florianópolis, 2012. Especificamente sobre o tratamento do periódico em relação ao jazz cf. RIBEIRO JÚNIOR, 2016a.

²¹ Adjetivo utilizado em referência aos intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), órgão do Ministério da Educação e Cultura, criado em 14 de julho de 1955.

Contudo, Wasserman (2002, p. 16) percebeu que “os anos 50, por sua vez, são citados como um período de ‘decadência’” por autores como Lúcio Rangel e Ary Vasconcelos, e defender que isso se devia, provavelmente, à “transição para a bossa nova”, pois o interesse maioral desses críticos era o de “preservar a pureza da música brasileira, mantendo o samba distante do vínculo comercial” (WASSERMAN, 2002, p. 77).

Tais burburinhos parecem que competiram para um embotamento da presença do jazz no Brasil, pois “até hoje, a história do jazz brasileiro permanece desconhecida para muitos. Embora os links entre o jazz e a bossa nova tenham sido objeto de grande controvérsia, muito poucos pesquisadores exploraram o assunto em detalhe” (FLECHET, 2016, p. 14, tradução nossa).²²

Nesse sentido, Flechet (2016) credita ao sucesso da BN a razão para tal ofuscamento em torno da história do jazz no Brasil. Contudo, é possível que tal fenômeno esteja ligado muito mais à *forma* como foram interpretados os diversos rumos que a influência do jazz tomou na música popular brasileira – isto é, a partir de como se desenrolou o debate sobre música popular pelo olhar nacionalista –, do que propriamente por conta do sucesso da BN no cenário internacional.

Calado (1990, p. 221) corrobora com esta tese, ao afirmar que um dos fatores para tal hiato ter sido “o forte caráter xenófobo que marcou a crítica musical ou mesmo os pesquisadores durante muito tempo” e, assim, “ao invés de estudar a fundo essa importante influência, optava-se por denunciá-la como nociva e ponto final”.²³

Optou-se, portanto, pela análise do discurso como método qualitativo de interpretação das fontes, sobretudo a produção dos autores escolhidos, compreendendo bibliografias, entrevistas, biografias e demais publicações em periódicos. O teórico escolhido para esses procedimentos metodológicos foi Mikhail Bakhtin.²⁴

²² No original: “however, even to this day, the history of Brazilian jazz remains unknown to many. Although links between jazz and bossa nova have been the subject of great controversy (Tinhorão 1965; Campos 1968), very few researchers have explored the subject in detail (Castro 1990; Dunn 2012)”.

²³ Araújo (2013, p. 342) demonstrou como termos do tipo “xenófobo” e “conservadores” foram utilizados para se referirem pejorativamente a críticos musicais simpatizantes das ideias de Tinhorão em relação ao jazz, sobretudo. Entende-se, portanto, que tal juízo de valor pertence aos embates simbólicos e discursivos da crítica. Neste trabalho, pelo bem da objetividade e imparcialidade, o objetivo é analisar esses discursos e seu contexto de produção. Tais posturas, portanto, serão tratadas como divergentes.

²⁴ O autor nasceu em Oriol, em 1895. Formado em História e Filologia, Bakhtin pertenceu a um círculo de intelectuais, entre eles musicólogos e professores de música, que ajudaram a formar o chamado “círculo de Bakhtin”, em 1920. Neste círculo foram desenvolvidas suas ideias sobre uma filosofia da linguagem, partindo da crítica aos métodos formalistas de análise da linguagem, até então vigentes na academia. Essa opção, porém, levou o autor a abarcar outros domínios das ciências humanas, entre os quais, a comunicação, a crítica literária e a estilística, entre outras.

As teorias do filósofo e pensador russo Bakhtin são fundamentais para as análises feitas neste trabalho. Segundo os apontamentos de Yaguello (2014, p. 13-16), desde sua obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem* já se processa uma análise sobre “as relações entre linguagem e sociedade”, pois é quando Bakhtin defende que “a palavra é a arena onde se confrontam aos valores sociais contraditórios” tais conflitos reforçariam que “a comunicação verbal [...] implica conflitos, relações de dominação e de resistência”.

Toda enunciação é, portanto, ideológica, “ela não existe fora de um contexto social” (YAGUELLO, 2014, p. 16). Eis a distinção fundamental entre as teorias de Fernand Saussure e Bakhtin: a enunciação não pode derivar de um mero monólogo, ao contrário, este elemento só pode se constituir como uma “réplica do diálogo social” (YAGUELLO, 2014, p. 16).²⁵

Segundo Rechdan (2003), na concepção bakhtiniana toda linguagem é dialógica, mas apenas no momento em que se manifestam vozes que polemizam em torno de uma temática é que a polifonia emerge nos discursos, pois ela “se define pela convivência e pela interação [...] de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis” (BEZERRA, 2012, p. 194-195).

Além do fato do discurso polifônico “ser sempre o discurso em aberto, o discurso das questões não resolvidas” (BEZERRA, 2013, p. 12), o elemento dialógico que o subjaz permite que essas vozes colidam e se choquem em momentos determinados, sem, necessariamente, existir uma voz superior que as domine ou, que lhes dê um sentido final e verdadeiro. Eis o principal fator que distingue o discurso *dialógico polifônico* do dialógico homofônico (RECHDAN, 2003).

A utilização desta metodologia de análise do discurso, bem como as possíveis aplicabilidades de outros conceitos do círculo bakhtiniano, justifica-se por conta justamente do foco na linguagem dos sujeitos analisados e pela tentativa de explorar os signos ideológicos que nela podem se manifestar. Não se busca, necessariamente, fazer tabula rasa sobre a discussão proposta, nem se intenta oferecer uma resolução definitiva para todas as problemáticas na relação entre jazz e MPB presentes na crítica, mas apenas apontar para possíveis formas de interpretação do objeto de pesquisa, utilizando, para tanto, conceitos bakhtinianos quando for oportuno.²⁶

²⁵ Por isso, “toda enunciação, fazendo parte de um processo ininterrupto da linguagem, é um elemento do diálogo, no sentido amplo do termo, englobando as produções escritas” (YAGUELLO, 2014, p. 15).

²⁶ O objetivo, nesse sentido, é prezar por aqueles conceitos que serão utilizados eventualmente no trabalho, pois se entende que “não há categorias *a priori*, aplicáveis de forma mecânica a textos e discursos, com a finalidade de compreender formas de produção de sentido num dado discurso, numa dada obra, num dado texto” (BRAIT, 2016, p. 14).

Diante deste arcabouço e do fato de que a construção da identidade é um constructo situado sócio-historicamente, elaborado por meio dos discursos de diversos agentes,²⁷ deve-se ter em vista que os enunciados e juízos de valor dos críticos musicais estudados fazem parte desta trama, ou seja, também são produtos de um contexto de debate sobre o nacional e possuem, portanto, uma *natureza social* (BAKHTIN, 2014).

Ademais, estando em jogo a constituição de uma identidade cultural por meio da música popular, é válido frisar que esse processo de classificação do Outro, isto é, de criação de uma identidade a partir da diferença, perpassa toda uma produção simbólica e discursiva (FRANCISCHINI, 2012).

Neste sentido, as dissonâncias discursivas, cujas estratégias evocam argumentos ideológicos os mais diversos, partem de uma tessitura, uma *razão de ser*. Esta razão parte da definição de um símbolo “autêntico” de brasilidade: a música popular brasileira.

Assim, ao tratar acerca de um período no qual os debates sobre a cultura nacional prosseguiram e causaram polêmicas – sendo motivados por questões ideológicas específicas – tomam-se esses discursos como *polifônicos*, cujos argumentos são devedores e se remetem à tradição intelectual modernista.²⁸

Diante da possibilidade de disputas e lutas internas nos campos de produção cultural (BOURDIEU, 2004) e, entendendo que tais disputas giram em torno da definição dos critérios de autenticidade da MPB, parte-se da tese de que as formas de tratamento da influência do jazz simbolizam estratégias discursivas para legitimar diferentes interesses estéticos e ideológicos para a produção musical popular brasileira.

Assim, mais do que lida de forma desinteressada, a influência-do-jazz-na-música-brasileira– isto é, o próprio cruzamento cultural – passa a ser um signo dotado de ampla polissemia(significante e significado). Tal polissemia, no campo da crítica, pode ser vista como resultado de uma “escuta ideológica” (CONTIER, 1991),²⁹ reforçada pelos debates nacionalistas que se propuseram a consagrar lugares distintos da música estrangeira na cultura

²⁷ Fiorin (2009) esboça que o conceito de dialogismo cabe como instrumento teórico para entender a construção da identidade nacional, sendo esta produzida em meio a um discurso dialógico, envolvendo, assim, vários setores da sociedade. Como símbolo dessa identidade para os nacionalistas, a música brasileira desponta como principal temática nesses discursos.

²⁸ Este posicionamento está em consonância com a tese de Ribeiro (2008) ao considerar, nas proporções devidas, que há uma linha genealógica entre os postulados do modernismo da Semana de 1922 e os desmembramentos na produção e pensamento crítico sobre a música popular nos anos 60.

²⁹ Vale-se deste conceito para cravar que “os sentidos enigmáticos e polissêmicos dos signos musicais favorecem os mais diversos tipos de escutas ou interpretações – verbalizadas, ou não – de um público ou de intelectuais envolvidos pelos valores culturais e mentais, altamente matizados e aceitos por uma comunidade [...]” (CONTIER, 1991, p. 151). Desta forma, a polissemia do jazz, enquanto signo, pode ter sido “decodificada sob matizes diversos, a partir de perspectivas teóricas (estéticas ou políticas), conforme momentos históricos específicos” (1991, p. 180).

brasileira. Desta tese, deriva a noção de que essa polifonia discursiva – bem como essas formas de representação conflitantes em torno do jazz – simboliza uma resposta às tensões e à desestabilização que o elemento externo fomenta nas identidades culturais que se querem unitárias e integradas. Sendo a MPB uma categoria cultural na qual essas identidades se pretendem ver refletidas, essas construções simbólicas acontecem no próprio contato do jazz com a música popular brasileira.

Isto posto, a partir destas questões, as interpretações sobre as sonoridades foram analisadas à luz de Bourdieu (*apud* FERNANDES, 2010, p. 40), entendendo que “o discurso sobre a obra não é um simples acompanhamento, destinado a favorecer sua apreensão e apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor”.

Ou seja, não se tentou reificar termos como “autenticidade”, “pureza” (ou, os seus antônimos), antes tais termos foram tratados como mecanismos-chave na relação de poder inculcada nos discursos. Tais rótulos são entendidos como constructos sociais ativados com finalidades ideológicas, e não somente estéticas ou desinteressadas.

Para as finalidades da pesquisa se fez, primeiramente, uma pesquisa documental e bibliográfica. Assim, fez-se um levantamento de artigos, dissertações e teses sobre o cenário de formação e relação da MPB com os projetos de brasilidade que passaram a vigorar no período.³⁰ Em grande parte, essas consultas foram realizadas no banco de teses e dissertações da CAPES e de outras universidades brasileiras. A partir deste material, selecionaram-se aqueles em que a crítica musical surgisse, eventualmente, com certo protagonismo nas discussões.

Após isso, analisou-se com mais atenção aqueles em que os dois autores escolhidos figurassem no debate, investigando, assim, suas respectivas atuações e posturas quanto à presença da música estrangeira no Brasil, atentando sempre para as suas idiossincrasias.

Fez-se um levantamento e análise de alguns artigos publicados por Tinhorão e Tárik de Souza no *Jornal do Brasil*. Além disto, buscou-se por outras fontes primárias, como edições da RCB, revista *Veja*, revista *Arte em Revista*, RMP, entre outras. Por meio da autorização do CPDOC, reuniram-se vários recortes de matérias de jornais e revistas. Alguns desses recortes foram adquiridos com recursos da bolsa de pesquisa e podem ser consultados nos anexos deste trabalho.

³⁰ Para ter uma visão mais ampla e um melhor entendimento do contexto da discussão, fizeram-se consultas a textos historiográficos, juntamente do conteúdo do CPDOC voltados para as questões políticas e ideológicas do período escolhido.

Fizeram-se consultas ao acervo de Tinhorão, disposto na página eletrônica do Instituto Moreira Sales. Também foram consultadas biografias, memórias, entrevistas, reportagens, revistas especializadas e algum material da produção musical da época.

Realizaram-se escutas dos programas da Rádio Batuta,³¹ e pesquisas no *sítio* Memória e História da Música, página do Grupo de Pesquisa *Entre a Memória e a História da Música*, na qual há produções sobre música popular de pesquisadores vinculados ao Departamento de História da Universidade de São Paulo, credenciadas pelo CNPq. Realizaram-se constantes consultas ao *sítio* do *Instituto Memória Musical Brasileira*, de modo a ter acesso a informações mais seguras sobre a discografia citada ao longo do trabalho.³²

Outra fonte importante para o trabalho foi a página do periódico eletrônico *Jazz Research Journal*, na qual se fez uma busca de artigos de pesquisadores estrangeiros que tratassem, direta ou indiretamente, da relação entre o jazz e a música brasileira. O objetivo é trazer à baila as formas de tratamento da temática dentro e fora do Brasil. Esses artigos foram obtidos graças aos recursos concedidos pela FAPEMA.

Resumidamente, a primeira parte busca ambientar e esclarecer sobre a linguagem do jazz, bem como apresentar os estilos que, eventualmente, serão discutidos ao longo do texto. Dividido em duas seções, o primeiro capítulo, intitulado **Os amalgamas do jazz: um panorama de suas origens às disputas simbólicas na crítica musical brasileira**, busca fazer um panorama das origens e desenvolvimento do jazz até suas vertentes modernas. Logo, a primeira seção do capítulo explora a pré-história do jazz em *sons e identidades polifônicas na encruzilhada: das work-songs ao blues*; passa pelas primeiras gravações do jazz em *De Storyville à cidade grande: as trilhas do jazz tradicional*; destaca o momento de popularização do jazz na chamada *Era do Swing* em *No balanço frenético das Big Bands* e, por fim, em *To bebop or not to be cool? As alternativas de modernidade do jazz*, destaca-se o momento de profundas transformações na musicalidade do jazz, surgindo, assim, suas primeiras vertentes modernas.

A segunda seção do capítulo supracitado é formada pelos tópicos: *De volta às origens: o “revivalismo” e a produção de sentidos sobre o jazz* e, em seguida, *Crônicas de uma decadência anunciada: uma possível contribuição da RMP nas leituras da crítica sobre o jazz no Brasil*, nos quais apresento uma série embates que se processaram na crítica

³¹ Ao longo da pesquisa, fizeram-se buscas nos acervos na Rádio Nacional (Rio de Janeiro) e Rádio Mayrink Veiga. Entretanto, o formato da Rádio Batuta atendeu melhor aos objetivos da pesquisa por conter repertórios, debates, entrevistas, documentários e programas voltados para a história da música popular brasileira.

³² Concomitante a essas buscas, se pôde ter acesso a informações sobre vendas a partir de dados do NOPEM, dados disponibilizados pelo pesquisador Eduardo Vicente (2008).

internacional no momento em que o jazz se modernizou. Por fim, correlaciono esses embates a um dos periódicos mais influentes no pensamento crítico da MPB, a RMP, que se propôs combater as influências estrangeiras, mas privilegiou a análise do jazz em suas páginas. Acredita-se que tais discussões são de fundamental relevância para entender as formas de consumo e sínteses do jazz no Brasil.

Após isso, apresenta-se um dos principais focos do trabalho: a discussão sobre o pensamento de José Ramos Tinhorão. Portanto, no capítulo **O nacionalismo de Tinhorão e as dissonâncias amplificadas sobre a influência do jazz na música popular brasileira**, a investigação visa entender qual a visão de Tinhorão sobre o jazz e, por conseguinte, como esse crítico da chamada “terceira geração”³³ tratou da influência do gênero na MPB. Para isto, será preciso retrilhar os pontos cruciais de sua metodologia de análise, seus discursos sobre a BN, a MPM³⁴ e, por fim, a MPB.

No capítulo seguinte, **A “bête noire” da crítica musical nacionalista? Tárík de Souza e os novos conflitos sobre o jazz no jornalismo dos anos 70**, pretende-se investigar como essa discussão foi desenvolvida nos anos 70, tomando os discursos de Tárík de Souza sobre jazz e música popular como ponto de partida. A intenção é compreender, finalmente, como tais representações foram articuladas por um jornalismo cultural supostamente afastado dos debates nacionalistas erigidos no começo dos anos 60.

Por fim, em **O inferno são os sons dos outros: apontamentos acerca da relação entre identidade e diferença na produção de sentidos sobre o jazz**, intenta-se fazer uma reflexão final sobre o papel da identidade em meio aos discursos analisados. O objetivo é discutir, principalmente, acerca do entrelaço cultural entre jazz e música brasileira. Demonstrar-se-á como a relação entre identidade e diferença pode ter contribuído para a produção dos sentidos analisados sobre a influência do jazz na cultura brasileira.

Antes de partir para a análise, é importante destacar que, atualmente, muitos projetos culturais e musicais ao redor do mundo têm investido no jazz. Bandas como a *Post Modern*

³³ Termo cunhado por Fernandes (2010). Em nível de esclarecimento, Mário de Andrade e Renato Almeida da fizeram parte da primeira geração de críticos musicais; Lúcio Rangel, Orestes Barbosa, Vagalume, entre outros, da segunda geração e críticos como Tinhorão, Hermínio Bello de Carvalho, Ary Vasconcelos, Ricardo Cravo Albin e José Carlos Bottezzelli, da terceira.

³⁴ Para uma melhor compreensão da MPM, o capítulo traz informações que podem ajudar a situar esse ambiente de modernizações musicais. Elas podem ser acessadas no tópico *O surgimento da MPM: outras modernizações com conflito*.

Jukebox, fundada em 2011, pelo pianista Scott Bradlee, têm feito releituras de clássicos e novidades da música *pop* sob a roupagem das mais variadas vertentes do jazz.³⁵

Além disto, vê-se que a produção musical nacional também tem dado atenção ao jazz. A banda pernambucana Sertão Jazz, tem despontado com uma sonoridade bastante interessante, na qual Luís Gonzaga e jazz fusion se entrecrocaram. Mas essa é apenas uma das diversas bandas de jazz brasileiras em atividade.

Ademais, tem crescido o número de festivais de jazz pelo Brasil. No Rio de Janeiro, há o *Rio das Ostras Jazz & Blues Festival*, o *Leblon Jazz Festival*, *Tudo é jazz no Porto*, e o *Bourbon Festival Paraty*; em São Paulo, o *São Paulo Jazz Festival* e o *Bourbon Street Fest*; em Pernambuco, há o *Olinda Jazz* e o *Garanhuns Jazz Festival*. Por fim, há no Maranhão, o *Lençóis Jazz e Blues Festival*, que acontece no circuito São Luís /Barreirinhas e o *São José de Ribamar Jazz e Blues Festival*.

Inspirada por essas ricas e intensas produções acadêmicas e culturais em torno do jazz, a pesquisa recebeu novo fôlego no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão. O trabalho se desenvolveu a partir da orientação do professor Dr. José Ribamar Ferreira Júnior e da professora Dra. Vera Lúcia Rolim Salles.

Por meio de auxílio concedido pela FAPEMA, o contato com as fontes se estabeleceu e, assim, à medida que as leituras e reuniões foram avançando, o trabalho ampliou seus horizontes. Desta forma, tendo em vista a possível relação interdisciplinar entre história, jornalismo e música popular, a presente dissertação reflete algumas das discussões e resultados logrados durante a pesquisa.

³⁵ No caso da PMJ, tem se mostrado que é possível difundir amplamente o jazz e fazê-lo com objetivos realmente populares, acessível ao grande público. Prova disso é seu grande número de seguidores no *Facebook* e o alto número de visualizações no *Youtube*.

2 OS AMALGAMAS DO JAZZ: UM PANORAMA DE SUAS ORIGENS ÀS DISPUTAS SIMBÓLICAS NA CRÍTICA MUSICAL BRASILEIRA

Viu-se brilhar nos olhos de vidro uma espécie de malícia e, com voz aguda e clara, cantou uma velha melodia negra. Acompanhava o canto com movimentos ritmados das mãos e dos pés; batia palmas, pulava, unia os joelhos... Era um ritmo estranho e selvagem. Fazia ouvir de vez em quando aqueles sons roucos e guturais que distinguem a música da sua raça; por fim, depois de duas ou três cabriolas, deu uma nota final aguda, tão estranha às gamas de qualquer melodia como o apito de uma locomotiva...

A Cabana do Pai Tomás – Harriet B. Stowe.

Sou um estranho em uma terra estranha.

Middle Man – Living Colour.

2.1 Sons e identidades polifônicas na encruzilhada: das *work songs* ao *blues*

O jazz tem como suas características fundamentais a improvisação e a abertura para outros materiais musicais, aspectos que podem ter contribuído para as suas rápidas e constantes mutações. Isto porque, além de ser resultado de trocas culturais, o jazz ampliou seu sentido ao ser incorporado por outras culturas, tornando-se, assim, “o som da migração” (BERENDT; HUESMANN, 2014, p. 87).

Diante dessa tendência migratória, o jazz passou a não se tratar apenas e *restritamente* de um gênero musical norte-americano, mas parte de uma “diáspora moderna”, experiência na qual “a identidade só é possível quando o outro, o estrangeiro, a ‘diferença’ [...], não é apenas *reconhecido*, mas também *integrado* numa experiência comum” (BERENDT; HUESMANN, 2014, p. 87, grifos nossos).

Valer-se do termo “diáspora” para ambientar as mutações do jazz se torna oportuno, justamente para enfatizar as múltiplas possibilidades de cruzamento e tensões culturais que marcam sua sonoridade. Ademais, uma vez que esta diáspora “suruiu sob o signo da hibridez”, fomentando “a mistura, a abertura [e] a mudança” (BERENDT; HUESMANN, 2014, p. 87), é possível afirmar que o jazz pode se apresentar como uma de suas representações culturais.

Provavelmente, por conta disso, considerando todas as implicações econômicas e culturais, o gênero se tornou um dos mais importantes fenômenos populares e culturais do

século XX (HOBSBAWM, 2011). E, talvez, por isso também a história desse gênero seja contada de forma polifônica.

Em um dado momento da história do jazz houve disputas acirradas para legitimar sua forma “autêntica”, contra outras que foram consideradas – arbitrariamente – como “falsas”, “decadentes”. Tais posicionamentos marcaram os discursos de seus primeiros cronistas: geralmente, entusiastas atuantes em rádios e jornais que se tornaram produtores musicais e historiadores de jazz (LAGO, 2015). Tais disputas, se lidas a partir de Bourdieu (*apud* FERNANDES, 2010), podem ser lidas como parte da própria dinâmica do campo e não um sinal de sua desorganização ou, deterioração, como se poderia presumir apressadamente.

Mas, como isso se processou e em que medida tais discursos têm relação com os críticos selecionados nesta pesquisa? Para ter um entendimento destas questões é preciso entender um pouco da história do jazz. Por isso, faz-se necessário, antes de tudo, revolver até as origens desse estilo musical, seguindo pelos principais movimentos que o popularizaram e, por fim, o transformaram entre os anos 40 e 50.

Portanto, objetiva-se neste capítulo abordar, de forma breve e sem maiores aprofundamentos, as origens do jazz, a começar pelo blues, até o desenvolvimento de suas primeiras formas modernas. A intenção é expor de forma panorâmica o nascimento, desenvolvimento e modernização do gênero, de forma a proporcionar uma ambientação histórica. Não se pretende fazer uma análise minuciosa dessas escolas e de seus representantes, mas, antes, pontuar o *hibridismo*³⁶ como um dos fatores preponderantes do jazz. Visa-se, por fim, comentar a respeito das disputas travadas no seio da crítica musical estrangeira em relação à “autenticidade” do jazz, tema bastante coerente e conveniente para esta pesquisa.

Segundo o olhar do filósofo Félix Guattari, pode-se afirmar, inicialmente, que o jazz

[...] nasceu a partir de um mergulho cósmico, catastrófico que foi a escravização das populações negras nos continentes norte-americano e sul-americano. E, depois, através de ritornos os mais residuais desta subjetividade negra, houve uma conjunção de ritmos, de linhas melódicas, com o imaginário religioso do cristianismo, com dimensões residuais do imaginário das etnias africanas, com um novo tipo de instrumentação, com um novo tipo de socialização no próprio seio da escravidão e, em seguida, com encontros intersubjetivos com as músicas *folk* brancas que estavam por lá (2010, p. 12).

³⁶ Toma-se a noção de hibridismo (ou hibridização) como uma ampla mistura intercultural. Em outros termos, consideram-se as hibridizações como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI *apud* TEIXEIRA, 2015, p.17).

A partir desta reflexão, percebe-se que o nascimento do jazz está diretamente ligado ao surgimento do *blues* e este, por sua vez, decorreu dos cantos rurais dos negros escravizados em território americano. Essas pessoas eram, geralmente, oriundas da África Ocidental, da região costeira do Golfo da Guiné ou da região de Daomé (HOBSBAWM, 2011)³⁷ e chegavam números significativos no continente americano em enormes navios negreiros.

Mesmo que o tráfico de escravos tivesse sido proibido em 1808, por volta de 1850 levadas de negros continuavam sendo escravizadas no continente americano (CALADO, 1990). Com a diversificação da colonização, a cidade de Nova Orleans se constituiu como um verdadeiro espaço de cruzamento entre as culturas envolvidas: a africana e a europeia.

Em relação à questão musical, relata-se que, “até o século XIX, canções puramente africanas podiam ser ouvidas”, bem como podiam ser vistas “danças africanas puras, nos Estados Unidos meridionais” (JONES, 1967, p. 27). Contudo, Calado (1990) informa que essas manifestações culturais foram bastante perseguidas e restringidas no Novo Mundo.³⁸

Em algumas regiões como Nova Orleans, a prática da dança e da música nas atividades ritualísticas (como o vodu) só foi possível por meio de uma permissão de alguns governantes, no final do século XIX. Mas, ainda houve restrições: só podiam ser feitas na *Congo Square* (uma praça pública), aos domingos e sem as possessões, aspecto fundamental em tais manifestações. Não por acaso, diz-se que a *Congo Square* foi um lugar onde “sacudia-se à noite com os ‘tambores mestres’ de novos contingentes chegados da África” (JONES, 1967, p. 27).³⁹

Aos poucos, essas práticas se tornaram uma atração pública e “o embrião de um espetáculo musical” (CALADO, 1990, p. 80), pois, gradualmente foi permitida a utilização de instrumentos africanos tradicionais nessas exibições. A partir de então, essas apresentações públicas passaram a desempenhar “um papel importantíssimo na difusão da cultura africana em solo norte-americano” (CALADO, 1990, p. 77).

Algumas dessas manifestações traziam como característica “a complexidade rítmica, certas escalas não clássicas – algumas delas, como a pentatônica comum, encontrada na música europeia não clássica – e certos padrões musicais” (HOBSBAWM, 2011, p. 60),

³⁷ Também há estudos que comprovam a origem desses indivíduos precisamente da Costa do Marfim, ou como foi chamada pelos colonizadores, Costa dos Escravos (CALADO, 1990).

³⁸ Jones (1967) acredita que estas proibições se deviam ao fato dos colonos associarem os tambores utilizados nestas manifestações como incitadores das revoltas, pois os negros faziam uso destes instrumentos quando intentavam se rebelar contra o estado de coisas da escravidão no Novo Mundo.

³⁹ Hobsbawm (2011) pontua que este desenvolvimento musical estava relacionado com a diversidade cultural e religiosa e presente nas colônias, pois estavam divididas, basicamente, entre protestantes e católicos. Por isso, segundo o autor, os africanismos sobreviveriam mais fortemente nas regiões cujo domínio era francês, como em Nova Orleans.

como, por exemplo, “o padrão ‘canto e resposta’”, que depois se tornou “predominante no *blues* e na maior parte do jazz” (HOBSBAWM, 2011, p. 60).

A música se tornou fundamental “no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica [surgiu] em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos” (GILROY, 2001, p. 160), o que quer dizer que por meio da música, rompeu-se aos poucos a proibição de comunicação imposta aos escravos. A partir de então, outras manifestações de origem africana se formaram no território norte-americano e podem ser mencionados os chamados *field hollers* (gritos do campo), *street cries* (pregões de rua), as *work-songs* (canções de trabalho), *prison songs* (canções da prisão) e as músicas satíricas.

Interessados nesses cantos rurais, John e Lomax (*apud* CALADO, 1990, p. 82) descrevem que “o *holler* é a *work song* da ocupação solitária [...]. O *holler* é um modo de cantar – livre – escorregando de uma aguda nota sustentada para o mais baixo registro que o cantor possa atingir, frequentemente terminando num grunhido”.⁴⁰

O formato “canto e resposta” (comum nessas canções) estava presente, também, nos cânticos negros congregacionais. Estas canções foram, gradativamente, apropriando-se de mais recursos da língua inglesa, sendo esta ensinada nas igrejas, espaço no qual se tentava “docilizar” os indivíduos que haviam sido escravizados. Nesses ambientes, desenvolveram-se outras formas de cantos, os *spirituals* (canções espirituais).⁴¹ Estes, por sua vez, apresentavam uma “polifonia vocal e rítmica”, bem como “a improvisação”, traços que farão parte do cadinho musical do jazz (HOBSBAWM, 2011, p. 60).

Diferente das canções espirituais e das canções gospel, o *blues* carregaria uma verve eminentemente mundana, tal como as canções de trabalho. Por isso, deve-se ressaltar que “o ponto importante a respeito do blues é que ele marca uma evolução não apenas musical, mas também social: o aparecimento de uma forma particular de canção *individual*, comentando a vida cotidiana” (HOBSBAWM, 2011, p. 60, grifos do autor).

Desenvolvido a partir de canções afroamericanas e negro-americanas que foram mencionadas no início deste capítulo, o *blues* deve sua criação às gerações de escravizados

⁴⁰ Isso indica que, além da funcionalidade destes cantos havia a necessidade coletiva de entreter o grupo enquanto realizavam o trabalho escravo. Então, as temáticas destas canções eram repletas de “ironias, reclamações e referências à condição de escravo (e conseqüentemente à liberdade)”, sobressaindo-se como uma forma de romper as proibições e estabelecer uma comunicação motivada pela necessidade de entretenimento (CALADO, 1990, p. 87).

⁴¹ Para Hobsbawm, (2011) esses cantos, por sua vez, se desenvolveram de maneira independente do jazz. Porém, ainda segundo o autor alguns temas clássicos do blues (e, posteriormente, do jazz) como *St. James Infirmary* e *St. Louis Blues* devam suas melodias, em grande medida, a essas canções.

nascidos na América. Portanto, “o blues não poderia existir se os escravos africanos não se houvessem tornado escravos americanos” (JONES, 1967, p. 26).⁴²

Nesse sentido, pode-se afirmar, resumidamente, que os vários formatos de *blues*

surgiram como um tipo de canção folclórica afroamericana; devem ter tomado forma gradualmente, após a Guerra Civil; muito cantados em todo o Sul rural nos últimos decênios do século XIX, não tardaram a aparecer como forma de canção de (normalmente) doze compassos, com acompanhamento instrumental, de estrutura fundamentalmente antifonal (CHASE, 1957, p. 417-418).

Mais tarde, entre o final do século XIX e início do século XX, nomes como Huddie Leadbelly, Mamie Desdoumes (uma das primeiras mulheres a cantar o blues), Robert Johnson, Arthur Crudup, Son House, Charley Patton, e, também, cantores cegos como “Blind” Willie Johnson e “Blind” Willie Mc Tell, serão alguns dos vários artistas oriundos da região do delta do Rio Mississippi, que desenvolverão e espalharão o chamado *Delta blues* – uma das formas mais antigas dessa música – para além da cidade de Memphis e do estado de Tennessee.

Depois, o *blues* assumiu uma forma clássica desenvolvida pela “mãe do blues”, Gertrude Pridget (Ma Rainey), e pelo “pai do blues”, William Christopher Handy, ambos envolvidos em espetáculos itinerantes, os *Minstrels Shows*⁴³ e o *vaudeville*,⁴⁴ fundamentais para a difusão de um formato de *blues* voltado para o entretenimento do grande público.⁴⁵ Através desses espetáculos haveria o encontro com outras formas de canções folclóricas – já desenvolvidas em outras regiões – e outras pessoas se interessariam em tocar a música negra que surgia (HOBSBAWM, 2011).⁴⁶

Ao passo que o blues se desenvolvia e se espalhava pelos EUA, em Nova Orleans as misturas com a cultura francesa continuaram se processando por meio dos funerais e do

⁴² Afirmação que corrobora com Hall (2003) para quem é possível perceber a construção de identidades culturais de povos escravizados como resultantes de seu processo de desraizamento e confronto ante outras culturas.

⁴³ Esses espetáculos tornaram-se famosos nos Estados Unidos, no século XIX, sobretudo, pelas encenações contendo os *black faces*, sujeitos brancos com o rosto pintado de preto, para satirizar, de forma racista, a vida dos negros sulistas. Mais tarde, os negros também se tornariam *black faces*. Não tardou para haver espaço para que o negro pudesse cantar e tocar nesses espetáculos, divulgando, assim, o blues.

⁴⁴ Gênero de entretenimento que foi bastante popular nos Estados Unidos entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX. De origem francesa o *vaudeville*, alcançou sucesso também no Canadá por conta da diversidade de suas atrações como pantomimas, números musicais, números de magia etc.

⁴⁵ Por volta de 1902 Ma Rainey já fazia suas apresentações na *Rabbit Foot Minstrels* enquanto W. C Handy, fazia turnês pelo país por meio da *Mahara's Minstrels*.

⁴⁶ Com a expansão do blues surgiu outra geração advinda de estados como a Louisiana, a cidade de Charleston e, finalmente, chegaria às cidades ao norte como Chicago, Nova York, Filadélfia e Detroit. Alguns desses cantores de blues foram Howlin' Wolf (Chester Arthur Bunnett), Muddy Waters (McKinley Morganfield), Little Walter (Marion Walter Jacobs) e Sonny Boy Williamson II. Esses artistas são associados à vertente chamada de *Chicago Blues*, versão urbana do blues clássico.

Mardi Grass (carnaval), nos quais se requisitava que as *brass bands* (bandas de música) tocassem. Em grande medida o desenvolvimento de articulações da musicalidade afroamericana e francesa se deu a partir dessas práticas. Elas indicam o domínio de instrumentos europeus por parte dos negros, pois, até então, eram apenas acessíveis aos músicos brancos e *creoles* (CALADO, 1990).

Em um dado momento – provavelmente nos bailes e salões de dança, apresentações em *riverboats*, e outras celebrações –, as influências da tradição musical europeia dos *creoles*, somada à improvisação do blues executado pelos negros se encontrarão, deram vazão às novas experimentações rítmicas e harmônicas. Logo depois surgiu o jazz, gênero resultante de todas essas disputas simbólicas e conflitos identitários iniciados nos primórdios da escravidão.

2.2 De *Storyville* à cidade grande: as trilhas do jazz tradicional

Viu-se que em várias regiões entre as cidades do sul e centro-oeste nos Estados Unidos se desenvolveram diversas formas de canções folclóricas resultantes do cruzamento cultural e das questões socioeconômicas desencadeadas com a emancipação (como o processo de urbanização e a profissionalização dos cantores e músicos cultores do *blues*) no desenvolvimento das bases do que viria a ser o jazz. Igualmente, portanto, formas similares de tocar “jazz” se desenvolveriam em cidades como Memphis, Kansas city, Dallas, St. Louis etc., uma delas foi o *ragtime*.

A forma de execução ao piano deste formato surgiu por volta de 1880-1890 (houve também o *ragtime* para bandas de sopro, para cordas etc.) e um dos nomes mais conhecidos dessa seara foi Scott Joplin, pianista texano que fez carreira profissional no estado de Missouri.⁴⁷ Algumas de suas populares composições são: *Maple Leaf rag* e *The entertainer*.⁴⁸

Para Berendt e Huesmann (2014, p. 32-33), “é no *ragtime* que a música africana e a europeia se encontram pela primeira vez em pé de igualdade”, pois “ele assimilava tudo o que havia de importante na época – Chopin e principalmente Liszt, a marcha e a polca, e tudo isso com uma concepção rítmica e um tipo de execução, característicos da música afroamericana”.

⁴⁷ Por essa época também surgiu Jelly Roll Morton, que chegara a afirmar não apenas ser o inventor do *ragtime*, como também inventor do jazz, em uma clara tentativa de lucrar com o gênero que se expandia pelo país.

⁴⁸ Além destas peças, outras foram compostas no final século XIX. Porém, diz-se que por não terem sido gravados, seriam recuperados, apenas nos anos 50, alguns desses rolos contendo o registro de outros nomes do *ragtime*, como Tom Turpin, James Scott e Eubie Blake (BERENDT; HUESMANN, 2014, p. 33).

Quanto a essa influência da música europeia, Hobsbawm (2011) indica que isso tinha relação estrita com a educação musical que os *creoles* (ou, *gens de couleur*), como eram rotulados os descendentes de relações entre escravos e colonos franceses de Nova Orleans. Por serem vistos pelos brancos como uma “casta” superior a dos negros, esses indivíduos tinham contato com a tradição musical francesa e podiam utilizar instrumentos de sopro para tocar quadrilhas, marchas, valsas etc.⁴⁹ Segundo Hobsbawm (2011), apenas com o aumento da segregação racial, por volta de 1880, os *creoles* teriam mais contato com os negros, repassando seus conhecimentos musicais⁵⁰, o que explicaria, grosso modo, a sonoridade do *ragtime*.

A propósito, foi a partir do sucesso do *ragtime* que o jazz começou a se expandir e essa expansão se divide em fases, segundo Hobsbawm (2011): a primeira vai de 1900 a 1917, “quando [o jazz] se tornou a linguagem da música popular negra em toda a América do Norte, enquanto alguns de seus aspectos (síncope e *ragtime*) tornaram-se componentes permanentes de Tin Pan Alley”⁵¹ (HOBBSAWM, 2011, p. 75).

Nessa primeira fase, pode-se destacar a atuação da *Original Dixieland Jazz Band*, conjunto formado por euro-americanos, que, por conta do acesso mais facilitado aos meios de produção, puderam registrar sucessos como *Original Dixieland One Step*, *Tiger Rag*, *Livery Stable Blues*, pela Victor Talking Machine, em 1917. Surgia aí uma das formas tradicionais de execução do jazz, o estilo euro-americano *dixieland*. Esse estilo fez uso, pela primeira vez, do rótulo “jazz”.⁵²

A segunda fase vai de 1917 a 1929, quando o jazz se espalha pela Europa e “quando uma infusão de jazz muito diluído veio a ser a linguagem dominante na música de dança ocidental urbana e nas canções populares” (HOBBSAWM, 2011, p. 75). Convém ressaltar que, por volta de 1920, iniciou-se a chamada *The Jazz Age* (Era do Jazz), termo utilizado pelo escritor Scott Fitzgerald em seu livro *Tales of the Jazz Age*, publicado em 1922. Segundo

⁴⁹ Os negros geralmente ficavam situados na região chamada *uptown* de Nova Orleans, onde se localizava uma popular e perigosa zona de meretrício, chamada *Storyville*. O blues era cultivado, principalmente nos bares e outras instâncias nessa localidade.

⁵⁰ Sobre essa questão envolvendo a música e a segregação racial, Hobsbawm (2011) também pontua que havia disputas musicais (*contests*, ou *battles*) travadas, geralmente, em cima de carroças entre os músicos *creoles*, negros e brancos, o que já denota a mistura de estilos, a improvisação e as trocas culturais em torno do gênero.

⁵¹ Agrupamento de editores musicais e compositores, localizada em Manhattan. A Tin Pan Alley monopolizou o comércio de partituras – lucrando em cima da produção e divulgação de música popular nos EUA – entre o final do século XIX e início do XX.

⁵² A palavra “jazz” surgiu em sua forma impressa por volta de 1915 (HOBBSAWM, 2011), mas teve várias grafias e, até hoje, é de origem não muito clara. Muggiatti (1999, p. 08) menciona, por exemplo, o termo *jaser*, do francês “tagarelar”, ou *jasz*, monossílabo da África Ocidental que quer dizer “coito”. Os sentidos atribuídos poderiam estar relacionados ao fato de o jazz ter se desenvolvido a partir da mistura cultural ou, denotariam um tipo de disputa em torno de sua criação.

Calado (1990, p. 138), “através dos anos 20 o jazz foi se tornando moda, dando sustentação à febre de dança que tomou os *speakeasies*, boates e cabarés dos EUA e da Europa”.

Contudo, se para o Fitzgerald os *Roaring twenties* (Ferozes/Loucos anos vinte) eram um sinônimo de efervescência cultural e de grande popularização do jazz, para Hobsbawm nem tanto. Hobsbawm (2011) desconfiava do rótulo “era do jazz”, justamente porque correlacionava o sucesso do jazz à sua forma comercial/diluída (o “jazz híbrido”). Esse formato teria sido desenvolvido para atender a demandas do mercado de salões de dança (*dance halls*) que se expandiram mundialmente no início da Primeira Guerra Mundial (HOBSBAWM, 2011).

Percebe-se, de antemão, a tentativa de Hobsbawm (2011) em delimitar as “verdadeiras” e “falsas” produções de jazz e forma de apreciação que, como se verá, tomou rumos bastante conflitantes e controversos no momento de surgimento do *bebop* e do *cool jazz*. Ao que tudo indica, no momento de escrita do livro *The Jazz Scene* (1959), Hobsbawm (2011) também foi influenciado pelo debate em torno da “autenticidade” do jazz, embora se posicionasse criticamente frente aos chamados “puristas”.

Antes de analisar essa questão cabe ressaltar, primeiro, as outras formas de jazz urbano que surgiram em cidades como Chicago, como o estilo de Nova Orleans (*New Orleans style*).⁵³ Este estilo foi desenvolvido por nomes como: King Oliver, com a *Original Creole Jazz Band*; Louis Armstrong e o conjunto *Hot Five*; Jelly Roll Morton e os *Red Hot Peppers* e Johnny Dodds, com os seus *New Orleans Wanderers*. Logo se iniciaria a *Era do Swing*, nos anos 30.

2.2.1 No balanço frenético das *Big Bands*

Hobsbawm (2011, p. 75) considera que a terceira fase de expansão do jazz vai de 1929 a 1941, “quando uma forma bem mais diluída – o *swing* – entrou para a música pop de maneira permanente”. Esse momento ficou conhecido como *Swing Age* (Era do Suingue), assim denominado pelo sucesso do formato *Big Band*.⁵⁴ Algumas dessas *big bands* (grandes

⁵³ O estilo de Nova Orleans também ficou conhecido como *hot jazz*, muito por conta da permanência de uma dinâmica de improvisação pautada no blues de doze compassos.

⁵⁴ Geralmente, o termo *Era do Swing* é associado ao período de atuação das *big bands*, mas “swing” podia tanto se referir à *forma* de tocar com o “balanço” que estava presente no jazz desde os seus primórdios, com um andamento em *two-beat*, ou um estilo de tocar cultivado por músicos de Chicago e de Nova York, nos anos 30, no Harlem.

orquestras comerciais) executavam um repertório eminentemente dançante, mas mantendo a improvisação, característica fundamental do jazz.

Resumidamente, pode-se dizer que “a ‘era do *swing*’ significou um segundo momento da ‘era do jazz’ acontecida nos anos 20 – todas as novas condições tecnológicas e econômicas contribuíram para que essa nova ‘era’ fosse mais abrangente e popular” (CALADO, 1990, p. 139). Tamanha a popularidade desse jazz dançante e a cobrança por novas formas de executá-lo que, em 1932, o maestro e pianista Duke Ellington compôs uma música de título bastante simbólico: *It don't mean a thing (if it ain't got that swing)*, ou, em tradução para o português: *Isso não significa coisa alguma se não tiver aquele balanço*.

Por essa época, “as grandes bandas negras de dança, nos anos seguintes a 1930, foram um entretenimento nacional [...]” e se tornaram “a influência mais forte sobre a música popular e o entretenimento dos americanos, por vinte anos seguidos” (JONES, 1967, p. 168).⁵⁵ Nestas orquestras, “o velho esquema *call-and-response* [canto e resposta], tão importante para o desenvolvimento do jazz e que vem da música africana, foi utilizado com os naipes das orquestras de jazz – do trompete, do trombone e do saxofone” (BERENDT; HUESMANN, 2014, p. 39).

O surgimento dessas orquestras mesmo com a tendência virtuosística e com os rumos comerciais é mais uma prova da diversidade cultural que o jazz carrega. Assim, se por um lado, no “estilo de Kansas” predominavam os *riffs*, que “surgiam espontaneamente” em meio às *jam sessions*,⁵⁶ por outro, em vertentes como a de Chicago, confluía “os mais diversos elementos: a tradição de Nova Orleans, a técnica de *riff* [...], e o rigor acadêmico europeu” (BERENDT; HUESMAN, 2014, p. 40).⁵⁷

As características comuns entre esses conjuntos foram “o virtuosismo técnico extremado e *swing*, que é outro aspecto da mesma coisa”, portanto, “não há dúvidas a respeito do domínio da técnica” e que esse jazz dos anos 30 é destinado “aos virtuosos, e foi formado,

⁵⁵ Berendt e Huesmann (2014, p. 39) comentam que, antes do surgimento de outras correntes populares, as orquestras com as de Count Basie e Bennie Moten foram bastante famosas.

⁵⁶ “*Jam Session* – expressão criada para denominar uma reunião de músicos, geralmente após o horário de trabalho, para executar o jazz em longas improvisações [...]. Alguns historiadores afirmam que a sigla JAM significaria *Jazz After Midnight*” (JACQUES, 2005 p. 175).

⁵⁷ Pellegrini (2004, p. 99) destaca, por exemplo, que essas mudanças efetuadas pelas orquestras iam além da do desuso da estrutura de 2/2 e adoção dos compassos em 2/4 ou 4/4 – formando o que se conhece por *four-beat*. Também houve transformações “no diferente fraseado dos instrumentos e no desenvolvimento dos *riffs*, nome que se dá às intromissões de naipes de instrumentos na linha melódica, quer cobrindo pausas e vazios” ou, também, “preparando o acorde para uma nova nota”.

em grande medida, pela primeira geração a explorar ao máximo as possibilidades técnicas de seus instrumentos” (HOBSBAWM, 2011, p. 147).⁵⁸

Por sua vez, Calado (1990, p. 145) informa que, embora alguns estudiosos tendam a indicar um “evidente rebaixamento do nível de criação musical dessas orquestras” elas, na verdade, “serviram de verdadeiros balões de ensaio para futuros desenvolvimentos e estilos jazzísticos”. Foi a partir destas experimentações que surgiu o jazz moderno.

2.3 *To be-bop or not to be cool?* As alternativas de modernidade do jazz

As primeiras vertentes modernas do jazz surgiram entre os anos 40 e 50. Duas delas foram o *bebop* e o *cool jazz*⁵⁹. No caso do *bebop*, pode-se informar que, estilisticamente, sua vigência foi de 1941 a 1949, aproximadamente e essa vertente foi desenvolvida no *Minton's House*, no Harlem (Nova York), mas tal como o jazz tradicional, vários músicos de regiões distintas já buscavam experimentar novas formas de tocar o jazz.

Deste modo, o *Minton's* pode ser considerado, como Nova Orleans foi para o jazz tradicional, uma espécie de “ponto de cristalização” do *bebop* (BERENDT, HUESMANN, 2014, p. 40-41). Assim surgia o *bebop*, uma das escolas modernas que inaugurava a volta aos pequenos conjuntos e incorporava, cada vez mais, o virtuosismo técnico, iniciado nas *big bands*.

Entretanto, ao contrário da época das *big bands*, essas novas formas de improvisação simbolizavam uma reação de repulsa ao público leigo. Cada músico intentava criar um estilo próprio, baseando-se nos *riffs* e buscavam “construções intelectualmente mais exigentes em termos de música clássica” e “complexidades rítmicas de uma sutileza quase africana” (HOBSBAWM, 2011, p. 149).

Esta postura se devia ao esgotamento do padrão das *big bands* que, por terem se tornado muito comerciais, acabaram se valendo de clichês musicais “repetidos à exaustão”

⁵⁸ Esses desenvolvimentos se dariam, em grande medida, por intermédio de nomes de grandes solistas como Lester Young, Johnny Hodges, Charlie Parker, Coleman Hawkins, Lionel Hampton e Teddy Wilson. Também podem ser mencionados Cab Calloway, Teddy Hill e Dizzy Gillespie.

⁵⁹ Como este tópico trata de forma breve sobre estes estilos modernos, sugere-se a leitura de alguns livros que fazem uma apreciação mais profunda sobre eles, os quais dão ênfase em questões sociais e culturais, sem deixar de tocar nas inovações musicais dessas sonoridades. Sobre o *bebop* cf. DEVEAUX, Scott. *The birth of bebop: a social and musical history*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1997. Sobre o *cool* cf. MACADAMS, Lewis. *Birth of the cool: beat, bebop and the american avant-garde*. The Free Press, New York, 2001. Já, acerca do *hard bop* cf. ROSENTHAL, David H. *Hard bop: jazz and black music*. Oxford University Press, New York, 1992. E, finalmente, um dos primeiros livros a examinar o free jazz cf. JOST, Ekkehard. *Free Jazz (the roots of jazz)*. Da Capo Press, Cambridge (Massachusetts), 1994.

(BERENDT; HUESMANN, 2014, p. 40). Por isso, tal posicionamento pode ser considerado “um manifesto de revolta” (HOBSBAWM, 2011, p. 152) e isso se refletiu na sonoridade de seus principais expoentes. Hobsbawm, inclusive, relata o impacto dessas novas sonoridades, especificamente sobre o *bebop*:

o ouvinte que escutasse as complexidades rítmicas pouco familiares, os solos dissonantes e aparentemente desconexos, as mudanças de tom livres e contínuas, o extraordinário uso de instrumentos, bem poderia ver o *bop* não só como novo, mas também como caótico [...] (2011, p. 151).⁶⁰

Já, o *cool*, tratou-se do “ponto mais extremo até hoje alcançado na evolução do jazz” (HOBSBAWM, 2011, p. 152). Ao contrário do *hot jazz*, estilo “‘sensual’, emocional, ‘sujo’, instrumentalmente não ortodoxo” (HOBSBAWM, 2011, p. 152), o *cool* enveredou por uma concepção mais ortodoxa de execução jazzística. Os músicos que buscavam essa sonoridade, geralmente queriam passar “a impressão de música fria, intelectual, sem emoção”, sempre enfatizando “o caráter intuitivo de sua concepção de jazz” (BERENDT; HUESMANN, 2014, p. 43-44).

Assim, esses estilos modernos inauguraram novas concepções musicais dentro do campo jazzístico. Mas, essas inovações, além da questão técnica, estavam diretamente relacionadas a aspectos sociais. Seus principais expoentes foram influenciados pelo modernismo, pelas questões raciais e pelos debates sobre a identidade e condição dos afro-americanos nos Estados Unidos (JONES, 1967).

Uma das características em comum compartilhada entre esses estilos consiste no fato de que os músicos passaram a incorporar, ao contrário dos tempos de *big band*, uma postura anticomercial, por isso que “jazz moderno não [era] tocado apenas por divertimento, por dinheiro, ou por requinte técnico: também [era] tocado como um manifesto – seja de revolta contra o capitalismo e a cultura comercial, seja de igualdade do negro ou qualquer outra” (HOBSBAWM, 2011, 104).

Essas escolas tiveram como seus principais representantes os músicos Charlie Parker, Thelonious Monk, Duke Ellington, Miles Davis e John Coltrane. Alguns destes músicos tinham se destacado como solistas virtuosos na *Era do Swing*, mas com o esgotamento do padrão instrumental das *big bands* e por outros fatores, iniciou-se o desenvolvimento de uma

⁶⁰ Essa complexidade musical foi proporcionada, sobretudo, pelo contexto de mudanças tecnológicas do final dos anos 40. Diferente dos discos de 78 rpm que permitiam registros de apenas três minutos, a introdução dos discos de 33 1/3 rpm, ou *long-plays*, possibilitou uma maior liberdade de improvisação. Ademais, com o sistema *Hi-Fi* (sistema de alta fidelidade) podia-se registrar melhor as novas nuances timbrísticas (CALADO, 1990, p. 153).

forma de execução voltada para um público seletivo, a fim de promover o jazz como arte e não apenas música de entretenimento (CALADO, 1990).

Ademais, a partir dessas vertentes, apareceram outras mais, como o *hard bop* (que foi incorporado à *East Coast*,⁶¹ em contraposição à *West Coast*⁶²), espécie de repaginação do *bebop* com influências do blues e do gospel. E, em seguida, o *free jazz*,⁶³ entre outras.

Aliás, por meio dessas escolas musicais sobressaíram-se diversos músicos influentes, como os bateristas como Max Roach, Elvin Jones e Art Blakey, o saxofonista Cannonball Adderley, os trompetistas Clifford Brown e Donald Byrd, o sax-tenorista Sonny Rollins, o guitarrista John McLaughlin e os pianistas Thelonious Monk, Sun Ra e Horace Silver, entre tantos outros. Embora se baseassem no jazz tradicional para articular suas experimentações fazendo uso do blues, essas escolas foram tratadas pela imprensa musical de modo bastante controverso.

2.3.1 De volta às origens: o “revivalismo” e a produção de sentidos sobre o jazz

Depois de apresentar informações sobre o universo do jazz, tomando como recorte suas origens e algumas escolas modernas – sendo estas escolas as principais influências da BN, do sambajazz e do sambalongo, como se verá –, o presente tópico visa dar atenção a alguns fatores no consumo e na forma de tratamento que uma parcela considerável do público estrangeiro (europeu e norte-americano) deu ao jazz entre os anos 1930 e 1950. São informações bastante úteis para a análise que se fará a respeito das sínteses e sentidos forjados em torno do jazz por Tinhorão e Tárík de Souza.

Ao tratar sobre as formas de consumo do jazz na Europa e EUA, Hobsbawm (2011, p. 93-95; 2016, p. 457) demonstra que o período que vai dos anos 30 ao final dos anos 50 foi fortemente marcado por um intenso movimento de *revival* (“renascimento”) do jazz “puro”.

⁶¹ “Refere-se à costa leste dos EUA onde estilos e escolas de jazz, no caso o *bebop*, *stride*, *hard bop*, etc., eram liderados pela cidade de New York” (JACQUES, 2005, p. 113).

⁶² “Denominação do jazz produzido na costa oeste dos EUA, principalmente na Califórnia a partir dos anos 50 e que se tornou uma escola [...] um jazz musicalmente mais cerebral, mais elaborado, mais arranjado, adicionando instrumentação inusitada [...] como flauta, trompa, trombone [...]” (JACQUES, 2005, p. 333).

⁶³ “Escola de jazz surgida em fins dos anos 50 e nos anos 60, embalada pelo que se denominou de ‘movimento de vanguarda novayorkino’ caracterizando por adotar um estilo completamente livre. Livre de ligações formais harmônicas e rítmicas, utilizando-se de escalas atonais e de temas modais ou ainda baseadas em modos exóticos” (JACQUES, 2005, p. 134). Entre alguns de seus iniciadores estão: Ornette Coleman, John Coltrane, Cecil Taylor, Don Cherry, Archie Shepp e os conjuntos *Art Ensemble of Chicago* e *Sun Ra’s Arkestra*. (JACQUES, 2005).

Como pontua Jones (1967 p. 207) “formaram-se corpos completos de crítica em torno do debate destituído de sentido, a respeito de ‘qual era o verdadeiro jazz’”. Esses movimentos, segundo Hobsbawm (2011, p. 94), não surgiram “nem da lógica interna do desenvolvimento do jazz – isto é, de tendências que evoluem a partir dos próprios músicos – nem da lógica do comercialismo”. Em outras palavras, essas grandes campanhas possuíam uma lógica própria, forjada em seu campo e “eram quase que totalmente produtos de doutrinas intelectuais destinadas, antes de qualquer coisa, a redescobrir as fontes esquecidas e ‘puras’ do jazz e da música folclórica que havia por trás” (HOBSBAWM, 2011, p. 94).

Como se pode perceber, esse resgate ao jazz “verdadeiro” foi encabeçado por produtores, pesquisadores, músicos, intelectuais, escritores, e críticos musicais especializados em prol da produção, divulgação e preservação do jazz “autêntico”. As empreitadas privilegiaram, nesse sentido, apenas os estilos *Dixieland* e *New Orleans*, analisados anteriormente.

Diz-se, ainda, que havia uma clara motivação à esquerda de retornar às “origens do movimento político norte-americano” e, por conseguinte, “às origens da cultura americana” (HOBSBAWM, 2011, p. 95). Esse posicionamento podia ser uma resposta à tentativa de outros grupos em inculcar no jazz seus valores ideológicos liberais, valores esses que, também, tiveram um impacto significativo na simbolização do jazz.⁶⁴ Assim, no período que compreende de 1930 a 1940, viu-se “os intelectuais indo ao povo”, coletando, gravando e cantando a sua música com satisfação” (HOBSBAWM, 2011, p. 95).⁶⁵

Tal posicionamento angariou simpatizantes entre os amantes e críticos de jazz na Europa, que pregavam o retorno às origens do jazz mais como um protesto contra o comercialismo. Assim, “os colecionadores e críticos começavam a organizar sistematicamente gravações de artistas de blues e jazz esquecidos”, pois visavam “recapturar o jazz quintessencial, que era o de *New Orleans*” (HOBSBAWM, 2011, p. 95).

A partir de então, os críticos e produtores franceses – que regulavam e controlavam a importação de discos e, em consequência disto, impuseram seu gosto musical ao público,

⁶⁴ Hobsbawm (2016, p. 473) comenta que a *Era do Swing* coincidiu com a era de *Roosevelt* e, nessa época, surgiu uma espécie de “ideologia do swing”. Esta ideologia (presente em revistas especializadas famosas como a *Downbeat* de Chicago) pregava o antirracismo, a igualdade e a liberdade, mas se esforçou para propagar o jazz como um sinônimo de modernidade e de busca pelo progresso. Esta posição era uma resposta à esquerda norte-americana que visava utilizar o jazz como ferramenta de protesto. Assim, para os defensores da “ideologia do swing”, o jazz deveria simbolizar o anticomunismo e o antinazismo, com a finalidade de instrumentalizá-lo em prol do *american way of life*.

⁶⁵ Nesse momento, o blues e os *spirituals*, por exemplo, foram utilizados em movimentos sindicais, muito por conta do impacto do *New Deal* (HOBSBAWM, 2011, p. 94). Trata-se de uma referência ao *Public Works of Art Project*, de 1933, no qual a “arte de qualidade” deveria exprimir valores nacionais da cultura norte-americana. Para saber mais cf. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo401/arte-do-new-deal>

iniciando uma série de gravações influentes no universo do jazz (HOBSBAWM, 2011). Nomes como o de Hugues Panassié e de Frederic Ramsey Jr., produziram, respectivamente, discos apenas do estilo *New Orleans* e livros pioneiros da historiografia do jazz (como a obra *Jazzmen*, de 1939), que refletiam o mesmo interesse de culto ao jazz “verdadeiro”.

Assim, “no mundo internacional dos amantes do jazz, cada uma dessas gravações e publicações [...], criava sensação” (HOBSBAWM, 2011, p. 96). Durante a Segunda Guerra, esses *mediadores culturais* iniciaram a busca por músicos idosos e aposentados “comprando dentaduras e trompetes para tanto e lançando-os para um público receptivo de jovens brancos” (HOBSBAWM, 2011, p. 96).⁶⁶

Hobsbawm (2011) demonstra, ainda, que o revivalismo se espalhou por várias partes da Europa e Estados Unidos, entre os anos 40 e 50. Foi por essa época que se iniciou as publicações da revista francesa *Le Jazz Hot*, cujos fundadores e editores foram Hugues Panassié e Charles Delaunay, e que contava com o patrocínio de alguns intelectuais vanguardistas (HOBSBAWM, 2011).⁶⁷

Após o surgimento dos estilos modernos de jazz, essas campanhas ficariam ainda mais acirradas. Diz-se que “esse movimento começou como um processo muito saudável de conscientização das fontes do jazz [...], mas isso não tardou a degenerar-se numa visão clichê e simplista do ‘jazz tradicional’, fortemente rejeitada pelos músicos afro-americanos”, e, portanto, “não havia nessa *Dixieland-renaissance* um único músico importante de pele negra – por mais surpreendente que isso possa parecer” (BERENDT; HUESMANN, 2014, p. 42).

Desta forma, “sob a influência da sonoridade então vanguardista do *bebop*, muitos amantes do jazz se afastaram do desenvolvimento musical de seu tempo” e, assim, “com aferro crescente, passou-se a valorizar as origens do jazz e o ideal de uma música simples. Foi quando aconteceu o renascimento do jazz de *New Orleans*, um *revival* como se dizia então, que se espalhou pelo mundo” (BERENDT; HUESMANN, 2014, p. 42).

O surgimento do jazz moderno marca, então, um momento de radicalização do discurso de “autenticidade” do jazz, contribuindo para o surgimento de duas escolas críticas bastante influentes no trato com a história do jazz: os Tradicionalistas e os Modernistas. Como indica Hobsbawm:

⁶⁶ Hobsbawm pontua, porém, que, nos anos 40, “os jovens negros eram imunes ao movimento de restauração” (2011, p. 96), e que, “o jazz ‘revivalista’ não [era], absolutamente, uma música para públicos de cor, mas para jovens intelectuais brancos” (2011, p. 103).

⁶⁷ Diz-se que esses autores escreviam muitos livros mesmo com poucos conhecimentos sobre música, “mas as proverbiais certeza e lucidez gálicas os ajudavam, e o resto do mundo escutava” (HOBSBAWM, 2011, p. 310). Os músicos revivalistas, igualmente, eram, em geral, amadores (HOBSBAWM, 2011).

O público de jazz sempre esteve dividido, porém antes da revolução modernista normalmente essa divisão só se dava em termos de “puristas” e “impuristas”; isto é, entre aqueles que queriam preservar o jazz das inovações porque acreditavam que levava, em última instância, ao horror da comercialização, e aqueles que reconheciam relutantemente que nem todas as inovações transformavam o jazz em música pop. O modernismo, porém, produziu escolas de “puristas” rivais, embora em seus primeiros estágios, os defensores do jazz “puro” do velho estilo quisessem vê-lo apenas como mais um novo truque comercial. O jazz moderno, no entanto, estava longe de ter como objetivo o apelo de massa (2011, p. 148).

Essas escolas críticas ajudariam a formar uma verdadeira polifonia discursiva, na qual a musicalidade do jazz, suas escolas, trajetória, enfim, sua história constituiria um campo de disputas, imaginários e construções simbólicas em torno do gênero musical. Nomes como o de Robert Goffin, Hugues Panassié, Gilbert Chase, Rudi Blesh, Rex Harris, Ernest Bornerman, Bill Russel, Nestor Oderigo e Charles Edward, empreenderam estudos, programas de rádio e produções no meio musical, a fim de preservar o jazz “autêntico”, motivando o *revival* do jazz tradicional.

O principal argumento desse grupo era o de que o *bebop* rompia com suas raízes negras, com o blues, portanto, não era “hot”, como os estilos tradicionais já comentados.⁶⁸ Por isso, tais autores apresentaram, muitas vezes, o discurso de “decadência do jazz”, baseados na noção de que o jazz moderno estava voltado para o consumo apenas da camada média branca e intelectualizada, ao contrário do *hot jazz*.⁶⁹ Isto tudo significa que para esses tradicionalistas a “autenticidade” do jazz residia em questões raciais, sendo os negros os “verdadeiros” músicos de jazz e os brancos, os “falsos” ou “imitadores”. Curiosamente, estes estereótipos foram difundidos em obras de historiadores brancos (HOBBSAWM, 2011, p. 334).⁷⁰

⁶⁸ Porém, Hobsbawm (2011, p. 151.) ressalta que o *bebop*, por exemplo, não abandonou o blues: “o blues está no coração do jazz moderno como no de todo jazz”.

⁶⁹ Neste ponto, convém desmistificar que essas vertentes do jazz haviam “embranquecido”. Jones (1967, p. 213) informa, por exemplo, que: “a ‘aspereza’ e a ‘assimetria’ do *bebop* estavam muito mais próximas do conceito afro-americano tradicional da música do que a maioria de seus detratores jamais se deu ao trabalho de compreender” e que “o termo [cool] jamais pretendeu conotar a nova música popular morna da classe média branca medianamente intelectualizada. Ao contrário, era exatamente essa América diante da qual se devia ser cool (calmo)” (1967, p. 216). Já, Berendt e Huesmann (2014, p. 47-48) afirmam que, a partir dessas vertentes modernas, “a ‘música negra’, tal como difundida por muitos músicos e também pelo escritor e ideólogo LeRoi Jones (Amiri Baraka), tornara-se mais negra que nunca, pois seu principal elo com a música europeia – a organização harmônica – havia se quebrado”. Sobre essa discussão cf. CARLES, Phillippe; COMOLI, Jean-Louis. *Free Jazz/Black Power*. American Made Music Series, University Press of Mississippi, 2015. Ou, também: a dissertação de Edimar Luciano Silva, intitulada *We insist freedom now suite: o ativismo político de Max Roach no movimento de direitos civis através do jazz (Estados Unidos, 1950-1960)*.

⁷⁰ Quanto a esses estereótipos, trata-se de um debate que resultaria em outros problemas, ultrapassando os limites deste trabalho. Cabe apenas informar sobre o que o pesquisador Les Back (2004, p. 219) chamou de “colorização do som”, questionando os estereótipos racistas construídos nos EUA, quais sejam: a visão do “branco imitador/deturpador” e do “negro inventor/produtor”, e vice-versa. Para saber mais sobre o conceito cf. WARE, Vron (org.). *Branquidade: identidade branca e multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

Embora essa questão extrapole os limites deste trabalho, vale pontuar que para Castro (2007, p. 44) isto não passava de um “mito romântico do jazzista como uma espécie de ‘bom selvagem’”, criado pelos críticos franceses. Ou seja, segundo o autor, tratava-se de um discurso racistas desses pesquisadores, pois estavam temerosos de que a comercialização e apropriação do jazz pelas camadas médias brancas ameaçasse a “pureza” do gênero.

Em contrapartida, havia um grupo que se colocavam contra o jazz “primitivo”: os chamados Modernistas. Essa vertente foi formada por nomes como André Hodeir, Leonard Feather e Barry Ulanov e defendiam a modernização do jazz.

Por fim, houve um subgrupo que defendia uma linha estética “ecclética”, com o discurso de superação daquelas outras escolas. Entre eles estão, Marshall Stearns, Nesuhi Ertegün, Charles Delaunay e Nat Hentoff. Esses foram alguns dos autores que se confrontaram por meio de suas produções e discursos nesse período.⁷¹

Vale cravar que nessa época, não apenas esses autores influenciaram alguns críticos de música brasileiros por meio de suas empreitadas editoriais, como há indícios de que muitos deles chegaram a contribuir em artigos publicados em jornais e revistas brasileiras. Na RMP, por exemplo, houve vários artigos de Nestor Ortiz Oderigo⁷², Frederic Ramsey Jr. e Eugene Williams, acerca do “verdadeiro” jazz.⁷³

A hipótese de Labres Filho (2014) de que as primeiras publicações de jazz brasileiras tinham um discurso muito similar às estrangeiras faz mais sentido ao ver que a invenção de um jazz “autêntico” ia além da mera questão estética. Como se viu, estas narrativas foram historicamente construídas e tiveram, muitas vezes, motivações claramente ideológicas.

Pode-se dizer que a síntese que se fez do jazz pela crítica brasileira dos anos 50 e 60 foi influenciada por essas visões, pois o padrão de consumo de jazz esteve atrelado a esses empreendimentos estético-ideológicos. É necessário pontuar sobre como isso se apresentou em uma das revistas mais influentes do período, a RMP. O objetivo é apenas demonstrar como o jazz estava sendo abordado em uma das fontes de pesquisa de Tinhorão e uma referência para Tárík de Souza.

⁷¹ Os próprios fundadores da *Le Jazz Hot*, Panassié e Delaunay se desentenderiam por conta dessas interpretações divergentes (MELLO, 2014).

⁷² Quanto à publicação em outros suplementos brasileiros, Nestor Oderigo publicou artigos nas revistas *Pensamento da América* (Rio de Janeiro) e *Quilombo* (Rio de Janeiro). Mais informações cf. ODERIGO, Nestor Ortiz R. *Estética del jazz*, Buenos Aires: SAEC, Recordi Americana, 1951.

⁷³ Críticos como Eugene Williams, aliás, estavam vinculados a um grupo de puristas que muniam uma devoção quase apostólica somente ao jazz tradicional e a tese que música brancos eram incapazes de tocar o jazz fidedignamente. Para mais informações cf. SUHOR, Charles. *Jazz in New Orleans: The Postwar Years through 1970*. Studies in jazz, 38. The Scarecrow Press Inc. Lanham, Md., & London, and Institute of Jazz Studies, Rutgers – The State University of New Jersey, 2001. Mais informações sobre esses e outros críticos de jazz cf. GENARI, John. *Blowin’ hot and cool: jazz and its critics*. The University of Chicago Press, Chicago, 2006.

2.4 Crônicas de uma decadência anunciada: uma possível contribuição da RMP nas leituras da crítica sobre o jazz no Brasil

É importante destacar neste último tópico a RMP como um momento no qual se inicia o interesse do pensamento crítico da música brasileira pelas manifestações musicais urbanas, até então pouco estudadas por Mário de Andrade, e que servem de ponte para a discussão central deste trabalho. Acredita-se que ao destacar, ainda que brevemente, sobre como o jazz foi abordado no periódico em questão, a análise nos próximos capítulos será mais completa.

A revista reuniu os chamados *folcloristas urbanos*, cujos discursos visavam “exaltar essa maravilhosa música que é a popular brasileira. Estudando-a sob todos os seus variados aspectos” e focalizar em seus “grandes criadores e intérpretes”.⁷⁴ Entre os seus colaboradores, encontravam-se jornalistas, escritores, poetas, radialistas, além de nomes importantes do ambiente intelectual da época. Tais nomes foram reunidos por Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes, no sentido de dar mais legitimidade a uma forma de produzir artigos sobre a música popular urbana, objeto negligenciado pelos folcloristas interessados em música brasileira, Mário de Andrade e Renato Almeida.⁷⁵

Segundo Wasserman (2002, p. 03), o periódico não apenas ajudou a legitimar tais artistas populares, alçando-os à categoria de “gênios” e, sobretudo “autênticos”, como também engendrou conceitos e metodologias que foram utilizadas pela historiografia da música brasileira. Todas as capas eram estampadas com artistas como Pixinguinha, Aracy de Almeida, Linda Batista, Orlando Silva, Jacob do Bandolim, Carmen Miranda, Dorival Caymmi, Inezita Barroso, entre outros.

Assim, os colaboradores da revista em vários de seus números não apenas louvavam esses artistas como o faziam no sentido de combater as influências externas e a “decadência”, que, segundo eles, processava-se na música popular brasileira até então. Não é o objetivo analisar cada um desses textos, mas vale o destaque para alguns fragmentos. O primeiro, de Lúcio Rangel, ao divulgar um projeto chamado *Antologia da Música Brasileira* teve como objetivo regravar e popularizar discos antigos:

⁷⁴ RANGEL, Lúcio. “Apresentação”. *Revista da Música Popular*, nº 01, 1954, p. 03.

⁷⁵ Atesta-se isso pelas críticas de Rangel presentes em seu primeiro livro sobre samba, em que afirma “positivamente, Mário de Andrade não quis fazer o estudo definitivo sobre a mais popular música do Brasil” (RANGEL, 1962, p. 32-33), além da frustração de Mário de Andrade ter escolhido estudar “certas manifestações musicais observadas em pequenos núcleos da população” e não o “grande samba, cantado e dançado por milhões de brasileiros, embora influenciado pelas modas internacionais, como tinha que ser” (RANGEL, 1962, p. 23).

[...] O folclore musical e a música popular brasileira estão sofrendo o impacto de *influências estranhas* à medida que o progresso – no caso representado pelo rádio –, penetra nas camadas mais pobres da população e nas regiões mais afastadas da civilização que são a fonte de todo nosso patrimônio musical [...]. No Rio de Janeiro, por exemplo, rara é a música de compositor popular ou de sambista, atualmente, que não está eivada de modismos e estilos pertencentes ao bolero, à rumba, à música popular americana e principalmente sob a influência estética do atonalismo, através do “be-bop” (grifos nossos).⁷⁶

Ou, ainda no seguinte comentário do crítico Claudio Murilo: “não souberam os nossos músicos reagir às influências estrangeiras; o resultado aí está: choros “be-bop”, sambas, boleros, etc... [...] O samba desnacionalizou-se [...]”.⁷⁷ Percebe-se que os autores recorriam à questão das influências externas para legitimar o mito de que a música brasileira “autêntica” estava em decadência.⁷⁸ Outros colaboradores como Brasília Itiberê, Ary Barroso e o folclorista José Cruz Cordeiro tentaram validar esse discurso de decadência no periódico.

Brasília Itiberê desabafou sobre o cenário musical da época no texto *Carta a Lúcio Rangel*: “– Música? Deus meu! Que coisa melancólica o panorama musical... Tudo contorcido, hemiplégico, salafrário!”⁷⁹, e depois, ao escrever a apresentação para o livro *Sambistas e Chorões* (1962), afirmou também: “em matéria de música popular a coisa foi calamitosa e a devastação total, pois ela foi ferida de morte na sua parte orgânica mais preciosa [...] Começaram, então, a surgir as formas híbridas – samba-rumbas, sambaladas, samboleros – como quistos aderentes ao nosso populário [...] (ITIBERÊ, 1962, p. 07).

Mesmo confessando ter sido influenciado pelo jazz no início de sua carreira profissional quando pianista (EFEGÊ, 2007), Ary Barroso fez questão de defender em tom saudosista tal percepção do ambiente musical da época, afirmando: “antigamente não havia ‘acordes americanos’ em samba [...]. E o samba andava pelos ‘cabarets’, humilde e sem dinheiro [...]. Antigamente, samba era uma coisa, hoje é outra. Decadência! Decadência! Decadência!”⁸⁰

Já, Cruz Cordeiro, geralmente lembrado pelas críticas que havia feito na revista *Phono-Arte* às músicas *Carinhoso* (1916) e *Lamentos* (1928), de Pixinguinha e Donga – por apresentarem supostamente influências do jazz –, escreveu um artigo intitulado *Folcmúsica e música popular*, na tentativa de separar o samba “inautêntico” do “verdadeiro”, afirmando

⁷⁶ RANGEL, Lúcio. “Antologia da Música Brasileira”. *Revista da Música Popular*, nº 01, p. 27, 1954.

⁷⁷ MURILO, Cláudio. “Vamos tocar bem alto”. *Revista da Música Popular*, nº 02, p. 14, 1954.

⁷⁸ Segundo Wasserman (2002, p. 37) o repertório de samba, samba-canção e marchas, embora variável, tinha um percentual total de 50 a 60% de espaço nas rádios, enquanto que “os ritmos internacionais, como o bolero, o tango, a rumba e o fox tomavam 20% do repertório”, o que reforça a tese desse “mito” ser uma estratégia para legitimar antigos artistas da música brasileira, vistos como os mais “autênticos”, segundo o gosto desses autores.

⁷⁹ ITIBERÊ, Brasília. “Carta a Lúcio Rangel”. *Revista da Música Popular*, nº 13, 1956, p. 12.

⁸⁰ BARROSO, Ary. “Decadência”. *Revista da Música Popular*, nº 9, 1955, p. 07.

que “se o samba, música popular, tal como vimos, entrou em decadência, o samba, folcmúsica, por isso mesmo, persistiu [...]. Talvez por isso é que o samba, música popular, tenha decaído pros ‘be-bop’ lacrimosos dos ‘crooners’ das buates e das rádios sofisticadas”.⁸¹

À primeira vista, poder-se-ia interpretar que a revista se colocava totalmente contra o jazz e sua propagação no Brasil. Entretanto, o periódico não se limitou apenas à “verdadeira” música popular, mas também se propôs a divulgar o “verdadeiro” jazz, “a grande criação dos negros norte-americanos”, e tentava combater o jazz “falso”. Isto é constatável nas colunas de jazz da RMP. Entre elas, pode-se mencionar: *Jazz*, *Notas de Jazz*, *Os fatores essenciais do jazz*, *Discografia Seleccionada de Jazz Tradicional*, entre outras.

Para esta empreitada, a RMP contou com críticos como José Sanz, Marcelo Miranda, Jorge Guinle (autor do livro *Jazz Panorama*, 1953), os críticos tradicionalistas Frederic Ramsey Jr., Nestor Ortiz Oderigo e Eugene Williams, sem esquecer as colaborações de Sérgio Porto (autor do livro *Pequena História do Jazz*, 1953) e Vinícius de Moraes, que, também, publicava, nos anos 50, artigos sobre jazz em revistas como a *Senhor*, *Sombra*, *Diretrizes*, *Vanguarda*, *Flan*, entre outras.

Ribeiro Júnior (2016a, p. 78) demonstra que, em meio a essa “segunda geração” de críticos, atuante entre os anos 50 e 60, havia entusiastas de jazz agrupados, basicamente, entre Tradicionalistas e Modernistas, sendo Jorge Guinle e José Domingos Raffaelli os únicos representantes dos chamados Ecléticos no jornalismo musical brasileiro.⁸² Então, exceto Guinle e Raffaelli, a maioria considerava que o jazz estaria dividido em duas formas naquele momento: por um lado, havia o tradicional, que foi lido como “autêntico” por seus cultores, mas “primitivo” para os modernistas. Por outro lado, o jazz moderno era visto como evoluído para os seus defensores, mas inautêntico para os tradicionalistas.

Para estes grupos, portanto, um era melhor que outro, formando em torno do jazz uma espécie de “comunidade de gostos” (RIBEIRO, 2008, p. 113) e espalhando significados divergentes do gênero musical. Essas disputas fomentaram uma verdadeira polifonia em torno do jazz e, mais ainda, exerceram uma grande influência na música brasileira, em especial para os tradicionalistas, pois esses mesmos possuíam uma visão purista da música popular urbana.

Sérgio Porto e Vinícius de Moraes (2013), por exemplo, embora comparassem o jazz e o samba como gêneros de origens comuns e tivessem apreço por ambos, muitas vezes, proferiam discursos ambíguos em relação à influência do jazz. Sérgio Porto defendia a

⁸¹ CORDEIRO. José Cruz. “Folcmúsica e música popular”. *Revista da Música Popular*, n.º 07, 1955, p. 40-41.

⁸² Para uma apreciação geral a respeito desses e de outros críticos de jazz brasileiros e estrangeiros, bem como de suas atividades em prol da produção e divulgação de material sobre o jazz, cf. LAGO, Sylvio, 2005.

“autêntica” música popular contra a influência do *bebop* e, ao mesmo tempo, criticava a pouca difusão do jazz no Brasil em seus artigos (RIBEIRO JUNIOR, 2016b, p. 08).⁸³

Isto porque, segundo explica Calado (1990), a partir do contato com o *bebop* e com o *cool jazz* no Brasil, passou a haver um confronto entre músicos e críticos paulistas contra os cariocas em relação à modernização do jazz. Os primeiros mais afeitos à “autenticidade” do jazz tradicional, enquanto que os cariocas, ao contrário, eram defensores do *bebop* e outras vertentes que surgiam no final dos anos 50.⁸⁴ Esta tese se confirma no momento em que se analisam os discursos dos músicos brasileiros de jazz, tais como o pianista italiano radicado Brasil, Edoardo Vidossich, membro do *São Paulo Dixielanders*.⁸⁵

Vidossich era visto como “um dedicado estudioso do jazz tradicional” e um músico “irremediavelmente impermeável às inovações” que seguia “os princípios de seu famoso colega argentino, o escritor Nestor Oderigo”, pois este “considerava que a pureza do jazz tinha ido por água abaixo na Era do Swing” (MELLO, 2007, p. 13). Vidossich chegou a produzir, no final dos anos 50, um estudo sobre jazz e sua inserção no Brasil. Nesse estudo o músico chegou a declarar que:

O “jazz” não precisa de renovadores, nem harmonicamente, nem ritmicamente, nem instrumentalmente, nem cerebralmente, nem historicamente. Essa música é um fenômeno tão *puro*, tão *instintivo*, tão ligado às *tradições de uma raça*, que não pode tolerar tentativas de desvio, de revoluções progressistas e modernistas de que hoje é vítima [...]. Não pode existir um ‘jazz’ futuro, pois o fenômeno pertence essencialmente ao passado (COEUROY; VIDOSSICH, 1957, p. 223, grifos nossos).

Doravante, outros pensadores da música popular, tais como Lúcio Rangel e José Sanz, que antecederam Tinhorão, também defenderam nas páginas da RMP tal posicionamento (muitas vezes saudosista) em relação ao jazz e ao samba.⁸⁶ Não por acaso,

⁸³ Para uma melhor apreciação da discussão do conteúdo de alguns desses artigos e dos primeiros livros nacionais interessados em jazz (a saber, *Jazz Panorama* e *Pequena História do Jazz*) cf. Ribeiro Júnior, 2016a, p. 73.

⁸⁴ Isso explica, muito provavelmente, o *revival* das vertentes tradicionais do jazz em São Paulo e, por outro lado, o surgimento da chamada MPM nos anos 60, desenvolvida nas boates do Rio de Janeiro (CALADO, 1990). Abordar-se-á a questão da MPM com mais atenção ao longo do trabalho.

⁸⁵ Além deste conjunto, Vidossich participou do *Paulistania Jazz Band*, outro grupo paulista de jazz tradicional (MELLO, 2007).

⁸⁶ Nesse momento, em que se começa a misturar o jazz moderno com o samba (no que iria criar o samba jazz e outros gêneros), percebe-se que há uma introjecção no Brasil da dúvida em relação autenticidade (baseada em critérios supostamente raciais) do *bebop* e do *cool*. Por isso, há uma clara relação de poder entre os defensores do jazz tradicional e do jazz moderno, em que o segundo era acusado de se “embranquecer”. A prova disso é a existência da coluna do crítico José Sanz, intitulada *Gato por lebre* na RMP, a defesa pelo jazz moderno por parte de Jorge Guinle e a divisão dos fã-clubes de jazz. Entre os anos de 1940 e 1950, não fica claro em muitos discursos de críticos e fãs se se passa a repudiar apenas a execução do jazz de vertente moderna no Brasil, ou o próprio fato dos músicos brasileiros buscarem executar o jazz tradicional de forma fiel, como os norte-americanos.

foram convidados os norte-americanos Eugene Williams, Frederic Ramsey Jr. e o folclorista argentino Nestor Ortiz Oderigo para abordar as origens do jazz na revista.

Para todos eles, o *bebop* simbolizava a decadência do jazz, um desvio de suas raízes “autênticas”, tal como pregado pelos críticos estrangeiros tradicionalistas.

Partilhava, também, desse ideal tradicionalista – ainda que de maneira ambígua – um dos fundadores da BN, Vinícius de Moraes, que foi um “entusiasta da música negra tradicional” (FERRAZ, 2013, p. 20). Isto fica mais claro nesta entrevista concedida a Luiz Carlos Maciel, publicada n’*O Pasquim*, em agosto de 1969:

– Luiz Carlos Maciel: Você ainda gosta de jazz?

– Vinícius de Moraes: Outro dia mesmo tive uma discussão com Fernando Sabino porque ele acha que o jazz é a maior contribuição musical do século e eu não acho. Acho que a música brasileira mais importante e mais rica que o jazz, o fenômeno musical mais importante do século. Me refiro (sic) à música popular brasileira, porque a erudita, com exceção de Villa-Lobos e Santoro, já acho menos.

– Luiz Carlos Maciel: Você acha que o jazz está ficando cada vez pior, que bom mesmo era o antigo?

– Eu acho que o jazz acabou, não existe mais.⁸⁷

Como se pode perceber no discurso de Vinícius de Moraes, a exaltação da música brasileira traz à tona uma frustração com os rumos do jazz naquele momento. Neste sentido, Vinícius (2013) demonstrava antipatia em relação às formas modernas de jazz, propondo-se a fazer odes apenas ao jazz “genuíno” em seus artigos sobre jazz escritos naquela época.

Percebe-se, então, que para Vinícius, no momento em que este estilo musical se modernizou, ele teria sofrido descaracterizações, enveredando-se para o comercialismo e, supostamente, perdendo suas qualidades autóctones, “autênticas”, fato que o fez romper com sua militância em prol do jazz.⁸⁸ Ironicamente, essa visão negativa que se construiu em torno do jazz moderno atingiria a própria BN.

⁸⁷ No final dos anos 60 estilos como o *free jazz* já deveriam estar causando impactos na opinião pública, pelas mudanças radicais que propunha para o jazz. Mas, é curioso perceber por meio dessa entrevista a postura passiva de Luiz Carlos Maciel (responsável pela coluna “Udigrudi”, de 1969 a 1972, n’*O Pasquim*) no trato com as vertentes modernas de jazz como o *bebop*: o estilo que influenciara escritores associados à contracultura (a Geração Beat) tão louvada por críticos como ele. Parece que, se por um lado novas ideias advindas do existencialismo francês e do chamado “underground” foram absorvidas pela nova esquerda dos anos 70, por outro, havia ainda certa posição reacionária em relação à influência do modernismo na musicalidade do jazz.

⁸⁸ Como mostra Ferraz (2013), em sua temporada em Los Angeles como vice-cônsul representando o Brasil nos Estados Unidos, Vinícius de Moraes interagiu com diversos músicos, como Louis Armstrong, Kid Ory e um dos criadores do *bebop*, Dizzy Gillespie. Chegou até a cogitar “dar um pequeno curso ilustrado”, sobre jazz, assim que retornasse ao Brasil (FERRAZ, 2013, p. 10). Na posição de diplomata, estabeleceu também uma forte amizade com um dos responsáveis pelo revivalismo do jazz tradicional, o produtor Nesuhi Ertegun, dono da famosa loja de discos *Jazz Man Record Shop* (MIDANI, 2008; FERRAZ, 2013). Na época (entre o final dos anos 40 e início de 50), o poeta era simpático ao comunismo, tecia críticas ao macarthismo e ao modelo de vida norte-americano que imperavam. Entretanto, em seus discursos o jazz tradicional era o único que escapava dessa visão negativa do país (FERRAZ, 2013).

Após o surgimento do movimento BN, Lúcio Rangel – que proporcionara o encontro entre Tom Jobim e Vinícius de Moraes – pôs-se a combater a nova sonoridade. Isso porque para puristas como Rangel e outros da RMP, o surgimento da BN significava a incorporação de um jazz “inautêntico” no samba. Até então, muitos desses críticos apoiavam que se tocasse o “verdadeiro” jazz no Brasil, de forma que criticavam quando isso não era feito de maneira satisfatória.⁸⁹

No momento em que começaram a surgir experimentações com o jazz moderno, o discurso mudou de tom e a BN ajudou a agravar esta postura. Assim, no mesmo ano do lançamento do LP *Chega de Saudade* (1959), de João Gilberto, Rangel publicaria um texto na revista *Mundo Ilustrado*, intitulado *Carta a Vinícius de Moraes*, no qual dispararia seus ataques à BN:

Os gêneros verdadeiramente autênticos não estão nos tais “compartimentos”, estão soltos nas ruas e nos pratos das vitrolas, para quem quiser ouvir; resistem ao tempo, não estão sujeitos às modas efêmeras, estão sempre prontos para o sucesso [...]. Está claro que você e Antonio Carlos Jobim, dupla inventada por mim quando você procurava um compositor de talento para musicar o seu *Orfeu da Conceição*, têm direito de fazer “as suas músicas para que o povo as cante”, “com ritmo de samba ou não”, “dançável ou não”. Sim, todos têm esse direito. Mas o povo “aceitar” é que são outros 500 mil-réis [...]. É que o samba é o mesmo, hoje ou amanhã. É um gênero substantivo, ao contrário do jazz, que é verbo. Um samba (composição) vale pelo que é, uma composição qualquer que pode ser ou não ser jazz, ficando sua grandeza dependendo unicamente dos músicos que a tocam [...]. Por isso, achei infeliz a sua comparação do samba com o jazz, que tem escolas ou formas que marcam perfeitamente as suas diversas épocas: o samba, não, é um só [...] (2007, p. 118-119).

Pode-se perceber que, na impossibilidade de fomentar um revivalismo do jazz,⁹⁰ tal como estava sendo realizado em outros países, muito por conta da descrença de que os

⁸⁹ Isto fica evidente quando Murilo afirma “no Brasil toca-se ‘be-bop’, toca-se ‘cool’ e difundem-se as duas coisas. ‘Tocam’ não é bem o termo: tentam tocar”. MURILO, Claudio. “Espírito de Imitação”. *Revista da Música Popular*, ed. 1, p. 13, 1954.

⁹⁰ Esta tese advém da constatação de que os críticos de jazz da RMP tentaram apoiar o projeto de revivalismo do jazz no Brasil, informações contidas em uma matéria da RMP intitulada “Apoio a um projeto”, de autoria de José Sanz. Informa-se que, em busca do estabelecimento de “relações entre as formas musicais dos povos negros”, José Sanz e Jorge Guinle planejaram trazer para o país, por meio de subsídios do Departamento Cultural do governo, o renomado produtor norte-americano de jazz, William Grauer Jr.. Grauer era responsável, na época, pela direção da revista *The Record Changer*, da gravadora *Riverside* e principal encarregado pelos materiais disponíveis no *Institut of Jazz Studies*. A princípio, Sanz inicia este artigo louvando o fato de que a união de empresas e gravadoras de disco como a *Folkways* (dirigida por Marshall Stearns) e a *Riverside* fomentou, não apenas a criação da *National Jazz Foundation* em Nova Orleans, mas também, subsidiou a ida de “especialistas a todos os países de civilizações afroamericanas, como Cuba, Haiti, Martinica, Trinidad e Brasil”. Ao contrário do Brasil, entretanto, todos esses países “deram apoio efetivo a esse projeto, facilitando o trabalho dos enviados daquelas organizações”. Sanz informa ainda, com claro tom de pesar, que o mesmo não ocorreu no Brasil por falta de recursos, pois na época o governo investia em outros eventos como o Congresso de Folclore de São Paulo. Cf. SANZ, José. “Apoio a um projeto”. *Revista da Música Popular*, nº 05, 1955, p. 36-37.

brasileiros pudessem tocar o jazz “autêntico” de forma fiel, esses críticos investiram esforços para causar esse revivalismo na música popular brasileira.

Mas há esperanças. Pode ser que os músicos feridos no seu orgulho, no seu amor-próprio, iniciem um movimento de *reerguimento* moral das nossas coisas e esqueçam que são profetas a anunciar “news” disso e “news” daquilo. É certo que podemos evoluir, mas uma evolução vinda de nós mesmos, de dentro para fora e não de empréstimo. Para isso, teríamos de *voltar às formas puras*; teríamos que *revolver* o passado, quando o samba não possuía ainda solos “cool” ou mil e outros “new sounds”. Então, poderíamos produzir com arte, com pureza, sem a consciência a nos taxar de carbonos. Só assim, recusando o que não nos pertence é que poderemos tocar bem alto, para que o mundo inteiro nos escute e fique com água na boca por não poder fazer igual (grifos nossos).⁹¹

Percebe-se, então, que na passagem para os anos 60 vigorava visões divergentes e ambíguas acerca do jazz na música popular brasileira e que, possivelmente, influenciaram ideologicamente nas escutas e interpretações que iriam se processar entre 60 e 70. Contudo, cabe analisar as idiossincrasias que se instauraram com o surgimento da MPB, cenário em que há o advento de novas diretrizes nacionalistas e conflitos ideológicos no universo musical.

Uma vez que um dos objetivos deste trabalho consiste em analisar como Tinhorão e Tárík de Souza abordaram sobre o jazz, cabe lembrar que eles e tantos outros críticos e interessados em música popular foram fortemente influenciados pela produção da RMP. Acerca disto, Tárík de Souza (2006, p.18), certa feita, afirmou ter sido Lúcio Rangel (diretor do periódico), “talvez o principal formador do pensamento crítico da MPB na metade do século passado.”

Assim, após as informações levantadas neste capítulo, acredita-se ser possível agora analisar e esclarecer a respeito das leituras que foram feitas sobre o jazz pelos críticos que surgiram entre os anos 60 e 70. Convém ressaltar que o entendimento dessa cadeia de influências e construções simbólicas será fundamental para a discussão principal deste trabalho, qual seja: a de analisar os sentidos erigidos em torno do jazz por meio dos discursos da crítica, a fim de compreender o seu lugar na MPB.

⁹¹ MURILO, Cláudio. “Vamos tocar bem alto”. *Revista da Música Popular*, nº 2, 1954, p. 14.

3 O NACIONALISMO DE TINHORÃO E AS DISSONÂNCIAS AMPLIFICADAS SOBRE A INFLUÊNCIA DO JAZZ NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

O Brasil não merece o Brasil/O Brasil tá matando o Brasil/ tinhorão, urutu, sucuri.

Aldir Blanc – Querelas do Brasil.

No botequim da esquina/ No fundo do meu copo/ No oco eu coloco/ Cachaça e Coca-Cola.

Filarmônica de Parsagada – Enfartando Tinhorão.

–A modinha é a mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento que ela pede

– Mas isso foi em outro tempo; agora...

– Que tem isso, Adelaide? Convém que nós não deixemos morrer as nossas tradições, os usos genuinamente nacionais...

– Bem, Policarpo, eu não quero contrariar você; continue lá com as suas manias.

Lima Barreto – Triste Fim de Policarpo Quaresma.

3.1 Considerações tempestivas sobre o nacionalismo musical dos anos 60

No contexto da produção dos textos jornalísticos de Tinhorão, uma série de acontecimentos históricos propiciou um salto nas discussões sobre a questão da autenticidade da música popular, principalmente, após o Golpe Civil-militar de 1964.⁹²

Na passagem para os anos 60, após sair de um cenário no qual a BN representava a modernização musical do governo JK – que pela “paz e tranquilidade” tentou unir interesses oligárquicos, burgueses e da classe média (BENEVIDES, 1991, p. 12-13) – o Brasil adentrava em paragens incertas, após a falibilidade do Plano de Metas.⁹³ O destaque para esta crise nos

⁹² Civil-Militar porque como demonstra o historiador René Dreyfus (1987), de fato, uma boa parcela da sociedade e setores empresariais apoiou o golpe. Em nível de informação, além das Marchas da Família com Deus pela Liberdade, da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), houve também o apoio de ministérios, comissões e empresas estatais e privadas. Pode-se citar o complexo IPES/IBAD, institutos formados por banqueiros, tecno-empresários e empresários que tinham bastante influência na administração do Estado e que deram suporte ao golpe.

⁹³ Na tentativa de extinguir os chamados “pontos de estrangulamento” da economia brasileira, a base do conteúdo programático nacional-desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek tinha como objetivo central vincular os interesses dos militares, da classe empresarial e trabalhista em prol do desenvolvimento industrial do país calcado no ideário nacionalista. Assim, o governo imprimiria tanto um sentimento de desenvolvimento com as construções e avanço na indústria automobilística quanto legaria um alto saldo de inflação. A utilização do capital estrangeiro nesse processo levaria alguns intelectuais a repensarem esse desenvolvimento, calcados na noção de que o subdesenvolvimento tinha estreita relação com a dependência econômica e cultural. Cf. <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Economia/PlanodeMetas.E>, também, cf. <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Economia/Desenvolvimentismo>. Acesso em 23/05/2017.

moldes da modernização do “50 anos em 5” de JK, concatena-se aos novos escopos ideológicos que se desenvolveriam na década seguinte.

Como mostra Mota (2014), se nos anos 50 a revolução burguesa era a via para superar o subdesenvolvimento do país e, assim, sair da condição de periferia rumo à condição de centro, nos anos 60, se diagnosticou a impossibilidade deste projeto. Em consequência da crítica a esse modelo de modernização, o próprio quadro ideológico que se formou na década de 60 sofreu transformações. Desfez-se, assim, o vínculo que havia entre o nacionalismo, o desenvolvimentismo, o marxismo e o liberalismo, dando espaço “a novas constelações [ideológicas] de difícil avaliação” (MOTA, 2014, p. 195).

Embora os anos 60 deem espaço à reformulação de novas teorias para pensar o Brasil, é válido frisar que, antes de o golpe ser efetivado, o PCB tinha bastante influência em diversos setores da sociedade. Politicamente, o presidente João Goulart – eleito por apoio principalmente de empresários conservadores – estava atento a essa influência e assumiu bandeiras desenvolvimentistas à esquerda. Logo Jango apontou para a realização das Reformas de Base, cobradas pelo PCB e seus simpatizantes, aumentando o clima de tensão entre grupos ideologicamente antagônicos (FICO, 2004).⁹⁴

Desta forma, em meio a esse efervescente clima político – já bastante discutido pela historiografia especializada na temática – se potencializou o caráter nacionalista das discussões sobre a música popular brasileira, sobretudo a respeito de qual deveria ser o seu engajamento e interesse nas transformações econômicas e sociais do país.

Tal questão, que nos anos 50, aliás, seria encabeçada pelo ISEB, base ideológica do governo de JK, foram redirecionados à nova esquerda dos anos 60 pela UNE e pelo pensamento cepecista⁹⁵. Quanto às atividades do ISEB e, posteriormente, do CPC e da UNE, Ortiz (1994) identifica no discurso desses intelectuais e desses movimentos algo em comum: a manutenção do conceito de “povo” imbuído de seus aspectos de miscigenação.

Contudo, nos anos 60 entrou em cena uma releitura da cultura popular e da noção de identidade nacional, pois a partir de então estes intelectuais “se [propuseram] redefinir a problemática brasileira em termos de oposição ao colonialismo” (ORTIZ, 1994, p. 128). Ainda segundo o autor, a influência do ISEB, mesmo fechado após o golpe, foi significativa no direcionamento nacionalista do CPC (ORTIZ, 1994).

⁹⁴ Tais reformas apontariam para a chamada “ascensão das massas”, que privilegiariam as camadas periféricas e desprovidas de maiores direitos sociais. Esse projeto, entretanto, fora interrompido pelo Golpe Civil-Militar (cf. BANDEIRA, 1978, p. 165).

⁹⁵ Adjetivo referente aos intelectuais de esquerda e estudantes associados à União Nacional dos Estudantes (UNE) que constituíram o Centro Popular de Cultura (CPC).

Segundo Paixão, “os anos 60 são o período político privilegiado para o debate acalorado em torno da dicotomia nacionalismo *versus* antinacionalismo. Trata-se da fase que *exacerba* o sentimento de que era urgente reafirmar os ‘valores nacionais’” (2013, p. 14, grifos nossos). A questão do nacional se radicalizaria e se diferenciaria nesse período justamente pelos rumos que seria direcionado em meio ao que Roberto Schwarz chamou na época de uma “hegemonia cultural de esquerda”.⁹⁶

Quanto a isso, Ridenti (2000) trabalha com a hipótese de que havia um ambiente propício para o florescimento de um sentimento revolucionário espreado pelos vários setores da esquerda, sobretudo, no campo artístico. A isto, Ridenti (2000) chamou de *romantismo revolucionário*: uma visão social de mudança da sociedade brasileira. No âmbito político, tal visão estava presente nos discursos endossados pelo PCB e pela ALN.

A proposta utópica desses grupos fomentou a introjeção de aspectos progressistas e modernizadores na ideologia nacional-popular, isto porque tanto as instâncias políticas quanto as econômicas ainda eram marcadas por um nacionalismo popular desenvolvimentista. Sob o intuito de modernizar a economia brasileira e reposicionar o país nas articulações políticas mundiais, as esquerdas começaram a por em cheque os ditames do imperialismo, sobretudo norte-americano.⁹⁷ Sobre essas discussões políticas e ideológicas, Domingos pontua que:

mesmo com a crítica realizada por alguns membros do ISEB ao nacional-desenvolvimentismo, pela sua associação ao imperialismo e ao desenvolvimento associado com o capital estrangeiro, é nesse período que a crítica ao imperialismo se reforça, contribuindo para uma mudança no nacionalismo no Brasil, levando-o mais para a esquerda no espectro político. Se o nacionalismo, por pressuposto, oculta as contradições de classe – e essa era uma análise que poucos conseguiam vislumbrar naqueles finais da década de 1950 –, ele pode reforçar o anti-imperialismo (2014, p. 384).

Já, no plano cultural este projeto contou com o apoio de instituições como o CPC e correntes artísticas como o Teatro de Arena e o Cinema Novo que visavam usar a arte como ferramenta modificadora da realidade social do país. Mas, vale lembrar que “no conjunto de

⁹⁶ Esse conceito foi desenvolvido por Schwarz no início dos anos 60, em um artigo publicado primeiramente na França. Há um caloroso debate acadêmico em torno deste conceito que, embora extrapole os limites desta pesquisa merece uma nota explicativa. Como indica Ridenti (2010) Schwarz sinalizava a existência de um domínio cultural por parte do pensamento das esquerdas, mesmo com a “ditadura de direita” que se instaurou em 64. Para Schwarz aí residia a contradição, pois não se podia ser de esquerda e compactuar com os ditames de uma indústria cultural que se desenvolvia sob os auspícios desenvolvimentistas do regime. Entretanto, Ridenti (2010) afirma que, na verdade, não havia contradição, pois para ele a hegemonia não era de esquerda, mas burguesa. Nesse sentido, o conteúdo contestatório havia sido instrumentalizado e deturpado pela burguesia da época, a fim de se reorganizar e consolidar seu projeto capitalista. Divergências analíticas à parte, neste trabalho o uso deste conceito diz respeito ao posicionamento nacional-popular à esquerda dos sujeitos aqui estudados.

⁹⁷ Tal posicionamento podia ser percebido, inclusive, em obras como *Raízes históricas do nacionalismo brasileiro* (1959), de autoria de Nelson Werneck Sodré.

atividades culturais, intelectuais e também políticas do período, muitas vezes a utopia do progresso revolucionário ligava-se à busca das autênticas raízes nacionais” (RIDENTI, 2000, p. 66). Por isso, ainda que esses grupos propusessem uma “indissociação entre vida e arte” e pudessem ser classificados como *realistas*, suas características românticas residiam no fato de serem “nacionalistas, a valorizar o passado histórico e cultural do povo”, pois buscavam “as raízes populares que serviriam para moldar o futuro de uma nação livre, a ser construída – uma utopia autenticamente brasileira” (RIDENTI, 2000, p. 57).

Vale lembrar que a ideia de “povo” começou a ser considerada como “uma totalidade fechada” (NAVES, 2010, p. 134), coincidindo com os limites territoriais do país e o modelo por excelência de brasilidade passou a residir nas camadas pobres da população. Isto porque, para as esquerdas, estas fatias da população estavam supostamente afastadas dos centros de poder e irradiação da modernização capitalista. A partir de então, esse nacionalismo cultural passou a exaltar e procurar o chamado “homem novo”: uma idealização dos habitantes das zonas rurais, creditando a eles o símbolo da “autêntica” brasilidade. E foi assim que a idealização do homem do campo e dos menos favorecidos passou a ter estreita ligação com o discurso populista de mobilização e construção do povo brasileiro.

Não por acaso, a cultura popular, passou a ganhar um novo uso e sentido nessa utopia revolucionária. Por serem produtos deste “homem novo” essas manifestações culturais podiam servir para conectar as diversas camadas em torno da ideia de identidade nacional e, assim, proporcionar a revolução social.

Houve aí uma ruptura com os preceitos nacionalistas dos folcloristas modernistas, pois agora a esquerda tentava projetar a cultura popular para fora do antigo sentido de folclore, a fim de fomentar as transformações sociais necessárias (CATENNACI, 2001).⁹⁸ Isso significa que, em relação à música popular, houve também um distanciando, de certa forma, dos projetos nacionalistas de Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos. Isto porque os artistas e intelectuais de esquerda passaram a vislumbrar a possibilidade de apropriação e uso

⁹⁸ Além de ter outra noção de identidade nacional e de povo, o projeto folclorista tratou a cultura popular de forma distinta, em comparação ao ideal cepecista. Assim, as manifestações populares tradicionais (folclore) deveriam apenas ser estudadas e salvaguardadas em seu ambiente de produção. Mas vale pontuar que os folcloristas não objetivavam “congelar suas manifestações ou mesmo voltar às formas originais”, mas apenas condensar “o processo ainda incompleto de gestação de nossa cultura singular” (VILHENA, 1997, p. 260). Para organizações como o CPC, entretanto, a cultura popular apenas teria validade se instrumentalizada para fins políticos e econômicos progressistas. Ortiz (1994) pontua que aí residia a incoerência do movimento, pois ao determinar que a cultura popular (“autêntica”) devia agir unicamente em prol da conscientização política, se deslegitimava as manifestações populares tradicionais, rotulando-as de “alienadas”.

de elementos populares em suas composições, no intuito de criar uma linguagem eminentemente nacional, popular e engajada.⁹⁹

Então, pode-se dizer que a questão nacional se atualizava no campo da música popular, no sentido de que, nesse momento, se tornou necessário “pensar o Brasil em todas as suas facetas – o urbano, o rural e o sertanejo, o asfalto e o morro –, sem se restringir à Zona Sul do Rio de Janeiro” (NAVES, 2010, p. 41).

Nesta concepção, o samba e outros gêneros regionais deveriam ser valorizados e protegidos contra as influências externas, pois simbolizavam os produtos desse homem “genuíno”, desse “brasileiro autêntico”, afastado dos centros de poder e que, portanto, podia dar novo sentido ao processo de modernização do país. Convém frisar que há comprovações históricas de que o uso pelas esquerdas de gêneros como o choro e o samba para seu projeto de brasilidade advém de muito antes dos anos 60 (FERNANDES, 2010).

Entretanto, não se pode desprezar o fato de que essas variações do nacional-popular, que influenciaram a música brasileira, estavam inseridas em um contexto específico de crise política e econômica. Ao contrário dos anos 50, nos anos 60 as esquerdas passaram a repudiar modernização capitalista simbolizada pelos EUA, país que teve um papel central na ditadura e se distanciou da postura diplomática que assumiu no período da Política de Boa Vizinhança.¹⁰⁰

Foi em meio a esse ambiente politicamente tenso que a sonoridade jazzística passou a ser associada à alienação cultural e ao integrismo, sendo evitada por muitos artistas e por uma considerável fatia do público consumidor que, agora, dava preferência ao repertório tradicional da música brasileira.¹⁰¹

Por influência dessas tensões, a BN (movimento musical que foi influenciado pelo jazz) passou a ser dividida entre “alienada” e “participante”. Do lado dos “alienados”, estavam Newton Mendonça, Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal, João Gilberto, Tom Jobim

⁹⁹ Anteriormente, o projeto de brasilidade vislumbrava na música erudita o principal produto da nacionalidade brasileira, sendo “erudita” a produção musical que se valia do material folclórico. Aliás, a música folclórica simbolizava a verdadeira música popular para Mário de Andrade. Assim, a música comercial, tida como popular para as gerações dos anos 50 e 60, era mal vista por Mário de Andrade, sendo chamada pejorativamente de “popularesca” (cf. TEIXEIRA, 2015, p. 49).

¹⁰⁰ Conjunto de estratégias políticas que envolveram altos investimentos do governo de Franco Delano Roosevelt para criar a noção de irmandade entre as Américas, para fins claramente econômicos e políticos. Nos anos 60, com a eclosão da Guerra Fria e as ditaduras que tomavam a América Latina, o anti-imperialismo tornara-se uma forma de resistência a essa influência econômica e cultural dos EUA.

¹⁰¹ O impacto do apelo às tradições feitas pelo CPC se fez sentir, inclusive, no mercado fonográfico. Mesmo com a predominância do samba-canção, entre 1965 e 1967, e depois com o surgimento da BN e da Jovem Guarda, artistas como Zé Kéti tiveram mais uma vez espaço na lista de vendas com a canção *Máscara negra* (VICENTE, 2008).

e Vinícius de Moraes. Do outro, Carlos Lyra, Edu Lobo, Nara Leão, e outros como Marcos Valle, Francis Himme e Dorival Caymmi.

Dois discos podem ser considerados marcos em relação a essa proposta mais engajada da BN, quais sejam: *Depois do Carnaval* (Philips, 1963), de Carlos Lyra, e *Um Senhor de Talento*, de Sérgio Ricardo (Elenco, 1963).¹⁰²

É possível perceber o impacto dessas posturas também no repertório dos bem-sucedidos festivais de música popular e Contier (1998) apresenta um esquema para tentar definir como se dispôs a ideologia nacional-popular na música brasileira, no final dos anos 60. Por meio deste esquema pode-se notar que

o nacional-popular na música era *re-inventado* politicamente, sob ângulos diversos: a) folclore + ufanismo + brasilidade; b) brasilidade + folclore + realismo socialista; c) brasilidade + patriotismo + folclore + populismo conservador; d) brasilidade + folclore + populismo de direita; e) modernismo nacionalista + Mário de Andrade + populismo de esquerda. Assim, os 95% dos telespectadores que sintonizaram a TV Record na finalíssima do 3º Festival da Música Popular Brasileira (1967, *Ponteio*, de Edu Lobo/ Capinam, classificada em 1º lugar), diluíam-se nessas tendências estético-políticas, tendo como ponto nodal a *brasilidade* como a representação dos anseios nacionais e populares (1998, s/p.).

A discussão sobre esses eventos será mais bem abordada no próximo capítulo, pois esta conjuntura do final dos anos 60 foi fundamental para o nascimento de uma nova forma de crítica musical, momento em que Tárík de Souza iniciou suas publicações. Por ora, cabe pontuar que, a partir desse ambiente, a MPB passou a se valer das novas concepções ideológicas como meio para representar e delimitar o nacional. As considerações de Naves esclarecem acerca dessa influência do nacionalismo na formação da MPB:

Se a MPB era crítica com relação aos rumos do Estado-nação, principalmente a partir do golpe militar de 1964, seus músicos, entretanto, passaram a gestá-la no início da década como uma maneira de costurar o Brasil através da música popular. O ideário modernista – notadamente o de Mário de Andrade – de construir a identidade nacional por meio da música restringia-se ao domínio do erudito, enquanto que os formuladores da MPB trazem esta discussão para o terreno da canção popular (2010, p. 134).

¹⁰² Outros discos que traziam a marca da politização e do nacionalismo foram: *Nara* (Elenco Records, 1964), com músicas como *Canções da terra* e *Berimbau* (Baden Powell/Vinícius de Moraes). Houve ainda o disco *Edu canta Zumbi* (Elenco, 1965), constando canções como *Tempo de guerra* (Augusto Boal/Gianfrancesco Guarnieri, Edu Lobo), *O açoite bateu* (Gianfrancesco Guarnieri/ Edu Lobo) e *A morte de Zumbi* (Gianfrancesco Guarnieri/ Edu Lobo). E, por fim, *Viola enluarada* de Marcos Valle (Odeon, 1968), contendo músicas como *Maria da favela* (Marcos/Paulo Sérgio Valle), entre outras. Para mais informações sobre a canção engajada. Cf. GALVÃO, Walnice Nogueira. “MMPB: uma análise ideológica”. In: Saco de gatos. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 93-119.

Aliás, a consagração de muitos artistas nesses festivais se deu por conta das variações da ideologia nacional-popular, pois por meio destas orientações eles contribuíram tanto com a diversidade musical quanto com os conflitos estético-ideológicos que marcaram a formação da MPB. Tais discussões, como se demonstrará, também afetaram os critérios de julgamento da crítica musical do período.

3.1.1 Os ruídos discursivos da crítica musical: defensores da tradição versus detonadores da modernidade

Como se procurou demonstrar no tópico anterior, a produção musical dos anos 60 havia sido afetada pelas questões políticas e sociais que se impuseram após o governo JK. Neste cenário de conflitos estéticos e ideológicos, que foram erigidos no seio da música popular brasileira, surge, também, uma resposta daqueles que se propuseram a pensar e avaliar essa mesma produção musical.

Buscando definir, assim, as bases da identidade nacional por meio da produção musical, surgiram, nos anos 60, diversas estratégias discursivas e mecanismos de legitimação no seio da crítica musical brasileira. Estas posturas traziam as marcas das bases ideológicas do ISEB e, posteriormente do CPC, órgãos que, como se viu, intentavam discutir e transformar situação econômica e cultural do Brasil.

Um importante periódico que serviu de espaço para esses embates, documentando não somente os vieses ideológicos que recaíam sobre a música popular brasileira, mas, também, a noção de que esta passava por um período de “decadência” foi a *Revista Civilização Brasileira*, periódico que começou a circular logo após o golpe civil-militar e que durou três anos, de 1965 a 1968.

A RCB uniu o interesse em discutir e analisar a conjuntura brasileira nos anos 60, chegando a apresentar debates em torno da própria situação da música popular brasileira, o que simbolizava o papel político e ideológico que se refletia sobre a produção musical. Um exemplo evidente está na sétima edição da revista, na qual se promoveu um debate intitulado *Que caminhos seguir na música popular brasileira?*.¹⁰³ Enne (2008) e Naves (2010)

¹⁰³ Entre os debatedores estavam Flávio Macedo Soares (crítico), Caetano Veloso (compositor), Nelson Lins e Barros (crítico), José Carlos Capinam (poeta), Gustavo Dahal (cineasta), Nara Leão (cantora) e Ferreira Gullar (poeta). A seção de música abria declarando: “em virtude da crise atual da música popular brasileira a ‘Revista Civilização Brasileira’, reuniu músicos, compositores, intelectuais e estudiosos de música popular para um

demonstram que músicos como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto estavam envolvidos nesses debates identitários, podendo, inclusive, serem vistos como parte dessa inteligência da música popular brasileira.

Neste sentido, Naves (2010) comenta que houve nos anos 60 dois principais projetos culturais que discutiam a música popular pelo viés da “alta cultura”. Em outras palavras, haveria um debate sobre a música presente eminentemente no ambiente livresco, intelectual: ainda no domínio das elites culturais que disputavam um lugar hegemônico na cultura brasileira.

José Ramos Tinhorão e Augusto de Campos foram estudiosos que ajudaram a fomentar o debate em relação aos critérios de autenticidade, brasilidade, inovação e originalidade na música brasileira. Em diálogo com os seus pares, influíram na reflexão sobre música popular e seus critérios de brasilidade, chegando a tratar a presença e a influência da música estrangeira no país de diferentes formas.

Mais simpático aos ideais do PCB, acredita-se que Tinhorão herdaria, em parte, o conteúdo programático das chamadas *teses de 1958*. Isto porque, além de esboçar a confluência entre o nacionalismo e o comunismo, o conteúdo programático das teses se defrontava não com o imperialismo de forma genérica, mas, a partir deste momento, dava-se ênfase no imperialismo norte-americano, apresentando-o como principal responsável pelo atraso econômico do país (DOMINGOS, 2014).

Como esclarece Francischini, a influência externa, que antes era vista com certa dubiedade, se transmutou em completo repúdio pelo jazz:

No âmbito da crítica musical, se elevarão a níveis contundentes as críticas nacionalistas à influência dos gêneros musicais americanos. Assim, encabeçada por José Ramos Tinhorão, essa ala mais radical que, outrora, tinha dúvidas em relação ao Jazz e seus referenciais de musicalidade vão optar pela sua *repulsa*, com o argumento de que se trataria de uma ferramenta imperialista dos EUA [...]. Já no período entre guerras, na medida em que os Estados Unidos firmavam-se no cenário mundial como uma superpotência – fazendo dos veículos de comunicação em massa um instrumento de difusão de seu “American way of Life” –, os nacionalistas brasileiros fizeram da política imperialista desse país – e do *jazz* como um símbolo desse imperialismo – o seu *alvo* preferido (2009, p. 61-62, grifos nossos).

Se por um lado se radicalizou a postura dos estudiosos da música popular brasileira contra a música norte-americana – esboçada de forma diferenciada no começo do século XX com os estudos de Mário de Andrade –, por outro, surgiram vozes dissonantes que se

debate sobre os caminhos da música popular, que foi organizado e coordenado por Airton Lima Barbosa, do Quinteto Villa-Lôbos” (REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, 1966, p. 325).

apresentaram, muitas vezes, como uma espécie de antítese dessa visão, enveredando pelo discurso da modernização da música popular.

Um dos marcos dessa postura vinculada à ideia de modernização foi o livro *Balanço da Bossa*, organizado pelo poeta concretista Augusto de Campos e que foi publicado dois anos depois da obra *Música Popular: um tema em debate* (1966), de José Ramos Tinhorão. Ambas as publicações, entretanto, traziam à tona discussões que se iniciaram no começo dos anos 60 e que se alastraram pelas colunas de música popular de periódicos nacionais.¹⁰⁴

Contudo, na época, o próprio Campos (1974) declarou que aqueles estudos sobre a BN publicados em jornais “passaram despercebidos ao público aficionado em música” (1974, p. 11) e, provavelmente por conta disso resolveu-se investir na publicação do livro. Nesse momento, segundo Bollos (2007, p. 231) tem-se “a mudança da recepção crítica da Bossa Nova, das páginas jornalísticas para o livro impresso, agora com mesmo material crítico do jornal, ou parte dele, reunido em livro”. A partir de então, aquele material passou a preservar sua “razão de ser, já que [poderia] ser lido várias vezes ao longo de muitos anos” (BOLLOS, 2007, p. 231).

Percebe-se, então, a tentativa de levar a relação de poder à construção de uma narrativa que possa perdurar e se propagar por meio dos livros, sem correr o risco do esquecimento, caso permanecesse meramente nos cadernos culturais.

Foi a partir do *Balanço da Bossa* que se propagou a visão de críticos, intelectuais e músicos pautados em uma retórica mais estética e densa no trato com as questões técnicas da BN e de outros movimentos musicais brasileiros. Ter-se-á, então, dois grupos: o primeiro formado eminentemente por musicólogos e músicos de formação acadêmica como Rocha Brito (aluno do musicólogo Hans-Joachim Koellreutter na Escola Livre de Música), Luís Cosme, Ricardo Goés, Eurico Nogueira França e Diogo Pacheco.¹⁰⁵

A partir desse grupo, segundo Bollos (2007) haveria um subgrupo, mais voltado a uma retórica estético-inventiva, alinhavados pelo discurso de linha evolutiva. Neste grupo estão inseridos: Augusto de Campos, Júlio Medaglia, os irmãos Rogério e Regis Duprat, Damiano Cozzella, Willy Corrêa de Oliveira e o compositor Gilberto Mendes, um dos

¹⁰⁴ O *Balanço da Bossa* se tratou de uma compilação com os mais variados intelectuais e demonstrava não apenas a tentativa de abordar a influência do rock (a exemplo dos Beatles para o iê-iê-iê), do jazz (em se tratando do movimento BN) e de outras influências, mas, também, de confrontar o projeto cultural nacional-popular. Vale lembrar que Campos era adepto dos preceitos concretistas e foi um dos responsáveis por incorporar na literatura brasileira procedimentos desse movimento artístico e cultural de origem europeia. Portanto, a importação de procedimentos artísticos estrangeiros e a busca constante por inovação estética se harmonizavam na visão de Campos, extrapolando o campo eminentemente literário e desembocando na música popular.

¹⁰⁵ Outro defensor do jazz na música brasileira que merece destaque foi o jornalista Júlio Hungria, participante de reuniões de jazz com músicos da BN, como Roberto Menescal e Luiz Carlos Vinhas (CASTRO, 1990).

envolvidos na criação do concretista *Manifesto Música Nova*, publicado na revista *Invenção*, em 1963. Isto é, logo depois do impacto da apresentação da BN no Carnegie Hall.

Acredita-se que a publicação do *Balanço da Bossa* não apenas fazia eco ao impacto da BN na opinião pública, mas deixava explícito também o debate polêmico em torno da presença da música estrangeira na cultura brasileira.

Embora Bollos (2007, p. 244) considere a postura de Campos como “antinacionalista” (ou seja, tangencial a de Tinhorão), entende-se que ambas as posturas partiam de parâmetros nacionalistas e se debruçavam, constantemente, sobre as ideias de Mário e Oswald de Andrade.

Em outras palavras, Campos e Tinhorão se remetiam à fortuna crítica modernista, de forma a repaginar a relação entre a música e a identidade nacional e sustentar suas posições estético-ideológicas. Ribeiro sustenta esta afirmação quando esclarece que:

os objetivos desta nova crítica, contudo, permaneceram inalterados, ou seja, engajados na definição de *projetos de brasilidade* através da música. Acreditamos que todos os agentes sociais em disputa em finais dos anos 50, e, sobretudo, no decorrer dos 1960 cada qual seu modo, tentaram construir símbolos de nossa identidade através da música (2008, p. 137, grifos do autor).

Assim, se por um lado Campos (1974, p. 161) afirmava ser contra “o nacionalismo ufanista, fechado e fanfarrão”, por outro, defendia que, “ao invés do nacionalismo tacanho e autocomplacente”, a cultura brasileira deveria se voltar para “um nacionalismo crítico e antropofágico, aberto a todas as nacionalidades, deglutidor-redutor das mais novas linguagens da tecnologia moderna”.

E, curiosamente, Campos (1974, p. 60) se valeu das concepções modernistas dos próprios Karl Marx e Friedrich Engels para defender o universalismo. Ou seja, dos processos globais que envolviam a experiência da modernidade: o “intercâmbio universal, uma universal interdependência das nações”, uma “literatura universal”, etc. Condenava-se, assim, a “estreiteza e exclusivismo nacionais” e ao que tudo indica como resposta às interpretações de Tinhorão.

Desta forma, parte da crítica musical se alinhou ao projeto estético nacional-popular, enquanto outra, ainda defensora dos pressupostos estéticos de modernização – supostamente afastados de questões políticas –, erigidos no período JK, preferiu a tendência internacional-popular. Como se vê, esses pensadores da música popular passaram a endossar a roupagem ideológica, e, assim, promoveram o embate entre “modernidade *versus* tradição, engajamento *versus* alienação, universalismo *versus* nacionalismo, ruptura *versus* continuísmo”, fazendo

crer que, de fato, “gravitavam de forma homóloga em torno desses binômios tanto os projetos e rumos da arte como os da política nacional” (FERNANDES, 2010, p. 52).

Esse quadro de tensões reafirma o que Hall (2016) esclarece a respeito das representações culturais, pois segundo o autor, “em toda cultura há sempre uma grande diversidade de significados a respeito de qualquer tema e mais de uma maneira de representá-lo ou interpretá-lo” (HALL, 2016, p. 20).

No caso de Tinhorão, como indica Ribeiro (2008), havia certas continuidades em suas representações sobre o jazz, herdadas da tradição crítica dos anos 50, como o programa do radialista Almirante¹⁰⁶ e pela RMP. No entanto, deve-se destacar que Tinhorão começava a difundir uma concepção radicalizada desses discursos folcloristas, buscando se diferenciar da crítica musical dos anos 50.

3.2 Tinhorão: um nacionalista eternamente anti-bossa

Na medida em que o objetivo deste capítulo é analisar como tais embates se estabeleceram na crítica musical entre os anos 60 e 70, quando se formula a noção de MPB, este segundo tópico visa apresentar algumas informações sobre um conhecido combatente do vanguardismo musical, José Ramos Tinhorão. Após isto, pretende-se identificar as especificidades do teor discursivo do autor, a fim de situar e entender a trajetória e a linha de pensamento de Tinhorão sobre o jazz e a música popular brasileira no período demarcado deste trabalho.

Diversos trabalhos defendem a tese de que a denúncia e os ataques à influência do jazz na música popular brasileira se intensificaram nos idos dos anos 60, particularmente, após 1962, marco simbólico de proliferação da BN. No livro *Bossa Nova e Crítica: uma Polifonia de Vozes* (2010), por exemplo, Bollos defende que a crítica musical brasileira chegou ao seu momento de modernidade a partir do advento e proliferação da BN no exterior. Mas, ao mesmo tempo (e, talvez, por isso mesmo), esse novo modelo de crítica musical assumiu posturas divergentes e conflitantes em torno da BN.

¹⁰⁶ A importância e a influência de Almirante para a consagração de uma “época de ouro” na música popular e, sobretudo, o impacto de seus programas *No tempo de Noel Rosa* e *Curiosidades Musicais* sobre o que viria a ser a crítica musical dos anos 50, são destacados pelo historiador José Vinci de Moraes (2010) como fundamentais para entender os rumos do pensamento crítico da música popular, pois segundo Moraes (2010, p. 259), Almirante “antecipou o debate que surgiria no país somente nos anos 60 em meio às discussões mais intelectualizadas em torno da MPB”. Para mais informações cf. “Entre a memória e a história da música popular” In: MORAES, José Vinci de; SALIBA, Elias Thomé. (orgs). *História e Música no Brasil*. Editora Alameda; São Paulo, 2010, p. 217-265.

Bollos (2010) percebeu, nesse sentido, que essa nova crítica pode ser dividida basicamente em três categorias: *estéticos*, *inventores* e *nacionalistas*. No primeiro grupo, poder-se-iam encaixar os críticos Rocha Brito (musicólogo, autor de um artigo inserido no livro *Balanço da Bossa*), Luiz Cosme e Ilmar Carvalho. Já, entre os *inventores*, mencionam-se as figuras de Júlio Medaglia e o poeta Augusto de Campos. Por fim, nomes como Nelson Lins de Barros e José Ramos Tinhorão estariam entre os *nacionalistas*.¹⁰⁷

À luz de Araújo, pode-se, brevemente, apontar algumas características da proposta analítica de Tinhorão entender qual era o seu público-alvo, da seguinte forma:

Incorporando o ideário nacionalista estabelecido por Mário de Andrade na década de 20, o livro de Tinhorão, que reúne estudos e alguns artigos publicados anteriormente em jornais e revistas, era direcionado ao público de classe média universitário que naquele momento ouvia, produzia e debatía música popular. E este debate estava presente nas canções (*Influência do jazz*, de Carlos Lyra); nos palcos (show *1º Tempo: 5 x 0*, de Miéle Bôscoli); na imprensa (*Revista Civilização Brasileira*); e nas ruas (passeata em São Paulo contra a guitarra elétrica) (2013, p. 339).

Com base nisto, pode se dizer, então, que o nacional-popular de Tinhorão se estrutura da seguinte forma: Mário de Andrade + brasilidade + nacionalismo + marxismo ortodoxo. Assim, despontando como um dos nomes mais proeminentes (e polêmicos) no pensamento crítico e na historiografia da música popular brasileira, José Ramos Tinhorão, jornalista, crítico e historiador, é a prova viva de uma época em que a música brasileira e os intelectuais nutriam interesses ideológicos e estéticos e, por isso mesmo, travavam intensos e acalorados debates na imprensa.¹⁰⁸

Recentes comentários tecidos por Tinhorão (e a respeito dele) reavivaram na memória dos brasileiros algumas discussões aparentemente superadas. Acerca disto, pode-se mencionar a relação entre a música brasileira e a música estrangeira, a tentativa de entender se deveriam haver parâmetros inteligíveis e demarcações quanto à autenticidade de determinada produção musical, as noções de música “boa” e “ruim” e como isso funciona na relação entre a música e a indústria cultural, etc. Prova disso, foram os comentários feitos por Tinhorão, em

¹⁰⁷ Um exemplo disso pode ser o caso da polêmica envolvendo os embates entre Tinhorão (ao lado de outros que espalhavam a notícia de que a apresentação tinha sido um fracasso) e os críticos musicais Silvio Túlio Cardoso e Walter Silva (disc-jóquei conhecido como Pica-pau) que presenciaram o evento no Carnegie Hall e expuseram outras versões, contrariando os boatos. Para saber mais a respeito disto, convém acessar: http://ultima-hora1957-1964.blogspot.com.br/2012/06/1962_13.html. Sobre as discrepâncias entre Tinhorão e Silvio Túlio Cardoso cf. <http://radioexperiencia.blogspot.com.br/2008/07/as-crticas-divergentes-de-silvio-tulio.html>. Acesso em 04/06/2016.

¹⁰⁸ Obviamente, não quer isto dizer que no contexto atual essas discussões tenham sido abandonadas, pelo contrário, a historiografia da música popular brasileira vem investigando cada vez mais nomes, gêneros musicais, mediadores culturais e outros agentes sociais que ajudaram a firmar os alicerces da memória musical brasileira.

junho de 2013, em uma entrevista do *Correio Braziliense*. Nesta matéria o crítico afirmou ao jornalista Gabriel de Sá que a BN não passava de “uma variante da música americana branca, do cool jazz”.¹⁰⁹

Em outra ocasião, na FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty) que aconteceu em julho de 2015, Tinhorão chegou a afirmar que “a bossa nova era o jazz pasteurizado”, e que “ele [Tom Jobim] tinha um equívoco fundamental: achava que tocava música brasileira”¹¹⁰. Tais comentários tiveram ampla repercussão na internet.¹¹¹

Em se tratando da atuação de Tinhorão em revistas e jornais, antes de entrar para o quadro de colaboradores de um dos jornais de maior circulação do país na época, o *Jornal do Brasil*, Tinhorão, em 1959, já havia produzido reportagens para várias revistas como a *Chuvisco e Farpa*, *Senhor*, *Revista Guaíra de Curitiba* e *Revista da Semana*. Além disto, foi redator das revistas *Nova Cosmopolitan*, *Lar Moderno* e *Veja*.

Depois, tornou-se repórter do jornal *Última Hora*. Entre outros jornais que trabalhou, destacam-se o *Jornal dos Sports*, *O Jornal* e *Correio da Manhã*. Ademais, pouco antes de migrar para o *Jornal do Brasil*, contribuiu como redator no caderno cultural do *Diário Carioca* até 1958 e colaborou com artigos para outros veículos, tais como o jornal *Tribuna da Imprensa*, *Jornal Rural*, *Espírito Santo Agora*, e para tabloides semanais como a *Singra* e a *Seleções Reader's Digest*.

Segundo reportagem publicada no jornal *Folha de São Paulo*, afirmou-se que Tinhorão publicou mais de vinte nove livros,¹¹² entre eles podem ser citados, em ordem cronológica, os seguintes livros editados no Brasil e em grande parte publicados pela clássica editora JCM: *A Província e o Naturalismo* e *Música Popular: um tema em debate*, ambos de 1966; *O samba agora vai: a farsa da música popular brasileira no exterior* (1969); *Música Popular: cinema e teatro* e *Música Popular: os índios, negros e mestiços* (1972); *Pequena História da Música Popular: Da modinha à canção de protesto* (1975); *Música Popular: Do Gramofone ao Rádio*, originalmente publicado em 1981; *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens* (1988).

¹⁰⁹ Entrevista citada por Euler de França Belém na edição de número 1985 do *Jornal Opção*, de julho de 2013 e disponível em: <http://www.jornalopcao.com.br/colunas/imprensa/critico-jose-ramos-tinhorao-diz-que-a-cancao-de-protesto-e-filha-da-bossa-nova>. Acesso em 04/05/2016.

¹¹⁰ Cf. <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,tenho-uma-pena-do-tom-jobim--diz-jose-ramos-tinhorao-em-mesa-sobre-musica-brasileira-na-flip,1719630>. Acesso em 06/05/2016.

¹¹¹ O debate no evento envolveu Tinhorão, Luís Fernando Viana e o compositor Hermínio Bello de Carvalho (um dos que travaram farpas com Tinhorão no final dos anos 60) e a reportagem foi feita por Guilherme Sobota para o jornal *O Estado de São Paulo*. Cf. <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,tenho-uma-pena-do-tom-jobim--diz-jose-ramos-tinhorao-em-mesa-sobre-musica-brasileira-na-flip,1719630>. Acesso em 06/06/2016.

¹¹² Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/09/1518580-tinhorao-de-volta-a-roda.shtml>. Acesso em 06/06/2016.

Há ainda os três volumes de *A Música Popular no Romance Brasileiro*, o primeiro entre os séculos XVIII e XIX, o segundo e terceiro cobrem o século XX, publicados em 1992; *As Origens da Canção Urbana* (1997); *As Festas no Brasil Colonial* e *A Imprensa Carnavalesca no Brasil (Um panorama da linguagem cômica)* (1999) e, por fim, *Cultura Popular: Temas e Questões*, e *Música popular: o ensaio é no jornal*, ambos publicados em 2001; *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)*, de 2004; *Uma dança negro-portuguesa* (2006); *Cantos, danças, folguedos: origens* (2008) e, também, *A música popular que surge na época da revolução* (2009).¹¹³

Já entre aqueles que foram publicados em Portugal podem ser mencionados os livros: *Os Negros em Portugal - Uma presença silenciosa* (1988); *História Social da Música Popular Brasileira* (1990); *Fado: Dança do Brasil, Cantar de Lisboa*, publicado em 1992 pela editora Caminho Editorial, à época ligada ao PCP, fato que o próprio Tinhorão, uma vez filiado ao PCB, confessou ter contribuído para a sua penetração no exterior, podendo indicar tranquilamente os interesses ideológicos dos editores no conteúdo de seus livros.¹¹⁴ Ideologia essa que, segundo Lamarão (2008), articulava ao mesmo tempo a luta de classes como condição determinante para as rupturas históricas e a manutenção cuidadosa da cultura popular como representação da “autenticidade” nacional.

Simbolizando o lugar privilegiado do autor na historiografia e memória da música popular, Tinhorão participou ativamente dos encontros nacionais de pesquisadores da Música Popular Brasileira, em especial da sétima edição realizada em 2001, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, dividindo o espaço com outros importantes pesquisadores da música popular brasileira.¹¹⁵ Vale frisar, ainda, que Tinhorão atuou em grandes veículos de comunicação de massa como a TV Rio, TV Excelsior e TV Globo.

Diante da robusta produção voltada, especialmente, para a análise da música popular urbana brasileira e sua insistente postura de combate à BN e ao rock brasileiro, Tinhorão figura como um importante objeto para este trabalho, na medida em que o interesse central da pesquisa é investigar de que forma estavam articuladas as discussões sobre a influência do

¹¹³ Alguns desses livros foram reeditados pela Editora 34, como *Música Popular: do gramofone ao rádio e TV* (2014). Entre outros recentes lançamentos como *Música e cultura popular: vários escritos sobre um tema em comum* (Editora 34, 2017).

¹¹⁴ Informação contida no livro biográfico *Tinhorão, o Legendário* de Lorenzotti (2010, p. 112).

¹¹⁵ É interessante frisar, brevemente, a presença de Tinhorão nesse evento e as questões simbólicas que a permeiam. Segundo Goulart e Castagna (2005, p. 1148-1149), o Encontro foi idealizado pelo crítico musical paranaense Aramis Millarch, primeiramente nos anos 70, e seguia uma tradição de difusão de interesses ideológicos que já vinham sendo estabelecidos desde o *I Congresso Nacional do Samba* realizado pelo Conselho Nacional de Folclore em 1962, a saber, com objetivos de preservar, difundir e, sobretudo, salvaguardar a música brasileira das influências estrangeiras.

jazz no Brasil nos anos 60 e em que medida tais questões podem lançar luz sobre o árduo processo de tentativa de definição da música popular brasileira.

Ademais, pode-se identificar que os próprios estudos sobre Tinhorão ou que perpassam por sua produção denotam disputas ideológicas no âmbito dos estudos em música popular.¹¹⁶

Neste sentido, convém ressaltar que os discursos de Tinhorão serão entendidos não como argumentos solitários e anedóticos, mas como sintomas de um contexto específico e que, assumindo a faceta radical da ideologia nacional-popular, encontrou simpatizantes no seio artístico e intelectual, direta ou indiretamente. Sabe-se que “Tinhorão era um colunista com fiel e vasto público” (LOREZONTTI, 2010, p. 158) o que corrobora com a assertiva do crítico Pedro Alexandre Sanches de que Tinhorão “era também consumido vorazmente, talvez com secretos apetites”.¹¹⁷

De acordo com Lorenzotti (2010), a ampla aceitação dos artigos de Tinhorão tinha estreita relação com o ideal comum de resistência cultural e de oposição ao Regime Militar endossado pela esquerda na época. Então, havia certas concordâncias entre Tinhorão e a ala de estudantes e artistas brasileiros ligados ao pensamento cepecista. Isto porque estes revisitavam questões da tradição intelectual do ISEB, tais como o papel do nacionalismo frente à alienação e dependência cultural. Assim, tanto para Tinhorão quanto para o CPC, a libertação da cultura nacional dependia, antes de tudo, de uma produção cultural sem influências externas. Como demonstrado anteriormente, para o CPC isso só seria possível considerando o material folclórico não mais como “falsa cultura”, mas como algo genuinamente brasileiro. Então, a música estrangeira simbolizava para o CPC e para Tinhorão “uma etapa do processo de alienação cultural, enquanto que a música folclórica [reafirmava] a identidade perdida no ser do outro” (ORTIZ, 1994, p. 76).

Contudo, se tal deslocamento programático se aproximava das ideias de Tinhorão no que diz respeito à valorização do repertório regional, por outro lado, insurgia uma incoerência interna na retomada da concepção folclorista ao comercializar esse material para fins nacionalistas se corria o risco de extinguir sua “aura” de “autenticidade” e, portanto, de torná-lo também inautêntico e alienado, algo que Tinhorão não partilhava.

¹¹⁶ Em artigo publicado em 2015 na *Revista Teoria e Cultura* se tem, por exemplo, a defesa das ideias de Tinhorão pelo sociólogo Dmitri Fernandes. Já, na revista *Zagaia* diz-se que Tinhorão é um “mestre, ignorado pela universidade”, e também que ele é “o mais importante historiador da cultura popular urbana brasileira. Exemplo de coerência em tempos de liquidação” cf. <http://zagaiaemrevista.com.br/article/tinhorao-e-a-critica/>. Acesso em 18/05/2016.

¹¹⁷ “Tinhorão: um crítico linha-dura”, publicado em 05 de maio de 2010 no jornal virtual *Último Segundo*, cf. <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/um-critico-linhadura-chamado-tinhorao/n1237608813177.html>. Acesso em 12/05/2016.

Ao denunciar os possíveis malefícios da indústria cultural para a cultura brasileira, Tinhorão construía uma coerência discursiva interna em relação ao CPC, tornando-se radical para uns, inteligível para outros e respeitado por outros mais. Por conta disso, diz-se que “Tinhorão representava uma parcela da população brasileira que prezava a conservação de determinados valores culturais – e muitas vezes políticos” (LAMARÃO, 2010, p. 286).

Pode-se dizer que tal visão, no contexto em que foi difundida, afetou a opinião pública e, por conseguinte, a própria produção musical do período.¹¹⁸ Ademais, tal posicionamento pode ser encontrado no discurso de outros críticos musicais, por exemplo, como no texto a seguir, publicado em 11 de julho de 1976, no jornal *O Estado do Paraná*, de autoria de Aramis Millarch:

Tinhorão é um homem extremado em favor da MPB autêntica. Numa época em que a música estrangeira invade o Brasil de todas as formas, principalmente no que há de mais comercial e medíocre, sua posição é válida [...]. Respeitamos e admiramos as posições de Tinhorão, ainda mais como pesquisador, cuja ausência foi lamentável no I Encontro de estudiosos de nossa MPB.¹¹⁹

Assim, na posição de *mediador cultural* e formador de opinião, Tinhorão difundiu seus valores ideológicos e estéticos no processo de análise da música popular. Além da posição ideológica de Tinhorão, é importante destacar a forma como tal pensamento foi veiculado, prezando antes pela polêmica, juízos de valor pessoais e pela acidez, muito embora o autor defendesse estar fazendo uma leitura histórica e sociológica da música popular.

3.2.1 Breve nota sobre o estilo tinhoresco

Visto que a análise do discurso neste trabalho se embasa em conceitos bakhtinianos, e compreendendo que este teórico correlaciona a forma de enunciação e o conteúdo a ser

¹¹⁸ Calvani (1998) demonstra que compositores como Geraldo Vandré se aliaram ao discurso de Tinhorão na crítica ao Tropicalismo, justamente pelo movimento assumir aspectos musicais norte-americanos como o rock. Por conta disso, o movimento foi associado por eles aos interesses dos militares (CALVANI, 1998). Fernandes (2010, p. 175) vai mais além e pontua que “não seria totalmente incorreto asseverar que o próprio sentido reunido em torno do acrônimo MPB redundaria em parte do *ethos* impresso aos festivais por seus organizadores, no caso, intermediários como Ary Vasconcelos e José Ramos Tinhorão”. Por isso, “não por acaso as vitórias das canções com teores nacionalistas, engajados e representativos de um ‘Brasil profundo’ se verificaria logo ao início das edições dos festivais” (FERNANDES, 2010, p. 175). Tal fato é confirmado por Mello (2003) quando indica que Tinhorão polemizava como jurado do FIC. Mesmo quando não estava envolvido nas escolhas dos finalistas dos festivais, o crítico fazia questão de confrontar nos jornais a escolha de artistas vinculados à modernidade, como Tom Zé, se colocando “em prol do samba” e “destacando Martinho da Vila e Paulinho da Viola” (MELLO, 2003, p. 330).

¹¹⁹ MILLARCH, Aramis. “Livro”. Seção “Música”. *Estado do Paraná*. 11/07/1976, p. 30. Cf. <http://www.millarch.org/artigo/livro-83>. Acesso em 13/07/2016.

comunicado, é possível fazer alguns breves apontamentos sobre o estilo de escrita de Tinhorão, antes de partir para uma análise mais profunda sobre sua produção.

No tocante a essa questão estilística, Lorenzotti (2010) percebe que a forma de escrita de Tinhorão – na qual havia ironia e humor – pode ter se estruturado junto ao seu público-alvo, sendo este formado por sujeitos que também duvidavam da influência do jazz, da BN e de qualquer outra modernização musical. Isso porque, em Bakhtin (*apud* BRAIT, 2012), o “estilo” do enunciado é, na verdade, coletivo e estruturado no diálogo com outras vozes. Nessa discussão, vale dizer que “outro aspecto constitutivo e inalienável é o fato de o enunciado *dirigir-se* a alguém, de estar voltado *para o destinatário*” (BRAIT, 2012, p. 95), corroborando com o fato de que a forma do texto é construída dialogicamente.

Todavia, além dessa questão eminentemente estilística, também há a importância do peso do embasamento marxista, como nuance diferenciadora e legitimadora do agente em seu campo. A própria intenção do autor de se valer do materialismo histórico em seus escritos – juntamente com a tradição intelectual do pensamento folclorista e da defesa apaixonada da “autêntica” música urbana – faz parte de seu estilo próprio.

Em outros termos, pode-se convir que isto se deveu, não somente ao fato de Tinhorão transmitir suas ideias com doses de ironia, mas, também, por meio de uma forçosa tentativa (bastante reforçada pelo próprio autor, aliás) de dar aspectos científicos às suas empreitadas. Isto, talvez, denota o fator que pode explicar o alcance de suas ideias na época, bem como de sua influência na memória da música popular brasileira.

Entende-se, nesse sentido, que essa *forma* de veiculação de argumentos pôde espelhar o esforço para se consagrar em um cenário mais amplo de conflitos ideológicos e estéticos. Conflitos esses, que ganharam outras instâncias comunicacionais, além do meio da produção musical, chegando a influenciar a própria dinâmica da música popular brasileira naquele período.

Este fato reafirma a possibilidade de apropriação e circulação das ideias de Tinhorão em um momento politicamente propício. E, desta forma, é interessante perceber que logo no início da publicação da *Música popular: um tema em debate* (reeditada em 1969), Tinhorão indica a necessidade de comprovar suas análises e alcançar maior legitimidade como pesquisador/sociólogo, afastando-se do mero diletantismo.

Isto, de fato, já denotaria a busca do autor para comprovar suas teorias como “verdades” históricas, manifestadas mediante o determinismo histórico e, assim, com base em tal validade teórico-analítica, Tinhorão podia alçar maior posição intelectual no campo das pesquisas sobre a música popular brasileira.

Pelo menos, é isto que Tinhorão deixa transparecer em um dos prefácios da publicação ao tentar defender que “muito daquilo que se avançava como tese ou previsão já [havia sido] comprovado na realidade, e talvez algumas das afirmações que ainda sugerem dúvidas não cheguem à possível terceira edição sem a chancela da certeza” (TINHORÃO, 1970, p. 11).

Posteriormente, questionado a respeito de sua posição enquanto intelectual, Tinhorão chegou a dizer que gostaria de ser reconhecido “como um historiador de cultura urbana com interesse primordialmente dirigido ao fenômeno da criação e produção de música da cidade, modernamente chamada música popular” (LORENZOTTI, 2010, p. 118). Tal posicionamento denota seu afastamento do campo jornalístico ou de pesquisador amador para alçar os rumos de um historiador profissional.

Com efeito, compreende-se que se torna necessário analisar as nuances quanto ao conteúdo do pensamento de Tinhorão para entender seu posicionamento em relação ao jazz e, assim, tentar compreender sua relação com a música popular do período. Deve-se, então, a partir de agora, destacar as principais linhas de seu pensamento e estabelecer uma análise crítica a partir delas para, em fim, tentar entender em parte como se discutiu o lugar do jazz no debate sobre a MPB.

3.3 Samba: o início, o fim e o meio de resistência ao jazz

A fim de explanar o posicionamento do historiador em seus primeiros escritos enquanto crítico musical no *Jornal do Brasil* é necessário informar que o primeiro embate entre música brasileira e música estrangeira nos escritos de Tinhorão se inicia não diretamente atacando a BN, mas justamente em um clima de escassez documental sobre a história do samba.

Os textos escritos para a coluna *Primeiras Lições de Samba* – assinada, primeiramente, por Tinhorão e Sérgio Cabral – foram publicados em 1966, no livro *Música Popular: um tema em debate*, um dos mais reeditados de Tinhorão. Tinhorão afirmou que essa coluna começou exatamente com o fim das publicações sobre jazz do crítico Luiz Orlando na coluna *Primeiras Lições de Jazz*, o que denotaria o crescimento do público interessado em estudos sobre o samba e a facilidade de se achar informações sobre jazz em

revistas especializadas.¹²⁰ Frutos de anos de pesquisa, os artigos foram publicados entre 1961 e 1965 em diversos jornais e revistas interessados no fenômeno da música popular.¹²¹

Deve-se lembrar de que, embora esse momento tenha sido marcado pelo fim das publicações da *Revista de Música Popular*, seus diretores foram Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes. Ademais, ressalta-se que as publicações sobre a música popular urbana extrapolaram os limites das páginas dos periódicos, indicando como tal período foi bastante propício para as publicações que tinham como foco, principalmente, o samba.

Neste cenário, emergem as publicações dos livros: *Sambistas e Chorões* (1962), de Lúcio Rangel; *Panorama da Música Popular* (1964), de Ary Vasconcelos; *No tempo de Noel Rosa* (2013), obra baseada nos programas de Almirante, transmitidos em 1951, e editado pelo crítico Sérgio Cabral. A necessidade de historiar o samba fica muito clara quando esses críticos, que outrora produziam conteúdos voltados para o jazz, assumem uma postura de crítica aos métodos de Mário de Andrade, no que dizia respeito à maior valorização da música folclórica. Diante disto, Lúcio Rangel, em tom de desabafo, comentaria nos anos 60 que:

é melancólica a bibliografia especializada da nossa música popular! Não há sequer, uma monografia sobre determinado gênero. E hoje, quase vinte e cinco anos passados, a situação continua a mesma [...]. Enquanto o **jazz** norte-americano encontra quem o estude em seus aspectos mais variados, contando, hoje, com uma bibliografia das mais vastas, de pelo menos duzentos volumes, enquanto o **jazz**, como nosso samba, música urbana, é devassado e interpretado, sendo, por isso, cada vez mais divulgado, nossos folcloristas de gabinete ficam na acadêmica discussão – samba é folclórico, é popularesco ou popular? (1962, p. 32, grifos do autor).

Da mesma forma, Vasconcelos (1964, p. 02) afirmava: “quem encontrar um disco de jazz em algum baú, tenha ele dez, vinte, trinta, quarenta ou mais anos, pode estar certo que sua identificação não representará trabalho maior”, mas ao lançar um olhar sobre os estudos da música popular urbana denunciava: “este é o ponto em que estão os estudos da história da música popular entre nós. Estamos praticamente na estaca zero” (VASCONCELOS, 1964, p. 02).¹²²

Diante disto, percebe-se, portanto, que, além de uma evidente guinada de muitos críticos de jazz se voltando para a música popular brasileira, conseqüentemente, começa-se a

¹²⁰ Constatou-se, porém, que Luiz Orlando Carneiro continuou publicando artigos sobre a temática em coluna intitulada “Jazz” ao mesmo tempo em que Tinhorão e Sérgio Cabral publicavam sobre samba e outros gêneros populares brasileiros.

¹²¹ No *Jornal do Brasil*, Tinhorão escreveu especificamente de 22 de dezembro de 1961 a 10 de agosto de 1962.

¹²² Em outra ocasião, Vasconcelos teria afirmado que “se você tem 15 volumes para falar de toda a música brasileira, fique certo de que é pouco. Mas se dispõe apenas do espaço de uma palavra, nem tudo está perdido, escreva depressa: Pixinguinha” (*apud* FERNANDES, 2010, p. 174), reforçando o clima de resgate não de qualquer música brasileira, mas, sobretudo, dos “autênticos” músicos brasileiros.

despontar uma maior investida em estudos, divulgações e em um teor discursivo de preservação do samba, como um dos elementos mais autênticos da identidade brasileira. A partir do argumento de que se processava a “decadência” da música popular – que não passava de um estratégico “rumor”¹²³ – surgiu uma diversidade de opiniões, muitas vezes combativas, a respeito das influências estrangeiras.¹²⁴

Inicia-se, portanto, uma verdadeira “missão” para salvaguardar a música brasileira. Assim, na virada dos anos 50 para os anos 60 também houve uma série de eventos, produzidos com o intuito de discutir, mas, também, de combater as influências estrangeiras na música popular brasileira, como demonstram Goulart e Castagna (2005).¹²⁵

Quando se tem contato com os argumentos desses folcloristas urbanos – ou, intelectuais *ênicos*¹²⁶ –, percebe-se que o projeto deles para a música popular não intentava barrar a modernização do samba, mas, de alguma forma, controlá-la para que se evitasse “os perigos dessa evolução”, para citar a fala de Edson Carneiro no *I Congresso Nacional do Samba*, realizado em 1962 (NAPOLITANO, 2000, p. 176).¹²⁷

A *Carta do Samba* escrita por Edson Carneiro traduziria o conteúdo programático do Movimento Folclórico,¹²⁸ que agora alcançava também os interessados em estudar e preservar a “verdadeira” música popular urbana: Mariza Lira, Aracy de Almeida, Lúcio Rangel, Almirante, Jota Efegê, Haroldo Costa, Sérgio Cabral, Pixinguinha, Donga, Ary Barroso, Paulo Tapajós, José Ramos Tinhorão.¹²⁹

Não raro, que, ainda em 1962, tenha sido realizado, no auditório da Faculdade Nacional de Filosofia (FNFfi), o *I Seminário de Música Popular Brasileira*, com conferências

¹²³ Vilhena (1997) demonstra que folcloristas como Renato Almeida utilizaram de argumentos os mais diversos, geralmente, enfatizando o tom de lamento para conclamar a opinião pública e os estudiosos, a fim de que se envolvessem na causa do movimento folclórico. Pode-se perceber uma radicalização desta retórica nos discursos decadentistas desses críticos, dessa vez, com a finalidade de preservar a música popular urbana “autêntica”.

¹²⁴ Curiosamente, em 1965 Lúcio Rangel e Ary Vasconcelos fundariam o *Clube do Jazz e da Bossa*, espaço de trocas entre o samba, o jazz e a BN. Com direção do entusiasta de jazz Jorge Guinle, estavam entre os frequentadores Pixinguinha, Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Silvio Túlio Cardoso, José Sanz, Ricardo Cravo Albin, entre outros.

¹²⁵ Foi também neste período que os folcloristas da primeira e da segunda geração passaram a ter um contato mais próximo (FERNANDES, 2010).

¹²⁶ Conceito utilizado por Fernandes (2010) para designar as atividades colecionistas e memorialistas (adotando muitas vezes o tom saudosista) desses folcloristas urbanos.

¹²⁷ Contudo, Vilhena (1997) demonstra que esse interesse pelo samba trouxe dissonâncias em órgãos oficiais do Movimento Folclórico, como a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro que não apoiou o evento.

¹²⁸ Parte do documento, escrito a punho, afirmava que as reuniões e projetos visavam, sobretudo “[...] representar o esforço por coordenar medidas práticas [...], para preservar as características do samba” (SANDRONI *apud* FERNANDES, 2010, p. 158).

¹²⁹ Sobre este evento, Tinhorão escreveu: “por essa época o fenômeno da música popular do Rio de Janeiro começava a interessar aos folcloristas, que acertaram em cheio ao convidar para uma palestra o radialista e autodidata, Henrique Foréis, o conhecido Almirante, considerado ‘a maior patente do rádio’”. *Primeiras Lições de Samba*, número 30. “Estudantes da FNFfi ouviram falar de samba com agrado: Heitor era o dos prazeres”. *Jornal do Brasil*. Caderno B, 28/05/1962, p. 03.

de Lúcio Rangel, Tinhorão, Jota Efegê, Paulo Tapajós, Vinícius de Moraes, Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros. Tal evento é bastante simbólico para demonstrar as formas de interpretação e os projetos para a música popular que despontavam naquele momento.

Rangel ficou encarregado de abrir o evento, sinalizando sua autoridade entre os palestrantes, Tapajós ficou responsável por abordar questões acerca da poética das modinhas e Jota Efegê sobre o carnaval, “o maior êmulo da música popular brasileira”. Já à Tinhorão, coube fazer uma conferência, a qual se chamou: *Fundamentação Sociológica da Música Popular Brasileira*, colocada por último na BN.¹³⁰

Foi exatamente nesse clima de busca por documentação sobre o samba e de confronto com os elementos externos que José Ramos Tinhorão iniciou suas atividades como crítico musical. Sobre o início de sua produção, o historiador relata:

quando comecei a fazer a coluna na página do Sérgio Cabral, no *Jornal do Brasil* só existia um livro da Marisa Lira, chamado *Brasil sonoro*, de 1938; *Na roda do samba: João Guimarães*, o vagalume, de 1934; *O samba*, de Orestes Barbosa, 1935; coisas do Lúcio Rangel e programas do Almirante, que tinha a vocação de lembrar histórias do rádio (LORENZOTTI, 2010, p. 121).

E completa:

Então, comecei a recolher estudos esparsos publicados em revistas, suplementos literários, reuni um material tal que me permitiu fazer uma contribuição à bibliografia da MPB [...]. Eu abri um caminho, só tinha bibliografia do Mário de Andrade, mas com um espectro muito largo, ele não falava só de música popular (LORENZOTTI, 2010, p. 121-122).

Antes de se tornar um crítico de renome, o autor afirma que no início não escrevia críticas, mas ensaios, “pegava as coisas no calor da hora e analisava ali mesmo”, alegando que “só Marx fez isso. Ele ia publicando nos jornais em que colaborava e era aquilo [que publicava em livro], a análise estava feita”.¹³¹

Para Baia (2011), em meio a esse aumento vertiginoso de publicações e estudos realizados por cronistas, memorialistas e folcloristas urbanos, a produção de Tinhorão veio a contribuir para a inserção de uma metodologia de análise histórica em relação ao quadro de transformações da música popular brasileira, itinerário esse marcado por intensa pesquisa

¹³⁰ Percebe-se o gradativo alcance e crescimento da legitimidade dos críticos musicais no meio acadêmico, pois o evento foi promovido pelo Departamento Cultural do Diretório Acadêmico, Centro de Estudos de História e pelo Centro de Estudos e Pesquisas Sociais da instituição. Cf. “I Seminário de Música Popular começa dia 14 com fala de Lúcio Rangel”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 09/08/1962, p. 06.

¹³¹ Cf. <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/09/1518580-tinhorao-de-volta-a-roda.shtml>. Acesso em 05/06/2016.

documental. Por sua vez, Fernandes (2010, p. 177) entende que o autor fundou uma espécie de “escola de análise histórica que ditaria os rumos do debate musical por muito tempo”.

Como foi demonstrado anteriormente, o conteúdo destas análises era bastante tendencioso, isto porque seu propósito panfletário e militante respondia a todo um cenário “em que estava em curso a modernização da música popular brasileira, contra as expectativas e propostas do autor” (BAIA, 2011, p. 34).

No entanto, convém ressaltar que essas transformações não foram apenas contra as expectativas de Tinhorão, mas, também, contra os anseios nacionalistas de uma significativa parcela da sociedade que se engajou na busca pela preservação da “verdadeira” música popular.¹³² Isto corrobora com as ideias de Bourdieu (2015, p. 191), quando esclarece que “um crítico apenas pode ter ‘influência’ sobre seus leitores na medida em que eles lhe concedem esse poder porque estão estruturalmente de acordo com ele em sua visão do mundo social, em seus gostos e em todo o seu habitus”.¹³³

Sabe-se que no intervalo entre 1950 e 1960, com o clima de desenvolvimento industrial do país, além das incursões do samba-canção por elementos do *hot jazz* surgiu o movimento BN (NAVES, 2015). Naquele período, a BN estava em sintonia como discurso de modernização da música popular brasileira, em sua poética e musicalidade, adotando, por sua vez, procedimentos do *cool jazz*. Tal opção indicava uma rejeição ao samba-canção e a tudo que fosse “emocionalmente expressivo”, como o jazz tradicional (NAVES, 2015, p. 13).

Frente a este cenário de experimentações e misturas musicais com o samba, os críticos musicais nacionalistas mais conservadores visavam “afastar aqui [...] os perigos iminentes [...] de ‘contaminação’, de ‘desnacionalização’ do samba. A preservação da tradição não mais poderia esperar” (FERNANDES, 2010, p. 165).

Juntou-se a Tinhorão o crítico Sérgio Cabral que, além de escrever em conjunto dele os primeiros artigos para a coluna *Primeiras Lições de Samba*, assinou, também, uma série de matérias para a coluna *Música naquela base*. Em um de seus textos sobre Noel Rosa, de 29 de março de 1962, o crítico relatava não apenas como via a cena musical naquele momento, como também apontava a solução para evitar a modernização que se processava na musicalidade do samba:

¹³² É provável que o apelo de Tinhorão para valorizar e preservar o samba tenha impactado outras instâncias. Atentou-se, por exemplo, para o fato de uma instituição universitária chamada CEB ter não apenas elogiado as publicações de Tinhorão e Sérgio Cabral, mas também requisitado a utilização do material em suas aulas. CABRAL, Sérgio. *Estudantes paulistas estudam samba também*. Coluna “Música naquela base”. Caderno B, 24/05/1962, p. 06.

¹³³ Deve-se frisar que o *habitus* se trata de um “sistema de esquemas adquiridos que funciona no nível prático como categorias de percepção e apreciação, ou como princípios de classificação” (BOURDIEU, 2004, p. 26). Tal entendimento reforça a importância do crítico musical nas formas de mediação dos bens culturais.

Numa época em que o nosso samba se vê ameaçado por uma série de influências alienígenas, que o distorce na sua forma e no seu conteúdo, a gravação de um álbum contendo, se possível, todas as músicas do maior compositor brasileiro de todos os tempos, seria uma lição de samba aos novos compositores alienados e, ao mesmo tempo, uma medida que está fazendo falta.¹³⁴

Esta problemática, que envolvia a influência do jazz na música popular brasileira, chegou a angariar simpatizantes no próprio meio musical, como na postura combativa de Jacob do Bandolim ao falar sobre a questão das influências externas que se inseriam no choro. Em seu “depoimento para a posteridade” registrado pelo MIS-RJ em 1967, Jacob demonstra claramente o incomodo ao falar sobre esta questão:

Jacob do Bandolim: [...] Já em 1953, no jornal *O Tempo*, em São Paulo, eu dei uma entrevista de página inteira, quando estreei lá, afirmando que no máximo em 10 anos, isto é em 1963, o choro já estaria morto. E não está?
 Questão: Você não acha que pelo fato de haver músicos assim, como Rosinha Valença, inclusive o Baden Powell tocando choro, não seja um motivo de preservação dele, ou você acha que vai sair outra coisa daí?
 Jacob do Bandolim: Não, pelo seguinte: porque eles dão inflexões ao choro inadmissíveis. Dão inflexões *jazzísticas*, assim como fizeram com a bossa nova, que teve uma fase boa, esperançosa, e que depois descambou para a *jazzificação*. Assimilam, parece que por osmose, com uma facilidade extraordinária, tudo aquilo que há de ruim de outro gênero. O que há de bom, não. Porque, engraçado, quando se afirma *jazzisticamente*, afirma-se no que tange mais ao ritmo do jazz. Não vai funcionar, evidentemente (grifos nossos).¹³⁵

Vale ressaltar que Jacob do Bandolim e Clementina de Jesus foram nomes redescobertos por iniciativa de outro insatisfeito com a proliferação do jazz no Brasil: Hermínio Bello de Carvalho. Nos anos 60, o jornalista promoveu uma série de espetáculos chamado *Rosa de Ouro*, que se voltava unicamente para a “verdadeira” música popular (STROUD, 2008).

Também, sintomáticas desse momento, como demonstra Fernandes (2010), foram as atividades do restaurante *Zicartola* entre 1963 e 1965, pois se no início de suas atividades – geralmente geridas por Zé Kéti e Hermínio Bello de Carvalho – o espaço servia para homenagear os grandes nomes da “autêntica” música popular brasileira, depois de deflagrado o golpe, o tom dos debates enveredaria para a confluência entre o combate à música estrangeira e às ações do regime que se instaurava.¹³⁶

¹³⁴ CABRAL, Sérgio. *Música naquela base*. “Noel Rosa ainda pode ser descoberto 25 anos depois de sua morte”. *Jornal do Brasil*. Caderno B, 1962, p. 06.

¹³⁵ Esta parte do depoimento pode ser escutada por meio deste link: <http://jacobdobandolim.com.br/assets/a-morte-do-choro.mp3>. O depoimento completo está disponível na página do Instituto Jacob do Bandolim. Acesso em 05/07/2017.

¹³⁶ A propósito, o *Zicartola* foi palco de divulgação em 1964 da música *Carcará* (1965) do maranhense João do Vale, foi também por lá que “surgiu a ideia do ‘Opinião’, um musical de protesto contra a ditadura recém-

Por meio deste espaço, alguns jornalistas interessados em música popular como Hermínio Bello de Carvalho corroboraram para a aproximação da tradição e da resistência, divulgando e cultuando, cada vez mais, nomes como Cartola, Paulinho da Viola, Maurício Tapajós, Nelson Cavaquinho e etc. Além disto, percebe-se que também houve a tentativa de aglutinar nomes da moderna e da tradicional música popular brasileira em eventos como a *Feira de Música Popular*, contando com nomes como Nara Leão, Torquato Neto e Caetano Veloso.¹³⁷

Percebe-se, então, um quadro de confluências entre os intelectuais *éticos*¹³⁸ e os *êmicos*, ao qual juntavam forças para combater tanto a modernização da música popular quanto a truculência do regime ilegítimo. Contudo, não se deve inferir que Tinhorão tenha sido exatamente influenciado nesses encontros. Antes mesmo de haver esse avanço da indústria cultural, após 1964, e a tentativa de valorização da tradição musical, o teor da crítica de Tinhorão ao jazz já vinha de muito antes.

Ao que tudo indica esta postura não apenas ficaria mais intensa por influência desse cruzamento entre as duas gerações de folcloristas, mas, também, ganharia um espaço de respaldo. Neste sentido, cabe, então, analisar até que ponto tais discursos foram incorporados por Tinhorão e qual seria a especificidade de sua postura em relação ao jazz no desenrolar dos anos 60 e 70.

3.3.1 Há perigo na esquina e na periferia da modernidade

Como se destacou anteriormente, entre o final dos anos 50 e início dos anos 60, a *intelligentsia* da música popular brasileira passou a defender uma maior valorização e preservação do samba frente às influências musicais externas que aportavam no país. Foi nesse ínterim que se desenvolveram e expandiram novas tecnologias, como a televisão; o LP de 33 rpm; o disco de 45 rpm e, posteriormente, o disco de 78 rpm; a utilização de novos

instalada” (MELLO; SEVERIANO, 1998, p. 83). “Opinião” (encenado por João do Vale e Zé Kéti) se tornaria um musical e título também de uma música associada à BN engajada que criticava a ditadura, “daí a razão do sucesso e do musical, que instituiu um esquema de contestação ao regime, logo adotado por diversos grupos” (MELLO; SEVERIANO, 1998, p. 86-88), o que demonstra a utilização do repertório regional como estatuto de autenticidade e arma de resistência nos anos 60.

¹³⁷ Cf. <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/herminio-bello-de-carvalho>. Acesso em 30/09/2017.

¹³⁸ Este termo é utilizado por Fernandes (2010, p. 41) para designar aqueles agentes preocupados com questões “maiores” ao tratarem da música popular, “tais quais as de ordem política, econômica, nacional etc.”. O autor frisa, ainda, que na confluência entre os *êmicos* e os *éticos* havia uma espécie de “retroalimentação” discursiva na formulação de “verdades” sobre o campo da música popular brasileira.

métodos de gravação de sons por intermédio de fitas magnéticas; a máquina de múltiplos canais, que substituiu o antigo registro de cera; além das então modernas eletrolas, denominadas “Hi-Fi” (MELLO; SEVERIANO, 1997, 1998).

Em relação aos instrumentos musicais, o músico de sambajazz Fernando Lichti recorda que nos anos 60 houve “uma ebulição musical, inclusive por causa da tecnologia muito modesta que existia na época, então a música era improviso”.¹³⁹ Como se pode perceber, o comentário do músico indica que, naquele momento, a insipiente aparelhagem tecnológica influenciou nas execuções instrumentais, causando um *boom* de bandas influenciadas pela forma de improvisação do *bebop* e do *hard bop*.

Logo, o aparato tecnológico se tornou alvo dos que prezavam pela “pureza” da música brasileira, pois, por meio da indústria cultural, se disseminava o repertório do jazz via cinema, discos e programações de rádio. Em relação ao rádio, foi nessa época que aumentou a influência dos programadores (*disc-jockeys*) quanto ao gosto dos ouvintes, que consumiam um repertório formado majoritariamente por músicas estrangeiras, muitas das quais se tornaram os novos sucessos daquela época (MELLO; SEVERIANO, 1997).

Então, como se pode perceber, não apenas os novos instrumentos musicais, sistemas de gravação, mas também, os meios de comunicação massivos foram cruciais para as mudanças no cenário musical brasileiro. Por causa disso, Tinhorão não se furtou a criticar os momentos em que houve uma suposta influência nociva desses meios tecnológicos na música popular brasileira¹⁴⁰.

Sobre esta questão, Paixão explica que:

para o pesquisador [Tinhorão] todos os meios de difusão – disco, rádio e depois a TV – foram palcos de divulgação da música americana e da música nacional que mais se assemelhasse com a música dominante. A nova produção musical em quase nada lembraria os primeiros sambas-canções, mas teria se constituído em uma música que incorporava um modo novo de cantar – um modo sussurrado – e orquestrações americanizadas, elementos que desaguardariam na Bossa Nova (2013, p. 24-25).

Percebe-se que, na visão de Tinhorão, os próprios meios de comunicação massivos ameaçavam as bases originárias sociais da música popular. Em suas obras, o próprio Tinhorão diversas vezes traça um paralelo que busca comprovar que, com o avanço da tecnologia e dos

¹³⁹ Cf. http://www.secsp.org.br/online/artigo/9450_50+ANOS+DE+SAMBAJAZZ#/tagcloud=lista. Acesso em 03/07/2016.

¹⁴⁰ Em se tratando dos momentos de evidente avanço tecnológico e de impacto da cultura norte-americana no Brasil, Napolitano (2000) entende que, na visão de Tinhorão, a década de 1960 vislumbrou muito mais danos à música popular brasileira que a década de 1930, período marcado pela chamada Era do Rádio.

meios de comunicação, a música “autenticamente” brasileira passou por um processo de descaracterização em decorrência de influências danosas, até chegar à BN.

Trata-se, portanto, de uma “linha degenerativa” que se alastra pela música brasileira a partir da chegada de bens tecnológicos. Isto porque para Tinhorão a divulgação massiva privilegiava os gêneros estrangeiros, contribuindo para a descaracterização da produção musical nacional:

E foi assim que, quando a esse sistema de gravações em cilindros, ainda muito precário, se acrescentou à novidade do disco, a partir do início do século XX, a música estrangeira, divulgada pelos gramofones, começou a disputar o mercado brasileiro, efetivamente, ao lado da música nacional. Estabelecida essa possibilidade de competição industrial-comercial, a música popular brasileira, enquanto produto cultural passou a sofrer a influência do concorrente estrangeiro. E como a nascente classe média urbana da nova era industrial do início do século XX entrava a identificar-se com os padrões do equivalente da sua classe nos Estados Unidos, o disco — primeiro grande instrumento de divulgação de música na era tecnológica — passou a contribuir para a popularidade, não da música popular brasileira, mas exatamente da importada.¹⁴¹

Essa postura defensiva e de ataque à modernidade e ao capitalismo pode ser lida como um traço compartilhado pelo *romantismo revolucionário* que circundava o pensamento das esquerdas nos anos 60. Porém, as ideias de Tinhorão sobre a cultura popular urbana partiam de uma síntese distinta do pensamento folclorista, antes a valorizando como a verdadeira manifestação popular, diferenciando-se dos cepecista, como já foi abordado.

Porém, buscando classificar a posição de intelectuais como Tinhorão, Araújo (2013) optou por colocá-lo também no grupo “nacional-popular”, pois para o autor o livro de Tinhorão foi “produzido num período em que o determinismo econômico imperava na maioria das análises marxistas” e, portanto, “traz uma interpretação da cultura fundada numa certa leitura do materialismo histórico, com que estabelece relações de determinação entre os níveis econômico e cultural da sociedade” (2013, p. 340).

Então, “esse colonialismo cultural estrangeiro, na área da música popular, seria imposto ao povo do país economicamente dominado” (TINHORÃO, 1998, p. 11-12). Isso aconteceria pela via econômica no momento de transformação da música urbana em mercadoria e ao se destinar ao lazer por meio de “um complexo industrial eletro-eletrônico de grande peso na economia mundial” (TINHORÃO, 1998, p. 11-12).

Neste raciocínio, a música projetada para os países desenvolvidos seria aquela que já passou por um processo de produção, de investimento de capital e que será vendida sobre a

¹⁴¹ Cf. <http://anovademocracia.com.br/no-52/2153-tecnologia-e-colonizacao>. Acesso em 05/06/2016.

“chancela de atual”. E, assim, “o som importado leva os consumidores nacionais ao desprezo pela música do seu próprio país, que passa então a ser julgada ultrapassada e pobre, por refletir naturalmente a realidade do seu subdesenvolvimento” (TINHORÃO, 1998, p. 13).

Tal direcionamento era marcado muito por conta da orientação do PCB no início dos anos 60 que direcionava o debate para “o capitalismo dependente, cuja tendência dominante atrelava-se a gigantescos monopólios e oligopólios presos ao capital financeiro de origem norte-americana”, e também pela “discussão sobre a concentração fundiária ligada às elites empresárias brasileiras” (CONTIER, 1998, s/p.).

Contudo, à luz do debate levantado por Napolitano em sua palestra *Música: entre o popular e o erudito*, pode-se perceber que Tinhorão se afastava da noção do “nacional-popular” gramsciano, ao optar pela total negação do material estrangeiro. Isto porque no pensamento de Gramsci perpassava a ideia de síntese, de mistura entre o material folclórico e o estrangeiro, apontando para um projeto “em busca de um idioma cultural”.¹⁴²

Ao negar essa linha marxista de pensar a cultura, Tinhorão acaba trazendo para o debate questões sobre o imperialismo e não um interesse na produção de uma música que sintetizasse as várias informações e procedimentos que circulavam por intermédio dos meios de comunicação de massa. Mas, sobretudo, levava o debate sobre alienação musical ao seu sentido mais positivista: o de uma “linha degenerativa”, ou “involutiva” da música popular brasileira.

Em termos culturais, de uma identidade nacional com seu símbolo principal (a música urbana) maculado pela presença de elementos de outra cultura. E, assim, para Tinhorão, um dos problemas dessa modernização tecnológica perpassava a descaracterização progressiva dos elementos tradicionais da música popular brasileira, mesmo que esta estivesse voltada para o ambiente mercadológico.

3.3.2 É proibido por *bebop* no samba (e vice-versa): uma inautenticidade contaminosa?

Em meio à pesquisa, percebeu-se que Tinhorão não apenas apontava quais os tipos de jazz estavam influenciando negativamente os músicos brasileiros (nesse caso, o *bebop* e o *cool*), como também optava por fazer equiparações entre a trajetória do jazz e do samba.¹⁴³

¹⁴² Afirmação de Napolitano pronunciada na oitava parte da palestra *Música: entre o popular e o erudito* no café JAMAC, em 18/05/2011. Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=Ke8mNVieHAs>. Acesso em 04/05/2016.

¹⁴³ Em uma de suas matérias para o *Jornal do Brasil* sobre o samba de breque, o crítico estabeleceria mais comparações entre os gêneros, afirmando, por exemplo: “assim, o breque dos automóveis denomina a mesma

A comparação entre o samba e o jazz tem um princípio: samba e jazz são similares na medida em que o autor reconhece as raízes negro-africanas de ambos os gêneros como um o traço da autenticidade de um, mas uma das formas de autenticidade do outro. Partilhando jazz e samba de origens comuns, ambos também estariam sujeitos à “descaracterização” no processo de urbanização e assimilação pelas camadas médias urbanas:

A história do samba carioca é, assim, a história da ascensão social contínua de um gênero de música popular urbana, num fenômeno em tudo *semelhante* ao do jazz, nos Estados Unidos. Fixado como gênero musical por compositores de camadas baixas da cidade, a partir de motivos ainda cultivados no fim do século XIX por negros oriundos da zona rural, o samba criado à base de instrumentos de percussão passou ao domínio da classe média, que o vestiu com orquestrações logo estereotipadas, e o lançou *comercialmente* como música de dança de salão [...], e finalmente a alta classe média forçou o aboleramento do ritmo do samba-canção, a fim de torná-lo equivalente ao balanço dos fox-blues tocados por orquestras de gosto internacional no escurinho das boates. Foi quando a coisa estava nesse ponto que apareceu a geração bossa nova (TINHORÃO, 1970, p. 20-21, grifos nossos).

Assim, para tornar legítima sua posição, o crítico defende a ideia de que as raízes autênticas do jazz haviam se descaracterizado, isto é, não mais era um gênero com os aspectos musicais cultivados pelas camadas populares, mas, ao contrário, havia sido deturpado pela classe dominante. Acredita-se que Tinhorão engendrou um raciocínio sobre o jazz calcado em uma série de mitos, repassados pelo jornalismo musical até os anos 60 e que, estereotipados, se tornaram um senso comum.

O primeiro mito é o da crença no jazz tradicional (ou, *hot jazz*) como uma música eminentemente folclórica, desinteressada das questões comerciais. Nessa discussão, pode-se valer dos argumentos de Castro, que discorda dessa visão e entende que, na verdade, o jazz

nunca foi exatamente uma música folclórica produzida por negros atrasados, intuitivos e com saudades da África, mas, segundo o historiador James Lincoln Collier “uma faceta extremamente comercial da indústria do entretenimento”, envolvendo músicos e empresários – todos americanos, urbanos e usuários de terno e gravata – atentos ao gosto do freguês. A ideia de que o jazz era uma forma de arte “pura”, que abriu seu caminho a cornetadas contra a pressão racial e a indiferença popular (e por isso teria sido “entendida” primeiro na Europa e só depois “reexportada” para os Estados Unidos), não tem o menor apoio nos fatos, diz Collier. Foi o contrário, segundo ele. Os empresários entenderam de saída que os músicos negros eram um produto vendável no mercado branco, e esses músicos (os de New Orleans, pelo menos) viram no jazz a única maneira de fugir a um futuro de subemprego, pobreza, doença e morte. Por isso, fariam de bom grado o que fosse preciso trabalhando. Daí a sucessão de estilos dentro do jazz nas décadas seguintes – quando um começava a perder público, criava-se logo um novo (2007, p. 52-53).

parada do *break* que viria imprevistamente identificar nesse ponto o jazz dos crioulos de Nova Orleães com o samba dos pretos do Rio de Janeiro”. TINHORÃO, José Ramos. *Primeiras Lições de Samba*, nº 10: “Samba de breque coincide com o ‘jazz’ em bossa, em liberdade e improvisação”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 1962, p. 04.

Não por acaso, Tinhorão incorporou esse mito, primeiro para diferenciar as relações étnicas e de classes que circunscreveram a formação do jazz e do samba. Para validar essa distinção, Tinhorão cita um artigo publicado pelo jornalista Juarez Barroso Ferreira no suplemento *Letras e Artes* do *Diário Carioca*. Percebe-se que o objetivo de Tinhorão é indicar as razões pelas quais os sambistas dos anos 30 eram autênticos e os músicos da BN, não:

Se o desenvolvimento do jazz esteve sempre ligado às suas fontes, dada a segregação racial dos negros norte-americanos, de modo a poderem ser consideradas sem autenticidade, e mera imitação, as incursões dos brancos naquele campo, o mesmo não pode ser dito a respeito do samba. Também de origem negra, tomou forma, entretanto, quando os negros brasileiros eram negros por uma questão econômica, e não por questão de cor. Assim, criou personalidade não em ambiente reservado aos homens daquela raça (como ocorreu nos Estados Unidos), mas em camadas da população onde eles predominavam em decorrência de comporem pelo maior número uma classe social, da qual agora (como até agora) não tinham conseguido livrar-se. O samba é, portanto, produto do proletariado carioca com predominância negra, dentro de um quadro social em que a segregação era econômica e não racial. Desse modo, pôde ser facilmente assimilado por aqueles elementos da pequena burguesia em fase de proletarização (?) e sem predominância racial, negra, tornando-se um gênero de música popular tão próprio dos primeiros como dos segundos (FERREIRA *apud* TINHORÃO, 1970, p. 44-45).

Quanto a isso, cabe ir além dos argumentos de Castro (2007) e mencionar, de forma breve, os apontamentos de Vianna (2012), que baseado em estudos norte-americanos sobre o jazz, tais como o *The Reception of Jazz in America* (James Lincoln Collier, 1988), o *Popular Culture and American Life* (Martin Laforse e James Drake, 1981) e o *Traditionalist Opposition to Jazz* (Leonard Nell, 1972), também chega a compará-lo com o samba, “sem a transformação, é claro, do jazz em música nacional” (VIANNA, 2012, p. 182-183).

Por intermédio das considerações de Vianna (2012), percebe-se que esse *mistério* que ronda o jazz em seu contexto de origem é consequência do mito de sua impopularidade entre os brancos: uma narrativa incompleta, criada por certos grupos e em um dado momento histórico. Tal discurso desconsiderava, nesse sentido, um contexto muito mais complexo de trocas culturais entre brancos e negros norte-americanos na periferia da cultura popular, ou seja, “perto e longe dos transitórios centros de poder” (VIANNA, 2012, p. 184).

Vianna (2012) cita alguns desses espaços, como, por exemplo, os cabarés *black-and-tan*, os *dance halls*, bares particulares como o *New Orleans Country Club* e o *Tulane University*. Houve também o *Café Society*, em Nova York, uma boate “militante dedicada da

mixagem social e da música de negros e brancos, administrada pelo irmão de um empresário do Comintern” (HOBSBAWM, 2016, p. 470-471).

Além disso, Vianna (2012) pontua que tal como o samba foi apreciado e pesquisado por jornalistas e intelectuais brancos das camadas médias, assim também o jazz foi estudado no *Jornal de Folclore Americano* – dirigido, curiosamente, por Franz Boas, quem inspiraria Gilberto Freyre a repensar as questões raciais no Brasil em *Casa Grande e Senzala* (1933) –, e, também, na revista *Literary Digest*, na qual se podiam encontrar artigos acadêmicos do professor da Columbia, William Morrison Patters.

Também se poderiam mencionar algumas iniciativas inter-raciais no universo do jazz. Por exemplo, alguns conjuntos integrados da “era do swing”, como o quarteto de Benny Goodman, que “empregou um dos melhores ex-líderes de banda negros” e logo em seguida “misturou negros e brancos” em sua banda (HOBSBAWM, 2016, p. 471).

Por fim, a atuação de críticos musicais e folcloristas brancos que se tornaram produtores musicais, investindo na gravação e difusão do jazz pelo território norte-americano e fora dele. Alguns deles foram John Hammond Jr, “um militante apaixonado pela causa da igualdade racial” (HOBSBAWM, 2016, p. 470), Marshall Stearns e Milton Gabler, este último responsável pela gravadora inter-racial *Commodore*. Mas esses são apenas alguns dos vários exemplos de trocas culturais que ajudam a desmistificar o mito da impopularidade do jazz entre os brancos.

Tal mito reforçaria, assim, uma fronteira intransponível entre os negros e brancos norte-americanos, o que apenas corroboraria para a construção de outro mito: um passado de pureza, “um mito conveniente (não estou dizendo que é falso ou verdadeiro) para quem tanto preza a autenticidade e o anticomercialismo” (VIANNA, 2012, p. 184). E foi por meio dessas narrativas socialmente construídas e equivocadas que Tinhorão construiu toda uma argumentação para combater a influência do jazz na música popular brasileira.¹⁴⁴

Neste sentido, ao se voltar para a citação de Tinhorão ao crítico Juarez Barroso, pode-se perceber que ela transparece, em parte, a influência da ideologia da democracia

¹⁴⁴ Embora tenha sido necessário mencionar tais questões na finalidade de criticar a visão de Tinhorão, tal opção se deu por conta da importância do imaginário que se construiu sobre o *bebop* nos escritos do crítico, imaginário este que, em parte, determinou seus ataques ao jazz. As discussões sobre os problemas historiográficos, comerciais e raciais em torno do jazz em seu país de origem delongariam uma análise que vai além dos limites espaciais e temporais desta pesquisa. Além das obras citadas por Vianna (2012), para ter mais conhecimento, por exemplo, acerca da temática das gravadoras inter-raciais cf. KENNEY, William Howland. *Recorded music in american life: the phonograph and popular memory, 1890-1945*. Oxford, University Press, New York, 1999. Especificamente sobre a questão do jazz e o mercado especializado, bem como sobre a discussão do músico como profissional e não como alguém desinteressado e autossuficiente, recomenda-se o capítulo “A indústria do jazz”, em HOBSBAWM (2011).

racial– surgida a partir do conceito de “democracia étnica” de Gilberto Freyre – no pensamento desses críticos musicais. Como no pensamento dos que defendiam a democracia racial, a identidade nacional brasileira havia sido construída por uma miscigenação cultural proporcionada ao longo da colonização portuguesa.

Tal teoria, como demonstra Vianna (2012) daria o escopo necessário para tornar o samba o símbolo por excelência da identidade brasileira. Novamente, tem-se um mito sendo utilizado para tentar dar conta de toda uma complexidade de trocas culturais, mas, dessa vez, diferente do jazz nos Estados Unidos, o Estado moderno brasileiro incorporou a identidade miscigenada para representar o ser brasileiro e o samba como símbolo dessa brasilidade.¹⁴⁵

Assim, na opinião de Tinhorão e de Juarez Barroso, em vez da segregação – fator que legaria apenas aos negros a autoridade de executar o jazz de maneira fiel e que diferenciaria os “autênticos” dos “falsos” músicos –, o samba nascera do assimilacionismo, traço específico da cultura brasileira. Tal harmonia social seria limitada apenas por questões econômicas, fatores maleáveis, que não impossibilitariam a confluência cultural e inter-racial entre os indivíduos.¹⁴⁶

A comparação com o jazz traz à tona, portanto, uma oportuna e problemática comparação cultural entre Brasil e Estados Unidos. Assim, se, em um primeiro momento, é conveniente para Tinhorão determinar que o jazz supostamente “embranquecido” era a prova da deturpação de uma música popular em um país marcado pelo segregacionismo racial, esse raciocínio, que evidencia a falta de informação sobre as diversas culturas que ajudaram a forjar a musicalidade do jazz, teria seus limites.

Aquele processo formação musical não poderia servir de modelo à realidade brasileira miscigenada, uma vez que a “autenticidade” do samba não era legada apenas aos negros, mas, em grande medida, também aos músicos brancos da classe média, como Noel Rosa, o Bando dos Tangarás, entre outros.

¹⁴⁵ Vianna (2012) se embasa na tese de que a proximidade das classes sociais fomentou o nascimento do samba. Teixeira (2004) já entende que havia certas restrições nessa aproximação, sendo o discurso de mestiçagem usado para encobrir, em certo sentido, a cultura negra. Para aprofundamentos nessa discussão cf. VIANNA, 2012.

¹⁴⁶ O impacto deste ideário se fez sentir quando incorporado pelos militares após o golpe de 1964, para manter a unidade nacional e evitar o segregacionismo (ALONSO, 2013). Na mesma época seria criticado, de forma contundente, por sociólogos como Florestan Fernandes, mas como indica Ortiz (1994) esse conceito se prolongaria no Brasil como discurso ideológico. Não por acaso, Freyre se uniria aos nacionalistas nos anos 70 contra a influência do jazz/soul (*soul music*) e da ideologia da negritude, chamando-a de “mito”, ironicamente. O sociólogo saiu em defesa do samba como o único símbolo “autêntico” e unitário de um país “brasileiramente moreno” (PEIXOTO; SEBADELHE, 2016, p. 113-114). Vale frisar, como mostra Vianna (2012), que Freyre também combateu o jazz, ao que tudo indica por conta do mesmo mito presente no discurso de Tinhorão. É provável que Freyre temesse o desvio da identidade miscigenada do samba frente a uma música estrangeira “não miscigenada”.

Por isso, Tinhorão chega a defender repetidas vezes que tais artistas tiveram contato com a “promiscuidade vitalizadora” e com “os pretos e os mestiços, que afinal, detinham, por assim dizer, a chave folclórica das festas e ritmos populares: as pastorinhas, os ranchos, os blocos [...] e, finalmente, o próprio samba”. Aspectos estes que os músicos da BN não presenciaram, pois este fator “[desapareceria], principalmente em Copacabana, depois de 1945, com a invasão dos edifícios de apartamentos” (TINHORÃO, 1970, p. 43-44).

Habitaria nessa memória historicamente construída sobre os sambistas dos anos 30 o que Fernandes (2010, p. 77) chamou de “clara autenticidade”. Ou seja, a possibilidade de que sambistas brancos da classe média, ao manter trocas culturais com sujeitos advindos do morro, foram incorporados ao imaginário “popular” e prontamente associados à autêntica música brasileira. Tornaram-se, portanto, símbolos da brasilidade em uma época na qual, não apenas a ideia de mestiçagem imperava como traço definidor da identidade nacional, como também, se buscava a realização de um samba “civilizado”, sem perda de sua “aura pura”.

A princípio, tem-se, então, a visão do samba como música oriunda da mestiçagem fomentada pela confluência racial entre sujeitos advindos das camadas pobres da sociedade, ao contrário do jazz. O equívoco de Tinhorão e sua intenção de demarcar as diferenças entre os gêneros traz, ironicamente, a possibilidade de reforçar as semelhanças entre o jazz e o samba:

Ao dizer que os “antepassados” de ambos “coincidem”, [Mário de Andrade] parece referir-se às raízes comuns dessas manifestações musicais: além de elementos da tradição europeia, principalmente deve estar se remetendo às origens negro-africanas de ambas [...]. Quem comprovou essa similaridade [foi] José Ramos Tinhorão, justamente a ponta-de-lança do nacionalismo aplicado à música popular brasileira (CALADO, 1990, p. 224).

Outra evidência de que Tinhorão se vale de um mito para legitimar o outro, está em uma matéria do *Jornal do Brasil*, na qual o crítico vai mais fundo nas comparações entre o samba e o jazz, apropriando-se do termo “revival”, associado ao esforço de entusiastas de jazz estrangeiros em valorizar e difundir a musicalidade do jazz tradicional, a fim de combater a proliferação do jazz moderno.

Assim, escreveu o crítico: “segundo depreendemos de uma série de pequenas notícias surgidas na imprensa, de um mês até o presente, tudo parece indicar que – tal como aconteceu com o jazz na década de 40 – o velho samba carioca, o samba autêntico está às portas do Renascimento”.¹⁴⁷ Percebe-se, então, que, antes de se modernizar, aquele jazz

¹⁴⁷ TINHORÃO, José Ramos. *Primeiras Lições de Samba*, nº 28. “Música popular brasileira caminha para o Renascimento com novas perspectivas”. *Jornal do Brasil*. Caderno B, 10/08/1962.

tradicional (supostamente criado apenas por negros) é visto como “bom” e “verdadeiro”, lembrando bastante os argumentos dos críticos da chamada segunda geração.

Campos (1974) chegou a perceber essa estratégia discursiva de Tinhorão e, curiosamente, utilizou-a, também, a fim de reafirmar a relação “evolutiva” entre o jazz e o samba e de desconstruir a visão negativa que se poderia ter sobre a influência do jazz moderno na BN:

A polêmica travada no Brasil entre adeptos da velha guarda e bossanovistas, tem muito em comum com a que ocorreu, na década de 40, no mundo jazzístico, entre os partidários do estilo antigo (New Orleans) e os do be-bop, o novo estilo introduzido por Dizzy Gillespie Charlie Parker, Thelonious Monk e outros. “O novo som, com seus conceitos harmônicos, rítmicos e melódicos era desconcertante, para dizer o mínimo”, comentam Charters & Kunstadt em sua *História do Jazz nos Palcos de Nova Iorque*. “Ninguém de Nova Orleans pôde tocar o novo estilo. Poucos músicos de Nova Iorque podiam mesmo acompanhar o que Parker e Monk estavam tentando fazer”. Trataram logo de provocar, artificialmente uma “renascença do New Orleans”, para apresentá-lo como a única forma de jazz “autêntico”, “verdadeiro”, “puro”. Ridicularizados, acusados de islamismo e de uso de narcóticos, os jovens foram alvo da mais violenta campanha jornalística de toda a história do jazz. Mas apesar da oposição que encontrou, o be-bop acabou vencendo e constituindo a base do jazz moderno (CAMPOS, 1974, p. 185).

Em seguida, fazendo menção ao símbolo maior do movimento BN: a canção *Desafinado*,¹⁴⁸ Campos (1974, p. 185) completa ainda: “como aquela música ‘desafinada’, que, em 1958, desafiou e perturbou o código dos ouvintes da música popular brasileira e que, em breve, passaria a ser um novo marco de sua evolução”.

Neste ponto, a proliferação de um “princípio” anticomercial e puro do jazz, bem como sua instrumentalização para pensar a música brasileira pode ser vista como resultado do dialogismo estabelecido entre os críticos musicais contemporâneos de Tinhorão. Neste sentido, cabe comentar acerca desse legado discursivo da RMP sobre o jazz moderno e sua ressonância no pensamento de Tinhorão.

Como adiantado no primeiro capítulo deste trabalho, desenvolveram-se escolas críticas divergentes após o surgimento das vertentes modernas de jazz. Demonstraram-se as motivações ideológicas e as empreitadas que foram tomadas pelos adeptos do Tradicionalismo para propagar conteúdo que valorizasse um tipo de jazz: o jazz tradicional. Esse posicionamento ganhou simpatizantes na crítica de música brasileira e, ao que tudo indica, era uma visão mais bem aceita que a dos Modernistas ou Ecléticos. Um periódico que testifica essa tese foi a RMP.

¹⁴⁸ Música composta por Vinícius de Moraes e Tom Jobim. Foi interpretada por Eliseth Cardoso e Os Cariocas, em 1958, e entrou no primeiro LP de João Gilberto, *Chega de Saudade* (Odeon, 1959).

Não seria improvável considerar que Tinhorão tenha herdado essa forma negativa de tratar o *bebop* de críticos como Sérgio Porto, José Sanz, Marcelo Miranda e outros que repudiavam prontamente essa vertente de jazz. Como afirma Ribeiro Júnior (2016a, p. 84): “o raciocínio de Tinhorão é em muitos aspectos semelhante ao que foi partilhado pela RMP e de outros defensores da música brasileira e do jazz”, no sentido de aqueles autores estavam, tal como Tinhorão, em busca de “uma autêntica música popular brasileira, uma identidade musical própria baseada em suas raízes populares” (RIBEIRO JÚNIOR, 2016a, p. 84).

A influência do periódico no pensamento crítico da MPB é fundamental para discutir os ataques de Tinhorão ao *bebop*. Há vários depoimentos que comprovam a influência da revista no pensamento crítico da MPB, sobretudo direcionados a Lúcio Rangel. Ignácio de Loyola Brandão, d’*O Estado de São Paulo* afirmou que a Rangel “se deve a formação crítica da música popular”¹⁴⁹ e, também, há relatos de que a RMP era vista pelos interessados em música popular como “uma espécie de bíblia”.¹⁵⁰

Pode-se defender, então, que essa influência seria cabal na concepção de Tinhorão sobre o jazz moderno, sobretudo se considerarmos que na relação dialógica o que está em jogo é uma imensa e complexa trama de sentidos partilhados, como indica Bakhtin:

[...] todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado, sempre, por assim dizer, *desacreditado, contestado, avaliado*, envolvido por uma névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se uns, isolando-se outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico (*apud* FIORIN, 2016, p. 167, grifos nossos).

Ao que tudo indica, esta operação dialógica fez pesar uma vez mais sobre o jazz moderno a alcunha de “estrangeiro e deturpado”, por conta de suas inovações sonoras e por sua crescente comercialização nos grandes centros urbanos dos Estados Unidos. Ou seja, por meio dos preconceitos estéticos cultivados no discurso da crítica musical tradicionalista, esse tipo de jazz se tornou para Tinhorão uma referência do que não deveria ser seguido na música popular brasileira. Desta forma, o argumento que envolve a questão de perda das raízes populares do jazz foi recuperado e utilizado para comprovar as “deturpações” da BN.

¹⁴⁹ Afirmação contida na contracapa do livro *Samba, jazz & outras notas* (2007).

¹⁵⁰ Declaração presente na orelha do livro *Samba, jazz & outras notas* (2007), de autoria de Hermínio Bello de Carvalho, crítico contemporâneo de Tinhorão.

É interessante destacar que, para Machado (2016), essa narrativa sobre o jazz moderno como um “jazz falso” não se tornou hegemônica no final dos anos 50, mas, ao contrário, diz-se que o aspecto supostamente inautêntico desse jazz desapareceu, “restando-lhe apenas seu caráter refinado, de apuro técnico” (MACHADO, 2016, p. 204-205). Entretanto, percebe-se que a trama discursiva em torno do jazz se apresentou, ideologicamente, muito mais complexa, entre os anos 60 e 70.

É nesse sentido que se pode destacar como foi oportuno para Tinhorão retomar aquele discurso de “decadência” do samba que angariou seguidores na imprensa carioca, pois o autor se manteve fiel à discussão sobre a existência de um jazz “autêntico”. Esta postura contrariava a posição dos críticos e estudiosos cariocas do gênero porque a existência de um jazz “deturpado” serviria muito bem para incutir na opinião pública que a BN instauraria algo similar na música brasileira.

No estabelecimento de diferenças e semelhanças entre o jazz e o samba, Tinhorão podia reforçar uma vez mais a distinção dos atestados de “autenticidade” do “verdadeiro” samba e do “verdadeiro” jazz, e, por conseguinte, determinar que o samba inautêntico fosse justamente aquele que, não apenas imita o estrangeiro, como o incorpora já desenraizado de seus elementos autóctones.

Acredita-se que tais argumentos tentavam, portanto, *reinventar*, propositalmente, as origens do jazz. Ao tentar *fabricar* um novo passado para o gênero, no qual o embate entre dois grupos sociais permitiu a um deles se apropriar e deformar as práticas culturais do outro, Tinhorão – e outros coparticipantes nesse discurso – tentavam *deformar* o passado do jazz, obscurecendo suas raízes multiculturais.¹⁵¹

Contudo, o discurso pautado sobre um tipo de jazz falsificado pelos brancos não se sustentava. Provavelmente, ao tomar consciência de que a presença do negro nessas vertentes modernas era uma realidade, Tinhorão mudou de posição e indicou em outro artigo que a questão não era propriamente racial, mas de um suposto embate de forças que separaria “alta cultura” e “cultura popular”, sendo estes termos correspondentes à modernização e à tradição:

no fundo – e é bom lembrar que os norte-americanos componentes do Modern Jazz Quartet são negros – o problema se prende, fundamentalmente, a um complexo de inferioridade, que deve ser vencido pela demonstração de que “os modernos músicos têm categoria”, “têm cultura”, “tocam o popular, mas também estudam o clássico,” etc. (TINHORÃO, 1970, p. 59).

¹⁵¹ Toma-se emprestado o raciocínio que Vianna (2012) desenvolveu, a partir das ideias de Richard Peterson, para pensar a fabricação da “autenticidade” do samba.

Essa guinada pode ser explicada justamente pela forma como os textos foram produzidos e veiculados, pois foram publicados em momentos distintos no *Jornal do Brasil*. Mas, indicam, principalmente, a necessidade de Tinhorão em recusar qualquer tipo de relação com uma modernização associada à noção de “alta cultura”, de “civilização”.

A questão étnica relacionada ao jazz e ao samba, como se percebe, é na verdade um problema que envolve a herança da noção folclorista de cultura popular e, nesse sentido, de tradição e de povo, também. Tenta-se, portanto, fabricar outras inautenticidades para estabelecer as diferenças culturais e reafirmar as razões da “decadência” progressiva arrolada à BN. Essa problemática faz lembrar o que pontua Silva (*apud* FRANCISCHINI, 2012, p. 23), sobre os mecanismos de força dos discursos identitários, a saber, a delimitação e valorização da diferença: “a definição do normal depende do anormal [...]. Aquilo que é considerado aceitável, desejável, natural, é inteiramente dependente da definição daquilo que é considerado abjeto, rejeitável, antinatural”.

Acredita-se, portanto, que para o discurso nacionalista de Tinhorão se sustentar ao discurso sobre a inautenticidade foi necessário se manter atualizado constantemente, fato que corrobora com a tese de que tal categoria também pode ser socialmente construída.¹⁵²

O jazz, nesse sentido, precisava ser alçado à condição de “abjeto”, para que se evitasse, uma vez mais, sua incorporação e se mantivesse a coerência interna do discurso purista. Portanto, o problema da “falsificação” do jazz e do samba não estava ligado apenas à questão racial, embora tenha sido esse o argumento que deslegitimaria a modernização do jazz. Outro problema apresentado por Tinhorão estava diretamente relacionado à associação modernização/classe média = alta cultura/música elevada e, de outro lado, o esquema tradição/camadas populares = cultura popular/música “selvagem”.

No primeiro caso, por trás do sinônimo “elitista” de “boa música” haveria uma tendência à alienação, à “falsa cultura”. No segundo, por estar situado supostamente em áreas periféricas, haveria o verdadeiro núcleo da autenticidade da música brasileira.¹⁵³

Assim, pode-se defender que se na RMP transparece uma preocupação com a “invasão cultural” de uma vertente “ruim” e “inautêntica” de jazz, para Tinhorão, além deste fator – construído a partir de um preconceito estético – a importação de elementos do jazz,

¹⁵² Parte desse raciocínio se deve a um debate virtual com o musicólogo Alexandre Francischini em 24/09/2017.

¹⁵³ Canclíni (*apud* CATENACCI 2001, p. 31) demonstra como em meio à consolidação dos estudos folclóricos o “moderno” foi associado a “culto” e “hegemônico”, enquanto que o popular, por outro lado, era sinônimo de “tradicional” e “subalterno”. No caso de Tinhorão, que não se pôs a estudar as manifestações folclóricas, o raciocínio folclorista foi readaptado, deslocando o interesse nas manifestações rurais para as práticas culturais das classes sociais urbanas.

que chegou ao Brasil já alçado à posição de rentável produto de mercado, simbolizaria a alienação cultural da classe média brasileira.

Então, se por um lado é possível ver a influência do pensamento dos críticos da RMP sobre Tinhorão, por outro ele atualiza o repúdio ao *bebop* se embasando não apenas em critérios estéticos, mas na concepção marxista tradicional da luta de classes e contra o colonialismo – postura claramente associada aos ideais do ISEB –, dando vazão, assim, a uma visão dualista (e positivista) da cultura.¹⁵⁴

No próximo tópico, se analisará mais atentamente sobre o lugar da luta de classes na definição da “verdadeira” música brasileira e, por conseguinte, mais detalhes sobre a interpretação de Tinhorão sobre o jazz.

3.3.3 Uma questão de classe(s)

Ao analisar a metodologia de análise de Tinhorão, Paixão (2013) relembra as considerações do historiador sobre a função da classe média carioca em um suposto processo de desenraizamento daquela considerada como a legítima música popular brasileira, pois “para Tinhorão tratava-se de uma classe média sem identidade nacional, o que facilitou, tempos depois, mudanças na estrutura do samba e a penetração de valores dos grandes centros no Brasil” (PAIXÃO, 2013, p. 21).

Portanto, a questão de classe surge imbricada à questão de uma identidade autêntica em seus estudos, a fim de provar como um grupo pode se apropriar e deturpar a cultura popular de maneiras distintas ao longo da história.

O autor entendia as questões culturais como “reflexo da sociedade de classes”, sendo as ideias de Marx “usadas por ele como elemento propulsor da cultura popular (operária/camponesa) – esta sim representando a ‘autenticidade’ do Brasil” (LAMARÃO, 2008, p. 09). Residiria nas diferenças culturais entre as classes, ao mesmo tempo, o fenômeno que forjaria a síntese das diferentes culturas, a delimitação do “povo” e, por conseguinte, o

¹⁵⁴ Ortiz (1994) pontua que intelectuais como Corbisier esforçaram-se em implantar a visão dualista e hegeliana centrada na relação entre colonizado e colonizador, incutindo a questão da dominação cultural. O colonialismo se daria, nesse sentido, pela “exploração econômica das matérias primas e importação de produto acabados” (ORTIZ, 1944, p. 58). Ainda segundo o autor, esta analogia com a economia “[levou] alguns autores a afirmar que a importação do Cadillac, da Coca-Cola, do chiclete, do cinema [implicaria] o consumo (antropofágico?) do Ser do Outro” (ORTIZ, 1944, p. 58). Essa análise equivocada e um tanto pessimista, segundo Ortiz (1994, p. 58), “marca até hoje as discussões sobre cultura brasileira”, mencionando, por exemplo, as críticas dirigidas à penetração da música *soul* nas comunidades negras brasileiras.

aparecimento dos símbolos nacionais por excelência. Na música, destacam-se o choro e o samba.¹⁵⁵

Entretanto, seria justamente na fronteira e na desarmonia entre as classes (paradoxalmente, o fator fundante do Estado Brasileiro moderno e da unidade nacional) que atuariam as forças determinantes para o reconhecimento dos “autênticos” e os “inautênticos” músicos populares brasileiros. Assim, ao fazer novamente a comparação da música brasileira com o jazz, Tinhorão defendia que

o problema da evolução da música popular está diretamente ligado a um processo geral de *ascensão social*, que faz com que a música das camadas mais baixas seja estilizada pela semicultura das camadas médias [...], para acabar sendo “elevada” à categoria de música erudita pelas minorias intelectualizadas. É isso que explica que o jazz, por exemplo, tenha nascido entre os negros de Nova Orleans, criadores de *blues* e *spirituals* ainda improvisados, para depois passar, sucessivamente, à comercialização dos *jazz-bands* de Chicago e Nova Iorque, e, finalmente, acabar na pretensão encasacada dos crioulos do Modern Jazz Quartet, que andam pelo mundo (e ainda há tempos estiveram no Municipal) divulgando à custa do Departamento de Estado a nova cultura universal norte-americana (1970, p. 59, grifos nossos).

Nesse sentido, Naves (2010) pontua que a recusa de Tinhorão em relação à BN, embasava-se, primeiro, pela crença na falta de autenticidade do gênero musical, uma vez que este apresentava procedimentos do jazz, e porque esta criação havia sido feita por jovens oriundos da camada média da Zona Sul do Rio de Janeiro.

Napolitano (2006, p. 1143) informa que, para Tinhorão, “a trajetória da música popular no Brasil era o maior exemplo de ‘expropriação cultural’ das classes populares (rurais e urbanas) pelas elites, representadas pela classe média ‘branca e americanizada’”. Por conta disso “com a Bossa Nova e com o primeiro ciclo dos festivais da canção” esse processo “teria se tornado irreversível, articulando-se a um poderoso esquema de produção comercial de canções voltadas para a classe média consumidora” (NAPOLITANO, 2006, p. 1143).

Tal argumento alcançaria até mesmo alguns artistas vinculados à BN. Em um debate intitulado *O Universalismo e a Música Popular Brasileira*, publicado na edição de Setembro/Dezembro de 1968 da RCB, o compositor Sidney Miller declarou que essa questão

¹⁵⁵ Em seu ensaio, Fernandes (2005) pontua que não há indícios de que Tinhorão tivesse tido contato com os intelectuais formadores da chamada Escola de Frankfurt, especificamente Theodor Adorno e Max Horkheimer. Contudo, para o autor, já em tempos de jornalista, Tinhorão adaptava o método da tradição materialista-histórica para analisar a música popular urbana brasileira o que o colocava “tanto contra a corrente marxista no campo das ciências sociais, para quem tais estudos não valiam um vintém em razão de a cultura – sobretudo a popular – não se alçar à categoria de objeto de análise legítimo” e também “contra a corrente idealista, que enxergava nas obras artísticas a pura manifestação imediata de alguma ‘essência’ humana”. O texto está disponível em: https://www.academia.edu/18919991/Jos%C3%A9_Ramos_Tinhor%C3%A3o_Uma_an%C3%A1lise_cr%C3%ADtica_de_suas_vida_e_obra. Acesso em 08/12/2016.

socioeconômica estava supostamente afetando a qualidade musical. O compositor sustentava que a partir da BN, com uma reconfiguração do mercado musical e os novos valores de consumo insurgentes, a influência dos valores capitalistas dos consumidores e dos produtores da classe média eram os principais motivos da “decadência” da música brasileira. Nas palavras de Sidney Miller:

de fato, desde o surgimento da bossa nova, como tentativa de satisfazer os anseios musicais de um novo público consumidor, a interferência desta *classe* empresarial se faz sentir de forma crescente, com a descoberta dos festivais, com a transformação de compositores e interpretes em ídolos (em que pese a penetração da TV), com a proliferação de *falsos valores* individuais (de grande interesse comercial e nenhum valor artístico), e outras iniciativas que fazem da música popular um brinquedo de todos, uma catapulta de *ascensão social* em que o critério seletivo é mais uma questão de aspiração e persistência do que, propriamente, sensibilidade (1968, p. 210, grifos nossos).

Vale ressaltar que Sidney Miller, assim como muitos artistas associados à MPB, vinha da classe média e era universitário, tendo cursado Sociologia e Economia.¹⁵⁶ Tal como muitos desses artistas, ele aderiu à BN engajada (combatida por Tinhorão¹⁵⁷) e participou igualmente dos famosos festivais da música popular brasileira que critica em seu comentário, experiências que ajudam a situar seu discurso.

Ao associar à BN como marco de um consumismo exacerbado que poria em cheque a qualidade da música brasileira, Miller abre espaço para o argumento defendido por Tinhorão: a ausência de “autenticidade” de uma música produzida unicamente para atender aos anseios consumistas da classe média.

Por tudo isso, eis algo basilar e que diferencia o discurso de Tinhorão em relação à reação folclorista de estudiosos como Francisco Guimarães, Jota Efegê, Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes, haja vista que o folclorismo destes não destacava a luta de classes como eixo definidor do que deveria ser a “genuína” música brasileira.¹⁵⁸

Assim, para Tinhorão (1998), a subordinação da cultura nacional (formada pela cultura das elites e pela cultura das camadas populares) às culturas estrangeiras foi sempre um traço da história do Brasil, algo resultante de uma dupla dominação: a classe dominada (a

¹⁵⁶ Cf. <http://jornalggn.com.br/noticia/70-anos-de-sidney-miller>. Acesso em 13/08/2016.

¹⁵⁷ Tinhorão (1975, p. 234), aliás, também iria criticar as tentativas de popularização da BN engajada por parte de Miller, como a criação do *Movimento de Integração* em Copacabana e na Tijuca (por meio do Grupo Corrente e do Grupo Unidade: células do movimento no Rio de Janeiro) e também em Brasília, com o Grupo Decisão.

¹⁵⁸ Como esboçado anteriormente, os argumentos contidos nos livros *Sambistas e Chorões* (1962) e *Panorama da Música Brasileira* (1964), percebe-se que o jazz surge como uma referência para que se empreendam pesquisas sobre o samba, igualmente. A trajetória de críticos como Lúcio Rangel e Ary Vasconcelos, aliás, demonstra a proximidade que tinham com o jazz, sendo defensores, de maneiras distintas (e ambíguas), do gênero no Brasil. Suas primeiras obras faziam mais um apanhado de relatos e documentos, com o objetivo de discorrer sobre a história do samba. A discussão ideológica ainda não pregava a repulsa ao jazz.

popular) se torna sujeita à classe nacional dominante e esta, por conseguinte, é dominada por outras culturas (TINHORÃO, 1998).

Diante disto, pode-se argumentar que os ataques de Tinhorão à mistura musical – vendo-a como um sinal de crise da música brasileira e que alcança seu auge com a “decadência” proporcionada pela BN – carregam em si uma relação dialógica não apenas com a RPM, mas podem ir mais longe, inclusive, relacionando-se discursivamente com a produção intelectual dos que buscaram inventar e valorizar as “coisas brasileiras”, como Afonso Arinos, Gilberto Freyre e, principalmente, Mário de Andrade, no início do século XX.

Tal tese encontra embasamento em Ribeiro (2008, p. 17) quando defende que “as ideias modernistas esquematizadas a partir da década de 1920, tiveram bastante ressonância naquele contexto, o que evidencia certa continuidade histórica entre tais formulações teóricas e sua aplicabilidade nos anos 60”.¹⁵⁹

Portanto, pode-se supor que ao se preocupar com a “evolução socioeconômica” das classes populares habitantes das zonas urbanas e seu impacto na música popular, Tinhorão apresentou características discursivas *atualizadas*, não somente em relação aos folcloristas tradicionais, pode-se defender que o autor promoveu também uma operação de atualização do discurso dos folcloristas urbanos dos anos 50.

Tinhorão se assemelha àqueles últimos na medida em que se interessa pela produção musical urbana “autêntica”. Mas, diferente deles, instrumentaliza folclore e cultura popular urbana para validar um método histórico e, por conseguinte, utiliza esse elemento diferenciador para sustentar e se legitimar no campo da crítica musical. Percebe-se, então, que Tinhorão compõe uma das vozes que polemiza e oferece sobrevida a essa longa discussão identitária: verdadeira polifonia que se interessou em discutir de maneiras distintas a influência e as consequências do jazz na música popular brasileira.

Assim, estabelecidos os principais pontos do pensamento de Tinhorão sobre o jazz e sobre a BN, analisar-se-á o embate que foi travado entre ele, críticos musicais e artistas da música popular brasileira acerca da influência da música estrangeira no Brasil. Objetiva-se, pois, analisar tais discursos no momento em que se entrecruzaram.

¹⁵⁹ Embora tenha tentado se diferenciar dos folcloristas afirmando no programa *Roda Viva* que “a música do mundo rural, por exemplo – que cai na área do folclore, não tem nada a ver com o meu campo de estudo”, não significa que o seu objeto (música popular urbana) seja analisado sem qualquer ranço doutrinário folclorista. Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=meTizBT9grY>. Acesso em 10/06//2016.

3.3.4 O jazz como pecado original da BN: o discurso da origem impura

O capítulo que abre o primeiro livro de Tinhorão, com artigos publicados no *Jornal do Brasil* no começo dos anos 60, inicia-se pontuando questões relacionadas à presença do jazz na música brasileira, até chegar à BN. A este capítulo, Tinhorão batizou de “Problemas”.

Uma vez que Tinhorão coroou o surgimento da BN como o ponto áureo da deturpação da autenticidade da música popular brasileira, não se pode deixar de frisar que o autor chegou a indicar como se originou a suposta deturpação da música brasileira.

Neste sentido, Tinhorão apontou os maestros Serverino Araújo e Radamés Gnattali como os responsáveis por terem iniciado aquilo que iria desembocar na BN: um processo “alienado” e gradual de “deturpação” do samba e do choro (TINHORÃO, 1970).

Ainda que o autor se refira ao surgimento das *jazz bands* como o marco zero desse cruzamento entre a música popular e o jazz, suas pesquisas o levaram a considerar não apenas a variedade de sonoridades, pois “tocavam eles, indiferentemente, sambas, maxixes, fox-blues e valsas” que eram executadas por esses conjuntos, mas também que muitos delas se apresentavam em bailes de carnaval, em gafieiras, ou seja, para um público diversificado, “onde se divertia o grosso da população negra e mestiça” (TINHORÃO, 1970, p. 47).

O problema se inicia quando houve a atuação conjunta de orquestradores influenciados pelo jazz e de músicos como os pianistas Farnésio Dutra (Dick Farney) e Alfredo José da Silva (Johnny Alf), pois estes estavam interessados em vertentes modernas de jazz, como o *bebop*. Essa confluência entre os arranjos jazzísticos das orquestras e desses músicos faria Tinhorão declarar no *Jornal do Brasil* que os sambas por eles produzidos foram “o pior produto da Política de Boa-Vizinhança” (1970, p. 53). Então, a suposta alienação que ameaçava a “autêntica” música popular já estava sinalizada para Tinhorão desde os chamados pré-bossanovistas:

Realmente, o cantor Farnésio Dutra, que muito sintomaticamente escolhera o pseudônimo norte-americano de Dick Farney, estivera nos Estados Unidos pouco antes, na crença quase infantil de que conseguiria fazer carreira naquele país cantando música norte-americana. No caso desse cantor – que é, aliás, bom pianista – o processo de alienação da mentalidade chega a ser alarmante: sua voz era quase uma réplica da de Bing Crosby e, segundo se divulgou, ele chegou a disputar nos Estados Unidos um concurso de imitação daquele seu êmulo, então no auge da carreira (1970, p. 55).

Desta forma, vê-se que Tinhorão não desconsiderava a influência do jazz das *jazz bands* brasileiras, mas isso não parece ter maculado a figura de Pixinguinha e os Oito Batutas, um dos que aderiram a esse padrão. O alcance popular desses conjuntos e a presença de

sambistas não necessariamente ligados a esse formato musical, ao que tudo indica, fizeram com que o autor não criticasse de forma tão incisiva esse período de trocas culturais. Na verdade, segundo ele, o “divórcio” do samba com suas “raízes” teria se iniciado apenas nos anos 40 “com a fase do samba tipo bebop e abolerado” (TINHORÃO, 1970, p. 36).

Esquemáticamente, portanto, pode-se entender que a dita “alienação cultural” se agravou de três formas:

- 1ª A influência do *hot jazz* nos arranjos dos orquestradores dos anos 40/50;
- 2ª A influência do *bebop* nas composições dos músicos populares pré-BN;
- 3ª A influência do *bebop* e do *cool* na BN.

Assim, o aparecimento da BN para Tinhorão demarcaria, historicamente, certa hegemonia danosa à música popular, por coroar o discurso de síntese cultural no afã de seus criadores e cultores de torná-la o principal produto nacional.

Voltando às terminologias criadas por Bollos (2007) para definir a crítica musical dos anos 60, vale ressaltar que havia um diálogo entre os estéticos e os inventores, e que estes reforçavam a linha ideológica nacional-desenvolvimentista, oposta aos ditames da linha nacional-popular mais conservadora. Ao creditar valor à “BN social”, até o poeta nacionalista Nelson Lins de Barros, por exemplo, foi criticado por Tinhorão (1969; 1975; 1998).

Aos olhos de Tinhorão não adiantaria a aproximação de compositores como Nara Leão aos sambistas como Zé Kéti, enquanto não se afastasse do legado da BN, produto da classe média e considerada alienada por ser afeita aos procedimentos do jazz:

A inautenticidade na música popular brasileira está na preocupação consciente em assimilar e incorporar à produção musical ritmos, estilos e harmonias de músicas estrangeiras. Nesse ponto é preciso que se diga que a música popular brasileira sempre sofre influência estrangeira [...]. Mas a maneira pela qual os velhos conjuntos de choras as tocavam acabou lhes dando um acento brasileiro [...]. Num samba de bossa nova, mesmo com letra nacionalista ou participante, é o inverso que acontece: o ritmo é esquemático, as harmonias são tiradas do *jazz* e quando a música é de Antonio Carlos Jobim, vai se ver e a melodia é de Cole Porter.¹⁶⁰

O músico Edu Lobo discordou categoricamente do crítico musical, mas em certo momento de seu comentário indica que as influências estrangeiras haviam sido superadas, ficando em um passado do movimento e sido adaptadas pela BN, já em sua fase delimitada:

¹⁶⁰ “Confronto: Música Popular Brasileira”. *Revista Civilização Brasileira*. nº 03. 1965, p. 312.

João Gilberto, em quem todos reconhecem grande talento, passou muito tempo apenas tocando violão. Ao lado das dificuldades iniciais, houve também uma grande influência do *jazz* que me parece válida. É verdade que no começo só uma elite podia gostar do que era feito, mas com sua aprovação o movimento tomou corpo, começando imediatamente a se transformar no que depois veio a ser a bossa nova.¹⁶¹

E, por fim, Edu Lobo valeu-se da máxima mariodeandradiana:

Lembrando as influências iniciais do *jazz*, cabe aqui uma citação de Mário de Andrade. “A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele, não pela repulsa. O artista não deve ser exclusivista, nem unilateral. O compositor brasileiro tem que se basear quer como documentação, quer como inspiração no folclore”.¹⁶²

É interessante perceber, em uma avaliação mais atenta, os diferentes usos dos argumentos de Mário de Andrade de Edu Lobo e, posteriormente, Miller (1968). Ao abordar sobre a adaptação e não o repúdio do *jazz* Miller afirmou que “deformar e adaptar espertalhonamente foi, pouco a pouco, deixando de ser uma tarefa que competia mais aos países basicamente importadores de música popular, para se transformar numa palavra de ordem entre os grandes distribuidores desse produto comercial”, acaba reafirmando as teses de Tinhorão.¹⁶³

Esta postura poderia, portanto, ser endereçada aos argumentos propostos por Augusto de Campos e companhia no livro *Balanço da Bossa*, publicado no mesmo ano da edição supracitada da RCB, afinal Campos se colocava no lado oposto a esse raciocínio, assumindo outra postura panfletária quando o assunto era a cultura brasileira.

Em defesa da BN e dos procedimentos de vanguarda, Campos se dizia “contra o nacionalismo-nacionalóide em música. O nacionalismo em escala regional ou hemisférica. Por uma música nacional universal” (CAMPOS, 1974, p. 14).

Miller, por outro lado, combate esta visão dizendo que “isto [música universal] é um verdadeiro primor de ignorância sociológica [...] a tal *música universal* é um esperanto hipotético, que não existe” (MILLER, 1968, p. 217). Diante disto, pode-se perceber como dentro do próprio pensamento nacionalista de esquerda começavam a surgir dissonâncias discursivas acerca da mistura da música brasileira com o *jazz*.

¹⁶¹ “Confronto: Música Popular Brasileira”. *Revista Civilização Brasileira*. nº 03. 1965, p. 308.

¹⁶² “Confronto: Música Popular Brasileira”. *Revista Civilização Brasileira*. nº 03. 1965, p. 309.

¹⁶³ Isto confirma o fato de que “os escritos com teor nacionalistas de Mário de Andrade sobre música serviram de base para grande parte do pensamento sobre a música popular brasileira até a década de 1960” (STROUD, 2008, p.19, tradução nossa). No original: “Mário’s influential nationalistically-flavoured writings on music that were to serve as a basis for much of the thinking on Brazilian popular music until the 1960s”.

Além disto, vê-se que harmonizados, em certo sentido, aos argumentos de Tinhorão sobre a valorização da “verdadeira” música popular brasileira frente aos gêneros estrangeiros em alguns artigos da revista, os debatedores não pareciam, entretanto, pregar o total afastamento da música brasileira do mercado, tampouco investir contra as misturas musicais. Em outras palavras, compreende-se que em meio à polifonia discursiva, alguns projetos de brasilidade endossaram uma postura de autocrítica/reavaliação do nacional-desenvolvimentismo, mas não uma negação total desse projeto, como pregava Tinhorão.¹⁶⁴

Em outro artigo, Nelson Lins e Barros comprova isso, afirmando que foi o “desenvolvimento industrial, em grande ascensão, por volta de 1955, que nos deu forças para tentar vencer, com êxito, a música importada” e que foi graças a esse surto econômico que os jovens amantes de música das camadas médias puderam ter acesso a “instrumentos caros”, à “cultura clássica” e, igualmente, da “melhor música internacional” e do “bom jazz”.¹⁶⁵

Essa constatação poderia explicar porque a leitura que Tinhorão fez do jazz como algo que deveria ser completamente negado e expulso da música popular brasileira. Algo que não era compactuado por todos os artistas que ajudaram a formatar a MPB: não apenas no que diz respeito ao interesse em utilizar de procedimentos do jazz, ou simplesmente apreciá-lo, mas no que diz respeito a vê-lo como referência para a modernização da música brasileira.

Na tentativa de criação de um produto nacional melhor arranjado e trabalhado, esses discursos pela modernização tomavam o jazz, aparentemente, como uma de suas referências. Assim, quando perguntado pelo crítico musical Tárik de Souza sobre a famosa apresentação no Carnegie Hall, em 1962, o bossanovista Carlos Lyra respondeu:

- Carlos Lyra: Ah... Quase que eu não vou.
- Tárik de Souza: É?
- Carlos Lyra: É, porque eu era do partido comunista, né? Então, o Costa, o organizador do festival, disse: – Carlinhos, tá pegando, essas coisas pra Nova York, pra fazer um festival nos Estados Unidos, com essa tua colocação. Eu disse: – Não, olha, a minha colocação: eu não tenho nada contra os Estados Unidos, sou o maior fã de Cole Porter, de Frank Sinatra, dessas coisas todas. A minha posição política é com o Brasil! Entende? A minha coisa aqui é pra tirar o Brasil do subdesenvolvimento. A minha posição aqui não é de guerra, nem de briga com ninguém, a minha posição é de salvar o Brasil do subdesenvolvimento. E se os Estados Unidos quiserem colaborar, eu sou parceiro. Ele disse: – Oba, então você não é de solapar nada, né? Eu disse – Não, não solapo nada (*risos*). Aí deu um jeito lá, e eu fui (SOUZA, 2016, p. 227).

¹⁶⁴ Ao recuperar também argumentos do intelectual isebiano Nelson Werneck Sodré, usando fragmentos da obra *A ideologia do colonialismo: seus reflexos no pensamento brasileiro* (1961), a crítica do músico envereda muito mais pela avaliação de que a universalização musical deveria proporcionar o escoamento direto da música brasileira para o mercado mundial sem mediações estrangeiras; isto é, para ele, no momento da “ingestão” e tentativa de “adaptação” dos elementos externos de forma natural, passou a ocorrer, na verdade, uma imposição do mercado da dita assimilação cultural.

¹⁶⁵ “Música Popular: Novas Tendências”. *Revista Civilização Brasileira*, nº 1, 1965, p. 233-234.

Isto confirma a hipótese de Contier (1998, s/p.) ao falar que artistas como Edu Lobo e Carlos Lyra (muito importantes para o surgimento da chamada “canção de protesto”) ainda que “não negassem a importância do jazz, da Bossa Nova, tinham consciência da impossibilidade de atingir o público alvo: o sertanejo ou o favelado”.

Quanto à visão dos modos de percepção artísticos, Bourdieu (2015a, p. 286-287) entende que “as preferências ou práticas das classes mais desprovidas de capital cultural” estão fundadas “muito mais em uma privação do que em uma recusa”.¹⁶⁶ Por isso, é preciso ter uma postura crítica diante desses discursos e representações que tentam legislar e determinar os gostos das camadas populares.¹⁶⁷

Além disto, outro exemplo dessa dissonância está no fato de outras figuras da MPB que combateram as mazelas do regime e levantaram a bandeira anti-imperialista como Tinhorão, mas que, ao contrário do que possa se imaginar, tinham apreço pelo jazz. A este respeito, pode-se mencionar Aldir Blanc, um dos compositores (juntamente de João Bosco) do *Hino da Anistia*, a conhecida *O bêbado e a equilibrista* (1979).

Aldir Blanc tinha ligações com os trios influenciados pela BN dos anos 60 e, em especial, com o jazz norte-americano, chegando a dar provas em uma de suas crônicas de seu gosto musical: “jazz é incerteza, dúvida, equilibrista na corda bamba [...]. Nunca a palavra Modernidade – com o – teve sentido tão verdadeiro. Jazz, junto com o samba, a Grande Arte do século XX” (BLANC, 2016, p. 20).¹⁶⁸

Além de Aldir Blanc, também, pode-se fazer menção ao próprio Ênio Silveira, diretor da RCB, dos periódicos mais importantes de esquerda dos anos 60, que “era amante da música erudita soviética e também amigo e admirador dos precursores da Bossa Nova e do

¹⁶⁶ Sobre essa questão da privação cultural, Leu (2006) frisa que, mesmo com o salto nas vendas de aparelhos de comunicação, como a TV, havia no Brasil altos índices de analfabetismo, semianalfabetíssimo e desigualdades sociais, entre 1960 e 1970. Em um ambiente com estas agruras o acesso ao conteúdo musical estrangeiro, seja pela *mass media*, ou por outros circuitos culturais só poderia ser privilégio das elites.

¹⁶⁷ Ao falar sobre a influência do jazz entre os anos 50 e 60 na musicalidade de artistas que vieram das camadas populares, Krausche (1983) pontua que esses sujeitos (e o autor cita o músico Jackson do Pandeiro para isso) criticavam e ao mesmo interiorizavam os elementos estrangeiros, adaptando-os segundo seus interesses. O autor conclui também que “nem toda a reação de músicos representantes do morro, do subúrbio ou da periferia dos centros musicais do país foi em favor da ‘pureza’ e ‘autenticidade’ da música ‘selvagem’ e popular” (KRAUSCHE, 1983, p. 63). Isto demonstra que as trocas eram bem mais complexas do que os críticos musicais poderiam inferir.

¹⁶⁸ Citação retirada do texto “Jazz”, inserido no livro *O gabinete do Doutor Blanc: sobre jazz, literatura e outros improvisos* (2016). Em outra crônica, intitulada “Coltrane e Mingus”, Aldir declara em tom coloquial: “Jazz é vício. Não tem essa história de flertar como o lance, brincar com o material, dar um cafungadinha e voltar, são e salvo, para o aprisco (bééé!) familiar” (BLANC, 2016, p. 15). Na contracapa do livro Luís Fernando Veríssimo lança a provocação “Aposto que muita gente não sabia do gosto do Aldir pelo jazz. É um erudito na matéria”. Os textos foram publicados originalmente na extinta revista virtual *Notícia e Opinião*, o *No Ponto*, já pelos idos dos anos 2000.

Samba Jazz, além de assíduo frequentador do famoso Beco das Garrafas no Rio, um dos berços da Bossa Nova”.¹⁶⁹

O nacionalismo, presente no conteúdo social das letras, surgia como temática que possivelmente renovaria o conteúdo da BN (CASTRO, 1990). Isto porque para músicos como Carlos Lyra havia uma impossibilidade de se produzir algo aos moldes da cultura popular, pois artistas como ele estavam imersos em uma “cultura burguesa” (CASTRO, 1990).

Havia desta forma, a leitura de que o jazz era uma música que somente a classe média poderia compreender e cultivar,¹⁷⁰ mas que por meio de sua incorporação na BN social a comunicação pudesse ser estabelecida.¹⁷¹ Percebe-se que, para esses músicos, a leitura do jazz e de sua influência na música brasileira tinha outras conotações, que se afastavam da leitura de Tinhorão.

Enquanto alguns críticos e músicos afeitos à ideologia direitista, como Ronaldo Bôscoli, eram refratários à questão de compor músicas participantes ao estilo BN, portando-se de forma reacionária a esse movimento, mas não ao jazz, Tinhorão determinava que “o problema da chamada participação se prende a um desejo de fugir da alienação representada pelo fenômeno de importação do jazz”.¹⁷²

É importante destacar que, a princípio, Tinhorão demonstrou ter interesse em mudar a sonoridade da BN e chegou a pensar que a BN social se afastaria do jazz. Contudo, não tardou para que Tinhorão se decepcionasse com os rumos musicais desta vertente da BN. Isto fica visível em seus comentários sobre Carlos Lyra:

o caso de Carlos Lyra ia ser diferente dos demais [...], foi o primeiro despertar para a falta de *raízes brasileiras* do movimento [...]. Pessoalmente Carlos Lyra, aliado o seu parceiro Nelson Lins de Barros, procurou uma saída para o impasse cultural da bossa nova, acolhendo uma ideia do *autor deste livro* em seu artigo ‘Bossa Nova de Noel Rosa em 1930 pode indicar caminho do povo aos Bossas Novas de 1962’[...]. A partir de 1964, com o estabelecimento de um clima pouco propício ao desenvolvimento de teses nacionalistas, Carlos Lyra (que angustiadamente revelaria seu malogro de encontrar um denominador comum entre a bossa nova e o ritmo tradicional no samba de autocrítica *Influência do jazz*) partiu para os Estados Unidos

¹⁶⁹ Fragmento da descrição do documentário *Delito de Opinião: Ênio da Silveira e a Civilização Brasileira*. Disponível em: <http://queroindentivar.com.br/projetos/delito-de-opiniao-enio-silveira-e-a-civilizacao-brasileira/>

¹⁷⁰ Essa interpretação não apenas indicava certa pré-noção das camadas populares e de seus gostos, mas pode ser interpretada também como impacto das formas diversificadas que o jazz assumiu ao se espalhar mundialmente. A leitura de um “jazz burguês” aparece inevitavelmente como um problema no projeto nacionalista da BN social e na visão radical de Tinhorão nos anos 60. Tal postura poderia ter relação justamente pelo tipo de público brasileiro que podia ter acesso aos meios de comunicação, revistas especializadas e discos.

¹⁷¹ Ao analisar a revista *Movimento* (da UNE), Napolitano (2006) percebeu que havia uma desconfiança de que a BN pudesse corromper o samba tradicional, mas também havia uma preferência dos mais jovens pelo gênero musical e que, portanto, “a BN deveria ser ‘politizada’, mas mantida enquanto conquista estética para o mundo da música popular” (2006, p. 02).

¹⁷² “Confronto: Música Popular Brasileira”. *Revista Civilização Brasileira*, nº 03, 1965, p. 305-312.

em fins daquele ano com o objetivo de atuar com o sexteto de Paul Winter [...], servindo para aprofundar dramaticamente a contradição fundamental entre a *essência alienada* da bossa nova com novas formulações impossíveis (1969, p. 113, grifos nossos).

Por isso, ainda que se colocasse na posição de artista revolucionário, o compositor de clássicas músicas da “BN social” ou “nacionalista”, como *Influência do jazz*¹⁷³, *Criticando*,¹⁷⁴ e *Feio, não é bonito*¹⁷⁵, entre outras¹⁷⁶ – não foi perdoado por Tinhorão. Isto porque o fato de simplesmente existir algum arranjo jazzístico dentro da música popular, mesmo nesse projeto de diálogo entre os artistas engajados da BN e as camadas populares, seria eminentemente inviável, pois seria sabotado pela presença da música estrangeira.¹⁷⁷ Dessa forma, a tentativa de uso da cultura popular para fins políticos passava a ser um agravante da alienação do movimento.

É interessante discutir o papel do gosto neste ponto, pois como parte do repertório do capital cultural, a preferência musical pode ajudar a entender algumas dessas controvérsias. Acerca disto, deve-se frisar que muitos artistas de esquerda da classe média denunciavam a alienação da música popular brasileira, mas muitas vezes, gostavam e consumiam o jazz. Enquanto Tinhorão, como já foi pontuado, valorizava somente nomes como Noel Rosa, Cartola, Wilson Batista, Zé Kéti e Ismael Silva, ou seja, alguns dos nomes considerados, entre os anos 40 e 50, como a nata da música popular e ao redor dos quais se construiu o status de bastiões da tradição musical brasileira. Diferente destes, Tinhorão creditava ao tipo de relação com as camadas populares uma das razões pelas quais a BN não era popular e nem brasileira.

Essas discrepâncias podem ter uma relação direta, também, com as maneiras de aquisição de capital cultural por meio da educação familiar e escolar, que são núcleos determinantes na construção do gosto e da ideologia dos sujeitos, como supõe Bourdieu em *A distinção: crítica social do julgamento* (2015).¹⁷⁸

¹⁷³ “Pobre samba meu/Foi se misturando se modernizando, e se perdeu/E o rebolado cadê? Não tem mais/Cadê o tal gingado que mexe com a gente/Coitado do meu samba mudou de repente/Influência do jazz”.

¹⁷⁴ “Todo ritmo estrangeiro/Tem a sua aceitação/Mas o samba brasileiro/Já nasceu no coração/É mania dessa gente/Que o bebop faz vibrar/Mas o samba é bem mais quente/E bem melhor de se dança”.

¹⁷⁵ “Salve as belezas desse meu Brasil/ Com seu passado e tradição/ E salve o morro cheio de glória/ Com as escolas que falam do samba/ Da sua história”.

¹⁷⁶ Algumas produções de Carlos Lyra nessa linha foram a trilha sonora para a peça “A mais valia vai acabar, seu Edgar” e a “Canção do subdesenvolvido”, no começo dos anos 60.

¹⁷⁷ No livro *Pequena História da Música Popular* (1975), Tinhorão utiliza fragmentos de um artigo do próprio Carlos Lira, publicado em 6 de outubro de 1962 na *Revista da União Nacional dos Estudantes*, para comprovar que o jazz agravava a impossibilidade de popularização da BN e, por conseguinte, fomentava a impossibilidade de diálogo com as classes populares.

¹⁷⁸ Esta tese advém de uma afirmação feita por Lamarão (2008), que acreditava que Tinhorão teria uma dupla ideologia (comunista e varguista) simplesmente pelo fato de Tinhorão ter feito elogios à educação que recebeu, fazendo odes à “democracia” que existia na escola pública do Estado Novo. Ainda que Lorenzotti (2010, p. 152) comente que Tinhorão não fez parte do quadro do PCB, mesmo sendo adepto do materialismo histórico, e que

Além disso, isto faz surgir não apenas a questão de classe e a visão negativa de qualquer promessa de modernização como fatores que influenciaram a visão de Tinhorão sobre o jazz na música brasileira, mas também as formas de construção de seu gosto musical. Ainda que o autor tenha defendido uma visão afastada de questões estéticas em entrevista para o programa *Roda Viva* nos anos 2000,¹⁷⁹ é necessário duvidar dessa afirmação, pois em seus primeiros escritos Tinhorão se mostrava totalmente tendencioso, demonstrando abertamente sempre estar a favor dos artistas situados na “Época de Ouro” da música popular, período de profissionalização dos músicos brasileiros e de diversificação do samba.¹⁸⁰

Entretanto, pode-se supor que a diferença de gerações e de modelos de escolaridade entre os músicos da BN/MPB e Tinhorão pareceu pesar bastante no momento em que esses artistas vislumbravam a construção de sua “hegemonia cultural” nos anos 60. Os primeiros queriam que esta hegemonia uniformizasse a “resistência cultural”, por meio de um mercado de bens simbólicos e culturais. Para tanto, necessitavam de uma indústria cultural solidificada que disseminasse sua produção ideológica (CZAJKA, 2010), algo completamente questionável para Tinhorão, para quem o mercado constituía um espaço de alienação cultural.

Por isso, na visão de Lamarão (2008), na medida em que esses artistas se valiam de instrumentos e sonoridades como *signos* estético-ideológico,¹⁸¹ com finalidades supostamente populares em suas composições, a fim de buscar uma ponte entre as várias classes sociais e, na medida em que essa esquerda buscou “enaltecer a figura daqueles que resistiram a qualquer forma de repressão política (sambistas do Estado Novo, compositores da ditadura militar)”, Tinhorão por outro lado assumia a posição de outra resistência: a de que resistia “às facilidades da ‘indústria cultural’” (LAMARÃO, 2008, p. 142).

Em outras palavras, Tinhorão trazia as “marcas da discussão sobre identidade nacional vinda da década de 1950” (LAMARÃO, 2008, p. 129), um projeto que havia sido abalado “pela derrota da esquerda que representou o golpe civil-militar” (2008, p. 129), uma vez que este regime buscava justamente efetuar o avanço do consumo e o fortalecimento da indústria cultural.

Além da BN, é importante ressaltar que outras sonoridades flertaram com o jazz, afastando-se, porém, da influência *cool* e enfatizando aspectos rítmicos do samba junto da

também duvide de que haja traços do varguismo no pensamento dele, à luz do pensamento de Pierre Bourdieu (2015a) sobre a construção sociológica do gosto musical essa questão pode dar direcionamentos para compreender as posições divergentes em relação ao jazz destacadas.

¹⁷⁹ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=meTizBT9grY>. Acesso em 10/06//2016.

¹⁸⁰ Deve-se frisar que em boa parte produção escrita de Tinhorão a questão estética não está desvinculada de questões ideológicas. O método de análise histórica serve como instrumento legitimador de seus juízos de valor.

¹⁸¹ Vale-se de Bakhtin (2014, p. 33) para quem o “signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou outra coisa qualquer”.

improvisação. Cabe analisar os principais nomes e a interpretação que se deu a esses conjuntos associados à chamada MPM.

3.4 O surgimento da MPM: outras modernizações com conflito

Considerando o momento de publicação dos escritos de Tinhorão é conveniente situar alguns fenômenos no âmbito da música popular brasileira e que Tinhorão não chega a comentar diretamente em seus livros, mas podem tê-lo influenciado sobremaneira na visão de “decadência”, que é tão evidente em seus primeiros escritos, a saber: o surgimento da chamada MPM, acrônimo designado ao movimento musical que envolveu os gêneros musicais sambajazz e o sambalanço.

Muito já se discutiu sobre artistas como Nara Leão, Carlos Lyra, Edu Lobo, Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal – em suma, oriundos da camada média carioca e moradora da Zona Sul – que se reuniam em seus apartamentos e tocavam nas chamadas *samba sessions*; clara referência às *jam sessions* criadas pelos músicos de jazz.

Igualmente, sobre como João Gilberto se destacou por criar uma nova batida¹⁸² e uma nova forma de utilização da voz. Entretanto, pouco se destacou que essas *Samba Sessions* (ou, *Jazz Samba Sessions*, como indicou Roberto Menescal) promoveriam, na verdade, mais do que a sonoridade tradicional da BN: o chamado “samba moderno” que logo seria associado, também, aos conjuntos da MPM, dava seus primeiros passos nesses eventos (SARAIVA, 2007).

É provável que o ano de 1961 seja o marco simbólico para a construção do que viria a se tornar o sambalanço e o sambajazz. Isto porque, foi exatamente em 1961 que, segundo Castro (1990), músicos como J. T. Meirelles, Paulo Moura, Dom Um Romão, Edison Machado, Airto Moreira, Sérgio Barroso, Manoel Gusmão, Hélcio Milito, Luís Carlos Vinhas e, principalmente, Durval Ferreira – que também participava das *jam sessions* no Little Club e no Bottle’s Bar – começaram a montar seus próprios conjuntos. Estes músicos buscavam experimentar uma sonoridade “mais pesada, jazzística” e “não a bossa cool de João Gilberto e Tom Jobim” (CASTRO, 2015, p. 412). Ou seja, um som para além da BN.

A proliferação dessas bandas e o maior destaque na imprensa musical estão ligados a vários fatores, entre eles a proximidade com músicos e estilos de jazz modernos e a própria

¹⁸² Raciocínio desenvolvido por Garcia (1999) ao tratar da sincopa não regular na batida do violão desenvolvida por João Gilberto. Para saber mais cf. GARCIA, 1999.

condição da BN no começo dos anos 60. Mello e Severiano (1999) trabalham com o fato de a BN em seu sentido tradicional, na verdade, ter se enfraquecido após o retorno da famosa apresentação no Carnegie Hall, em 1962. Os principais indícios dessa fragmentação eram: o fato de João Gilberto ter se estabelecido nos Estados Unidos e a conversão de Carlos Lyra aos ideais do CPC, momento em que divulgava sua vontade de romper com as premissas musicais da BN.

Deflagrava-se, então, o fim dos tempos áureos do movimento para esses autores, movimento este que, segundo os mesmos, teria dado seus últimos suspiros no espetáculo *Encontro*, produzido por Aloysio de Oliveira, na boate Au Bon Gourmet. Nesse evento Jobim, Vinícius e João dividiram pela primeira vez o palco (MELLO; SEVERIANO, 1999).

Assim, parte da crítica afeita aos raciocínios de Tinhorão aproveitou para diagnosticar as razões para tal “crise”. Isto pode ser visto claramente na reportagem *Os novos caminhos da Música Popular*, organizada pelo jornalista Maurício Azêdo e publicada no jornal *Folha da Semana*, em Outubro de 1966. Nesta matéria, se destaca uma declaração do compositor Mário Lago, intitulada “Bossa Nova faleceu”. Como o título sugere, para Mário:

A fase da ‘Bossa Nova’ está encerrada e sua efêmera existência se deve ao fato de que ela fez apenas adaptar a técnica de harmonização do jazz ao samba. Os bons compositores que lhe deram forma e repercussão acabaram por compreender que deviam seguir outro caminho, como é o caso de Vinícius de Moraes, Carlos Lira e Sérgio Ricardo, entre outros, que empreenderam uma pesquisa dos motivos musicais nossos e fizeram novas experiências com as letras, abandonando a Bossa Nova. Alguns – lembra Mário – chegaram a repudiá-la, como Carlos Lira, que o fez abertamente na música *Influência do Jazz*.¹⁸³

Porém, ao analisar a trajetória do jazz no Brasil, Mello (1987) aponta que, se por um lado os baluartes da BN haviam se dispersado, foi a partir da apresentação no Carnegie Hall em 1962 que os músicos brasileiros começaram a ter maior trânsito pelos palcos estrangeiros, aproveitando-se, deste modo, da associação da BN ao chamado *Brazilian jazz*. Percebe-se, então, que prosseguiram as trocas culturais com o jazz e os ecos da BN não arrefeceram, como se poderia presumir pelo fragmento supramencionado.¹⁸⁴

Além disto, no começo dos anos 60, constatou-se que algumas redes de televisão como a TV Record e a TV Tupi, vislumbravam na efervescência musical causada pelo jazz

¹⁸³ Cf. <http://www.jobim.org/chico/bitstream/handle/2010.2/484/CB3%20PrJ028-60%202-2.jpg?sequence=2>. Acesso em 15/08/2016.

¹⁸⁴ Vale destacar, também, que o impacto da BN ainda repercutia no cenário internacional, pois foi em meados dos anos 60 que Frank Sinatra gravou no LP *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* (Reprise Records), a canção “Garota de Ipanema”, sendo “definitivamente popularizada” e “tornando-se conhecida em todo o mundo” (NAVES, 2010, p. 32).

como algo a ser valorizado. Assim, além das temporadas de apresentações promovidas pela TV Record, contando com grandes nomes do jazz como Dizzy Gillespie, Woody Herman, Louis Armstrong e Tommy Dorsey, em julho de 1961 a própria TV Tupi produziu seu próprio festival de jazz (MELLO, 1987).¹⁸⁵

Tais eventos “produziram o contato físico definitivo dos músicos locais com os americanos, para completar a intimidade dos brasileiros com o Jazz” (1987, p. 282).¹⁸⁶Essas apresentações, segundo Flechet (2016), foram “em parte, financiadas pelo Departamento de Estado” e “permitiram que as tendências mais modernas do jazz (be-bop, hard bop, cool jazz) fossem apresentadas ao país” (FLECHET, 2016, p. 31, tradução nossa).¹⁸⁷

Ainda no mesmo ano, também foi promovido pelo Departamento de Estado o *American Jazz Festival*, no Rio de Janeiro (TINHORÃO, 1969), que simbolizava o significativo alcance do gênero musical no Brasil e a diversidade de bandas que surgiram influenciados, inclusive, pelas sonoridades e formatos modernos de jazz.¹⁸⁸

Poderia se dizer que a chamada MPM – assim como a BN, a Tropicália, a Jovem Guarda, a Pilantragem, a Lira Paulistana e o Clube da Esquina –, irrompeu como um movimento musical/instrumental que fomentou a criação de diversas escolas musicais que diversificaram a sonoridade da MPB.¹⁸⁹ Tais escolas visavam superar alguns procedimentos da BN, como o desuso da bateria, a ausência de elementos dançantes, bem como dar novo fôlego às inovações harmônicas. Além disto, esses conjuntos se propuseram também a parrear

¹⁸⁵ Houve ainda uma apresentação de Duke Ellington em 1963, no Rio de Janeiro e, em seguida, prosseguindo no intercâmbio cultural, Ellington também fez gravações com o Trio Mocotó e com escolas de samba, entre 1971 e 1974 (MELLO, 2014).

¹⁸⁶ Para Hobsbawm (2017), em se tratando dessas trocas culturais, um dos fatores que fez a BN ficar conhecida mundialmente foi essa “visita ao Brasil de jazzistas de vanguarda norte-americanos, liderados por Dizzy Gillespie”, algo importante, pois era “revelador que a vanguarda do jazz tenha posto em circulação esse novo estilo pop, uma coisa muito rara” (HOBSBAWM, 2017, p. 53).

¹⁸⁷ No original: “these tours, partly funded by the State Department, allowed the more modern jazz trends to be presented to the country (be-bop, hard bop, cool jazz)”.

¹⁸⁸ Mello (1987) pontua que no final dos anos 50 houve outros eventos que ajudaram a difundir o jazz no Brasil. Foram eles: o Concerto Brasileiro de Jazz, em novembro de 1956, e depois em 1957. E por fim, em 57, a Festa do Jazz (cultura artística). Todos eles aconteceram no *Golden Room do Copacabana*. Além disso, foram promovidas inúmeras *jam sessions* no Rio de Janeiro nos auditórios da Associação Brasileira de Imprensa, no Clube Mackenzie, no Fluminense Futebol Clube, na Associação Atlética Banco do Brasil, na Associação Cristã de Moços, entre outros espaços que atraíram um público numeroso e que contaram com apresentações de músicos como Fats Elpídio (pianista), K-Ximbinho (clarinetista), José Marinho (baixista), Paulinho Magalhães e Suti (bateristas) etc. (RAFAELLI, s/d).

¹⁸⁹ O samba-rock, a Pilantragem, a *soul music* à brasileira são sonoridades que devem seu surgimento a esse momento de experimentações com vertentes modernas de jazz com o samba. Um exemplo foi a parceria de Tim Maia no começo de sua carreira com o baterista de sambajazz Milton Banana. Os dois compuseram em 1963 a canção intitulada *New Love*, rotulada de “bossa-soul” por Nelson Motta (GONÇALVES, 2011, p. 33).

com a influência do *rock and roll* encabeçado pelo *iê, iê, iê*, à época rotulada como a “música da juventude brasileira”.¹⁹⁰

Castro deu uma definição interessante sobre esse novo rótulo musical em um texto presente na contracapa de uma versão relançada pela Universal Music em 2003 do LP *A hora e a vez da MPM* (Philips, 1966). Trata-se da gravação de um dos conjuntos mais ativos dos anos 60, o Rio 65 Trio, formado por Dom Salvador (piano), Edison Machado (bateria) e Sérgio Barrozo (contrabaixo). Assim, nas palavras de Castro:

A sigla M.P.M, ‘música popular moderna’, queria dizer além da Bossa Nova, além dos gêneros, além das *nacionalidades* – embora fosse samba com um tutano jazzístico. Os trios de piano, baixo e bateria nasceram no jazz, mas se tornaram uma formação clássica em toda parte e, no Brasil ganharam uma *dinâmica própria* (grifos nossos).¹⁹¹

Saraiva (2007) afirma que um dos discos da época que utilizou esse rótulo foi o *Flora é M.P.M* (RCA Victor, 1964), contando com grandes músicos que como Dom Salvador e Osmar Milito (pianos), Jorginho (flauta), Jorge Arena e Rubens Bassini (percussões), Dom Um Romão (bateria), e cujas canções possuíam letras e interpretações que se diferenciavam do tom intimista, típico da BN.

Nesse ano, houve, também, o lançamento da coletânea *É tempo de música popular moderna* (Philips, 1964), contando com Jorge Ben Jor, Tamba Trio, Os Cariocas, Copa Trio, Rosana Toledo e Luiz Henrique. Ainda segundo Saraiva (2007), houve uma série de festivais que se valeram do termo, tais como o espetáculo promovido pelo jornal *O Globo*, em 06 de agosto de 1964, e no qual participaram alguns conjuntos como o Tamba Trio, Os Cariocas, Meirelles e Copa 5, Dom Um Romão e Copa Trio, além dos cantores Jorge Ben Jor, Silvinha Teles, Nara Leão, Doris Monteiro e Rosinha de Valença.

Além dos conjuntos mencionados, o LP da *Turma da Gafieira* (Musidisc, 1957) é indicado como um dos marcos do sambajazz para Raffaelli (2009). Diz-se que, já nesse disco, se pode apreciar uma sonoridade resultante da “combinação única de vários elementos que só podem acontecer no Brasil, aglutinando samba, jazz, choro, afro, entre outros”¹⁹², uma mistura rítmica “que, como o nosso futebol, é cheia de improvisações e de imprevistos”.¹⁹³

¹⁹⁰ A disputa comercial pode ser vista em relação às vendas de discos entre 1950 e 1960. A *Revista Intervalo* indicou que entre 23 e 28 de janeiro de 1967, o LP *Ed Lincoln* (Musidisc, 1966) estava em terceiro lugar entre os mais vendidos, perdendo para Roberto Carlos, que faturava a primeira posição das vendas. Cf. <http://bestsellingalbums1960s.blogspot.com.br/2017/08/january-1967.html>. Acesso em 18/07/2017.

¹⁹¹ Contracapa, *A hora e a vez da MPM* (Universal Music, 2003).

¹⁹² Cf. <https://orfaosdoloronix.wordpress.com/2011/12/13/turma-da-gafieira-turma-da-gafieira-1957/>. Acesso em 20/11/2016.

¹⁹³ Contracapa, *Turma da Gafieira – músicas de Altamiro Carrilo* (Musidisc, 1957).

Não é gratuito, portanto, que esse formato de samba fosse divulgado como parte “[...] da genuína música brasileira. Da autêntica, da legítima, da típica, ou que outros adjetivos existem para qualificá-la”.¹⁹⁴

Em relação ao trato da imprensa, o crítico musical Robert Celerier, membro do *Clube de Jazz e Bossa*, publicou uma série de textos intitulados *Pequena História do samba-jazz*, aos domingos, no jornal *Correio da Manhã*. Inicialmente, em 25 de outubro de 1964, o crítico musical defendeu o LP da *Turma da Gafieira* (1957) como o pioneiro do gênero. Sendo um dos muitos defensores do jazz “autêntico”, Celerier elogiou o “disquinho promissor”, mesmo contendo “falhas”, se referindo, por exemplo, à presença do acordeon nas músicas (CELERIER, 1964, p. 03). Adiante, o comentário destacado a seguir evidencia o ambiente de improvisação e de tentativa de criar novas sonoridades na música brasileira:

Ainda não se sabia, ao certo, se o caminho a seguir consistia em tocar samba em ritmo de jazz ou jazz em ritmo de samba! Era a fase ‘tonta’ da moderna música brasileira. Lembrem-se! Não existia esta falange de jovens músicos que trouxeram um sopro novo à nossa música popular. Estas ‘brincadeiras’ não encontravam nenhuma receptividade e eram confinadas ao campo do estrito amadorismo. Os músicos profissionais viviam, muito mal, de bailes ‘quadrados’ ou de fundo musical em discos ou rádio. Exigia-se ler a partitura e não dar trabalho ao maestro. Solo? Improviso? Nunca! Quem tinha mais musicalidade só podia desabafar num dos poucos concertos de jazz (se se podia chamar assim as desorganizadas *jam sessions* da pré-história!) ou numa ‘canja’ de gafieira evoluída [...]. Ao mesmo tempo, a ‘bossa nova’, inicialmente reduzida à música folclórica das praias da zona sul, tomou vulto, revolucionando a temática com suas novas composições e acostumando o público às harmonias modernas. Mas se a ‘bossa nova’ já fazia sucesso nas suas formas, vocais, mais populares, e proporcionava a certos músicos modernos a possibilidade de sair do amadorismo e acompanhar vocalistas, ainda [faltava] desenvolver o lado instrumental da nova música. Tal desenvolvimento [enfrentou] sempre sérios problemas, pois a preferência do público se [dirigia] sempre para os vocalistas.¹⁹⁵

Assim, a origem desses novos estilos se remete ao circuito de bares e boates cariocas, como a do hotel Vogue, a boate do hotel Plaza, a boate Meia Noite (dentro do Copacabana Palace) e envolve a geografia das áreas nobres da cidade do Rio de Janeiro.¹⁹⁶ Contudo, as primeiras gravações que apresentavam a sonoridade do sambajazz já vinham se desenhando desde os anos 50, como resultado do intercâmbio promovido pela Política de Boa Vizinhança.

¹⁹⁴ Contracapa, *Turma da Gafieira – músicas de Altamiro Carrilo* (Musidisc, 1957).

¹⁹⁵ CELERIER, Robert. *Jazz*. “Pequena História do samba-jazz”. *Correio da Manhã*. Cultura & Diversão, 25 de Outubro, 1964, p. 03.

¹⁹⁶ Essas informações foram colhidas no texto sobre o sambajazz de Raffaelli (2009) e confirmadas na escuta do bloco “Samba-jazz” do programa “Instrumental Brasileiro”, apresentado por Ricardo Silveira. O apresentador pontua ainda que em “Inquietação” há a mistura de maxixe e jazz Para realizar a escuta do programa pertencente à Rádio Batuta, cf. <http://radiobatuta.com.br/RadioPrograms/view/20>. Acesso em 09/10/2016.

Pode-se citar a importância de guitarristas como Bola Sete (Djalma de Andrade) e Laurindo de Almeida no desenvolvimento desse cruzamento do samba com o jazz. O disco *Braziliance* (Pacific Jazz, 1953) de Laurindo de Almeida e Bud Shank, por exemplo, é considerado pioneiro em termos de sambajazz, principalmente, as versões de *Inquietação*, de Ary Barroso e *Falsete*, de Johnny Alf. Sobre o disco, Raffaelli comenta que:

o impacto daquele disco [o “Braziliance”] em nosso meio musical foi extraordinário, abrindo as portas para um estilo até então inimaginável. Curiosamente, na época um conhecido saxofonista brasileiro declarou enfaticamente que era impossível improvisar sobre música brasileira, porém, posteriormente, ele adotou a improvisação jazzística na temática brasileira dos seus discos (s/d, p. 02).

Neste sentido, é bastante interessante perceber a expectativa causada por esses novos conjuntos que surgiam à época, o que fica mais evidente no texto da capa de outro disco do Rio 65 Trio, o LP *Meu fraco é café forte* (Philips, 1965):

É agora que a música popular brasileira atinge sua maturidade. Há sucesso enorme por toda parte. Músicas e músicos brasileiros desbravam os mais difíceis mercados, as mais inacessíveis regiões do mundo. É o despertar musical do Brasil. Foram necessários quatro séculos de inspiração e talento para criar esta força única e indestrutível. Pela primeira vez na história da música popular de todo o mundo, um país desponta em pleno século XX com tamanho potencial de sucesso e – o que é importante – com música de ritmo, inspiração e talento inteiramente nacionais. E é aqui que entra o papel importante prestado pelo músico brasileiro. Graças a ele, a nossa MPM é hoje, sinônimo de música inteligente, porém sem deixar de ser popular.

Em seu trabalho, Saraiva (2007) mostra como a alcunha de “sambajazz” possuiu diferentes formas de grafia e denominações ao longo do tempo: *jazzsamba*, *hard bossa nova*, *bossa-jazz*, *sambop*, *samba-jazz*, *samba moderno*.

O primeiro rótulo, segundo Saraiva (2007), foi utilizado no início dos anos 60 pela crítica para descrever certos arranjos jazzísticos no samba, feitos ao piano. Um dos marcos simbólicos dessa nomenclatura foi o álbum *Jazz Samba* (Verve Records, 1962) de Stan Getz e Charlie Byrd.¹⁹⁷ Os demais rótulos citados surgiram em seguida e estavam associados aos primeiros momentos de experimentação do samba com o jazz moderno de estilo *bebop*.

¹⁹⁷ Alguns dos vários discos importantes no entrecruzamento entre o samba e o jazz foram: *Bossa Nova Means Samba With a Beat* (Colpix Records, 1962), do saxofonista Zoot Sims; *Jazz Meets Bossa Nova* (Columbia, 1962), do conjunto The Paul Winter Sextet; *Steven Allen Plays Bossa Nova Jazz* (Dot Records, 1963); *Bossa Nova: the new sound in Jazz from South America* (Diplomat Records, 1962), da banda The Brasiléros; *Bossa Nova Jazz* (Glad-Hamp Records, 1963), de Lionel Hampton; *Brasamba!* (Pacific Jazz, 1963) e *Bossa Nova Jazz Samba* (Pacific Jazz, 1962), ambos do saxofonista Bud Shank. Finalmente, há *Cannonballs Bossa Nova* (Riverside, 1963), gravado por Julian “Cannonball” Aderley, um músico bastante influente para os

O rótulo “sambop”, por exemplo, pode ter aparecido pela primeira vez no álbum *Nova Geração em Ritmo de Samba* (Copacabana, 1960), no qual a cantora Claudete Soares interpreta a canção “Sambop”, composição de Durval Ferreira e Maurício Einhorn, de 1959. Convém ressaltar ainda que, em uma pesquisa nas páginas da *Revista do Rádio*, encontrou-se o termo “sambajazz” sendo utilizado pelo conjunto Biriba Boys, em 1962 (Vol. 03, Chantecler), para nomear uma de suas composições, denotando a popularização desse gênero híbrido no cenário musical da época.¹⁹⁸

A descrição da sonoridade dessas bandas, pontuada por Alexandre (2009), reforça a inovação musical e o rebuliço que estes conjuntos fizeram na cena musical da época, sobretudo no que diz respeito à forte presença da bateria e da improvisação. Aliás, segundo o autor, esses foram alguns dos fatores que ajudaram a inaugurar uma sonoridade “muito mais agressiva que o som de João Gilberto”, apresentando-se, assim, bem mais “intrincada, técnica, urbanoide, nervosa e definitivamente exibicionista” (ALEXANDRE, 2009, p. 53).

Não raro, tal fenômeno foi visto por alguns críticos como similar ao momento de modernização do jazz: “em comparação ao Sinatra-Farney, o Beco das Garrafas é que esteve para a Bossa Nova assim como o Minton’s Playhouse, o clube da Rua 118, no Harlem, em Nova York, esteve para o *be-bop*, nos anos 40” (CASTRO, 1990, p. 287).

Neste sentido, um dos principais diferenciais entre a BN tradicional e esses conjuntos era a posição central da bateria. Destacavam-se músicos como Milton Banana, Edison Machado, Airto Moreira, Dom Um Romão e Jorge Autuori. Em seguida, além de fazer um paralelo com a musicalidade buscada por Wilson Simonal, Alexandre (2009) comenta que, entre 1962 e 1965, os conjuntos de sambajazz “se espalharam como gripe” por várias cidades, chegando a praticar “uma espécie de radicalização do lado mais virtuoso e jazzístico” da BN (ALEXANDRE, 2009, p. 52).¹⁹⁹

Surgiam, assim, os trios de sambajazz, influenciados pelo som de músicos do *bebop* e do *hard bop* tais como Art Blakey, Max Roach, Sonny Rollins, Clifford Brown, Thelonious

instrumentistas da época. Entre as gravações estão: Corcovado (Antonio Carlos Jobim), “Sambop”, “Clouds”, “Joyce’s samba” e Batida Diferente (Durval Ferreira e M. Einhorn), e “Groovy Samba”, de Sérgio Mendes.

¹⁹⁸ LUIZ, Fernando. Coluna “Discos”. *Revista do Rádio*, nº 688, 1962.

¹⁹⁹ Vale pontuar que enquanto se desenvolvia o sambajazz no Rio de Janeiro, em São Paulo nasciam bandas como a *Traditional Jazz Band*. Ainda que este conjunto tenha surgido “com a proposta de não copiar o jazz primitivo, mas sim recriá-lo num espírito evolutivo”, como informado em seu *site*, seu nome e sonoridade confirmam uma tendência na época ao tradicionalismo nos músicos de jazz paulistas, ao contrário dos cariocas (CALADO, 1990). Aliás, por conta disso, os músicos defendem que sua banda “foi a única coisa feita em 1964 que deu certo” (PELLEGRINI, 2004, p. 358). Para mais informações sobre a TJB cf. <http://traditionaljazzband.uol.com.br/>. Acesso em 23/11/2017.

Monk, Charlie Parker, Kenny Clarke, entre outros que formaram trios instrumentais. Sobre essa influência Tárik de Souza informa que:

Essa ideia dos trios foi importada do jazz. No jazz é que eles usavam essa formação: piano, baixo e bateria. Isso não era usual no Brasil. Então, a partir daí, a partir justamente da incorporação da influência do jazz que deu na bossa nova, surgiram os trios: o Tamba Trio, o Sambalção Trio, o Bossa Três, Zimbo Trio. Quer dizer, várias formações com músicos de altíssima qualidade e, entre eles, o Rio 65 Trio (8'59").²⁰⁰

Além do Rio 65 Trio e dos conjuntos mencionados por Tárik, pode-se dar destaque ao Bossa Jazz Trio, Embalo Trio, o Sansa Trio, Ginga Trio, Jorge Autuori Trio, Bossa Três, o Milton Banana Trio, o Manfredo Fest Trio, o Sérgio Mendes Trio,²⁰¹ Tenório Jr. Trio, liderado pelo talentoso pianista Tenório Jr. (lembrado por ter sido vítima de tortura e assassinato por militares argentinos²⁰²), entre outros conjuntos.²⁰³ Não se pode esquecer, é claro, do conjunto Tamba Trio, pois foi simplesmente um dos carros-chefes que “subverteu o papel dos grupos instrumentais da época, que até então se limitavam em acompanhar os cantores” (ALEXANDRE, 2009, p. 52). Esse maior protagonismo no aspecto instrumental levou a improvisação a se tornar “o centro das atenções, como na escola do bebop” (ALEXANDRE, 2009, p. 52).²⁰⁴

O músico e jornalista Fernando Lichti Barros relata sobre o uso da improvisação como meio de ruptura com as formas de tocar que vigoravam, geralmente, acompanhando cantores ou executando uma música instrumental ambiente.²⁰⁵ Contudo, ao pontuar o

²⁰⁰ Programa *O som do vinil with Charles Gavin*. “Dom Salvador and Rio 65 Trio”. Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=84ziItx2XCQ&t=457s>. Acesso 28/07/2017.

²⁰¹ Sérgio Mendes foi outro músico importantíssimo desse momento dos trios e surge ao lado de Ivan Lins, Caetano Veloso, MPB-4 e Maria Bethânia na lista dos mais vendidos nos anos 60 (VICENTE, 2008).

²⁰² O caso de Tenório Jr. é digno de nota. O pianista foi um dos músicos mais relevantes para a BN e para o sambajazz, chegando a gravar o LP *É samba novo* (CBS, 1959), o primeiro do baterista Edison Machado e um dos precursores da MPM. Antes de ser sequestrado nos anos 70 por engano pelo serviço secreto da Marinha Argentina, ter sido torturado e assassinado, o pianista gravara apenas um LP, *Embalo* (RGE, 1964). Participou também do LP *Desenhos* (Forma, 1966) do saxofonista Victor Assis Brasil, entre outros.

²⁰³ Outros conjuntos que podem ser destacados do eixo Rio-São Paulo são: Tempo Trio, Jongo Trio, Balção Trio, Trio 3D, Geraldo Trio, Sambrasa Trio, Copa Trio, entre outros. Já, em Curitiba destaca-se o Beppi Trio, liderada pelo músico italiano Giuseppe Beppi que atuou em ambientes noturnos da cidade. Juntamente do músico italiano atuaram os músicos Gebran Sabbag, Fernando Montanari, Ari Lunardon, Maciel Maluco, Ernesto Cordeiro, Guarani, Canhoto, Geraldo Rosário e Wilson Branco. Sobre os trios em Curitiba cf. GILLER, Marília. *Curitiba e música popular: a influência do jazz na cultura local*. Acesso em 28/01/2107.

²⁰⁴ Em relação ao Tamba Trio, uma pesquisa do NOPEM sobre as vendas nos anos 60 mostra que o conjunto aparece na listagem dos sucessos com *Reza* do disco *5 na Bossa – Nara Leão, Edu Lobo & Tamba Trio* (Philips Records, 1965) ao lado de nomes como Chico Buarque, Edu Lobo e Nara Leão, saindo atrás de Nana Caymmi. (VICENTE, 2008).

²⁰⁵ Cf. https://www.secsp.org.br/online/artigo/9450_50+ANOS+DE+SAMBAJAZZ#/tagcloud=lista. Acesso em 03/07/2016.

entusiasmo libertário que a improvisação do sambajazz fomentou, o músico também menciona a postura reacionária dos militares sobre os arranjos e inovações musicais:

Ao mesmo tempo em que existia na música essa vontade de inovar, vontade de liberdade, nós caímos numa ditadura. Então nesse tempo aconteceram muitas coisas. Tiveram grupos que foram intimados a depor no exército, acusados de ter tocado o hino nacional em ritmo de Twister. E enquanto, institucionalmente, o país estava patinando para trás, os músicos estavam mandando a bola pra frente.²⁰⁶

O mais irônico é que entre os que repudiavam o sambajazz estavam os símbolos-mor da BN, Vinícius de Moraes e João Gilberto. Na opinião de Vinícius “o que se convencionou chamar de ‘samba-jazz’ nada tem a ver com a bossa nova; nem, para ir mais longe, com samba ou com jazz. É um híbrido espúrio” (MORAES, 2009, p. 117). A BN, contudo, representava para ele “uma filha moderna do samba tradicional, que teve o seu namoro com o jazz, sobretudo o chamado ‘West Coast’” (2009, p. 116). Adiante, no caso de João Gilberto, Calado (1997) informa que

semanas antes, ao sair da TV Record, após uma rápida aparição no programa O Fino da Bossa, com uma única frase João dinamitara os conjuntos instrumentais e cantores influenciados pelo bebop que andavam dominando o cenário musical com o chamado samba-jazz: “É melhor tocar iê-iê-iê do que este jazz retardado” (1997, p. 72).

A propósito, demonstrando o cenário de disputas, dissonâncias e contradições acerca da influência do jazz na música popular brasileira, Castro (1990) confirma esta discrepância entre João Gilberto e o sambajazz, defendendo que a sonoridade do gênero musical era tão intensa que “João Gilberto, se passasse pelo Beco quando aqueles grupos estivessem apresentando os seus próprios temas [...], fugiria espavorido: todas as baquetas que ele pensava ter eliminado das baterias brasileiras estavam ali, fazendo mais barulho do que nunca” (CASTRO, 1990 p. 287).

Já, para Caetano, um “joãogilbertiano ortodoxo” (CALADO, 1997, p. 56) que “certamente adoraria ter ouvido o que o papa da bossa andava pensando sobre a situação da música popular brasileira naquela época” (1997, p. 72), o samba-jazz, além de não ter “nada a ver com a verdadeira bossa nova sintetizada por João Gilberto”, levava do compositor bossanovista “uma espécie de rasteira estética” (1997, p. 56).

²⁰⁶ Tal comentário faz lembrar o relato do pianista César Camargo e Mariano (2011, p. 211-213) sobre os “Anos de Chumbo” em que presenciou a censura de músicas nas quais havia trabalhado arduamente nos arranjos. Ao citar uma frase de Chico Buarque de que a maior vítima da censura era o povo “de quem se roubava o acesso a bens culturais”, o músico faz crer que não eram apenas os compositores e cantores que eram prejudicados, mas um setor mais amplo da música popular.

Em relação especificamente ao sambalanco, pode-se dizer que este “não se tratou de [um] movimento normatizado” e, talvez por isso, seja um rótulo difuso que carece de uma maior nitidez, uma vez que “sequer [foi] discutido na imprensa do período” (SOUZA, 2016c, p. 22). Mesmo diante destas limitações, vale pontuar que o sambalanco se desenvolveu em momento paralelo ao sambajazz. Além disso, o sambalanco também fez usos de procedimentos do jazz, chegando a fazer um sucesso significativo na época “pelas casas noturnas dos arredores, em Copacabana, como o *Arpège* e o *Drink*”, um ambiente por meio do qual “o sambalanco espalhou-se de forma viral” (SOUZA, 2010, p. 33).

Segundo Tárík de Souza (2010), o termo “sambalanco” foi curiosamente utilizado, pela primeira vez, pelo cantor Carlos Lyra, já conhecido como dissidente do movimento BN e, em certo sentido, contrário naquele momento às influências do jazz na música brasileira. Diz-se que já se mencionava o termo na contracapa do disco *Depois do carnaval* (Philips, 1963): “O sambalanco de Carlos Lyra” (SOUZA, 2010, p. 04). Além disto, a adoção do termo, inicialmente, apontava para uma via musical que o cepecista Carlos Lyra utilizaria para se afastar da herança bossa novista, adotando uma postura mais engajada.

O texto de contracapa do segundo LP do cantor, escrito por Vinícius de Moraes em 1961, deixava claro o momento de divisão e diferenciação: de busca por outros caminhos musicais e modernização: “Carlinhos Lyra pertence ao que poderíamos chamar de ‘a corrente mais nacionalista da Bossa Nova’, o que o levou, com um senso diferenciador, a criar o termo *sambalanco* para as suas composições” (CASTRO, 1990, p. 299, grifos do autor).

Curiosamente, o gênero sambalanco iria enveredar muito mais para o âmbito comercial do que para o engajamento político. Alguns dos nomes mais proeminentes do sambalanco foram os de Orlandivo, Eumir Deodato, Silvio Cesar, Waltel Branco, Os Catedráticos, Djalma Ferreira e seus Milionários, do Ritmo, João Roberto Kelly, Miltoninho, Tamba 4, Pery Ribeiro, Pedrinho Rodrigues, Emilio Santiago e músicos como Paulinho Trumpete, Wilson das Neves, Luís Alves, Waldir Calmon, Durval Ferreira e Márcio Montarroyos.²⁰⁷

Além disso, o gênero foi difundido por gravadoras de pequeno porte que foram criadas justamente por alguns dos artistas supramencionados. A título de informação, podem ser citados os selos Drink (de Djalma Ferreira), Sideral (de Miltoninho), Remon (do Conjunto Drink), Pawal (de Walter Wanderley) e Masterplay (de Fats Elpídio), além, é claro, dos selos

²⁰⁷ São mencionados também outros artistas que flertaram com o sambalanco, como Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Jorge Ben, Elis Regina, Carlos Imperial e Elza Soares. Para saber mais cf. SOUZA, 2016c.

Rádio, Arpège e a carioca Musidisc, “que projetou Ed Lincoln, Orlandivo, Silvio Cesar e Pedrinho Rodrigues, entre outros” (SOUZA, 2016c, p. 24-25).

Instaurava-se, assim, uma disputa comercial por uma parcela de ouvintes que era atraída pela dança, um público que procurava sonoridades com suingue, a base de órgãos e guitarras elétricas, bateria e contrabaixo, logo, instrumentos quase ausentes na BN. Por isso, passou a crescer significativamente a procura em algumas boates cariocas por sonoridades que, diferente da BN, promovessem a dança (SOUZA, 2016c).

Esta alta no consumo de gêneros com forte apelo rítmico fica claro ao se analisar as vendas dos discos da época e a sonoridade moderna do sambalongo estava inserida nesse processo. Em 1960, por exemplo, Djalma Ferreira aparece com seu *Drink no Rio de Janeiro* (Discobertas, 1959) entre os mais vendidos juntamente de Celly Campelo e Paul Anka²⁰⁸. Dois anos depois, o jornal *Tribuna da Imprensa* Rio de Janeiro, de 22 de maio, colocaria o LP *Ed Lincoln e seu órgão espetacular nº 02* (Musidisc, 1962) no terceiro lugar dos mais vendidos, ganhando de *Let's Twist Again* (Parkway Fermata, 1961) de Chubby Checker. Nesta mesma lista consta o nome de Waldir Calmon que está à frente de grandes artistas internacionais como Frank Sinatra e The Platters com um dos elepês da série *Feito para dançar* (Copacabana, 1961).²⁰⁹

Quanto à presença do jazz no sambalongo, esta influência vem à tona, por exemplo, em depoimentos dos próprios cultores do novo ritmo. O músico Durval Ferreira confirmou o uso de procedimentos do jazz em entrevista concedida ao jornalista Tárík de Souza:

- Durval Ferreira: O próprio disco do Bassini, com “Maria conga”, ele tem esse swing, a influência do jazz foi fundamental. Não podemos negar isso. Nós fomos influenciados pelo jazz. Tanto que o Tito Puente até hoje eu ouço.
- Tárík de Souza: Mas aí é o jazz latino.
- Mas influenciou muito [...]. O baterista Edison Machado veio com samba no prato, os bateristas se soltaram. O samba-jazz entrou nessa jogada, o Sérgio Mendes lançou o grupo Bossa Rio. Então, eu acho que é tudo influência do jazz para a bossa nova, da bossa nova para o sambalongo e pro sambajazz (sic). A bateria era uma peça importante, tinha improviso de bateria, que só existe em jazz. Então, eu acho que essa influência foi muito importante pro movimento (2016c, p. 74).

Talvez por conta dessas influências, Ed Lincoln tenha composto a canção *Bossa Nova Jazz Samba* (1963), depois gravado uma versão de *The Blues Walk* (1964) do trompetista americano Clifford Brown. Provavelmente, estas incursões jazzísticas o fizeram ganhar prêmios do jornal *O Globo* na época (SOUZA, 2016c). No caso de Djalma Ferreira, as

²⁰⁸ Cf. <http://bestsellingalbums1960s.blogspot.com.br/2013/03/1960.html>. Acesso em 18/08/2017.

²⁰⁹ Cf. <http://bestsellingalbums1960s.blogspot.com.br/2013/03/1962-lps.html>. Acesso em 18/08/2017.

experimentações o levaram a ser contratado pela renomada gravadora *Dot Records*, conhecida por ter gravado discos de Bob Crosby e os Mills Brothers, além de compor músicas ao lado do historiador de jazz Leonard Feather. Ademais, futuramente, sua música *Recado* seria regravada pelo conjunto de jazz francês *Original Paris Swing* (CASTRO, 2015).

Em termos técnicos, como se pode perceber, diferente do sambajazz o sambalongo enveredou muito mais pela ênfase nos ritmos cubanos, no jazz latino e pelo chamado teleco-teco, expressão associada ao samba dançante. Uma descrição musical elaborada por Tárík de Souza informa com mais detalhes do que se tratava a nova sonoridade:

Como traço comum, a pontuação de piano, órgão e precursores teclados elétricos (como se verá, através de alguns de seus principais difusores), sopros de inclinação percussiva e marcação rítmica acentuada (às vezes com sotaque afro-caribenho) para possibilitar a evolução dos pares dançarinos. E letras extrovertidas, de exaltação ou lirismo, quase sempre bem-humoradas (2010, p. 31).

A fórmula musical e performática, embora pouco estudada, teve grande sucesso na época e ajudaria a dar suporte para artistas que se vinculariam ao samba-rock e ao sambasoul, como Toni Tornado e Emílio Santiago (SOUZA, 2010). Juntamente com os músicos do sambalongo tocavam aqueles que formatariam outra forma de efetuar a mistura do jazz com o samba.

Indicando a disputa por legitimidade que se estabelecia nos anos 60 e a partir da BN, Vinícius de Moraes, como um dos pilares do movimento, não via com bons olhos a necessidade de reinvenção musical. É bastante curiosa a posição do escritor, tanto pelos acontecimentos que levariam à criação da canção de protesto, quanto pela associação do rótulo “sambalongo” ao aspecto político da, até então, “BN social”:

Eu, pessoalmente, discuto a necessidade do termo [sambalongo]; e tal já lhe disse de viva voz. Parece-me que a expressão Bossa Nova caracteriza perfeitamente bem o que há de melhor e mais sadio na nova música popular brasileira, que deve buscar, sem espíritos divisionistas e rivalidades de grupos, o seu lugar ao sol (CASTRO, 1990, p. 299).

O discurso musical também reagiu a todas essas discussões em torno da modernização da música popular brasileira, respondendo, inclusive a vozes duvidosas dessas novas experimentações. Em 1962, Walter Santos indicaria a música *Samba Só*, primeira faixa do LP *Bossa Nova* (Audio Fidelity), não apenas esse momento de mistura musical, mas também lançaria uma crítica aos discursos contrários ao uso do jazz na música brasileira:

Bossa nova ou samba jazz
 Sambalção ou samba só
 O que importa é que o balanço é bom
 Interessa é balançar
 Bossa nova, ou sambajazz,
 Nosso samba agora está demais!
 Ai, meu samba!
 Fizeram tanta confusão,
 Disseram que você desafinava,
 Ai meu samba, quanta ingratidão!
 Mas meu samba nem ligou
 Pois o mundo entendeu
 Que meu samba sai do coração.
 Balançando viajou,
 Balançando ele provou
 Que esse mundo não é quadrado, não!

Em meio ao coro dos descontentes, pode-se tranquilamente inserir José Ramos Tinhorão, pois em 1969 ele publicaria um livro de título sugestivo: *O samba agora vai... A farsa da música popular no exterior*, atacando a BN e os músicos instrumentistas, entre eles Sérgio Mendes, um dos responsáveis pelas novas misturas. Como se demonstrou ao longo deste capítulo, tais acontecimentos fomentaram burburinhos nos setores médios e intelectualizados, alcançando, sobretudo os detratores e defensores das misturas musicais que eram promovidas.

Não gratuitamente, Tinhorão aproveitou para batizar os anos 60 de *A era do colonialismo musical*, como bem consta no título do último capítulo do seu livro *História Social da Música Popular Brasileira* (1998). A MPM, ainda que mencionada de forma esparsa nas obras do autor, isto provaria aos simpáticos do pensamento de Tinhorão sua principal tese: a de que a partir da BN o samba tenderia a se descaracterizar e romper progressivamente com suas raízes populares “autênticas” (TINHORÃO, 1970, p. 35).²¹⁰

Em outras palavras, todos esses fenômenos que favoreciam a hegemonia da BN, bem como uma geração de músicos que flertavam cada vez mais com as vertentes modernas do jazz, simbolizavam para Tinhorão um processo claro de distorção da “autêntica” música popular brasileira.

Como demonstrado, em face do panorama de disputas ideológicas e estéticas que se configuravam no âmbito da MPB, tal representação foi partilhada por um amplo setor da imprensa e do meio musical, fortalecendo tal discurso. Pode-se supor, então, que as tais “comprovações históricas” da “descaracterização do samba” defendidas por Tinhorão

²¹⁰ Aliás, em uma matéria sobre a gravação de uma apresentação de Jacob do Bandolim juntamente do Zimbo Trio, no Teatro João Caetano em 1968, Tinhorão considerou aquele evento uma “noite de vitória para a verdadeira música do povo brasileiro”, na qual se combateu “um eco ultramarino do cool jazz norte-americano”. TINHORÃO, José Ramos. “Vol. 03 da surra que Jacob do Bandolim deu no Zimbo Trio”. *Jornal do Brasil*. Caderno B, 30/07/1977, p. 04.

poderiam estar relacionadas à continuidade dessas misturas musicais e modernizações que se estabeleciam entre o samba e o jazz.

Na opinião do pesquisador e músico Henrique Cazes (1998, p. 121), nessas análises sobre a mistura entre a música brasileira e o jazz moderno constava uma “ingênua xenofobia” que eram “embasadas em profunda ignorância musical”. Ainda segundo o autor, isto fez com que “o processo de reciclagem das informações jazzísticas na música brasileira fosse julgado, e não estudado, como um processo natural de uma forma viva de arte” (CAZES, 1998, p. 121).

O desconhecimento de aspectos musicais poderia ser muito bem entendido pela tendência ideológica de analisar a produção musical nos anos 60, não fosse pelo fato de Tinhorão defender com veemência as mesmas posições atualmente, de modo a perpetuar tais preconceitos na memória da música popular brasileira.

Ademais, tomar os discursos de Tinhorão produzidos na época como caricaturais e deslocados, enseja o risco de perder de vista o fato de que muitas outras importantes figuras da música popular brasileira, em diferentes graus, compactuaram com tais posicionamentos diante da música estrangeira. Caso contrário, tais discursos não teriam impacto algum na sociedade e sequer surgiriam vozes dissonantes, como a de Raffaelli, que saiu em defesa das misturas do samba com o jazz.

Visto por Lago (2005, p. 209) como “um dos mais lúcidos críticos de jazz” e com vasta atividade em prol da divulgação do gênero no Brasil,²¹¹ Raffaelli parece se referir justamente aos ataques que Tinhorão e companhia dirigiam aos novos conjuntos, especificamente os de sambajazz:

O samba-jazz chegou para ficar conquistando uma relevante posição na música brasileira. Apesar de combatido pelos *renitentes xenófobos* de plantão, que desdenhosamente insistem em afirmar tratar-se de música americana, continua conquistando novos talentos e adeptos no Brasil e em vários países do mundo (RAFAELLI, s/d, p. 05, grifos nossos).

A polifonia em torno da influência do jazz reforça a tese de que há, de fato, “a existência de jogos de poder entre as vozes que circulam socialmente” (FARACO *apud* FIORIN, 2016, p. 173). Assim, ao contrário de Tinhorão, Raffaelli militava em favor do jazz no Brasil por meio de programas de rádio, televisão, festivais, clubes, na produção de críticas em jornais e livros.

²¹¹ O jornalista foi colaborador em publicações de jazz estrangeiras, responsável por programa de jazz na rádio Mayrink Veiga, Eldorado FM, Imprensa FM, entre outras. É autor também da obra *Miles Davis, vida e obra* (cf. LAGO, 2005, p. 210).

Isso indica que, de fato, “não há uma neutralidade na circulação das vozes”, há sempre “uma dimensão política” que faz essas vozes sempre se confrontarem, pois estas circulam dentro de um “exercício de poder” (FIORIN, 2016, p. 173). O debate sobre a legitimidade e a influência do jazz na MPM, como se pôde perceber, reflete esses embates que ocorrem no plano discursivo.

3.5 O veneno de Tinhorão e as veias abertas da MPB

Se as representações sobre o jazz feitas por Tinhorão tiveram relação direta com o teor de suas críticas à BN e à MPM, como tal postura poderia influenciar o universo da MPB? Neste último tópico se pretende analisar em que medida toda essa discussão sobre o jazz no Brasil, articulada a partir do pensamento de Tinhorão, afetou o campo desse segmento musical.

Com traços de uma ideologia formada pelo comunismo, nos discursos de Tinhorão, a MPB era uma música que, também, flertava com a BN, portanto, com a música estrangeira e com o mercado.²¹² Como discutido anteriormente, a MPB, diante da necessidade de demarcações e categorizações simbólicas, passou a ter como coluna vertebral o engajamento político, sobretudo a denúncia da repressão fomentada pelo Regime Militar, e a defesa pelas raízes populares da música brasileira, como partes fundamentais dos fatores legitimadores da brasilidade musical. Basta lembrar que o debate nacionalismo *versus* internacionalismo musical ganhou espaço em importantes periódicos, como nos debates realizados na RCB.

Por isto, percebe-se que sua crítica ao imperialismo já vinha de muito antes do estabelecimento do regime militar e da institucionalização da MMPB (posteriormente, MPB). Em face disto, tem-se que a defesa de uma música brasileira “autêntica” também passou por inúmeras conotações que se chocaram entre os anos 60 e 70: desde uma moderna música popular com harmonias sofisticadas, ao teor de engajamento político de seus cultores, passando pela utilização de sonoridades regionais, a fim de estabelecer pontes entre o nacional e o popular. Tais projetos passaram a ser todos criticados duramente por Tinhorão:

Tal retomada da ‘linha evolutiva’ aparecia como a tentativa de criação, a partir do rock americano e de seu instrumental eletrificado, de um sucedâneo musical

²¹² Como se analisará no próximo capítulo, o surgimento deste acrônimo coincide com a época dos grandes festivais da canção (que foram eventos de amplo apelo midiático) e com o recrudescimento do autoritarismo do regime militar, fomentando o consumo de uma série de canções de cunho engajado.

brasileiro *semelhante* ao obtido dez anos antes em relação ao *jazz*, através da bossa nova. Bem interpretado, o tropicalismo propunha-se a representar em face da linguagem ‘universal’ do rock, o mesmo que a bossa nova representara em face da linguagem ‘universal’ do jazz (TINHORÃO, 1998, p. 323, grifos nossos).

Assim, a crítica que recaía ao Tropicalismo residia em uma espécie de “cordão umbilical estético” que o ligava à BN e, portanto, a uma memória de uma música popular que incorporou o jazz e foi por ele incorporado. Neste sentido, para Tinhorão a utilização de procedimentos estrangeiros, assim como o jazz na BN, não passava de uma versão atualizada e em diálogo com o próprio regime e seu projeto à direita de brasilidade nacional-desenvolvimentista.²¹³

Lamarão (2008) informa que a postura de Tinhorão, era visivelmente incômoda para uma MPB que cada vez mais flertava com a indústria cultural, ao mesmo tempo em que o colocava em um lugar de indivíduo com o pensamento atrasado, nostálgico, nacionalista radical, denunciava as contradições dentro da própria ala dos artistas de esquerda.²¹⁴

Devido essa discrepância ideológica dentro do seio da própria esquerda, Tinhorão se confrontaria até com Sérgio Cabral, crítico que assinou conjuntamente a coluna *Primeiras Lições de Samba*:

A verdade é a seguinte: a minha formação é marxista, sem pertencer ao Partido Comunista. O Partido Comunista às vezes não era muito marxista. Porque o cara do Partido precisava ter uma visão política para por em prática, obedecer a uma práxis. É o caso do Sérgio Cabral (crítico musical). Ele me chamava de ortodoxo porque achou que em determinado momento, para a revolução que o partido propunha, tinha que haver aliança com setores progressistas da burguesia. E eu não acredito em setores progressistas da burguesia.²¹⁵

Assim, incomodado com a visão de Tinhorão sobre a MPB, Sérgio Cabral publicaria, em 1976, um artigo n’*O Pasquim* intitulado *Tinhorão, agente da CIA?* que estampava a capa do tabloide e informava:

Não será José Ramos Tinhorão um agente da CIA contra a música popular brasileira? [...] Qualquer relatório sobre a CIA ensina que uma de suas táticas é infiltrar agentes em movimentos hostis aos EUA para que esses agentes não só recolham informações como também prejudiquem os próprios objetivos do

²¹³ Sobre esta guinada ideológica do nacionalismo cf. ORTIZ, 1994.

²¹⁴ Mais do que isso, podem-se levantar outras teses: a posição de Tinhorão em recusar as novas demandas em relação à cultura brasileira – cada vez menos ligada, atualmente, ao paternalismo com a cultura popular – e a intensa disputa que existe na historiografia sobre suas posições nacionalistas, podem indicar a permanência do debate sobre o problema do nacional e do popular advinda do período do regime militar.

²¹⁵ O autor teria afirmado, porém, sua filiação na biografia escrita por Lorenzotti (2010). Para mais informações sobre a matéria. Cf. “Tinhorão e a crítica”. Revista eletrônica Zagaia, edição de 2011. Acessível em: <http://zagaiaemrevista.com.br/article/tinhorao-e-a-critica/>. Acesso em 11/05/2016.

movimento com atitudes radicais [...]. Qualquer compositor de classe média que faça música, por mais talento que tenha, é logo acusado de deturpado [...] Noutro dia ele chamou Caetano de mau caráter simplesmente porque Caetano dedicou um de seus discos a Clementina de Jesus. Assim já foram esculhambados por Tinhorão os seguintes artistas: Chico Buarque de Holanda (que uma vez me disse assim: ‘Vou dar um pau no Tinhorão, hein!’), Caetano Veloso, Paulinho da Viola, Milton Nascimento, Gilberto Gil, João Bosco, Vinícius de Moraes, Hermínio Bello de Carvalho, Antonio Carlos Jobim, Baden Powell, Edu Lobo e muitos outros. Esses são os chamados pilares de nossa música popular em termos de prestígio de mercado. Atrapalham a penetração da música norte-americana no Brasil. Portanto, o negócio é destruí-los.²¹⁶

Sérgio Cabral que se colocava contra a BN no começo dos anos 60, desta vez parecia assumir um discurso de defesa do movimento.²¹⁷ Ainda assim, é curioso perceber no fragmento supracitado como Cabral chegou a se valer de uma postura purista contra o próprio Tinhorão, demonstrando que o combate à influência do jazz tomou maiores proporções, envolvendo a MPB e trazendo à tona desavenças não apenas estéticas, mas políticas também.²¹⁸ Não tardou, pois, para que o diálogo e a tensão entre os campos comunicacional e estético ficassem ainda mais evidentes no próprio discurso dos artistas ligados à MPB.

Em 1969, em entrevista concedida ao jornal *O Pasquim*, perguntou-se a Antonio Carlos Jobim se ele conhecia a produção de José Ramos Tinhorão, o músico respondeu que a desconhecia, mas que sentia necessidade de ler suas obras (SOUZA, 2009). E mais: mesmo criticando o fato de Tinhorão – em uma clara atitude zombeteira – ter afirmado que o apelido “Tom” era uma adaptação americanizada, símbolo de alienação cultural, Jobim (conhecido como um dos baluartes da BN), curiosamente, demonstrou certa apreciação pelas ideias de José Ramos Tinhorão. “O Pasquim: Continua a falar do Tinhorão. Tom: Eu tenho a impressão que ele deve ser um homem honesto. Como sabeis nós somos grandes puristas” (SOUZA, 2009, p. 120).

²¹⁶ Acessível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/09/1518580-tinhorao-de-volta-a-roda.shtml>. Acesso em 11/05/2016.

²¹⁷ Esta guinada pode ser percebida em textos como “Em busca da perfeição”, “A Bossa Nova” e “Tom: revolução com beleza” que foram escritos por Cabral para a série *Songbook Bossa Nova* (1990), produzida por Almir Chediak no final dos anos 80.

²¹⁸ O jornalista Fabiano Victor supôs que quando Cabral afirmou no artigo d’*O Pasquim* que Tinhorão era “muito bem protegido”, estava se referindo, provavelmente, ao sogro de Tinhorão, o veterano da FEB na Segunda Guerra e chefe do Estado-Maior do exército brasileiro no governo Figueiredo, general Antonio Ferreira Marques. Em uma época de intensa censura à imprensa, Cabral relatou que “na editora Abril, todas as vezes que se falava em demiti-lo, aparecia sempre uma força superior para mantê-lo no emprego”. Tais insinuações podiam ter relação com o clima de patrulhamento que se instaurou após o golpe. Desde 1964, os militantes de esquerda (inclusive, do PC do B e da VPR) eram vigiados pelo SNI com a ajuda da CIA, a fim de conter as “atividades subversivas” (GASPARI, 2014, p. 156). Além do fato de que a censura e o patrulhamento atingiram internamente as atividades dos jornais de oposição ao regime (KUCINSKI, 1991), como se analisará no próximo capítulo, nos anos 70, o patrulhamento ideológico passará a ser cultivado, também, dentro do próprio campo da MPB. Para matéria de Fabiano Victor cf. <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/09/1518580-tinhorao-de-volta-a-roda.shtml>. Acesso em 06/05/2016.

Após ter uma atitude passiva em relação às ideias de Tinhorão e, ao mesmo tempo, destacar a influência da música francesa em sua música, Jobim negou as influências do jazz. Paradoxalmente, o artista também teceu críticas sutis aos que defendiam uma visão purista da música popular brasileira:

- Tom: Eu nunca soube tocar jazz. Se tive influência séria foi essa. Mas o diabo é o nosso purismo...
- O Pasquim: E aquele negócio de harmonia jazzística. É conversada fiada, é?
- Tom: Harmonia jazzística, tudo isso é conversa fiada. O negócio é o seguinte: o jazz bebeu de todas as fontes, avidamente. Debussy, Ravel, tudo. A oposição purista é um negócio subdesenvolvido; a posição deles lá é uma grande angular que vê tudo. Eles estão abertos a tudo: música havaiana, cubana, brasileira, tudo. Eles estão na de *venha a nós*; nós estamos na de *deixa pra lá*. A gente faz uma batidinha de bossa; no dia que americanos copiam, você é imediatamente acusado de os americanos já terem feito aquela batida. A gente fica sempre por baixo, de subdesenvolvido, não é? (SOUZA, 2009, p. 120-121).

Ainda que Tom Jobim tivesse negado o conhecimento acerca das obras de José Ramos Tinhorão, seu discurso mostra que as críticas à BN não eram esposadas apenas por ele, mas por vários setores da sociedade, principalmente da imprensa musical. É interessante perceber que, tal como Jobim, muitos músicos bossanovistas adotaram estratégias discursivas similares para construir uma imagem nacionalista, como a denúncia da influência do bolero, a fim de se colocarem ao lado dos “puristas” que criticavam a BN por causa da influência jazzística (CASTRO, 1990).²¹⁹

Contudo, como se viu, para esses puristas a presença do jazz era imperdoável: a BN, para os simpáticos à visão de Tinhorão, soava-lhes definitivamente como mera mimetização de procedimentos jazzísticos e imperialistas, somada a doses líricas igualmente “alienadas”. Essa intransigência cultural não poderia se sustentar no discurso de Jobim, haja vista ter defendido a incorporação *indireta* de elementos do jazz pela música clássica francesa.

Ademais, após ser acusado de ter adotado um nome supostamente americano, não teria sido difícil interpretar que as obras do crítico se voltassem para uma crítica às influências do jazz na bossa. Curiosamente, em momento algum Tom ou os entrevistadores se lembraram da obra organizada por Augusto de Campos, a fim de rebater os pensamentos de Tinhorão.

²¹⁹ É evidente o incômodo de Jobim diante dos questionamentos sobre a influência do jazz em sua musicalidade. Sobretudo, neste trecho da entrevista: “O Pasquim: Mas o contato com a música americana não lhe influenciou? Tom: Olha esse negócio já aconteceu com Carmen Miranda, antes de mim. Quando ela voltou ao Brasil pediu até ao Dorival para fazer aquele samba: *Disseram que eu voltei americanizada*. Acontece o seguinte: o americano pode passar 20 anos no Brasil e voltar para lá que ninguém vai chamar ele de brasileiro (sic)” (SOUZA, 2009, p. 123). Ao sair em defesa da BN, Sérgio Cabral confirmaria este mal estar de Jobim: “[...] Antonio Carlos Jobim fica aborrecido quando lhe perguntam sobre a influência do jazz na Bossa Nova: – Se há influência, a Bossa Nova influenciou muito mais o jazz do que o jazz influenciou na Bossa Nova. Influenciou a música norte-americana e mudou a música brasileira, acrescento eu” (CABRAL, 1990, p. 17).

Fazia apenas um ano que a obra *Balanço da bossa* havia sido publicada (1968) e possuiu uma série de estudos musicológicos a favor da BN, incluindo o texto *Bossa Nova*, de autoria do musicólogo Brasil Rocha Brito, texto que foi citado como “a primeira apreciação técnica fundamentada que se fez da bossa nova” (CAMPOS, 1974, p. 12).²²⁰

Em contrapartida, o livro inicial de Tinhorão havia sido publicado muito antes, em 1966. Ainda assim, parecia que as ideias contidas nesta obra desta tinham maior reverberação nos argumentos de Jobim. Este fato faz transparecer na entrevista de Jobim uma espécie de retratação ao tocar no assunto sobre a influência do jazz na BN. Em face disto, é curioso perceber o impacto da escrita polêmica de Tinhorão na música popular brasileira.²²¹

Pode-se perceber que, nos anos 70, ainda pairava no âmbito da MPB essa crítica ao jazz como sinônimo de alienação cultural e desnacionalização. Diante disto, ao comentar sobre a possibilidade de circulação e valorização dos músicos de jazz brasileiros no cenário internacional e a percepção de que tal posicionamento se inseria em uma dinâmica global, Caetano Veloso expressou para o jornal *O Pasquim*, em 1971,quão conflituoso era esse assunto.

O compositor, ao comentar sobre o músico Sérgio Mendes, defendeu que “em todos os países da Europa há pessoas interessadas em jazz, que se exercitam dentro da linguagem do jazz e que chegam a ser jazzistas, importantes ou não, pouco importa” (SOUZA, 2009, p. 159) e que tal opção “não é necessariamente uma negação da nacionalidade do sujeito” (SOUZA, 2009, p. 159). Caetano, então, esboçou o incômodo das ideias de Tinhorão para o seu projeto de música brasileira:

– Caetano: Às vezes eu me lembro dessas coisas quando o Tinhorão, por exemplo, diz aquelas bobagens, que o Tom é americano, que o João Gilberto tem o apelido de Gibi, aquelas coisas nacionalista bobas. Quando toca no seu assunto, no meu interesse que é ver a linguagem musical se desenvolvendo, aí eu vejo que *ele me atrapalha*, então naturalmente eu releio e pego os argumentos todos que me vem à cabeça (SOUZA, 2009, p. 162, grifos nossos).

A parcela oriunda das camadas médias, que cobrava um posicionamento dos artistas frente à realidade social e a cultura popular, bebia inevitavelmente em argumentos como os de Tinhorão, razão esta de ele ter causado tantos incômodos no cenário musical da época.

²²⁰ Campos (1974) informa que este texto foi publicado originalmente entre outubro e novembro de 1960, no jornal *O Correio Paulistano*, pouco antes de Tinhorão iniciar suas críticas ao movimento.

²²¹ Também é perceptível na visão de Jobim que (embora tenha negado a influência do jazz diretamente) não significaria problema se fosse o contrário: mesmo enfatizando o purismo como traço do brasileiro, do subdesenvolvimento, seria positivo que a música brasileira se pusesse no lugar de desenvolvida, que superasse seu purismo e influenciasse o jazz, para não mais haver o “complexo de inferioridade”.

Adiante, saindo em defesa do músico Sérgio Mendes e contrariando os argumentos de José Ramos Tinhorão, Caetano ainda afirmou que:

– Caetano: Eu também poderia dizer que o sujeito tem o direito de não se prender a características nacionais. Mas, de qualquer maneira, se a suposta desnacionalização do trabalho de um artista pode vir a ser um piche para ele, há a defesa de que no caso de um cara que está interessado num determinado campo de arte [no jazz, nesse caso] em outro país não implica uma desnacionalização do trabalho dele. Tudo isso é muito difícil de falar, é muito complicado (SOUZA, 2009, p. 159).

Há uma problemática que ronda esse argumento de Caetano Veloso ao trazer para o centro do debate a figura de um músico que, assim como muitos, não necessariamente utilizava a música para defender um projeto de brasilidade. O compositor acaba enveredando novamente para a questão essencialista da identidade nacional que ainda estava em voga à época, justamente em um momento de tensão, de tentativa de legitimação ideológica. Uma identidade que acolhe o universal, mas se mantém identificável e legítima por certos critérios de autenticidade e originalidade.

De qualquer maneira, fica claro que Caetano, por ser um grande representante da MPB, saiu em defesa da BN e de todo e qualquer manifestação musical que cria algo novo a partir de novas experimentações, das várias informações e elementos culturais, bem como o fez na Tropicália. Não raro, em seu livro *Verdade Tropical*, publicado em 1997, o artista afirmava que os músicos da pré-bossa e os do sambajazz, como Sérgio Mendes, ao contrário da BN, teriam feito uma “americanização algo tola” e que preferia a “relição feita entre a ponta da modernidade e a melhor tradição brasileira” feita por João Gilberto (VELOSO, 1997, p. 226).²²²

A defesa do jazz na música brasileira no discurso de Caetano é, neste sentido, a defesa da “legítima BN” representada em João Gilberto e, por conseguinte, a defesa da ideologia tropicalista que sempre se referia ao compositor como o precursor da “linha evolutiva” musical brasileira. Trata-se do embate entre a modernidade e a tradição, novamente em busca de uma música brasileira que possa ser revolucionária, original, autêntica e vendável.

Entretanto, e em relação àqueles que não necessariamente enveredavam por esta linha evolutiva? Qual seria a classificação, ou o lugar desses indivíduos dentro dessa via

²²² Caetano (*apud* CAMPOS, 1974, p. 201), porém, confessou a influência de certos artistas de jazz: “ouvi jazz, principalmente cantores (Billie Holiday, e os blues tradicionais me encantaram mais que o Modern Jazz Quartet)”.

nacionalista-tropicalista? Por que tratar dessa questão seria, afinal, tão difícil e complicada para Caetano já que o Tropicalismo prezava pela mistura musical?

Supõe-se que, justamente porque Sérgio Mendes não agia nos limites da BN, nem do Tropicalismo, mas sim, pura e simplesmente, buscava executar o jazz sem agendas ideológicas ou projetos de brasilidade. Um indivíduo que não fomentava a dita síntese tão perseguida, tal como circunscrita pela via internacional-popular da Tropicália. Ainda que defendido por Caetano, Sérgio Mendes representava um possível desvio da evolução da música brasileira.

É sabido que o teor internacional-popular no discurso de Caetano buscava legitimidade por meio da modernização antropofágica, visando correlacionar aspectos da cultura nacional com o consumo mundial. Tratava-se de uma estética nacionalista cuja essência perpassa todo um acabamento padronizado na montagem tropicalista, flertando com as “referências culturais mundializadas” (ORTIZ *apud* SANTOS, 2015, p. 61), mas sem perder sua brasilidade, única garantia de originalidade.

Por isso mesmo, nem toda a comercialização era bem-vinda. Não há amarras ideológicas tão visíveis e impositivas na Tropicália quanto as de Tinhoão, obviamente, mas ainda assim, vislumbra-se um juízo de valor e um lugar distinto para sujeitos como Sérgio Mendes neste projeto de brasilidade:

– Caetano: De qualquer maneira, o Sérgio Mendes era um cara que dentro do Brasil estava interessado em jazz [...]. Quando ele foi pros Estados Unidos ele descobriu que o que interessava aos americanos eram as características diferentes das coisas que os próprios americanos fazem. Interessava comercialmente pras pessoas que estavam empregando ele, e hoje ele está enganando as pessoas por isso. Ele descobriu que, na verdade, o que venderia mais seria uma característica brasileira diferente com um nível de produção americana, com aquela sabedoriazinha comercial americana de utilizar certos ritmos brasileiros pra dar uma coisa mais ou menos exótica. Isso é um negócio que o Oswald de Andrade chamava de macumba pra turista, entende? (SOUZA, 2009, p. 159).

Diante desta discussão identitária, vale ressaltar que “a questão nacional, da identidade brasileira, era fundamental em Oswald e nos tropicalistas, apesar de serem críticos da visão dos chamados ‘nacionalóides’” (RIDENTI, 2000, p. 314). Portanto, os comentários tecidos por Caetano fazem lembrar que o Tropicalismo pode ser visto tranquilamente como outra via do nacional-popular que incorporava e parodiava os nacionalismos à direita e à esquerda e que, por isso mesmo, criou seus próprios dilemas.

Neste sentido, acredita-se que a ambiguidade de Caetano no trato com o jazz parte justamente da operação estratégica de “destruir” a noção purista de brasilidade ao modo de

Tinhorão. Esvazia-se o sentido deste ideário radical, julgando-o anacrônico, mas não sem antes tentar substituí-lo por uma “verdade tropicalista”, verdade esta que se apresenta como motivo condutor do movimento nos discursos de Caetano.

Então, pode-se inferir que o jazz passa a ter um lugar cativo no discurso tropicalista, contudo isto é possível justamente dentro de uma noção mitificada do Tropicalismo. Neste entendimento a Tropicália passa a ser apresentada cada vez mais como uma “verdade contínua e continuamente revalidada no cenário nacional” (SANCHES, 2000, p. 25). Desta forma, é permitido ser brasileiro e tocar jazz, mas esta opção estará sempre aquém dos procedimentos de vanguarda encabeçados por João Gilberto e, portanto, distante de um projeto de modernização “autenticamente” brasileira.²²³ Percebe-se que o dilema tropicalista vinha à tona ao ter de responder à influência de um gênero estrangeiro por este estar apartado de sua “linha evolutiva” e de sua noção de brasilidade.²²⁴

Já, Tinhorão, embora criticasse a noção de “linha evolutiva”, paradoxalmente, pregava uma “evolução sócio-histórica”, a partir de figuras populares do samba da Velha Guarda²²⁵ e, ao mesmo tempo, a defesa de políticas que preservassem e valorizassem a “autenticidade” da cultura popular urbana. Ao defender essa suposta evolução que teria sido interrompida com o movimento da BN, deixa transparecer a mesma busca por uma linha evolutiva, sendo esta pautada longe da música norte-americana e aos moldes dos chamados sambistas-artistas dos anos 30.²²⁶

Assim, ao determinar que houvesse uma linha evolutiva “autêntica” e alternativa para a música popular brasileira, a coerência discursiva interna de Tinhorão implicaria, nesse sentido, tal como o CPC “eleger-se *arbitrariamente* valores da ‘veracidade’ e de ‘autenticidade’ cultural” (ORTIZ, 1994, p. 77, grifos nossos), mas dessa vez transferindo conceitos como “alienação” e “falsa cultura” para a própria classe média.

²²³ Outro exemplo de uma relação ambígua com o jazz, nos anos 70, foi o comentário da crítica e defensora do Tropicalismo, Ana Maria Bahiana (1980). Ao comentar positivamente sobre a *Soma*, “uma banda de muito jazz e música country”, Bahiana, entretanto, achava que este era “o único conjunto que [tinha] direito de executar peças em inglês, pois se compõe de 80% de americanos e ingleses” (1980, p. 148). Em outras palavras, caso fosse composta por músicos brasileiros, esta banda deveria se voltar para a fusão daqueles elementos estrangeiros a sonoridades brasileiras.

²²⁴ A análise desse movimento não cabe nos limites deste trabalho. Para uma apreciação detalhada do Tropicalismo cf. SANCHES, 2000.

²²⁵ Conceito difundido pelo radialista Almirante nos anos 50, designado aos músicos do samba tradicional como Pixinguinha e Donga, das escolas de samba e dos sambistas mais presentes nas programações das rádios, como Noel Rosa (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000).

²²⁶ Essa primeira “linha evolutiva”, aliás, pode ser percebida nos discursos de críticos contemporâneos de Tinhorão e, igualmente, influenciados pelo *modus operandi* folclorista, especialmente Ary Vasconcelos (1964), quem determinou uma “Época de Ouro” para a música popular. Nessa narrativa, isto significava um ponto de referência de inequívoca “autenticidade” e evolução musical.

Como se pode perceber por meio dessa polifonia discursiva em torno do jazz, as disputas e contradições passam a ganhar o centro da própria MPB: a defesa ou o ataque da relação da música popular brasileira com a indústria cultural. Pouco interessava a Tinhorão que o argumento antropofágico revolucionasse a música popular esteticamente e criticasse os disparates e truculências da Ditadura Militar, se esta música estivesse propensa aos ditames mercadológicos e à mistura com gêneros estrangeiros.

De qualquer forma, a radicalização do discurso de Tinhorão possivelmente reforçou, ou atizou a polarização entre “verdadeiros” *versus* “falsos”, brasileiros *versus* americanizados, modernidade *versus* tradição: um dualismo que confundiu até mesmo Caetano Veloso, artista que pregava um projeto de brasilidade aberto ao universal, que deveria digerir todas as informações de maneira antropofágica.

Por ora, cabe dizer que em Tinhorão e sua metodologia de estudos e análise social, entretanto, juntou-se ao seu repúdio pelo jazz, que como se viu, já era lido como uma “música deturpada” pelo mercado, contribuindo para delegar-lhe a mácula de música alienante. Essa forma de representação deve ser lida de maneira crítica, a fim de compreender melhor essa discussão. Como destacado, o clima dos anos 60 proporcionou (ou, no mínimo, facilitou) que se estabelecessem essas representações simbólicas sobre o jazz, realizadas pelos que combatiam a influência do imperialismo norte-americano.

Sabe-se que, na medida em que a MPB foi se estabelecendo, se instauraram formas mais diversificadas de consumo e, portanto, outras formas de apreciação e cobertura da imprensa musical. Convém analisar qual o lugar do jazz na perspectiva de quem endossou uma visão supostamente distante do nacionalismo ao pensar a MPB. A fim de investigar em que medida se rompeu com um ideário nacional-popular no pensamento e avaliação sobre a música brasileira, o capítulo seguinte analisará as produções de Tárík de Souza, tentando estabelecer uma análise comparativa com as posições de Tinhorão.

4 A “BÊTE NOIRE” DA CRÍTICA MUSICAL NACIONALISTA? TÁRIK DE SOUZA E OS NOVOS CONFLITOS SOBRE O JAZZ NO JORNALISMO DOS ANOS 70²²⁷

Eu, você, nós dois/ já temos um passado, meu amor/ um violão guardado, aquela flor/ e outras mumunhas mais/ eu, você, João/ girando na vitrola sem parar/ e o mundo dissonante que nós dois/ tentamos inventar [...].

Caetano Veloso – Nostalgia.

A síntese. O equilíbrio. O acabamento de carrosserie. A invenção. A surpresa. Uma nova perspectiva. Uma nova escala. Qualquer esforço natural nesse sentido será bom.

Oswald de Andrade – Poesia Pau Brasil.

4.1 Sobre os rastros do jazz em meio à formação tempestuosa da MPB

Viu-se no capítulo anterior que a crítica musical dos anos 60 desempenhou um papel fundamental na discussão sobre os projetos de brasilidade aos quais deveria se pautar a música brasileira. Discutiui-se como as leituras que se fizeram sobre o jazz se tornaram conflitantes, desembocando na mudança de musicalidade de alguns artistas associados à BN, mas, também, não impedindo que outras experimentações com influências do jazz fossem possíveis.

Antes de tratar do jornalismo musical que se aterá ao campo da chamada MPB, é importante destacar alguns pontos sobre o processo de formação desse segmento. Para tanto, é necessário voltar ao momento de transição dos anos 60 para os anos 70. Visa-se situar na formação da MPB as formas pelas quais a sonoridade do jazz esteve presente, a fim de correlacionar essas influências com os discursos da crítica musical do período.

Alonso (2011) acredita que desde o ano do golpe já se podia ver essa sedimentação sendo desenhada com o surgimento da canção de protesto. De qualquer forma, isso comprova que “o acirramento do jogo político extravasou para o campo cultural e a música se tornou uma das principais válvulas de escape da indignação da sociedade, que demandava músicas de protesto” (ALONSO, 2011, p. 39).

Algumas gravações de 1964 são bastante simbólicas desse período. A título de exemplo, destaca-se a *Marcha da Quarta-Feira de Cinzas*, que apresentava o tom

²²⁷ Referência à citação: “como diria José Ramos Tinhorão – a bête noire da bossa nova–, não existe cultura senão a popular...” (BORGES *apud* LAMARÃO, 2008, p. 133).

melancólico na música popular: “acabou nosso carnaval/ ninguém ouve cantar canções/ ninguém passa mais brincando feliz/ e nos corações/ saudades e cinzas foi o que restou...”.

O golpe havia se consolidado em 1º de Abril de 1964. No dia seguinte, os militares invadiram a sede da UNE e a incendiaram, iniciando um período marcado pela repressão e pela perseguição aos estudantes.²²⁸ Carlos Lyra e Vinicius de Moraes, então, compuseram o *Hino da UNE* que dizia “de pé a jovem guarda/ a classe estudantil/ sempre na vanguarda/ trabalho pelo Brasil...”.

Reflexo das idas e vindas do regime tem-se, de um lado, uma canção letárgica que falava de um momento sombrio, sem carnaval e sem a felicidade de outrora (antes do regime militar). Do outro, um hino que incentivava a classe estudantil a não retroceder e resistir.

Mas, apesar do clima de “compressão e descompressão” do regime,²²⁹ o jazz e a música brasileira se permitiam atuar em conjunto, sem maiores problemas. Isto porque, como aponta Machado (2008), houve um momento no qual os artistas que viriam a ser associados ao alto escalão da MPB atuaram juntamente com os mais variados músicos brasileiros de jazz.

Segundo Campos (*apud* MACHADO, 2008, p. 67), após o golpe e com a mudança do eixo musical do Rio para São Paulo, aconteceu um investimento maior em artistas e músicos brasileiros para compor uma musicalidade nacional, interrompendo o fluxo de artistas estrangeiros no Brasil.

Foi nesse momento que se realizou o espetáculo *Samba Novo*, em 24 de agosto de 1964, contando com artistas como Nara Leão, Zé Kéti, Os cariocas, Sérgio Mendes Cartola, entre outros, que se uniram a “estrelas e consagrados marcados pelo samba-jazz”, como o Zimbo Trio, e que simbolizava “a importância ideológica da época” porque o sambajazz passou a ser visto e reconhecido naquele momento como um “samba ‘autêntico’” (MACHADO, 2008, p. 67).

Esse quadro de parcerias e misturas musicais contrariava a visão de críticos simpáticos à visão nacionalista de Tinhorão, mas perfeitamente cabível ao novo jornalismo que surgiu nos anos 70, como se irá discutir nos tópicos seguintes.

Curiosamente, um ano depois do espetáculo *Samba Novo*, Edu Lobo e Vinicius de Moraes, movidos pela necessidade de tomar outros rumos, distantes dos modelos da BN,

²²⁸ Cf. http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/Os_estudantes_e_a_politica. Acesso em 10/08/2017.

²²⁹ Mello (2003) pontua que até 1968, época em que se realizava o III FIC e também quando se decretava o AI-5, o regime militar atuava autoritariamente com “fases de compressão e descompressão”. Por isso, o primeiro AI, na opinião do autor, não representou algo tão sombrio, pois “apesar de ser um momento duro, nas áreas de educação e cultura”, afirma-se que “as formas de manifestações artísticas, não [foram] impactadas por essa medida de repressão denominada Ato Institucional” (2003, p. 288).

compuseram a canção *Arrastão*, que iniciava a *Era dos Festivais*. A canção foi vencedora do *I Festival de Música Popular Brasileira*, transmitido pela TV Excelsior. Ao interpretá-la, Elis Regina começava a se projetar mais amplamente no campo da música popular brasileira.

É válido supor que muito das características na forma de cantar de Elis Regina, que para a época eram inovadoras, tenham sido desenvolvidas no período em que cantava juntamente dos trios de sambajazz. Assim, Elis também se portava como modernizadora da música popular e apresentava, segundo Tárík (1983, 122), “a exuberância do bebop, um canto para fora, desmedido às vezes na gesticulação excessiva” e também a influência do bolero e do *hot jazz* (NAPOLITANO, 2002, p. 44), rompendo com o estilo *cool* cultivado por João Gilberto e por outros da BN.

Além disso, é interessante mencionar que a música *Arrastão* era associada à MPM, pois mesmo não fazendo uso de elementos do jazz, ela foi interpretada como “música popular moderna”, um termo impreciso que “depois seria impropriamente [trocado] por MPB”, a partir desse momento “MPB sempre foi e continuaria sendo usada como designativa de música popular brasileira, não importando se moderna ou antiga” (MELLO; SEVERIANO, 1998, p. 83).

Embora combatido por alguns artistas, não se deve inferir dessa forma que o jazz tenha sido totalmente afastado da MPB no período dos festivais. Artistas associados ao *mainstream* da MPB como Milton Nascimento demonstravam a possibilidade de fundir vários elementos musicais ao ganhar o segundo lugar do II FIC com *Travessia* (Milton Nascimento e Fernando Brant, 1967) na qual “[se amalgamavam] sons do jazz, do samba-jazz, da música sacra, das trilhas das Gerais – inclusive o barulho do trem que atravessa toda a obra do compositor – e do rock feito no universo pop da época marcada pelo apogeu dos Beatles”.²³⁰

Como se discutiu no capítulo anterior, a partir do “racha” no movimento BN, surgiu a necessidade, por parte de alguns artistas, de abordar questões sociais e nacionalistas por meio da música, fazendo surgir a “BN engajada”. Este teor engajado e crítico teria continuidade no repertório de alguns artistas nos festivais.

Assim, surgiram outros artistas vinculados a essa canção engajada que enveredaram para a utilização de elementos regionalistas, valendo-se do repertório tradicional da música popular e resistindo às influências externas, tudo isso em consonância com o gosto de uma parcela considerável do público intelectualizado.

²³⁰ Matéria do jornalista Mauro Ferreira. “Revolucionário, o primeiro álbum de Milton Nascimento completa 50 anos com frescor”. Cf. <http://g1.globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/revolucionario-o-primeiro-album-de-milton-completa-50-anos-com-frescor.html>. Acesso em 18/08/2017.

Não gratuitamente, houve um empate entre *Disparada* (Téo de Barros e Geraldo Vandré, 1966), canção que era “aclamada ruidosamente pela facção mais politizada da plateia” (MELLO; SEVERIANO, 1998, p. 99) e *A Banda* (Chico Buarque, 1966) que retomava, não apenas o tom de “emoção, movimento”, mas também, de “silêncio, tristeza, sofrimento, solidão” (MELLO; SEVERIANO, 1998, p. 97). Duas temáticas sedutoras para os setores engajados e uma ameaça para os censores que prestigiavam o *II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record*, em 1966.²³¹

Adiante, o final dos anos 70, os festivais revelariam os tropicalistas: Caetano Veloso com *Alegria, alegria* (1967), *É proibido proibir* (1968) e a canção-manifesto *Tropicália* (1968), composição aclamada pelo concretista Augusto de Campos, que chegou a considerar Caetano um “oswaldiano, antropofágico, desmistificador” (MELLO; SEVERIANO, 1998, p. 132); Gilberto Gil, com *Domingo no Parque* (1967), *Soy Loco por Ti América* (1968), feita em parceria de Capinam.

Surgiram também Jorge Ben Jor e o Trio Mocotó com seu samba-rock (estes defenderam *Fio Maravilha* (1972) e ganharam o *VII Festival da Canção da Rede Globo*),²³² os *soul men* brasileiros Tim Maia, Toni Tornado, ganhador do terceiro lugar com BR 3 (1971) na final internacional do FIC, e Erlon Chaves. Houve, ainda, *Os Mutantes*, que participaram do III FIC ao lado de Gil em *Domingo no Parque* e depois com sua composição *Ando meio desligado* (1970) que levou o décimo lugar no IV FIC, entre outros tantos nomes.²³³

Vale lembrar que *Os Mutantes* foi uma das bandas associadas ao chamado “rock maldito”, juntamente de artistas como *Secos e Molhados*, *Tutti Frutti*, *O Terço*, *Joelho de Porco*, *Made in Brazil* e o próprio Raul Seixas. Estes nomes traziam em sua sonoridade, *performance* e composições líricas, uma estética mais hippie, psicodélica e contestatória. Dotados de suas especificidades, estes artistas se afastaram da estética intimista da BN e da proposta comportada da Jovem Guarda. Algumas composições sintomáticas desse movimento

²³¹ Dois anos depois, no III FIC, seria a vez de *Sabiá* (Chico Buarque, Tom Jobim, 1968) e *Pra não dizer que não falei das flores* (Geraldo Vandré, 1968) se enfrentarem nos palcos. A primeira foi repudiada, contudo saiu ganhadora e a segunda foi aclamada pela plateia, mas foi derrotada no festival. Após a canção de Vandré ser censurada, um comentário emitido pelo general Luís de França Oliveira indicaria o clima de radicalização do regime: “Pra não dizer que não falei de flores’ tem letra subversiva e sua cadência é do tipo de Mao-Tsé-Tung” (MELLO; SEVERIANO, 1998, p. 125).

²³² Deve-se frisar que, o primeiro disco de Jorge Ben, *Samba Esquema Novo* (Philips Records, 1963), trazia influências indiretas do jazz, pois se valia de procedimentos da BN, provavelmente inseridos pelo saxofonista J. T. Meirelles, um dos precursores do sambajazz. Contudo, para Sanches (2000, p. 166), a grande novidade deste disco foi que ele divergia “do internacionalismo jazzístico e harmônico daquele movimento [BN] e do sambajazz então esquentando vapores, com Elza Soares, Miltoninho, Elis Regina, Jair Rodrigues, Wilson Simonal”.

²³³ Em nível de informação: os pós-tropicalistas, Jards Macalé, Sérgio Sampaio, Wally Salomão, Luiz Melodia e Luiz Tatit, o roqueiro Raul Seixas etc. Além destes, se pode mencionar o nome da cantora Angela Ro Ro, que fazia misturas da tradição musical brasileira “com o jazz, o blues e suas derivações, como o *rhythm and blues* e o rock ao estilo Janis Joplin” (NAVES, 2010, p. 121).

foram *Eu também vou reclamar* (1976) de Raul Seixas, *Patrão nosso de cada dia* (1973), do *Secos e Molhados* e *Meu refrigerador não funciona* (1970), d’*Os Mutantes*.

Aliás, a trajetória d’*Os Mutantes* também indica fatos interessantes sobre o lugar do jazz nesse cenário. Antes de formar a banda *Os Mutantes* Arnaldo Batista e Rita Lee tiveram de flertar com o jazz por algum tempo, pois o rock ainda não era bem visto em alguns âmbitos. Por exemplo, quando se apresentaram com o Túlio Trio na terceira edição do *Jam Session da Folha de São Paulo*, que era um festival “dedicado a vários estilos de jazz e aos *spirituals*” (CALADO, 2012, p. 59).

Na ocasião, Rita e Arnaldo chegaram a dividir o palco com o conjunto *São Paulo Dixieland Band*, um dos grupos mais famosos da cena do jazz paulista da época. No mesmo ano, Arnaldo e Rita se apresentaram na quarta edição do evento com o conjunto *Six Sided Jazz*.²³⁴ Entretanto, ao contrário de Sérgio Dias, que tinha uma estreita ligação com o jazz-rock e com a música instrumental, Rita Lee e Arnaldo estavam mais interessados no rock e “não se converteram ao jazz num passe de mágica” (CALADO, 2012, p. 59). Por conta disso, nessas primeiras apresentações eles enveredavam estrategicamente mais para o *blues*, uma vez que este gênero musical era “um parente próximo demais do jazz para ser rejeitado em qualquer *jam session*” (CALADO, 2012, p. 59).

Curiosamente, mesmo com a preferência de Rita e Arnaldo pelo rock, quando *Os Mutantes* se apresentou, em 1967, no festival do MIDEM (Mercado Internacional do Disco e da Edição Musical), o famoso crítico musical francês Philippe Koechlin percebeu na sonoridade do grupo “o ritmo do jazz, as harmonias lancinantes do blues, o material eletrônico da música pop, as cores folclóricas do Brasil” (CALADO, 2012, p. 165).

Entretanto, no Brasil percebe-se que se por um lado o jazz era um sinônimo de alienação para os nacionalistas, o gênero era cultivado por setores da camada média que o viam como uma sonoridade de prestígio, ao contrário do rock. Não por acaso, havia clubes voltados somente para músicos e amantes de jazz, como o *Sinatra-Farney Fan Club* (fundado em 1949), o *Clube de Jazz e Bossa* e o CAMJA.²³⁵

Além disso, a presença do jazz se evidencia, também, nos relatos de César Camargo Mariano (2011), músico atuante nos festivais. O pianista lembra que o produtor da TV Record, Solano Ribeiro, tinha um projeto para a música brasileira que foi idealizado como

²³⁴ Vale frisar que, antes de formar o *Six Sided Jazz*, Arnaldo Batista tocou repertórios que incluía jazz progressivo ala Dave Brubeck, clássicos da BN e canções dos Beatles na banda *Wooden Faces*, ao lado de músicos como Tobé, Robertinho e Sérgio Orlando que fundariam logo depois o conjunto de sambajazz, *Samba Novo Trio* (CALADO, 2012).

²³⁵ O *Clube dos Amigos do Jazz* foi fundado em 1952 e entre seus fundadores figuraram José Domingos Raffaelli, um dos mais ativos e importantes pesquisadores de jazz brasileiros da época.

“Mostrar o Brasil Musical Contemporâneo”. Este projeto visava “[disseminar] tendências, [quebrar] distâncias, e isso no momento de maior repressão da ditadura militar” (MARIANO, 2011, p. 194).

Isto porque, segundo Mariano (2011), havia “uma riqueza absurda, fenomenal, muita novidade acontecendo, mas fragmentada, até mesmo em função da situação política”, desta forma, “Solano criou o Festival para exibir todas as tendências da música brasileira. Se estivesse aberto para o rock, tinha de estar para o tango, para o jazz” (2011, p. 194).

Além do FIC, outros festivais de música alcançariam um sucesso estrondoso pelos idos dos anos 60 e 70.²³⁶ Não tão bem sucedido quanto esses eventos, mas bastante simbólico para a consolidação da MPB, o *Festival Universitário* (promovido pela TV Tupi do Rio de Janeiro) permitiu a propagação midiática do Movimento Artístico Universitário (MAU). Como um movimento artístico-cultural que visava “continuar a renovação musical da canção engajada, dialogando com o samba ‘popular’ e da bossa-nova ‘nacionalista’” (LAMARÃO, 2012, p. 194), pode-se dizer que o MAU “contribuiu para a expansão da música popular brasileira”.²³⁷

As produções dos artistas vinculados ao MAU e o interesse da mídia em divulgá-lo estavam voltados especialmente para o circuito universitário formado pelo público jovem mais intelectualizado. A empreitada fomentou a criação dos *Festivais Jaceguai*, do Instituto de Educação e contou com artistas como Ivan Lins, Aldir Blanc, Milton Nascimento, Gonzaguinha, João Bosco, Cartola, João do Vale, Jackson do Pandeiro, Jerry Adriani, Clementina de Jesus, Donga, a crítica Ana Maria Bahiana, entre outros.²³⁸

A partir dessas informações, pode-se notar que a chamada *Era dos Festivais*, de 1965 a 1972, ajudou a propagar este clima de diversidade musical que existia no Brasil e suas intenções estético-ideológicas. E assim, apresentaram-se os diferentes projetos de brasilidade propostos pelos artistas brasileiros, um prenúncio do que viria ser a MPB. Como indica Leu:

os festivais desempenharam um papel significativo no desenvolvimento da MPB (Música Popular Brasileira), espécie detronco musical produzido com a finalidade de repensar a identidade brasileira, após o golpe ter se tornado notório. [...] O palco

²³⁶ Entre eles, o *Festival da TV Record* (conhecido como *I Festa da Música Popular Brasileira*, em 1960) e o *Festival da TV Excelsior*. A lucrativa fórmula do festival televisionado retornaria com o festival *Abertura* promovido pela Rede Globo em 1975, transmitido do Teatro Municipal de São Paulo, marcaria para alguns uma “controvertida e ainda indefinida reaproximação da televisão e da música popular” (BAHIANA, 1980, p. 151).

²³⁷ Cf. <http://dicionariompb.com.br/mau-movimento-artistico-universitario/dados-artisticos>. Acesso em 14/07/2017.

²³⁸ Cf. <http://dicionariompb.com.br/mau-movimento-artistico-universitario/dados-artisticos>. Acesso em 14/07/2017.

do festival tornou-se um campo de batalha, com a disputa girando em torno de divergentes reivindicações identitárias para a nação (2006, p. 37, tradução nossa).²³⁹

Não se pode esquecer que nesse período a importância da televisão foi fundamental para propagar os festivais, e, conseqüentemente, a imagem e a sonoridade dos artistas brasileiros. Mas, antes disto, pode-se dizer que os programas de música popular serviram de ensaio para que produtores se aproveitassem do momento de segmentação do público.

Destacam-se, especialmente, os programas de TV *O fino da Bossa*, *Bossaudade*, além de outros que faziam coro às influências estrangeiras, tais como o *Jovem Guarda*, *Show em Si... Monal* e *Esta noite se improvisa* e o *Frente Única – Noite da música popular brasileira*, todos exibidos pela Record, exceto o *Bossaudade*, que era exibido pela TV Excelsior.²⁴⁰ Outros festivais de música alcançariam um sucesso estrondoso pelos idos dos anos 60 e 70.²⁴¹

Assim, aquele clima de inovação e diversidade musical na MPB não se estabeleceria de forma pacífica. Não apenas no que dizia respeito à censura, mas, também, entre os artistas da música popular. Desta forma, um episódio bastante simbólico do retorno a uma retórica nacionalista seria a *Passeata Contra a Guitarra Elétrica* (ou sugestivamente, *Passeata da MPB*), que foi deflagrada em 17 de julho de 1967 e encabeçada pela *Frente Única da Música Popular*, cujo lema era “defender o que é nosso”.²⁴² Curiosamente, tal título havia sido inspirado no grupo político conhecido como *Frente Ampla*, que intentava conciliar o conservadorismo de Carlos Lacerda e a posição à esquerda de Jango e JK contra os disparates antidemocráticos do regime militar. No âmbito da MPB acontecia o contrário.²⁴³

²³⁹ No original: “the festivals played a significant role in the development of MPB (Música Popular Brasileira), as the body of music produced in response to the re-thinking of Brazilian identity after the coup became known [...]. The festival stage became a battle-ground, with the battle being played out around divergent identitarian claims made for the nation”.

²⁴⁰ Pela TV Excelsior do Rio também se exibiu o programa que antecederia *O fino da bossa*: o programa *Dois na Bossa*, que foi ao ar pelo Canal 2, a partir de julho de 1964 e foi apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues.

²⁴¹ Entre eles, o *Festival da TV Record* (conhecido como *I Festa da Música Popular Brasileira* em 1960), *Festival da TV Excelsior*, *Festival da TV Globo* e o Festival Internacional da Canção. A lucrativa fórmula do festival televisionado retornaria com o festival *Abertura* promovido pela Rede Globo em 1975, transmitido do Teatro Municipal de São Paulo, marcaria para alguns uma “controvertida e ainda indefinida reaproximação da televisão e da música popular” (BAHIANA, 1980, p. 151).

²⁴² Aliás, foi sintomática a atitude do percussionista Airto Moreira ao se recusar a tocar *Domingo no Parque* com Gil, pois este intentava inserir influências do rock na composição. Airto, ironicamente, misturaria mais tarde rock e jazz com Miles Davis e a banda Weather Report em sua temporada nos EUA. Não à toa, isto ocorreu no tempo em que o músico estava no Quarteto Novo (CALADO, 1997). Assim, a postura “purista” de Airto indicava a influência do contexto sobre os posicionamentos (por vezes ambíguos) dos músicos brasileiros quanto à música estrangeira.

²⁴³ O “Frente Única da Música Popular Brasileira” foi criado pelo diretor da Record, Paulo Machado de Carvalho. No início tratou-se de um programa televisivo que incorporou o discurso de combate à invasão dos gêneros estrangeiros, notadamente o rock da Jovem Guarda. Assim, a perda de audiência para o programa *Jovem Guarda* que começou a ser exibido em agosto de 1965 foi um dos fatores que motivou tal postura, gerando

Assim, o tom do debate sobre a música brasileira retornava, novamente, ao tom nacionalista, tecendo críticas ao imperialismo norte-americano:

Não é novidade que a inserção das guitarras (sinônimo de alienação e imperialismo norte americano) num festival de música popular brasileira, cuja vertente principal estava ligada ao nacional-popular, causou indignação e espanto aos puristas da MPB. Com isso, uma polêmica que também já se expressava desde a década de 30: a presença do elemento estrangeiro na cultura (música) nacional colocou-se como o carro chefe desse dilema (SANTOS, 2010, p. 03).

Neste sentido, na medida em que esse conteúdo se situa no momento de consolidação da indústria cultural no Brasil, os anseios contestatórios foram de pronto incorporados por um segmento de mercado interessado nessas fatias que protestavam contra a ditadura e almejavam por canções, livros, jornais e revistas que atendessem suas necessidades políticas (RIDENTI, 2005).²⁴⁴

Portanto, dentro desta discussão, pode-se sustentar que:

os critérios de hierarquização que passaram a vigorar no campo da MPB no contexto dos festivais foram os de engajamento ou não no processo de construção da nação. Essas hierarquias tiveram continuidade na década seguinte, pois, nesse momento ocorreu a segmentação moderna do mercado de discos por intermédio da implantação dos departamentos de criação nas empresas fonográficas, evidenciando as fronteiras do campo da MPB e a associação de seus produtores a uma circulação restrita e de prestígio (SANTOS, 2010, p. 03).

Em meio a esses episódios, muito revisitados pela historiografia da música popular, vale ressaltar que, não muito tempo depois da polêmica passeata de 1967, a revista *Fatos & Fotos*, de 29 de julho daquele mesmo ano, publicou uma matéria intitulada *A Frente Única da Jovem Guarda*, que indicava a suposta superação daquele movimento, informando que “cantores e compositores que viviam brigando fazem as pazes e iniciam revolução em frente ampla”.

A parte principal da matéria sobre o novo programa televisivo trazia fotos separadas de Roberto Carlos e Chico Buarque ao violão e, outra, de Gilberto Gil, Jair Rodrigues, Nara Leão e Roberto Carlos, “à frente do movimento”. Curiosamente, a última fotografia trazia Elis Regina com o texto-legenda: “Elis Regina vacilou, mas acabou aderindo ‘pela boa música’”.

conflitos com os adeptos do iê-iê-iê. O público apreciador de Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia, influenciados pelo rock norte-americano, começou a ser taxados de alienado juntamente de seus ídolos.

²⁴⁴ Referindo-se a um aparelho de som, em uma propaganda da revista *Isto É* de 1977, lia-se: “para ouvir canções de protesto contra a sociedade de consumo, nada melhor do que um Gradiente financiado em 24 vezes”, o que ilustra, de forma provocativa, o vínculo do engajamento político e as demandas do mercado (NAPOLITANO, 2010, p. 389).

O texto de autoria de Carlos Acucio informava que “o iê-iê-iê e o samba tradicional concluíram que era gastar energia inútil manter a velha rivalidade e fizeram as pazes” (FATOS E FOTOS, 1967, p. 46) e, em tom otimista, pontuava: “melhor ainda: organizaram um movimento de *frente única* que vai unir o folclore de Geraldo Vandré, o samba de breque de Wilson Simonal, o samba de morro de Zé Kéti, as bossas de Elis Regina e Jair Rodrigues” e também “o romantismo de Dóris Monteiro, a ternura de Vanderléia e os protestos de Gilberto Gil” (FATOS E FOTOS, 1967, p. 46).

Wilson Simonal declarava algo interessante para os objetivos deste trabalho: “a música brasileira é um prolongamento de várias culturas. Vem dos negros africanos, dos portugueses. Antes de mim, existiram Johnny Alf, Tom, Vinícius, e, antes da bossa, o próprio jazz” (FATOS E FOTOS, 1967, p. 48).

Caetano Veloso também se expressou dizendo que “o importante é fazer música comunicativa que não deixe de ser *cultura* [...]. Quanto à influência estrangeira, lembro que Noel Rosa se inspirou muito no jazz. O mundo ficou pequeno demais para uma cultura purificada” (FATOS E FOTOS, 1967, p. 48).

Elis Regina, por sua vez, não demonstrou interesse em debater misturas culturais e posições ideológicas respondendo que “o movimento de frente ampla não deve ser montado para destruir, mas para construir alguma coisa. Música de bom nível, sim. O resto não interessa” (FATOS E FOTOS, 1967, p. 48). É interessante perceber que neste artigo Elis mencionou o termo “frente ampla” e não “frente única”, relembrando os inesperados apoios políticos contra a ditadura. O contexto de “compressão e descompressão” do regime parecia também afetar, afinal, a produção musical naquele período.

Ainda assim, sabe-se que o clima tenso entre modernos e tradicionais, alienados e engajados foi um dos fatores que ajudou a propagar o que viria a ser a MPB: um palco de disputas políticas e estéticas, subsidiado pelo sucesso da canção popular, um produto que começava a se segmentar, muito por conta das tensões políticas e do desenvolvimento da indústria fonográfica.

Vale a ressalva de que antes mesmo de protagonizarem esses embates intensos nos festivais, criando um clima de divisão respaldado pela grande mídia, muitos músicos e conjuntos brasileiros de jazz estiveram presentes nesses formatos de música popular brasileira. Os conjuntos musicais Zimbo Trio, Bossa Jazz Trio e o Jongo Trio, por exemplo, chegaram a acompanhar a cantora Elis Regina no programa *O fino da Bossa*, produzido e

exibido pela TV Record a partir de julho de 1965.²⁴⁵ Com o sucesso da parceria entre o Zimbo e Elis, eles lançariam, um ano depois, ao lado da cantora, o LP *O fino do fino – Elis Regina e Zimbo Trio*, pela Phillips.

Ademais, a utilização desses músicos e a circulação de suas influências jazzísticas ajudaram a transformar a musicalidade de vários artistas da MPB, levando-os ao sucesso e à formatação musical de seus movimentos estéticos. Foi o caso da atuação do pianista do Rio 65 Trio, Dom Salvador, que influenciado pelo movimento *Black Power* incorporou elementos da *soul music* e do jazz na música *Abolição 1860-1980* (1970), interpretada por Mariá e Luís Antônio, no V FIC da TV Globo, em 1970 (MELLO, 2003).

César Camargo Mariano é outro exemplo disto. O pianista, aficionado por jazz e autointitulado “jazzista radical” (MARIANO, 2011, p. 83), foi considerado por Alonso (2013) como o principal responsável pelos arranjos e levadas inovadoras da chamada Pilantragem,²⁴⁶ contribuindo para o sucesso do cantor Wilson Simonal nos anos 60. Como demonstra Alonso:

assim como a Bossa Nova teve em Tom Jobim o ‘maestro soberano’, a Pilantragem também teve seu cérebro musical: Cesar Camargo Mariano. Muito antes de ser conhecido e reconhecido pelos arranjos para Elis Regina na década de 1970 ele já era um dos grandes responsáveis pelo movimento da Pilantragem, criando levadas inovadoras e sacudindo todo mundo com suingues dançantes através do instinto e da sensibilidade de Simonal (2013, p. 44).

Vale reforçar que, no desenrolar dos conflitos estéticos e ideológicos protagonizados pelos artistas da MPB, houve um atrelamento da música instrumental – tocada por trios e quartetos que misturavam jazz, rock e músicas regionais – e os cantores que fizeram sucesso entre os anos 60 e 70. Assim, além da atuação de músicos que haviam montado os trios de sambajazz nos anos 60, pode-se frisar a atuação dos instrumentistas do *Quarteto Novo*, que participaram dos arranjos de *Ponteio* (Edu Lobo e Capinam). Houve ainda o suporte dado pela banda *Som Imaginário* a Milton Nascimento em uma apresentação no Teatro Opinião (Rio de Janeiro) em 1970, contando com a participação dos músicos Nivaldo Ornelas e Toninho Horta (TINHORÃO, 1991, p. 34).

A propósito, a *Som Imaginário* foi uma banda surgida em 1969 que se mostrava “aberta a experimentações inspiradas pelas novas informações da contracultura, do *rock n’*

²⁴⁵ Esses conjuntos passaram a dar o suporte técnico, inclusive, para as canções de protesto. Um exemplo é “Terra de Ninguém” (Marcos Vale e Paulo Sérgio) interpretada por Elis e Jair Rodrigues ao lado do Jongo Trio. A música foi gravada em 1965 no elepê *Dois na bossa* e virou tema de abertura de *O Fino da Bossa*.

²⁴⁶ A Pilantragem foi um movimento musical que também iria flertar com o jazz. Wilson Simonal, Carlos Imperial e César Camargo Mariano foram seus principais criadores, mas outros artistas e músicos da MPB também iriam aderir à Pilantragem, que se caracterizava por um lado por grandes performances, com músicas contendo letras irreverentes, mas também com significativa qualidade rítmica e harmônica.

roll e dos Beatles, sem deixar de lado seu arsenal musical pré-existente, como a música mineira e o jazz” (MOREIRA; SANTOS, 2014, p. 88).

Pouco tempo depois, alguns desses instrumentistas, iriam migrar para o exterior e estabelecer novas trocas culturais, proliferando elementos da música brasileira em bandas instrumentais e de jazz.²⁴⁷ Isto por que, enquanto as várias formas de canção se tornavam muito rentáveis para a indústria cultural do período, inclusive (e, paradoxalmente) as que protestavam contra a modernidade capitalista representada pelo regime militar, o campo da MIB (música instrumental brasileira) se tornaria cada vez mais reduzido.²⁴⁸

Segundo Tinhorão (1991, p. 34), os músicos vinculados a essas “correntes modernas” que eram “herdeiras do estilo jazz” e decidiram, então, “ir para os Estados Unidos, matriz de sua formação musical – o que muitos fizeram a partir de fins dos anos 60”.²⁴⁹ Ainda assim, o jazz teve o seu lugar em meio a todas essas mudanças no campo da música popular brasileira. E, assim, a diversidade musical que se estabeleceu neste período pode ser explicada da seguinte forma, como esclarece Napolitano:

Entre 1968 e 1969 as diversas camadas de estilos formadoras da MPB estavam sedimentadas. Bossa Nova, canção engajada-nacionalista, sambajazz, samba tradicional, temas e materiais folclóricos em geral (rurais e urbanos) e canções tropicalistas [...], aglutinaram-se no novo sistema de criação, produção e consumo de canções que emergiu no final dessa trajetória histórica (2001, p. 289).

Por conta dessa atualização nos parâmetros de produção e consumo no campo da MPB. A partir destas transformações no consumo de música popular, da segmentação por influência das questões estéticas e políticas e do próprio investimento dos militares em setores

²⁴⁷ Alguns exemplos desta migração: João Donato, Sérgio Mendes, Aírto Moreira e Dom Salvador. O primeiro se estabeleceu na Califórnia, “chegando a tocar com astros do jazz, entre os quais Bud Shank e Chet Baker” (MELLO; SEVERIANO, 1998, p. 128) e, o segundo montou o conjunto Sérgio Mendes & Brasil 66. Já, o percussionista Aírto Moreira participaria das mudanças musicais do chamado *jazz fusion* ao gravar a faixa “Feio” do disco *Bitches Brew* (Columbia Records, 1969) de ninguém mais que o pai fundador do *cool jazz* que influenciara a BN: o trompetista e compositor Miles Davis. Ainda tocando com Miles, entre 1971 e 1972, Aírto gravaria o LP *Miles Davis at Fillmore* e depois se juntaria ao pianista de jazz Chick Corea na banda *Return to Forever* (ALBIN, 2006). Dom Salvador se radicou nos EUA, em meados dos anos 70, após gravar o LP *Sangue, suor e raça* (Odeon, 1972), com o grupo Abolição, mas antes, já havia tocado com instrumentistas nos EUA ao lado de Elza Soares (ALBIN, 2006).

²⁴⁸ Na apresentação de Milton ao lado do *Som Imaginário*, por exemplo, o título do espetáculo transparecia essa afirmação: “Milton Nascimento... Ah! E o Som Imaginário” (TINHORÃO, 1991, p. 34).

²⁴⁹ Amilton Godoy, pianista do Zimbo Trio, reforçou essa informação, pontuando que o motivo principal dessa migração foi a suposta negligência com a qualidade musical (notadamente instrumental), pois o interesse maior passava a ser a canção de protesto. Segundo Nazário – integrante do conjunto de jazz experimental *Grupo Um* –, foi por causa da censura e da repressão militar aos artistas mais engajados que muitos músicos resolveram se mudar para os EUA e Europa, deixando a música brasileira com certa defasagem na qualidade instrumental (ROSAS, 2015). Godoy também afirma que o exílio dos compositores afetou essa produção instrumental, pois os conjuntos dependiam desse repertório produzido pelos artistas da MPB. Para ver essa entrevista cf. <https://www.youtube.com/watch?v=Vn8wLGom8GE>. Acesso em 20/08/2017.

culturais, criava-se, nos anos 70, um ambiente propício para o surgimento de uma nova onda de críticos da música popular brasileira.

4.1.1 Uma nova onda no mar do jornalismo musical brasileiro

Anova onda de críticos musicais surgiu exatamente no período que corresponde à chamada *Era dos Festivais*, apreciada anteriormente. Dotado de seus paradoxos, esse período foi marcado pela promulgação do AI-5 que inaugurou os “anos de chumbo” no país, mas, também, pelo Milagre Econômico (1968 a 1973), reforçado pelas vozes ufanistas que viam com otimismo o desenvolvimento capitalista e o aumento na procura por produtos culturais que se desenrolava sob a chancela do Estado.

É necessário comentar, de forma breve, a respeito dessas mudanças, sobretudo, sobre a questão do consumo de bens simbólicos que insurgia. Como se visa demonstrar, este foi um dos outros fatores que permitiram o surgimento de um novo jornalismo musical brasileiro.

Em relação à consolidação do mercado de bens culturais, Ortiz (2001) informa que, ao longo dos anos 60-70 houve uma aplicação de capital no setor de telecomunicações, bem como a criação da EMBRAFILME, da FUNARTE. O aquecimento econômico possibilitou o avanço do mercado editorial, permitindo o surgimento de “grandes conglomerados que controlavam os meios de comunicação de massa como TV Globo, Editora Abril etc.” (ORTIZ, 1994, p. 83).²⁵⁰

Não se pode deixar de ressaltar que outro ponto central foi a expansão da indústria fonográfica. Em relação especificamente a essa expansão, Araújo (*apud* FERNANDES, 2010) indica que esse setor passou a contabilizar, anualmente, cifras significativas, tanto que, entre 1970 e 1976, esta fatia da indústria cultural passou a ocupar a quinta colocação do mercado mundial.²⁵¹

²⁵⁰ Vale lembrar ainda que esse desenvolvimento do mercado de bens simbólicos foi possível graças às estratégias econômicas do Estado com vistas para a Segurança Nacional e o desenvolvimento capitalista do país. Assim, sob a tutela do Estado esse aquecimento econômico, como mostra Ortiz (1994, p. 83), abrangeu o intervalo que vai de 1964 a 1980, um “período de crescimento da classe média e a criação de um espaço cultural para consumo de bens simbólicos”, e, também, “de repressão política e ideológica intensa” (1994, p. 89). Era uma nova fase da Ideologia de Segurança Nacional que, sob o ranço nacional-desenvolvimentista, exibia seus interesses na estimulação da cultura por meio de empresas privadas e instituições governamentais (1994, p. 83).

²⁵¹ O consumo da canção popular brasileira foi aquecido, principalmente, pela ABPD (Associação Brasileira de Produtores de Disco) (LAMARÃO, 2008). Sobre este boom, é importante comentar que houve um salto de 25 para 66 milhões de vendas de unidades de discos nesse período (ARAÚJO *apud* FERNANDES, 2010, p. 113). Para uma apreciação mais detalhada sobre a mundialização do mercado fonográfico cf. DIAS, Márcia Regina.

Dias (*apud* MACHADO, 2006, p. 05) informa que um dos fatores que possibilitou esse desenvolvimento do mercado de discos foi “a consolidação da produção da MPB”. Neste sentido, pode-se afirmar que o crescimento desse mercado foi subsidiado pelo sucesso de nomes como “Elis Regina, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e dos artistas ligados ao programa de televisão *Jovem Guarda*, com destaque especial para Roberto Carlos” (MACHADO, 2006, p. 05). Como se viu, os artistas vinculados ao segmento MPB, como Elis e Jair Rodrigues, também tiveram participação no meio televisivo no contexto dos festivais, experiências que apontavam para a profissionalização e um maior vínculos dos artistas com o mercado (MACHADO, 2006).

Ao comparar a porcentagem de músicas estrangeiras e músicas brasileiras entre 1959 e o início de 1970, Napolitano (2001, p. 11) esclarece que houve, resumidamente, uma espécie de “substituição das importações” no âmbito do consumo de música popular no Brasil. Em outros termos, aconteceu uma inversão curiosa: se no final dos anos 50, 65% das músicas consumidas no país eram em sua maioria estrangeiras, essa situação se inverteu em favor da MPB, no final dos anos 60.²⁵²

Historicamente, portanto, não somente havia boas razões para a MPB se sobressair como um produto de alta rentabilidade para a indústria cultural – sendo direcionada basicamente aos jovens intelectualizados das camadas médias urbanas – como, também, podia parer e superar o impacto das influências estrangeiras no Brasil por meio do mercado.²⁵³

Diante dessas novas formas de consumo e da euforia cultural que vertiginosamente insurgiam, somada à tentativa de se expressar em meio à ditadura e com a grande repercussão midiática da música popular brasileira, havia bons motivos para o jornalismo cultural também

Sobre mundialização da indústria fonográfica Brasil: anos 70-90. 1997. 172f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.

²⁵² Em palestra, Napolitano chegou a afirmar, também, que a BN teve um papel fundamental nesse processo, ao possibilitar a entrada da música brasileira no mercado internacional, preparando as bases de consumo cultural da MPB. Cf. https://www.youtube.com/watch?v=HatnMQvZz_g. Acesso em 04/05/2016.

²⁵³ Esse clima de disputa mercadológica gerou algumas iniciativas nacionalistas que visavam combater a influência estrangeira e valorizar a música popular brasileira. Esse polêmico embate mercadológico entre a música popular brasileira e a música estrangeira pode ser ilustrado, por exemplo, pelo artigo que o cineasta Glauber Rocha escreveu para o “caderno B” do *Jornal do Brasil*, intitulado “André Midani, o agente da CIA”, em que criticava a influência na música brasileira do produtor estrangeiro, André Midani (MIDANI, 2008, p. 151-152). E também, na reportagem intitulada “Um sonho de deputados: ‘o disco é nosso!’”, publicada na revista *Veja* em 30/10/1968, que afirmava: “de repente, a Câmara Federal tomou-se de amores pela música popular brasileira”. Tratava-se de uma articulação do deputado Waldir Simões do MDB-GB para determinar que todo disco estrangeiro tivesse em uma de suas faces, obrigatoriamente, gravações de músicos e compositores brasileiros. Outro deputado do MDB-GB a apoiar o projeto de lei foi Rubem Medina, pois pretendia que “70% das músicas irradiadas no Brasil [fossem] de músicos brasileiros”. O projeto teve repercussão polêmica, resultando em conflitos no meio musical. Músicos como Edu Lobo e Carlos Imperial viram como positivo para as vendas, ao contrário de Juca Chaves que ameaçou parar de gravar caso o projeto fosse aprovado. Os produtores Antonio Granja (Philips) e Emilson Lins (CBS) também divergiram quanto ao assunto.

voltar sua atenção para a MPB. Portanto, nesse período acontece uma “renovação da crítica e do pensamento musicais que se seguiu ao impacto da ‘era dos festivais’ e ao movimento tropicalista (1966/68)” (NAPOLITANO, 2002, p. 09).

Mencionando nomes como Tárík de Souza, Júlio Medaglia (2003) confirma a respeito desse profundo interesse pela MPB e a importância desses novos críticos musicais na difusão desse segmento, enfatizando, sobretudo, na necessidade destes jornalistas em cobrir os acontecimentos que se desenrolaram durante a chamada *Era dos Festivais*:

A propósito de crítica e críticos, quero informar que naquele período áureo de nossa música, foram jornalistas como Paulo Cotrim, que dirigia a sessão de música da *Veja* e Tárík de Souza que abriram as portas dessa revista àqueles acontecimentos, antecipando-se à própria opinião pública – na maioria das vezes contrária a muitas daquelas ideias. Eu colaborava esporadicamente na *Veja* e cansei de ver Cotrim e Tárík encher o saco do Mino Carta para que ele compreendesse a importância daqueles movimentos musicais e desse mais espaço e mesmo capas para as suas matérias (2003, p. 193-194).²⁵⁴

Como esclarece o brasileiro Sean Stroud (2008), esse contexto de crescimento do consumo da MPB influenciou e foi bastante reforçado pelos novos críticos, que passavam a utilizar novas formas de linguagem para chamar a atenção do público e se legitimar no campo do jornalismo musical:

esses escritores começaram suas carreiras em um momento em que a MPB estava passando por uma fase particularmente criativa, e suas escritas não só deram um impulso à MPB em um momento crucial, mas também forneceram a qualidade da prosa e a análise que a própria música merecia. Solidamente em apoio da música popular brasileira, e da MPB em particular, através de seus artigos perceptivos e imaginativos [...] ambos os escritores [Tárík e Bahiana], e outros como José Miguel Wisnik, foram responsáveis por críticas regulares e peças polêmicas em revistas e jornais, projetados para criar um debate em curso sobre as orientações futuras para a música popular brasileira (2008, p. 58, tradução nossa).²⁵⁵

²⁵⁴ De fato, em uma pesquisa no acervo da *Veja* se pôde perceber o gradativo crescimento do interesse da revista pela cobertura do cenário musical popular nacional e internacional. A primeira edição, de 11 de setembro de 1968, já contava com Tárík de Souza como um dos repórteres, mas havia apenas uma coluna com notícias curtíssimas envolvendo o universo da música clássica. O segundo número, de 18 de setembro do mesmo ano, trazia, no final da revista, uma matéria sobre Rogério Duprat, exaltando-o como vanguardista e mencionando o impacto do Tropicalismo. A partir do terceiro número, de 25 de setembro, há uma matéria de duas páginas intitulada *Um festival de protestos*. Trata-se de um balanço acerca das polêmicas e transformações musicais que insurgiam nos festivais de música popular brasileira. Em seguida, tem-se uma reportagem sobre os Beatles, denominada *Eram quatro pobres garotos*. Acesso em 08/09/2016.

²⁵⁵ No original: “these writers started their careers at a time when MPB was undergoing a particularly creative phase, and their writings not only gave a boost to MPB at a crucial moment, but also provided the quality of prose and the analysis that the music itself merited. Solidly in support of Brazilian popular music, and MPB in particular, through their perceptive and imaginative articles [...] both these writers, and others such José Miguel Wisnik, were responsible for regular critiques and polemical pieces in magazines e newspapers, designed to create an ongoing debate on future directions for Brazilian popular music”.

Tárik de Souza é apontado por Stroud (2008) como tendo sido, muito provavelmente, o primeiro crítico de música profissional desse novo nicho, chegando a escrever em seis diferentes veículos na época, com o interesse em expandir o debate sobre a MPB. Além de Tárik, houve também nomes como Okky de Souza, José Miguel Wisnik, Valdir Zwetsch, Gabriel O'Meara, Ricky Goodwin e Ana Maria Bahiana que despontaram como alguns dos mais proeminentes jornalistas dessa nova geração.

Stroud (2008) comenta ainda que esses críticos estavam mais ligados à Tropicália e a ao rock brasileiro (isto é, em bandas como os *Secos Molhados*, Raul Seixas e Walter Franco), e menos interessados na BN e seus derivados, como os críticos antecedentes. Portanto, os novos críticos tinham uma visão comportamental muito diferente do que pregava a cartilha dos críticos musicais mais conservadores. Isto porque, não apenas experimentavam as transformações tecnológicas e ideológicas do período, como eram espectadores do sucesso dos festivais de música popular e do boom do Tropicalismo. A nova crítica sofreu também o impacto dos movimentos culturais nos Estados Unidos e na Europa, como o movimento contracultural norte-americano e os acontecimentos após Woodstock, (STROUD, 2008).

Deve-se lembrar, contudo, que a década de 70 trata-se de um período politicamente tenso, principalmente para a imprensa brasileira, mesmo com todas as mudanças drásticas em relação ao consumo de bens culturais, aos ideais políticos e às experiências comportamentais e culturais. Por isso, na impossibilidade de se expressar abertamente nos grandes veículos – que eram muitas vezes complacentes com o regime militar (KUCINSKI, 1991) – esses novos críticos resolveram se vincular à imprensa alternativa.²⁵⁶

Também conhecida como “imprensa nanica” esse formato de jornalismo era marcado por novas formas de engajamento, pois os jornalistas buscavam “protagonizar as transformações que postulavam e a busca por espaços alternativos à grande imprensa e à universidade” (MORAES, 2014, p. 102).

Entre os jornais que podem ser citados estão *Movimento* (1975-1980) e os mais *undergrounds*: *Bondinho* (1970-1972) e *Verbo Encantado* (1971-1972), alguns dos principais jornais a protagonizarem essa forma de imprensa alternativa nos anos 70 (STROUD, 2008). Podem ser citados ainda os jornais *Pif-Paf* (1964-1974), *Opinião* (1972-1977), sendo este responsável por projetar nacionalmente críticos, escritores e ensaístas (KUCINSKI, 1991).

²⁵⁶ Entre os sentidos da palavra “alternativo” do novo jornalismo listados por Kucinski (1991, p. 13), três são interessantes de frisar: o primeiro significava algo “que não [estava] ligado a políticas dominantes” e o segundo “o do desejo das gerações dos anos 60 e 70, de protagonizar as transformações sociais que pregavam”. Diante da ditadura um terceiro sentido surgiu: o de escape “das restrições da grande imprensa”, devido sua relação com o regime instaurado (KUCINSKI, 1991, p. 24).

Houve ainda os jornais, *Em Tempo* (1977), *Coojournal* (1976-1982), *Ex* (1973-1975), *Versus* (1975-1979), entre outros. Todos eles com traços da influência contracultural norte-americana no jornalismo.²⁵⁷

No que tange a postura política desses jornais, Kucinski (1991, p. 14-15) explica que eles se dividiam em duas visões: a primeira ainda apegada aos valores da ideologia nacional-popular dos anos 50 e “no marxismo vulgarizado dos anos 60”.

A segunda ala, por sua vez, era refratária a esse discurso ideológico e “vocalizava a hostilidade ao dogma do nacional-popular, base do prestígio dos intelectuais da esquerda tradicional” (GASPARI, 2014, p. 224), voltando-se mais para temas relacionados à contracultura norte-americana e ao existencialismo francês. As publicações desse segundo grupo estavam endereçadas “à crítica dos costumes e à ruptura cultural” e, portanto, estavam “desligados da velha proposição marxista, na qual todas as atividades revolucionárias deveriam confluir para o grande projeto de tomada de poder” (GASPARI, 2014, p. 224).²⁵⁸

Assim, essa nova esquerda começará a erigir seus discursos “sob o signo da ambiguidade, pois não se [criticava] apenas o ambiente externo social e político, mas as próprias ações da *intelligentsia* brasileira na formação de uma concepção de ‘identidade nacional’” (MOREIRA; SANTOS, 2014, p. 90).

Acredita-se que a participação de Tárík nesses veículos, publicando em revistas alternativas especializadas em música e em periódicos de grande circulação – que atendiam a uma política editorial completamente distinta – podem ter refletido na própria forma de tratamento que deu ao consumo e à influência da música estrangeira no Brasil. Isto porque se nesses veículos alternativos imperava “o deboche e um cosmopolitismo cético”, nos jornais de maior alcance, ao contrário, “vivia-se o ‘Brasil Grande’” (GASPARI, 2014, p. 224). Esta tese convém ser avaliada no decorrer do trabalho.

Em relação à questão musical, Napolitano (2002) percebeu que, diferente dos anos 60, tanto a grande imprensa quanto essa imprensa alternativa começou a publicar sobre MPB, produzindo matérias sobre discos. Ainda segundo o autor, o novo jornalismo musical passou a

²⁵⁷ Nesse ponto, Barros (2005) esclarece que o jornalismo alternativo brasileiro foi influenciado pelo *New Journalism*, modelo de jornalismo norte-americano que, por sua vez, estava vinculado aos ideais contraculturais iniciados pela Geração Beat. Segundo a autora esse jornalismo literário permitia abordar de forma mais subjetiva “questões comportamentais e sociais sob um ‘novo olhar’, aberto às transformações ocorridas no mundo em todas as instâncias”. A partir disso surgiram “não apenas novos conteúdos abordados da forma advinda da ‘nova visão’, mas também no seu formato, na sua estética” (BARROS, 2005, p. 79).

²⁵⁸ Essas posturas ideológicas, entretanto, estavam muitas vezes dispostas de forma variada em alguns desses jornais. *O Pasquim*, por exemplo, possuía uma ala afeita ao nacional-popular (Ziraldo, Fortuna, Jaguar e Claudius) e outra que tendia para o existencialismo: Ivan Lessa, Millôr e Luís Carlos Maciel (KUCINSKI, 1991).

tratar de forma mais direta e ágil sobre assuntos contraculturais e musicais, o que não significa que outras análises sociológicas e históricas da produção musical fossem esquecidas.²⁵⁹

Mesmo com o vertiginoso aumento da cobertura sobre a MPB em suplementos culturais de veículos como *Folha de São Paulo* e *Jornal do Brasil*, esses críticos também passaram a atuar em diversas revistas e tabloides com curta periodicidade. Por meio desses veículos, eles tentavam suprir a escassez de informações sobre as novas produções musicais, sobretudo no cenário do rock.

Até então, o acesso a esse conteúdo se dava somente por intermédio das revistas estrangeiras como a *Smash Hits* (1978-2006), *Rolling Stone* (1967-) e a *Melody Maker* (1926-2000)²⁶⁰ (STROUD, 2008). Apenas depois surgiram as edições nacionais *Som Três* (1979-1989), *Pop* (1972-1979), a *Rolling Stone* brasileira (1972-1973) e *Rock, A História e a Glória/Jornal de Música* (1974-1978), sendo esta uma iniciativa de Tárík de Souza.²⁶¹

Não à toa, segundo Napolitano (*apud* LAMARÃO, 2012, p. 156), críticos como Tárík e Bahiana passaram a ser vistos nesse momento como “os críticos de maior influência junto às plateias jovens”, pois visavam atender ao público jovem por meio dessas revistas alternativas. Essas revistas eram produtos cuja vendagem crescia vertiginosamente em consequência do impacto do *rock n’ roll*, dos ideais hippies e da contracultura.

Além disso, Lamarão (2012) indica que, nos anos 70, alguns desses críticos musicais (a exemplo de Nelson Mota) apresentavam-se agora muito mais engajados com o mundo artístico: em produções de festivais de música, composições, gravações, divulgação na imprensa, entre outras atividades que reforçavam a condição dos críticos como mediadores culturais.

O crítico Ezequiel Neves confirmou essa atuação no meio da produção musical. Ao lembrar as atividades dele e de Luiz Carlos Maciel na *Rolling Stone*, precisamente no momento em que a versão brasileira da revista foi criada, o crítico relatou: “a gente promovia

²⁵⁹ Isto ocorreu porque, além de uma nova crítica musical, os anos 70 também inseriram “definitivamente, o problema da música popular dentro do pensamento acadêmico das ciências humanas e artes, até então refratário a este tema” (NAPOLITANO, 2002, p. 09).

²⁶⁰ Diferente das demais por ser mais antiga, a britânica *Melody Maker* (fundada em 1926) foi a “revista semanal tradicional dos amantes do jazz”, ao lado de outras como a *Jazz News* (HOBSBWM, 2016, p. 464). A partir dos anos 50, a *Melody Maker* começou a publicar algum conteúdo sobre rock, também, sem deixar de focar no jazz, chegando a vender bastante nos anos 70. Cf. http://www.afka.net/Mags/Melody_Maker.htm.

²⁶¹ Além destas, Oliveira (2014, p.105) menciona também as revistas alternativas *Flor do Mal* (1971-1972), *Navilouca* (1974), *O Vapor* (1973), *Presença* (1971) e *A Pomba* (1973), interessadas em rock, movimento hippie e contracultura. Houve ainda as revistas *Música* (1976-1983), que também fazia cobertura do mundo do jazz, além da *Revista Roll* (1984-1988), *Hit Pop* (1973-978), *Jornal do Disco* (1979), o *Jornal da Canja* (1980-1981), revista *Bizz* (1985-2001), entre outras (OLIVEIRA, 2011). Para obter mais informações acerca da temática. Cf. OLIVEIRA, 2011.

festivais de música em Juiz de Fora. A gente tinha duas gravadoras que patrocinavam a revista, anunciando em duas páginas” (DIAS, 2003, p. 280), o que reforça a posição de *mediadores culturais* desses jornalistas, e, por conseguinte, de uma maior interferência no campo musical.

Em seguida, Ezequiel Neves, também, relatou sobre as dificuldades financeiras pelas quais os editores de algumas dessas revistas passavam e a falência da *Rolling Stone*, fazendo com que os jornalistas atuassem continuamente na grande imprensa, mas sem desistir de cobrir as novidades do rock brasileiro e da contracultura que despontavam na época (DIAS, 2003). Ainda, segundo Neves, essas iniciativas levariam à criação de uma revista nacional alternativa:

eu continuei no *Estadão* e no *Jornal da Tarde*. Mas, aí o Tárík de Souza inventou uma revista chamada *Rock, a História e a Glória*. Era uma revista *underground*, com capinha, e cada número tinha a biografia de um grupo [...]. Depois a revista se transformou no *Jornal de Música* (2003, p. 280).

Esse cenário torna mais evidente a noção de que a crítica mais do que avaliar a produção fonográfica, tem objetivos similares aos do mercado musical, pois “ambos partilham do mesmo interesse de vender música” (NEGUS; FRITH *apud* LAMARÃO, 2012, p. 153). Cabe avaliar de que forma o jazz foi recepcionado em meio a toda essa reconfiguração de consumo musical e mudança comportamental.

Diante do fato desses novos jornalistas estarem interessados em jazz e rock, vale ressaltar que, nos anos 70, eles viram surgir diversas tendências modernas de jazz, para além daquelas já mencionadas neste trabalho. Podem ser mencionadas duas delas: o *jazz fusion* (ou, *jazz rock*), no qual a “improvisação clássica do jazz é contaminada pelos ritmos e pela sonoridade eletrônica do rock” (BERENDT; HUESMANN, 2014, p. 55). Neste estilo, instauraram-se novos procedimentos na “eletronização do instrumental, no ritmo, numa nova forma de relação com o solo e, conexo a isso, numa maior ênfase na composição e no arranjo, de um lado e na execução coletiva, de outro” (BERENDT; HUESMANN, 2014, p. 55).

É importante ter em vista este fator diante das novas formas de consumo musical que emergem nos anos 70, pois esta vertente do jazz proporcionou um “refinamento de elementos típicos do rock, mas que não tinham mais como ser desenvolvidos pelos músicos de rock” (BERENDT; HUESMANN, 2014, p. 58). A outra vertente importante que deve ser mencionada foi a *jazz-meets-world music* (“o jazz encontra a música do mundo”), na qual se destacou, principalmente, o violinista e compositor Egberto Gismonti (BERENDT;

HUESMAN, 2014, p. 63). Esse panorama podia indicar a tentativa de reaproximação do jazz do público jovem e, também, uma maior abertura aos gêneros musicais de outras nacionalidades.

Seria possível haver, a partir dessas transformações, uma nova leitura da influência do jazz na música popular brasileira? Se sim, de que forma, a partir deste novo quadro de misturas musicais e novos debates sobre música popular o gênero seria tratado? Ao analisar os discursos do jornalista e poeta Tárík de Souza, um dos que produziu bastante a respeito da MPB desde o final dos anos 60, pretende-se investigar melhor essas questões.

4.2 Tárík de Souza: do lado bossa da força

Após destacar as principais questões que envolvem a relação entre o jazz e a música popular brasileira no pensamento nacionalista de José Ramos Tinhorão – trilhando seus próprios rumos a respeito dessa relação nos anos 60 – e apresentado, de forma sucinta, o contexto de formação da MPB e de uma nova crítica musical nos anos 70, convém analisar agora a visão do jornalista Tárík de Souza, à priori, diametralmente oposta da de Tinhorão.

Em um levantamento realizado por meio do *Dicionário Houaiss Ilustrado da Música Popular Brasileira* (2006) e em sua versão virtual, foi possível colher informações sobre sua trajetória e principais produções na área da música popular brasileira. Assim, viu-se, então, que além da revista *Veja*, Tárík de Souza também passou por outros periódicos, tais como o *Folha de S. Paulo*, *Estado de S. Paulo*, *Pasquim*, *Jornal do Comércio*, *Jornal da República*, *Movimento*, *Coojournal*, *Opinião* e pelas revistas *Isto É*, *Vogue*, *Elle* (do Rio de Janeiro) e também pela *Show Bizz*, *Som 3*, *Revista do CD*, *Playboy*, dentre outras.

Sua atuação mais longeva foi como repórter e redator no *Jornal do Brasil*, no qual manteve durante a coluna musical *Supersônicas* por mais de trinta anos. Atuou ainda como redator e consultor na série de fascículos *História da Música Popular Brasileira*, pela Editora Abril. Entre outras publicações em que dirigiu, destacam-se os dois volumes do livro *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, de Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano, no qual fazem um panorama de quase um século da história da música popular brasileira.

Na temática da BN e da MPB, ajudou a editar: *O violão vadio de Baden Powell*, de Dominique Dreyfus; *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*, por Stella Caymmi; *A Era dos Festivais: uma parábola*, por Zuza Homem de Mello, além de ser coautor das obras *Brasil*

Musical, publicado pela Art Bureau Editora em 1988, dividindo a autoria com consagrados críticos musicais que ajudaram escrever a história da música popular, tais como Ary Vasconcellos, Roberto Muggiatti, Roberto M. Moura, Luís Carlos Mansur e João Máximo.

Sobre o Tropicalismo e sobre o rock, o crítico dirigiu os livros *Tropicália, história de uma revolução musical* (1997) e *A divina comédia dos Mutantes* (1995), por Carlos Calado; *Anos 70: Novos e baianos* (1997), por Luiz Galvão; *Brock, o rock brasileiro dos anos 80* (1995), por Arthur Dapieve; *Do frevo ao mangue beat* (2000), por José Teles; *Sepultura: toda a história* (1999), por André Barcinski e Silvio Gomes; *Punk: anarquia planetária e a cena brasileira* (1999), por Silvio Essinger.

Já, no que tange ao samba, baião, choro e música sertaneja, contribuiu com: *Choro, do quintal ao Municipal* (1998), estrito por Henrique Cazes; *Mario Reis, o fino do samba* (2001), de Luís Antonio Giron; *Jackson do pandeiro, o rei do ritmo* (2001), de Fernando Moura e Antonio Vicente; *Música caipira, da roça ao rodeio* (1999), de Rosa Nepomuceno; *Vida do viajante, a saga de Luiz Gonzaga* (1996), de Dominique Dreyfus, e *Adoniran Barbosa: dá licença de contar...* (2002), de Ayrton Mugnaini Jr.²⁶²

Como se percebe, o crítico musical atuou em áreas bastante diversas e deu suporte para debates e produções sobre as mais variadas vertentes da música popular brasileira, sendo que tais obras são constantemente citadas em trabalhos acadêmicos de música popular. Ademais, Tárík de Souza também faz parte do grupo de pesquisadores de música popular, tendo participado do *Encontro de Pesquisadores da Música Popular Brasileira*. Contribuiu na produção do programa *O som do vinil*, além de ter participado e produzido documentários sobre música popular.²⁶³

Em entrevista concedida a Stroud (2008), Tárík expôs os objetivos principais de seu trabalho no jornalismo cultural daquela época e destacou que seus objetivos principais no início da profissão se resumiam em três pontos: “informar seletivamente o leitor sobre o que está acontecendo no campo da música”; explicar sobre a música internacional e nacional “de Stockhausen até Tônico e Tinoco [a *música sertaneja duo*], de Miguel Aceves Mejia [um astro Mariachi dos anos 50], até Caetano Veloso, sempre buscando uma análise mais objetiva e menos dogmática” (STROUD, 2008, p. 58-59, tradução nossa).²⁶⁴

²⁶² Mais informações cf. dicionário mpb.com.br/tarik-de-souza/dados-artisticos. Acesso em 07/08/2016.

²⁶³ Tárík participou dos documentários *Coisa mais linda - História e casos da bossa nova* (2005) e *Fabricando Tom Zé* (2006). Esteve presente na série de TV *7 vezes bossa nova* (2007) e produziu, juntamente de Fabiano Maciel, um documentário sobre o sambalço, intitulado *Sambalço: a bossa que dança*, ainda a ser lançado.

²⁶⁴ No original: “my work has several intentions. The first is to selectively inform the reader about whats is happening in the field of music. Secondly, there certainly is a concern to shape the opinion and allow it to

Percebe-se a defesa de certo ecletismo musical, provavelmente como resposta aos ditames e polêmicas nacionalistas fomentados pela crítica da música popular dos anos 60. Ademais, o crítico declarou ainda a tentativa de “influenciar o próprio movimento artístico” ao publicar “tanto quanto possível, mas sempre quando justificável, o melhor do que estava acontecendo em todos os setores da música, e criticar (sem ser professoral), o que a política editorial da revista [considerava] ser de baixa qualidade” (STROUD, 2008, p. 59, tradução nossa).²⁶⁵

Doravante, ao se referir ao cenário musical dos anos 70 e ao pensamento de Tárík de Souza, Wisnik e Bahiana e outros, afirma-se que estes críticos “encamparam a ideia de um conceito mais amplo e menos dogmático de MPB, uma visão que abrangia elementos do jazz, rock e música progressiva, e que refletia o crescente ecletismo da MPB daquele momento” (STROUD, 2008, p. 58, tradução nossa).²⁶⁶

Stroud (2008, p. 59) também atenta para o fato dessas informações – contidas em uma carta direcionada ao pesquisador Othon Jambeyro – serem tomadas quase como uma espécie de “manifesto para a nova escola de críticos de música popular no Brasil, na medida em que enfatizam uma abordagem nova e diversificada para a música popular” (tradução nossa).²⁶⁷ Críticos como Maurício Kubrusly reforçavam essa tentativa de diferenciação da linguagem dos novos jornalistas musicais.

Em um artigo publicado no suplemento *Folhetim*, em 1979, Kubrusly apontava que havia dois tipos de críticas, ambas insuficientes, o que chamou de “crítica imediata” e “crítica profunda”. Se a primeira era superficial e “paternalista”, a outra – formada por professores universitários como Antonio Candido e Walnice Galvão – era acadêmica demais, voltada para uma minoria (*apud* LAMARÃO, 2012, p. 152). É importante ter em vista essa tentativa de criar uma nova linguagem como uma forma de se legitimar no campo do jornalismo musical.

Entretanto, é necessário analisar mais atentamente essa produção discursiva para compreender o lugar do jazz na ótica dessa nova crítica. Como demonstrado, diferente de

develop as openly as freely as possible – from Stockhausen to Tonico and Tinoco, from Miguel Aceves Mejia [a 50's Mariachi star], to Caetano Veloso – always searching for an analysis that is objective rather than dogmatic

²⁶⁵ No original: “the third concern is to influence the artistic movement. In the following way: publicising as much as possible (but always when justified) the best of what is happening in all sectors of music, and criticising (without being professoral) what the editorial policy considers to be of poor quality”.

²⁶⁶ No original: they championed the idea of a broader, less dogmatic conception of MPB, a view that encompassed elements of jazz, rock and progressive music, and which reflected the increasing eclecticism of MPB of the period”.

²⁶⁷ No original: “Souza's comments were made in a letter to the author of a study of Brazilian music industry, but they read almost as a manifesto for the new school of popular music criticism in Brazil in the way that they emphasize a fresh, diverse approach to popular music. What is also apparent is Souza's intention to avoid sitting on the critical fence and his desire to actively influence the development of Brazilian popular music”.

outros críticos musicais, a dificuldade de entender exatamente como Tárík de Souza interpretou o jazz no Brasil reside em seu suposto posicionamento “ecletico”.

À priori, isto podia ser uma postura estratégica, supostamente distante de imposições estéticas em um período no qual artistas da MPB, críticos e estudiosos da música popular se enfrentavam constantemente. Mas, talvez, esse ecletismo possa ser explicado também pelas formas como o mercado fonográfico se segmentou nos anos 70, pois como indica Napolitano (2002) houve uma abertura para vários tipos de música, como a romântica internacional, o *soul* brasileiro e a música *kitsch*²⁶⁸.

Entretanto, entendendo a posição do crítico como um mediador que filtra, analisa e produz valores, deve-se desconfiar de tal afirmativa, pois como indicou o próprio Tárík de Souza, suas publicações atendiam a normas específicas e seguiam em consonância com a linha editorial do veículo em questão: a seleção do material julgado ser mais relevante e o tratamento diferenciado para a “boa” e a “má” música, a fim de legitimar determinadas visões e gostos compartilhados pelo grupo que compunha o veículo.

Além disto, como se pode desprender do depoimento do jornalista, ele supostamente assumia um posicionamento de interesse pelos gêneros estrangeiros, algo que é necessário investigar, pois como se pôde constatar na discussão entre música estrangeira *versus* música brasileira – geralmente de forma dualista – prosseguiu sendo endossada por vários nomes do jornalismo cultural e da música popular.²⁶⁹

Ademais, o momento de efervescência política, como se demonstrou, tendeu a radicalizar o discurso de repúdio a elementos da música estrangeira na música popular. Eram tempos de contracultura e resistência aos ditames do regime, bem como de culto a ídolos estrangeiros e, ao mesmo tempo, de uma postura anti-imperialista. Tárík e os novos jornalistas dos anos 70 estavam imersos nesse ambiente e traduziam estas posturas, além de se mostrarem ligados aos acontecimentos no mundo do jazz e de outras sonoridades. Convém

²⁶⁸ De origem alemã, o termo *kitsch* surgiu em fins do século XIX, sendo usada para se referir, pejorativamente, a produções artísticas ditas de “mau” gosto, “vulgares”. A expressão também foi utilizada para designar toda arte que não dialogava com as vanguardas modernistas, ou seja, as obras comerciais, simplesmente. Somente depois da Segunda Guerra o termo sofreu uma drástica mudança em seu significado, sendo valorizado pela *Pop Art*, movimento que se propunha a apagar as fronteiras entre a arte erudita e a cultura de massa. As expressões “brega” e “cafona” também foram usadas no âmbito da música popular brasileira de forma pejorativa, dialogando com as definições de *kitsch*.

²⁶⁹ Baseados em pesquisas realizadas pela *Billboard* e a *Cashbox* (revistas especializadas no mercado fonográfico), Peixoto e Sebadelhe (2016) indicam que, no final dos anos 70, o consumo de discos de músicas estrangeiras no Brasil estava entre o primeiro e o quinto lugar. Mesmo que essas cifras dissessem respeito a uma estimativa mundial, “a crítica se tornava contumaz [...], numa época em que era proibitivo aceitar referências estrangeiras na MPB ou nas esferas culturais” (PEIXOTO; SEBADELHE, 2016, p. 105).

avaliar quais seriam as especificidades das interpretações dessa crítica quando tinham de tratar sobre a musicalidade do jazz.

4.3 De olho no jazz pela fresta: um *affair* com a contracultura

A década de 1970 marca mudanças nas formas de consumo e produção da chamada MPB e, também, nas formas de atuação dos críticos musicais nos próprios circuitos brasileiros de difusão e produção musical. Entretanto, vale ressaltar que, no início dessa década, ainda vigoravam os debates entre os adeptos da Tradicional Família Musical²⁷⁰ (TFM) e os universalistas, que prezavam como Campos por uma suposta evolução da MPB.

Constatou-se, por exemplo, que houve o reaproveitamento de algum material do *Balanço da Bossa* no *Jornal do Brasil*, antes de sair a versão reeditada em 74.²⁷¹ Talvez porque os raciocínios inseridos no livro, tornaram esta obra “um exemplo de documento de época que se transformou na base ensaística a partir da qual uma boa parte da crítica e da historiografia passou a vislumbrar a vida musical dos anos 60” (NAPOLITANO, 2002, p. 06).

Ainda segundo Napolitano (2002), outras obras dos anos 70 começaram a espessar também a defesa do Tropicalismo, movimento bastante criticado pelos nacionalistas, sobretudo depois do *III Festival Internacional da Canção* (FIC).

É importante destacar que, se antes o Tropicalismo era mau visto pelos mais conservadores e pela esquerda ortodoxa, ao longo dos anos 70 ele passou a ser analisado mais profundamente em seus aspectos performáticos e poéticos (NAPOLITANO, 2002). Isto pode ter sido mais viável após a incorporação de Caetano Veloso e Gilberto Gil, ao passarem pela experiência do exílio. Nesse sentido, a inserção dos tropicalistas neste panteão parecia despontar como tentativa de novas experimentações musicais na MPB.

Todavia, se por um lado, o cenário de produções apontava para um modelo modernizante e universal de música popular brasileira, bem como para a possibilidade de utilização mais evidente de elementos do jazz, por outro, é importante destacar que nesse cenário diversificado e segmentado, o jazz no Brasil passou a fazer parte do nicho da MIB –

²⁷⁰ Termo pejorativo criado por Augusto de Campos, a fim de criticar os chamados “puristas”. Tratava-se de uma referência à Tradição, Família e Propriedade (TFP), uma organização conservadora católica fundada nos anos 60.

²⁷¹ Uma edição do jornal apresentava de um lado o texto de Júlio Hungria, intitulado “Prática: importação e contribuição”, no qual se propõe a criticar a visão do que chamou, pejorativamente, de “nacionalismo nazista em música popular”. Na outra coluna há a matéria “Teoria: um intercâmbio universal” na qual Augusto de Campos recupera um ensaio do *Balanço da Bossa. Jornal do Brasil. Caderno B, 18/01/1971, p. 05.*

conhecida depois como música instrumental brasileira contemporânea (MIBC) – afastando-se cada vez mais do universo da canção.

Por meio das considerações de Júlio Medaglia (2003), pode se supor que isso tinha relação com o próprio desenvolvimento do jazz no cenário internacional.²⁷² Além disso, o gênero propriamente dito sofria baixas em seu público no exterior após as inovações do *fusion* e do *free jazz*.²⁷³

Como analisado, anteriormente, havia uma demanda mais interessada em conteúdos sobre a contracultura, música pop e sobre as novidades no universo da MPB, cada vez mais crescentes. O início da empreitada de Tárík de Souza nessa linha da crítica musical envolveu, primeiro, um misto de interesse pela BN e pelos artistas da canção engajada.²⁷⁴

Todos estes temas foram articulados ao tratamento em revistas alternativas do cenário da produção do rock que emergia nos anos 70. Curiosamente, a possibilidade de Tárík abordar essas sonoridades na grande imprensa foi fomentada por José Ramos Tinhorão, que fez questão de indicá-lo para escrever sobre o rock brasileiro, no *Jornal do Brasil*:

Eu já estava conhecido como um cara supostamente entendido de coisas do popular e me botam pra comentar disco. O que cai na minha mão? Disco produzido pelas produtoras. Eu só fiz uma exigência inicial. “Eu não quero escrever sobre esse negócio de rock, esses treco e tal. Pega o Tárík de Souza para escrever sobre Rita Lee e essas bostas de rock e eu escrevo só sobre disco brasileiro.” Aí o editor bronqueou e disse assim: “Pô, Tinhorão, aí eu tô contratando um e você me empurra dois!” E eu respondi: “Não rapaz! Fica até mais chique, ele escreve essas coisas que o leitor do tipo *Jornal do Brasil* vai gostar muito! Rita Lee! E eu não. Eu escrevo do pessoal mais da pesada”.²⁷⁵

Parecia não haver problemas para um nacionalista como Tinhorão que alguém mais jovem abordasse temáticas sobre a versão brasileira da “música da juventude”. Isto porque,

²⁷² Medaglia (2003) esclarece que a partir de vertentes modernas do jazz, como o *Third stream* (terceira corrente) o jazz se tornou uma linguagem fundamentalmente instrumental, diferente da música popular brasileira.

²⁷³ Analisando os números da *Billboard International Music Industry Directory*, Hobsbawm (2011, p. 15) afirma que “tal era a realidade do jazz nos anos 1960 e na maior parte da década de 1970, ao menos no mundo anglo-saxão. Não havia mercado para ele”, pois 75% das vendas de discos nos EUA era direcionada ao rock. No Brasil, segundo Calado (1989), apenas nos anos 80 haveria novamente uma alta no repertório de jazz e nos festivais interessados no gênero, muito por conta da saturação de um público determinado em torno do rock. Mais informações cf. CALADO, 1989.

²⁷⁴ Em um depoimento concedido ao jornalista João Penido para a *Revista Carioquice*, Tárík de Souza relata que estava finalizando seus estudos no Mackenzie e conta como os estudantes de várias escolas, mesmo as consideradas de direita, movimentaram-se contra os atos do regime, bem como recorda de montarem um musical no Teatro de Arena, que havia sido fechado pelo governo, após a fuga de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri do país. O musical contra o racismo chamado *Um Quadro Negro*, montado pelos estudantes proporcionou o encontro entre o futuro jornalista e músicos como Chico Buarque e Taiguara. Após entrar para a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, Tárík de Souza decidiu fazer o curso de jornalismo ofertado pela Editora Abril e conta que “com a bossa nova e o surgimento da gravadora Elenco, [foi] ficando cada vez mais louco por música. Queria participar daquilo como jornalista” (REVISTA CARIOQUICE, 2016, p. 21).

²⁷⁵ Depoimento do autor, disponível em: <http://www.jornalopcao.com.br/colunas/imprensa/critico-jose-ramos-tinhorao-diz-que-a-cancao-de-protesto-e-filha-da-bossa-nova>. Acesso em 04/03/2016.

como o próprio Tinhorão indicou, parte de sua recusa em tratar de certas sonoridades tinha estreita relação com a imagem que construiu junto ao seu público-alvo. Logo, a figura de Tárík foi utilizada por Tinhorão de forma estratégica, a fim de se manter em um lugar consagrado no campo da crítica e, ao mesmo tempo, evitar conflitos com seus superiores.

Além disto, a sugestão do nome de Tárík transparece a crescente consagração deste crítico junto ao público jovem e a indicação de Tinhorão, sendo um jornalista veterano, pode ter contribuído para reforçar isto. Assim, da articulação de Tinhorão para manter o prestígio entre seus pares como um crítico nacionalista e defensor da “verdadeira” MPB, nasceria a coluna *Supersônicas*, em 1974.

Como demonstrado anteriormente, até o início da década de 70 a MPB se sobressaiu em relação ao repertório musical estrangeiro que tocava no país. Mas, já na segunda metade desta década, a censura aos artistas mais engajados da MPB somada à procura de certa fatia por músicas internacionais, não apenas proporcionou um significativo consumo de músicas internacionais no Brasil, como também chamou a atenção de alguns críticos.

Vale ressaltar que na chamada *Era do piche*,²⁷⁶ essas iniciativas não passariam despercebidas por outros críticos nacionalistas e combatentes do imperialismo, como fica claro no artigo *A invasão estrangeira*, publicado no jornal *Artefato*, nos anos 70. O texto é de autoria do jornalista Roberto M. Moura, que também contribuía para *O Pasquim*:

Proliferam, ainda, os “críticos” especializados na música internacional e considerável crédito lhes é dado para divulgar, quase sempre com irritante superficialismo, o que a “moda” nos recomenda. O prejuízo indireto desta postura ideológica subserviente, no entanto, transcende aos números de venda, ao dinheiro e aos direitos autorais que saem do país. Além disso, tendo as suas “verdades” consubstanciadas pelos *mass-media*, ela provoca o nascimento de nefastos e indesejáveis macaquismos internacionais (*apud* LOPES; SIMAS, 2017, p. 154-155).

Pode-se entender que tal ofensiva era direcionada também ao jornalista Tárík de Souza, pois na mesma época em que realizava seu trabalho no *Jornal do Brasil*, o crítico já enveredava por empreitadas ligadas à cultura pop dos anos 70.

Logo depois, veio a criação da revista *Rock, A História e a Glória*, publicada, primeiramente, em 4 de novembro de 1974 e cuja capa foi estampada com a banda inglesa *The Rolling Stones*. Nesta edição, percebe-se uma retomada da crítica pelo interesse no jazz,

²⁷⁶ Araújo (2013, p. 177) considera os anos 70 uma fase em que os “críticos, artistas, radialistas, jornalistas, e apresentadores de TV” se digladiavam, ofensivamente. Curiosamente, o tom de tais piches já vinha sendo esboçado por Tinhorão e companhia uma década antes, isso no que dizia respeito à influência do jazz na música brasileira.

justamente porque intentavam retilhar as raízes do *rock and roll*.²⁷⁷ Isto fica mais evidente logo no primeiro artigo, intitulado *Rock: A história*. Nesta matéria, Tárík de Souza já inicia abordando sobre o jazz e o blues como a “rocha fundamental” do rock (1974, p. 11). Adiante, o crítico afirma que o rock já havia sido incorporado definitivamente ao jazz e menciona nomes como Herbie Hancock, Miles Davis, Chick Corea, Airto Moreira, Keith Jarrett, Allice Coltrane e Sun Ra. Logo em seguida, o crítico toma uma posição em relação às influências estrangeiras, contrariando os argumentos de José Ramos Tinhorão e companhia:

Que não se fale em simples imposição cultural pelo domínio econômico. Já se passaram quase dez anos que não é o mercado americano (muito mais poderoso, sob todos os aspectos) e sim o inglês (Beatles, Rolling Stones, Yes, Traffic, Led Zeppelin, Pink Floyd) o dono setor. E, afinal, foi da combinação agitada da fricção de ritmos sensoriais do Terceiro Mundo, que nasceram os temperos do prato mais influente da cozinha sonora universal.²⁷⁸

Nesse primeiro número, as únicas referências ao cenário musical brasileiro viriam apenas no final da edição, contendo duas únicas páginas: a primeira, um curto texto de Gilberto Gil sobre o elepê de Jorge Mautner, artista também vinculado ao Tropicalismo, e a segunda, uma propaganda do disco recém-lançado d’*Os Mutantes*, o *Tudo foi feito pelo Sol* (Som Livre, 1974).²⁷⁹

Talvez, o grande espaço para a música estrangeira nas coberturas desse novo jornalismo tenha feito regurgitarem algumas instâncias da imprensa nacional a necessidade de ter, novamente, um corpo de críticos que se endereçasse somente à música popular brasileira. Pode-se perceber isto no trecho de uma matéria do final dos anos 70, do crítico nacionalista e presidente da APMPB, Aramis Millarch, em que este afirmava:

Com exceção da corajosa iniciativa do jornalista Lúcio Rangel, feita entre outubro de 1954 a setembro de 1956, editando 14 números da ‘Revista da Música Popular’, foram raquíticas todas as tentativas de desenvolver um jornalismo musical no Brasil. Embora a indústria fonográfica tenha se desenvolvido de forma impressionante nos últimos 10 anos – com aumento de vendas em mais de 500% o mercado para os cantores e instrumentistas tenha também se ampliado e a juventude de uma forma

²⁷⁷ No décimo segundo da revista, por exemplo, publicou-se uma matéria que faz odes ao jazz. O texto intitula-se “Duke e Miles: uma anotação pessoal” e nele o crítico Luiz Carlos Maciel, além de confessar ter tido “um caso de amor à primeira audição” ao ter contato com o seu primeiro LP de jazz, o *Mood Ellington* (Columbia, 1949), defende também a sonoridade de Duke e Miles como uma espécie de “higiene auditiva” nos anos 70 (MACIEL, 1976, p. 10).

²⁷⁸ SOUZA, Tárík. “Rock: A história”. *Rock, A História e a Glória*, nº 01, 4 de novembro de 1974, p. 11.

²⁷⁹ As primeiras edições da revista abordavam, esporadicamente, algum conteúdo sobre artistas brasileiros. Na primeira e segunda edição, respectivamente, há entrevistas com Big Boy e Erasmo Carlos. Ambos foram entrevistados em 1974 para a seção *O rock e eu*.

geral, esteja hoje muito preocupada com a música, as poucas experiências de realizar um jornalismo essencialmente falharam.²⁸⁰

Nota-se a cobrança de Millarch por empreitadas no campo da crítica que tivessem como referência a trajetória da RMP, talvez pela durabilidade do periódico e pela defesa da “autêntica” música brasileira, algo que aparentemente não estava acontecendo naquele momento, como se pode inferir a partir do fragmento citado.

Como se verá mais adiante, em outra matéria do final daquele mesmo ano de 1977, o jornalista indicou que poderia haver esperanças para o cenário supostamente estático do criticismo musical brasileiro, especialmente no que dizia respeito ao maior interesse dos novos críticos pelo repertório musical nacional. As expectativas de Millarch recaíam, principalmente, sobre as empreitadas do *Jornal de Música*, criado por Tárík de Souza, Ezequiel Neves e Ana Maria Bahiana e que completava seu terceiro ano de atividades.

Deste modo, além de elogiar a iniciativa dos jornalistas de promover um espetáculo com músicos nacionais,²⁸¹ Millarch se mostrava entusiasmado com os rumos do conteúdo do tabloide, como se pode desprender do trecho a seguir:

Um fato inédito na imprensa brasileira: um jornal especializado em música chega ao seu terceiro ano de vida. O *Jornal de Músicas*, criado em 1974 pelos jornalistas Tárík de Souza, Ezequiel Neves e Ana Maria Bahiana, e o artista gráfico Diter Stein, era, inicialmente, apenas um encarte de quatro páginas da revista-fascículo *Rock, a História e a Glória*. Em setembro de 1975, revista e jornal se fundiram numa só publicação para, em agosto de 1976, tomar sua forma definitiva, um tabloide dedicado ao que acontece na música do Brasil e do mundo [...]. Está é a demonstração de que a imprensa independente não precisa necessariamente ser nanicas. Nos três, o *Jornal de Música* foi campo de trabalho para dezenas de jornalistas, fotógrafos e artistas gráficos de todo o Brasil. Além disso, foi principalmente, um espaço aberto para a criação musical neste país.²⁸²

Vale destacar que antes dessas matérias, Millarch já havia louvado o surgimento do *Jornal de Música*, pois por meio desta empreitada a crítica nacional passava a dar maior atenção à música brasileira e outros gêneros musicais:

Assim, o experiente Tárík de Souza, editor de música popular do *Jornal do Brasil* e revista *Veja* há três anos idealizou uma nova publicação, capaz de atingir uma faixa jovem, garantindo um suporte econômico em vendas e publicidade. *Rock - A História e a Glória*, foi a fórmula encontrada para penetrar junto a uma faixa de público de

²⁸⁰ MILLARCH, Aramis. “Jornal de Música”. *Estado do Paraná*. Almanaque. 02/01/1977, p. 01. Cf. <http://www.millarch.org/artigo/jornal-de-musica>. Acesso em 13/07/2016.

²⁸¹ Entre os nomes mencionados no artigo estão Ney Matogrosso, Caetano Veloso, Moraes Moreira, banda *A Cor do Som*, Sérgio Baptista e o grupo *Mandengo* que iriam se apresentar na Concha Verde, localizada no Morro da Urca.

²⁸² MILLARCH, Aramis. “Jornal de Música”. *Estado do Paraná*. Almanaque. 02/01/1977, p. 01. Cf. <http://www.millarch.org/artigo/jornal-de-musica>. Acesso em 13/07/2016.

hábitos condicionados em 20 números depois em que pouco a pouco começou a dar informações também de outros gêneros afora o próspero setor pop – a publicação transforma-se no *Jornal de Música*, passando a ter a parte de rock como um encarte – ao contrário do que estava ocorrendo até agora.²⁸³

A exaltação do crítico tinha relação direta, não apenas com o fato do décimo nono número da revista vir acrescido de uma reportagem do *Jornal de Música* sobre um festival de rock no Brasil (precisamente, no município de Saquarema), mas também, por conta do interesse em músicas ligadas à tradição da cultura brasileira, como mostram as entrevistas de Ruy Fabiano com músicos ligados ao choro, Abel Ferreira e Paulinho da Viola.²⁸⁴

Como editor do periódico, Tárík de Souza parecia fazer o caminho inverso dos demais críticos, voltando-se cada vez mais para a música brasileira,²⁸⁵ diferente, por exemplo, da crítica Ana Maria Bahiana, que demonstrava não se interessar pelo samba e se intitular roqueira, investindo esforços para defender o rock no Brasil (SANTOS, 2010, p. 09-10).²⁸⁶

Quanto à permanência na imprensa musical dos embates estéticos e ideológicos, é interessante frisar que em outra ocasião, Roberto Moura teceria críticas não apenas aos novos jornalistas interessados na música estrangeira, mas também aos críticos mais conservadores. O crítico endereçou o comentário que se segue a essas duas escolas críticas, transparecendo a cobrança por uma nova postura analítica que unisse a tradição e a modernidade e indicando a continuidade de uma disputa simbólica para impor a forma mais coerente de se apreciar a música popular brasileira:

Só entendo a crítica como alguma coisa dinâmica, que atua e se expõe no mesmo grau do criticado. Só entendo a crítica quando ela é capaz de – para usar um jargão da sociologia – *intervir* no real. Estamos vivendo um momento perigoso e equivocado, onde críticos agitam bandeiras e vestem as camisas de seus clubes, perdendo, como todo torcedor, a noção de *equilíbrio*. No dia-a-dia a rotina de abrir os jornais e assistir a mesma e estéril briga das duas tendências da crítica na música popular, entre os *tradicionalistas* sedentários, com suas preocupações paternas com a música popular brasileira e completamente alheios ao fato de que ela é um círculo

²⁸³ MILLARCH, Aramis. “Jornal de Música”. *Estado do Paraná*. Almanaque. 02/01/1977, p. 01. Cf. <http://www.millarch.org/artigo/jornal-de-musica>. Acesso em 13/07/2016.

²⁸⁴ Cf. FABIANO, Ruy, “História de músico: Abel Ferreira, um sopro de fôlego na Música brasileira” In. *Jornal de Música*, décima nona edição, p. 06, 1976. Para matéria com Paulinho da Viola cf. FABIANO, Ruy. “Paulinho da Viola: ‘eu achava que o choro ia voltar’”. *Jornal de Música*. In. *Rock, A História e a Glória*, nº 16, p. 01, 1976.

²⁸⁵ Ao analisar dezenove números da revista notou-se um crescimento gradativo no trato com o cenário musical brasileiro, tanto em relação ao rock nacional quanto com o samba e com o choro. Na edição 13, de 1975, por exemplo, já se encontra uma matéria sobre samba escrita por Tárík de Souza.

²⁸⁶ Contudo, em 1978, em uma matéria dedicada à Cartola e publicada no jornal *O Globo*, Ana Maria Bahiana (1980, p. 15) insinuava ser roqueira por conta do contexto e da geração em que estava inserida, espécie de retratação com a “autêntica” música brasileira. Ao longo do texto, a crítica compara o sambista Cartola ao *bluesmen* Robert Johnson, estabelecendo uma interessante relação na qual as raízes comuns “autênticas” de ambas as manifestações populares (a brasileira e a norte-americana) servem para justificar as influências estrangeiras.

dentro de outro círculo – a música popular – e os *modernos* incompetentes, que só ouviram dos Beatles para cá e que pouco podem contribuir criticamente para clarear tão diagnosticado impasse em que dizem se debater a MPB de hoje – para estes a história da música popular brasileira é um mistério maior do que a construção das pirâmides (grifos nossos).²⁸⁷

Ao que tudo indica tais críticas partiam de uma realidade conflitante que direcionava a opinião pública para formas antagônicas de apreciar e analisar a música popular brasileira. O desabafo de Moura parecia uma constatação compartilhada por outros sujeitos e teriam um impacto significativo nas práticas da nova crítica musical. Acerca disto, Fernandes demonstra que a situação desses novos críticos se tornaria muito mais ambígua em idos dos anos 70:

De forma geral, os críticos forjados sob o império da MPB – penso aqui em Ana Maria Bahiana (1950-), Lena Farias (1944-2004), Tárík de Souza (1946-), Maurício Kubrusly (1945-), e tantos outros saídos das fileiras dos cadernos culturais dos jornais e revistas semanais que não se faziam de rogados a dissertarem sobre artistas internacionais, sobretudo filiados ao *Rock*, e a posicioná-los em pé de igualdade com os “gênios” da música popular brasileira – viam com bons olhos não só a “autenticidade” das formas musicais contemporâneas de sua predileção, como também a que habitava o samba e o choro “autênticos” (2010, p. 171).

Acredita-se que o mais correto fosse afirmar que esses críticos passaram a adotar essa postura de reafirmação da “autenticidade” de gêneros como o samba e o choro para legitimar uma vez mais sua postura “ecclética”, e, além disso, mostrar-se afinada ao discurso da tradição. Criava-se, assim, uma retórica antropofágica que tentasse superar a dualidade entre “modernos” e “tradicionais” e, por conseguinte, projetar uma nova visão sobre a MPB. Tal como a própria Tropicália propusera no final dos anos 60.

A partir desse raciocínio, se poderia ir além e questionar se a adição de temas de outras músicas brasileiras na revista, para além do rock, teria sido uma forma de manter a originalidade e a autenticidade da publicação, algo como um atestado de brasilidade e de engajamento em meio ao clima político da época e das novas formas de consumo da música popular brasileira.

É interessante perceber que a maior valorização dos gêneros musicais tradicionais despertou o interesse e o aval de jornalistas veteranos e, nesse sentido, dos defensores das raízes populares que circundavam no jornalismo cultural. Não se pode desconsiderar que o campo da crítica, como ambiente de produção cultural, também é dotado, obviamente, de seu *habitus* e, portanto, tem certos critérios de legitimação.

²⁸⁷ MOURA, Roberto M. Coluna “Samba”. *Jornal de Música*. In. *Rock, A História e a Glória*, nº 15, 1975, p. 13.

O curioso é que, como demonstra Bollos (2007), no final dos anos 60 e idos dos anos 70, havia uma grande parcela da crítica musical, até mesmo o cepecista Nelson Lins e Barros, que começou a preferir que a BN tivesse sucesso no exterior – mediante a outrora tão combatida associação ao jazz – a conviver com a influência massiva do rock que crescia vertiginosamente no país.²⁸⁸

Ao que tudo indica, para suprir a diversidade de consumo musical, esses novos críticos passavam, gradativamente, a voltar seus interesses ao jazz, gênero que se renovava nos anos 70 e que começava a recuperar, guardadas as devidas proporções, uma parcela do público jovem, outrora fixada no rock.²⁸⁹ Pode-se perceber isto pelo fato de Tárík de Souza ter incluído, por exemplo, uma coluna especificamente voltada para o jazz no *Jornal de Música*, contida na décima terceira edição da revista *Rock, A História e a Glória*. Nesse texto o crítico defendia que:

Antes de ser um estilo ou um gênero, o jazz é uma porta de percepções. Aberto ao improviso permitiu o nivelamento da complexidade harmônica da música popular com a erudita. Quer dizer, através de suas aberturas, as cucas despregadas de seus músicos levaram o popular às últimas consequências [...]. Do barulho total ao silêncio. Em suma, bateram no teto, uma barreira indefinível, um *point of no return*, a que chegaria em seguida o rock, outra porta de percepções. Como instrumento permanente de vanguarda, então, continua cabendo ao jazz o papel de antecipar os acontecimentos musicais.²⁹⁰

Outra evidência dessa postura de Tárík em ver o jazz como um fio que conduz ao rock pode ser encontrado no prefácio que ele elaborou para a primeira edição brasileira da obra *Jazz: do rag ao rock*, de autoria do crítico de jazz e radialista alemão Joachim E. Berendt.²⁹¹ Neste texto, Tárík expressou que

²⁸⁸ A campanha para que os brasileiros preferissem o jazz ao rock chamaria atenção dos próprios críticos estrangeiros. Após o *I Festival Internacional de Jazz* que ocorreu no Anhembi, São Paulo, em 1978, Leonard Feather, renomado historiador e crítico de jazz, afirmou que “os brasileiros [estavam] errados ao buscar inspiração no ‘rock’ e do que de pior se [produzia] nos EUA” e que, ao contrário, músicos como Egberto Gismonti estavam “tocando jazz, impregnado das raízes de sua própria terra”. ZAMITH, Fernando. “Leonard Feather, crítico de ‘jazz’”. *Jornal do Brasil*. Caderno B, 19/09/1978, p. 10.

No mesmo ano, o músico brasileiro conseguiria agradar, também, por incrível que pareça, José Ramos Tinhorão (LAMARÃO, 2008).

²⁸⁹ Hobsbawm (2016, p. 487) comenta que havia evidências de certo *revival* do jazz no final da década de 1970, muito por conta da “exaustão musical” do rock. O historiador supõe também que a onda de rebelião jovem do início dos anos 60 foi se dissipando aos poucos, amenizando o interesse de certa fatia do público pelo rock. O que se conclui é que “de certa maneira, muito gradualmente, o espaço para o jazz parece ter se tornado menos congestionado” (HOBSBAMW, 2016, p. 487).

²⁹⁰ SOUZA, Tárík. Coluna “Jazz”. *Jornal de Música*. In. *Rock, A História e a Glória*, nº 13, 1975, p. 10.

²⁹¹ Aliás, a publicação dessa edição corresponde ao mesmo ano de reedição do livro *Balanço da Bossa* e o texto de Tárík é antecedido por um de Júlio Hungria, constante defensor do jazz no Brasil e da BN. Neste texto Hungria (2015) destaca que ao trabalhar com Berendt na produção de materiais sobre jazz, o crítico alemão teve contato com a MPB, chegando a divulgá-la em seu país. O autor comenta ainda que o programa radiofônico de Berendt sobre o jazz – retransmitido após as censuras do Nazismo – continuava “vivo e polêmico como assunto

com ela [a liberdade de improviso coletivo e individual], praticamente todos os instrumentos usuais (e alguns considerados antes de poucas possibilidades, como o vibrafone e o contrabaixo, inicialmente usado como arco) conseguiram construir e exercitar sonoridades. Também com o jazz foi rompida a barreira tonal, ao nível da música popular, e algumas antecipações, como o som espacial do *rock* de Jimi Hendrix (obtido quase uma década antes pelo inquieto Sun Ra), sem dúvida também se devem aos improvisos livres permitidos pelo estilo fluente e mutante do jazz (1975, p. 15).

Esses comentários demonstram uma postura tangencial a de Bahiana que ao desabafar sobre a aceitação e incorporação do jazz no Brasil, o fazia no sentido de militar em favor do rock.²⁹² No discurso de Tárík a presença do jazz não era criticada e nem posta como um entrave para a influência do rock, ao contrário, ambos estavam interligados.

Aparentemente, tal postura intentava não enveredar pela lógica nacionalista dos anos 60, lançando um olhar diferenciado sobre o jazz. De maneira geral, percebe-se que essa apreciação enfatizava o valor estético e vanguardista do jazz. Isso podia decorrer, talvez, por influência dos novos sentidos que o jazz ganhava no cenário internacional naquela época, pois, se criava a noção do jazz como uma música artística, culta e de vanguarda, mas também “anticomercial” e “contestatória”.

Embora essas duas questões tenham sido mencionadas no capítulo sobre jazz, cabe apenas lembrar e destacar que, a partir do *bebop*, o jazz passou a ser visto como música *avant garde*, culta, intelectual, politizada e não conformada com o *establishment*. Pellegrini (2004), por exemplo, afirma que ao passo que o jazz se modernizava, “o jazzófilo começou a meditar, a divagar e a se transportar para outros planos”, pois “o jazz estava se intelectualizando” (2004, p. 108). Adiante, com o advento do *cool*, “os jovens intelectuais brancos e boêmios [...] fizeram do jazz moderno a música da *beat generation*, o equivalente americano dos existencialistas europeus” (HOBSBAWM, 2011, p. 119).²⁹³

Se considerarmos novamente o impacto da literatura *beat* no movimento de contracultura e, em seguida, no jornalismo alternativo, entre os anos 60 e 70 (KUCINSKI,

do qual ele trata” (HUNGRIA, 1975, p. 11). Acredita-se que quando se menciona o jazz como algo “polêmico”, provavelmente isso se refere ao fato da influência do estilo musical ainda ser vista como danosa, tanto na Alemanha quanto no Brasil, naquela época.

²⁹² Em uma edição do *Jornal de Música*, Bahiana declarou: “do jazz ninguém fala nada, todo mundo aceita o jazz, vai a concertos e consideram o jazz uma informação válida e interessante. Ele já foi codificado, foi analisado em livros inclusive brasileiros como o de Sérgio Porto, entrou na formação da bossa-nova, na instrumentação do chorinho e ficou tudo bem”. Em seguida, com certa indignação, se perguntava: “as pessoas acham que só o rock é influência estrangeira: e o jazz, a música italiana, a música francesa e os lixos enlatados da novela?” (*apud* LAMARÃO, 2012, p. 160).

²⁹³ Para uma apreciação da relação entre a *beat generation* e o jazz cf. HREBINIAK, Michael. *Jazz and the Beat Generation*. In. BELLETO, Steven. *The Cambridge Companion to the Beats*. Lafayette College, Pennsylvania, 2017, p. 250-265.

1991), poder-se-ia supor que, em parte, tenha sido por isso que Tárík chegou a considerar o jazz, assim como o rock, “uma porta de percepções”.²⁹⁴

Imerso em uma época de contestação, de “desbunde” e experimentações (DIAS, 2003), bem como de busca por uma liberação geral, ou “transbunde” (KUCINSKI, 1991), pode-se perceber que, nesse momento, o tratamento que Tárík dá ao jazz se desloca do debate sobre sua “autenticidade” e se direciona para o seu potencial de ruptura e fruição estética. Há um afastamento, neste ponto, do legado da RMP e dos ideais de Tinhorão.

Essa tese encontra suporte ao se considerar a forma como o crítico tratou a temática “modernização e autenticidade” do jazz na época. Tárík (1975) demonstrou que quando o assunto era o jazz, diferente de Tinhorão, ele não concebia o gênero como tendo origens “puras” ou “autênticas” e, portanto, melhores do que as vertentes modernas que se desenvolveram, posteriormente.

Dessa forma, ao comentar sobre o livro de Berendt, Tárík destacou que nele “não há preconceitos de épocas ou compartimentos fechados, onde se investigue os habituais – e sempre arbitrários – critérios de autenticidade”. Pois, para Tárík, “afinal: ‘jazz não é algo que se toca, mas *como* se toca’. Ou ainda: é um confronto dos tempos psicológico e ontológico. Ou, por último: é o estilo sonoro que ‘funde uma base folclórica a uma forma de expressão de vanguarda’” (SOUZA, 1975, p. 14).²⁹⁵

Assim, percebeu-se que, além do interesse em cobrir informações sobre o mundo do rock e de outras produções musicais brasileiras, sobretudo as “autênticas”, também foram privilegiadas as produções de jazzistas estrangeiros nesse ambiente. Todavia, convém questionar: como será que se situou do ponto de vista de Tárík, a influência direta do jazz na música brasileira, nesse cenário?

Antes de tudo, é interessante analisar como a BN e a MPB se relacionaram no pensamento Tárík de Souza no final dos anos 70, momento em que os dois (BN e MPB) se distinguiram por conta do contexto político do país.

Seria possível que Tárík de Souza tivesse, então, adotado a mesma postura nacionalista de Tinhorão no exato momento de recrudescimento do regime militar e abandonado o interesse pela “alienada” BN?

²⁹⁴ SOUZA, Tárík. Coluna “Jazz”. *Jornal de Música*. In. *Rock, A história e a glória*, nº 13, 1975, p. 10.

²⁹⁵ Esses argumentos poderiam estar relacionados com à própria permanência do debate no Brasil em torno da “autenticidade” do jazz, pois naquele momento o tradicionalista Vidossich também publicaria o livro *Sincretismos da Música Afroamericana* (Quíron, 1975). Tratava-se, segundo Muggiatti (1999, p. 112) de um material “valioso como estudo das raízes, mas só admite o jazz tradicional, excluindo tudo mais como ‘anti-jazz’, posição um tanto anacrônica”. Além disso, vale informar que no mesmo ano surgiu outro conjunto paulista defensor do jazz “autêntico”, a *Swiss College Dixie Band* (PELLEGRINI, 2004).

4.4. Engajamento, resistência e autenticidade: de críticos musicais a legisladores da MPB

É bastante simbólico que o início do jornalismo de Tárík de Souza tenha sido com o argumento de que este queria publicar textos sobre a BN em 1968. Entretanto, essa data já estava marcada historicamente por diversas mudanças na concepção sobre a música popular brasileira. A princípio, a partir das dissidências de Nara Leão, Carlos Lyra, Edu Lobo e os próprios Os cariocas, que passaram um período como Quarteto do CPC, divisão que resultaria no surgimento da canção de protesto e também em nova divisão do público em relação à BN.

Se antes se cobrava da bossa certa autenticidade e fidelidade aos antigos sambistas, no começo dos anos 60 a forte influência dos ideais de esquerda na cultura brasileira atingiu parte de seus compositores, representando como a classe média estava alarmada com os disparates econômicos, sociais e políticos pós-juscelino.

Durante a década e 70 os brasileiros das camadas médias presenciaram por meio da imprensa e dos meios de comunicação de massa divergências entre a Jovem Guarda, a BN, a Canção de Protesto, o Tropicalismo e depois a MPB, contendo significados mais aliados à resistência contra a Ditadura Civil-Militar. Além disso, muitos estudos relativizaram a posição de colaboracionistas e resistentes, inclusive na imprensa e na música popular. Esse quadro complexo, entretanto, demonstra o impacto do golpe militar de 1964, sobretudo no plano da cultura.

Analisando sua trajetória nos anos 60 e 70 como crítico musical, percebe-se que, ao contrário de outros pensadores da música popular, a experiência musical de Tárík envolveu o interesse em acompanhar as possibilidades de inovação da música popular brasileira, partindo de seu interesse musical pioneiro: a BN.

Entretanto, em meados dos anos 70, boa parte da imprensa de esquerda se colocou contra o imperialismo e contra a ditadura, que já começava a prender e censurar conteúdos.

Percebe-se que é nesse momento que Tárík de Souza volta seus interesses para os músicos engajados, uma opção que ia, aparentemente, contra os rachas musicais dentro da MPB se se considerar a aura “alienada” que se construiu sobre a BN entre os anos 60 e 70.

Como expõe o jornalista Ruy Castro:

Alguém se lembra de quando as pessoas começaram a se envergonhar da expressão Bossa Nova e a substituí-la por MPB? A sigla não queria dizer apenas *música popular brasileira*, que seria o óbvio, mas uma *determinada* música popular brasileira – que podia ser tudo, menos determinável. A MPB de fraldas parecia algo que já não era Bossa Nova, mas ainda era um pouco (muito pouco); não tinha

compromisso com o samba e queria flertar à vontade com outros ritmos, temas e posturas. E queria, principalmente, ser *nacionalista*, para purgar-se dos *excessos* de influência do jazz na Bossa Nova (1990, p. 377, grifos nossos).

Araújo (2014) chegou a afirmar que nos anos 70, embora tivessem divergências, Tinhorão e Tárík se alinharam na oposição ao regime militar e contra alguns artistas da música popular brasileira, a exemplo de Roberto Carlos.

Quanto a essa aproximação, Araújo pontua ainda que:

Ideologicamente, os dois críticos foram formados pelo pensamento nacional-popular da esquerda do PCB. Daí a cobrança, mais por parte de Tinhorão, de uma arte genuinamente brasileira, autêntica, pura e, da parte de Tárík, comprometida com a transformação social, com a mensagem de protesto, de oposição ao regime militar (2014, p. 55).

Assim, em um artigo publicado na *Veja*, em janeiro de 1978, Tárík de Souza demonstrou o desagrado com um elepê de Roberto Carlos, ao qual se refere como “sedativo sonoro” e finaliza: “discípulo de João Gilberto e Orlando Silva, enfim, da melhor música brasileira, ele insiste em dissolver-se num repertório redundante – por este motivo de imediato e numeroso consumo” (SOUZA, 1979, p. 256).

Como mostra Oliveira (2014), tanto o crítico Ezequiel Neves quanto Tárík de Souza cobravam posições de impacto e atitudes claramente contestadoras dos novos movimentos musicais, como a própria Jovem Guarda e combatiam qualquer sinal de esmorecimento musical ou consonância com o *establishment* diante do clima ditatorial.

Em artigo escrito, em julho de 1977, para a revista *Veja*, intitulado *Rebobagem*, Tárík de Souza (1979) deixou claro que estava encampando uma ideia de MPB que deveria estar claramente voltada para a contestação dos desmandos do regime militar. Tratando com ironia os elepês *Bicho* (1977) e *Refavela* (1977), respectivamente de Caetano Veloso e Gilberto Gil, o crítico disparava: “Gil não se furta a discutir, embora por compreensíveis metáforas oblíquas sua prisão ano passado [...], seu disco é ritmicamente luminoso, embora de letras confusas, que não chegam a explicar suas declarações estapafúrdias” (SOUZA, 1979, p. 228).

Em seguida, Tárík completava: “essa atitude reservada do compositor teria causado menores prejuízos ao artista, num momento sem dúvida equivocado como pensador: ‘não dá pra gente ficar separando, você está certo agora, está errado, esse tipo de coisa [...]’” (SOUZA, 1979, p. 228).

Ou ainda, como escreveu um mês antes, em outra reportagem para a *Veja*, com o título sugestivo de *Adorando o próprio Umbigo*, na qual se perguntava: “Caetano não estaria

agora – como pergunta ele próprio, sábio e corajoso – apenas entre comovido e deslumbrado com sua fertilidade como artista e artesão? Somente adorando o umbigo e o próprio ego? Cartas para a redação” (SOUZA, 1979, p. 224).

Percebe-se um paralelo, guardadas as devidas proporções, com a análise feita por Varriale (2012) sobre a nova onda de críticos musicais, que surgiu nos anos 70, na Itália. Na tentativa de investigar como esta crítica musical “receptionou e mediatizou os gêneros musicais estrangeiros”, a autora se propôs a estudar “como as formas de leituras dessas novas sonoridades modificou o entendimento desses jornalistas sobre as formas culturais nacionais, instituições e grupos sociais” (VARRIALE, 2012, p. 05, tradução nossa).²⁹⁶

Então, Varriale (2012) percebeu que, devido à influência das questões históricas nacionais, as práticas dessa nova crítica passaram a enveredar, também, pela cobrança de uma politização de músicos específicos de jazz, selecionando, para tanto, aqueles que deveriam ser mais engajados.

Assim, a autora atentou para as “diferentes maneiras pelas quais os jornalistas enquadraram músicos de jazz negros (principalmente afro-americanos) e músicos de jazz brancos (principalmente europeus)”, sendo cobrado dos primeiros, “significados sociais específicos e, em alguns casos, expectativas de engajamento político (VARRIALE, 2012, p. 05, tradução nossa)”.²⁹⁷

Questões raciais e geográficas à parte, o que vale ressaltar nesta comparação é, tão somente, a influência de um contexto na escrita da crítica musical e em como isso condiciona leituras, interpretações e julgamentos sobre determinados músicos e produções musicais, algo semelhante ao que está sendo discutido neste trabalho e, especialmente, neste tópico.

A partir desse cenário, vale frisar as considerações de Ortiz (1994), pois para o autor, “todo discurso se estrutura a partir de uma posição determinada” e “as pessoas falam sempre de algum lugar”, sendo essas circunstâncias as que se insinuam no interior do discurso “e passam muitas vezes a estruturá-lo e constituí-lo” (1994, p. 67).

Neste sentido, ao considerar as expectativas dos críticos para que os artistas da MPB se mantivessem fiéis ao engajamento político e às tradições musicais brasileiras, podem-se levar em conta os argumentos de Dunn, quando este afirma que:

²⁹⁶ No original: “[...] the ways Italian music journalism mediated new or 'foreign' music genres during the 1970s” [...] Also, I am studying the ways the reception of such genres changed journalists' understandings of 'national' cultural forms, institutions and social groups”.

²⁹⁷ No original: “Namely, the different ways in which journalists framed black (mostly African-American) jazz musicians and white (mostly European) jazz musicians, charging the former with specific social meanings and, in some instances, expectations of political engagement”.

a MPB não deve ser entendida como um gênero ou estilo, mas sim como uma categoria sociocultural de música inicialmente produzida e consumida principalmente por indivíduos da classe média urbana e universitários que, em geral, estavam comprometidos com a defesa da música brasileira "autêntica" e que se opunham ao domínio militar (2003, p. 149, tradução nossa).²⁹⁸

Assim, muito provavelmente por conta da cobrança por uma participação política de certos músicos, outros argumentos viriam à tona no discurso de Tárík de Souza. Por esse mesmo período, Tárík (1979) denunciava o que chamou de “falsos importados” (artistas brasileiros que se passavam por estrangeiros, a fim de obter lucros na venda de discos²⁹⁹), e demonstrava um posicionamento muito similar ao de Tinhorão quando indagava seus leitores da *Veja*: “por que a preferência fiel por um ídolo que há anos grava nos EUA, com arranjadores americanos, baladas, foxes e boleros, alheio ao rico idioma nativo, como se veraneasse eternamente em Honolulu?” (ARAÚJO, 2014, p. 87).

É curioso perceber que se naquele momento a sonoridade de Roberto era qualificada como similar “às diluídas poções medicinais das boticas populares” (ARAÚJO, 2014, p. 66), a BN havia recebido muitos anos antes por parte de Tinhorão (1970, p. 49) os rótulos de “pasta sonora, mole e informe” por causa do *bebop*.

Esses conflitos, porém, extrapolaram o universo do discurso da crítica musical e foram utilizados pela indústria fonográfica para criar uma “falsa guerra” entre “alienados” (isso inclui os artistas da Jovem Guarda) e os associados ao *mainstream* da MPB da época (STROUD, 2008). Tais discrepâncias se acirrariam com o avanço da truculência da ditadura, principalmente, com a promulgação do AI-5.

Neste sentido, cabe um olhar sucinto sobre essas tensões, sendo elas características da necessidade do público consumidor em vislumbrar por meio da música as respostas para os seus dilemas culturais e o discurso da crítica apenas propagava tal anseio, ajudando a estabelecer novas delimitações no campo da MPB.

²⁹⁸ No original: “MPB should not be understood as a genre or style, but rather as a sociocultural category of music initially produced and consumed primarily by urban, university-educated middle-class types who were, in general, committed to the defense of “authentic” Brazilian music and who opposed military rule”.

²⁹⁹ Alguns desses artistas foram Terry Winter (Thomas William Standen) que era brasileiro, mas neto de ingleses, Mark Davis (Fábio Júnior), Johnny Johnson (Sérgio Reis), Billy Fontana (Moacyr Franco), Tony Stevens (Jessé) e Don Elliot (Ralf, da dupla Christian e Ralf), entre outros. Por meio desses pseudônimos, artistas como Thomas Standen e Ralf emplacariam sucessos no Brasil e na exterior, caso de Thomas que iniciou a moda dos falsos importados com o hit *Summer Holiday* (New Records, 1972). Tal fenômeno de massa foi possível, além de fatores mercadológicos, pelo clima de censura da ditadura, possibilitando com que os artistas rendessem lucros às multinacionais, sem maiores problemas com o governo. Para mais informações cf. CAMPOS, Fernando Carneiro de. *Hits Brasil – sucessos “estrangeiros” Made in Brazil*. São Paulo: Agbook/Clube de Autores, 2012.

4.4.1 Odara, não! A era da patrulha e os estatutos musicais

Araújo (2014) comenta que no final dos anos 70, em meio ao processo de abertura política “lenta, gradual e segura,” haveria um afrouxamento no discurso dos jornalistas de esquerda no que dizia respeito à “alienação” dos roqueiros do iê-iê-iê (enfocando-se em Roberto Carlos). Segundo o autor, alguns desses críticos passariam a cobrar muito mais uma ousadia estética dentro da concepção tropicalista e, também, inovações musicais de impacto tal como fizeram os *Beatles* e os *Rolling Stones*. Nesse momento, a questão do nacionalismo ficou um tanto de lado para alguns dos novos críticos, mais interessados nesses impactos musicais e estéticos.

Antes disto ocorrer, entretanto, imperou no curso dos anos 70 uma nova retórica para definir a “boa” e a “má” música popular brasileira. Um dos pilares dessa retórica não estava propriamente baseado em utilizar ou não elementos estrangeiros, mas sim, na cobrança pelo envolvimento de artistas em questões políticas, vendo-os como canais para a transformação da realidade brasileira.

Como expõem Alonso (2011) e Araújo (2013), por exemplo, os anos 70 se constituíram como um campo fértil para o patrulhamento ideológico. Como ficou claro nas palavras de Cacá Diegues, em entrevista para o *Estado de São Paulo*, em 31 de agosto de 1978, as patrulhas estavam também à esquerda. Esse fenômeno atingiu diretamente vários músicos e intelectuais brasileiros, como o próprio Glauber Rocha, a cantora Elis Regina, Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros.

Não é o objetivo aqui analisar profundamente todos os problemas e contradições discursivas que envolveram a música popular e a imprensa, apenas é necessário pontuar este episódio, pois como indica Araújo (2013), Caetano Veloso indicou nominalmente quem estaria patrulhando ideologicamente a música popular naquele período. Dos quatro nomes citados, um já era de se esperar por sua postura desde o início contrária à MPB: José Ramos Tinhorão. O outro se tratava de Tárík de Souza, suposto defensor do ecletismo musical e das misturas antropofágicas. Vale frisar que outros companheiros de profissão do Tárík também foram indicados, como o cartunista Henrique de Souza Filho (Henfil), famoso por suas criações publicadas no jornal *O Pasquim*.

O que se analisa é que muitos artistas foram considerados de “má” ou de “boa” qualidade de acordo com os seus posicionamentos políticos, como Dom e Ravel, Wilson Simonal, Roberto Carlos, o jazzista Sérgio Mendes, Os Incríveis etc. Nomes que seriam igualmente enterrados no “cemitério dos mortos-vivos” pelo personagem “cabôco mamadô”,

de Henfil, inclusive a cantora Elis Regina, a mesma que em 1967 havia aderido a uma passeata contra a guitarra elétrica.³⁰⁰

Até mesmo o sambista Martinho da Vila sofreria a desconfiança dos setores intelectualizados e teria de provar sua “autenticidade” gravando o samba *O Pequeno Burguês* (1969), após ter contato mais próximo com o PCB e com Sérgio Cabral. A canção foi um sucesso e o alçou a um patamar mais respeitado na opinião pública à esquerda, que antes não via com bons olhos suas composições e sua filiação ao exército. De uma figura que não era bem-vinda nesses círculos, Martinho se tornou alguém cuja “autenticidade” era defendida por Sérgio Cabral nas páginas d’*O Pasquim* (FERNANDES, 2010).

Assim, o patrulhamento de direita, chamado sarcasticamente pelo cartunista de “patrulha odara”, em referência à música de Caetano Veloso, cobrava posturas apolíticas dos artistas. O de esquerda era diametralmente oposto. A cobrança por um engajamento social e uma postura crítica em relação à música estrangeira ficou cada vez mais intensa. Até o músico Hermeto Pascoal em entrevista para *O Pasquim* havia notado isso:

- O Pasquim: Você acha o artista deve participar efetivamente do ambiente social dele no sentido de modificar ou melhorar esse ambiente?
- Hermeto: Não... Eu acho que o cara que é músico tem que se preocupar só com a música... A música, mais nada. Som. É isso. Se ele perder um segundo que seja com outras coisas – com dinheiro, com namorada, com tudo – ele não consegue chegar onde quer.
- O Pasquim: ?
- Hermeto: Olha, você vê, no Brasil. Os caras falam que a música, coisa e tal... Agora, o que acontece é que 95% dos músicos brasileiros, dos compositores brasileiros, todos eles são muito influenciados, não é? E são muito complexados. Eles se inferiorizam. Qualquer coisa que vem de lá de fora, eles já dizem assim: oh... Às vezes, aqui no Brasil, tem um cara que faz muito mais bem feito, muito melhor. Você vê, no Brasil tem músico fazendo *rock*, dizendo que toca *rock*...
- O Pasquim: Tem gente, no entanto, que acha o contrário. Acha que complexados – complexo de inferioridade – são aqueles medrosos das influências, avessos às influências, o medo do subdesenvolvido relativamente ao desenvolvido etc.
- Hermeto: Olha, desculpe, só eles pensarem que aqui é subdesenvolvido ou não é, só o tempo que eles perdem para pensar isso aí, eles já se esqueceram da outra parte do negócio. Esqueceram de se preocupar com a música [...].
- O Pasquim: Bom, ô Hermeto, vamos lá encerrando. Uma última perguntinha: censura. Como é que você olha para o problema da censura em arte? Você acha a censura um mal necessário?
- Hermeto: Olha, a censura bem capacitada, bem preparada, gente com preparo, entende? Aí eu acho legal.³⁰¹

³⁰⁰ Depois de participar da comemoração oficial promovido pelos militares do sesquicentenário da Independência, em 1972, Henfil a incluiu no “cemitério dos mortos-vivos” (DIAS, 2003, p. 318).

³⁰¹ Entrevista com Hermeto Pascoal. *Hermeto: músico brasileiro é um complexado! O Pasquim*, nº 169, setembro/ outubro de 1972.

Nesse meio tempo, os ataques de Tárík de Souza a Caetano Veloso não ficariam sem a resposta do músico. Caetano Veloso chamou os críticos de “esquerda medíocre, de baixo nível cultural e opressora”, e que eram “pessoas que [obedeciam] a dois senhores: um é o dono da empresa, o outro é o chefe do partido” (ARAÚJO, 2013, p. 272-273).

A entrevista polêmica de Caetano Veloso foi realizada em dezembro de 1978. O material, cedido ao jornalista Jorge Alfredo, foi publicado no jornal *Diário de São Paulo*. Por simbolizar este momento patrulheiro da crítica musical, segue um dos fragmentos da entrevista:

– Jorge Alfredo: No show, você fala que agora quer botar pra quebrar com o pessoal da imprensa, “não quero ser usado pela canalha”...

– Caetano Veloso: Não quero mesmo. Não é a imprensa. Eu falei isso no show mais ou menos claro; é que esse existe um problema de se querer orientar essa força, que é a música popular no Brasil, e que tem um grupo, pretensamente de esquerda, ou talvez mesmo de direita, mas enfim, um grupo que chama a si mesmo de Esquerda e é chamado pelos outros de Esquerda, que domina os serviços dos jornais e das revistas. Serviço é o que? Essas páginas das estrelinhas, Tárík de Souza, José Ramos Tinhorão, Maria Helena Dutra, Maurício Kubrusly [...]. Então essa área de serviço para a burguesia, que vai aos espetáculos, é dominada por esse tipo de Esquerda [...]. É isso que eu disse que quero acabar, pretendo acabar e sempre atrapalharei. Sou disso! Fui desde que comecei a trabalhar. E se eles se tornarem uma União Soviética e mandarem me matar, não conseguirão nada comigo, a não ser que eles ganhem os tanques. Se eles tiverem os tanques nas ruas, nas mãos deles, aí eles poderão me impedir em alguma coisa. Fora isso impossível!

– Jorge Alfredo: E é o mesmo pessoal que usou você, usou o Glauber como estandartes de um pensamento e de uma arte revolucionária; a coisa quente da época.

– Caetano: Pois é. Mas a mim eles só usaram quando eu não estava presente para impedir. Foi quando eu estava em Londres.³⁰²

Vê-se a necessidade de Caetano Veloso em criar uma clareza política,³⁰³ no sentido de usar argumentos que se afastassem da “esquerda” (responsável, em grande medida, pela memória resistente construída em torno dele em um dado momento) e que respondessem à altura do patrulhamento que imperava.³⁰⁴

Curiosamente, Lamarão (2010) demonstra que o quadro de patrulhamento era muito mais complexo do que se imagina e que por diferentes razões muitos sujeitos se tornaram, ao

³⁰² Cf. <http://cadernodecinema.com.br/blog/nao-querer-ser-usado-pela-canalha/>. Acesso em 02/10/2017.

³⁰³ Termo emprestado de Alonso (2013). Essa expressão refere-se à memória de resistência ao Regime Militar, mas bem pode ser utilizado para esta tentativa de Caetano Veloso em construir uma narrativa que o desvincularia da memória resistente e da cobrança por atitudes engajadas por parte dos críticos. Para saber mais cf. ALONSO, Gustavo. *O píer da resistência: contracultura, Tropicália e memória no Rio de Janeiro*. In: Achegas. net, v. 1, p. 44-71, 2013.

³⁰⁴ O clima de patrulha apenas arrefeceria em 1979, quando o cartunista Henfil e Ziraldo participaram com Caetano, Gil e Gabeira de um seminário em Aracaju, promovido pela Secretaria de Cultura do Estado. Gabeira chegara a afirmar que a paz se devia muito à abertura política e também pela volta de ex-exilados progressistas como ele, Caetano e Gil. A reconciliação seria matéria da revista *Veja* de 28/11/1979 (DIAS, 2003).

mesmo tempo, resistentes e colaboracionistas com o regime e, até mesmo nacionalistas xenófobos como Tinhorão. Por isso, a autora defende que:

no caso de José Ramos Tinhorão, ele foi “patrolheiro” e “patrolhado”. Patrolheiro por que cobrava dos artistas da classe média um comportamento que valorizasse a cultura popular, fugindo dos “ditames” da indústria cultural; e patrolhado pela esquerda que via em seus artigos uma radicalização nacionalista que punha em evidência os novos rumos da música popular brasileira (LAMARÃO, 2010, p. 10-11).

Com esse argumento Lamarão (2010) tenta perceber uma forma de “resistência legítima” através de Tinhorão, em detrimento das contradições dos artistas da MPB. Seja como for, não é menos verdade que o crítico foi um dos primeiros a patrolhar a música popular, denunciando a presença do jazz “alienante” e cobrando certa “linha evolutiva” dos artistas da BN e da MPB. Por isso, acredita-se que nos anos 70 surgiu uma faceta ampliada e atualizada desse patrolhamento, dessa vez com uma retórica engajada no combate ao regime militar.

Este raciocínio não deve levar a crer que se está criticando a resistência desses artistas contra a ditadura, muito pelo contrário. A análise se desloca da resistência como fenômeno em si e se volta, unicamente, para os limites e contradições discursivas dos críticos musicais que estão sendo analisados. A tentativa é de que a análise desses discursos, não somente indique a conflituosa relação entre os campos estético e comunicacional, mas também, aponte as formas pelas quais alguns sujeitos da camada dominante construíram seus parâmetros de valoração estética. Acredita-se que estes valores podem ser desnudados no momento em que se percebe a tentativa de ver refletida na música popular brasileira um símbolo por excelência de identidade cultural. E mais: como se supõe, símbolo cultural cuja principal fratura se iniciou no momento de cobrança por sua “pureza” musical e, por conseguinte, quando se tentou cooptar, não apenas elementos musicais, mas também artistas “inautênticos” ou “impróprios”, em prol deste projeto identitário.

Portanto, a visão dos “alienados” como vilões e dos “resistentes” como heróis; da modernização como “boa”, “evolutiva”, ou, como “ruim” e “inautêntica” e, até mesmo, da tradição como “autêntica” e “original”, ou, “retrógrada” e “primitiva”, são juízos de valor que pertencem exclusivamente aos discursos apresentados, sendo algumas destas qualificações utilizadas de forma frequente pelos autores analisados neste trabalho.

A questão da *resistência*, assim, é lida neste trabalho como um critério estético-ideológico, socialmente construído e historicamente legitimado, formulado em um contexto

específico e propício da história brasileira, mas que ainda permanece como um parâmetro de avaliação ou reavaliação da produção musical brasileira daquele período. Algo exemplar sobre como a politização e o nacionalismo se transmutaram em argumento estético por conta do clima de radicalismo fomentado pela ditadura, é o relato de Sérgio Ricardo concedido a Ridenti sobre João Gilberto:

O que o João fez tem muito a ver com o seu sentimento socialista. Ele poderia perfeitamente ter virado um interprete de música americana. Teria até, quem sabe, feito sucesso até maior do que ele chegou a fazer. Mas o João nunca abriu mão de cantar em português, de – em qualquer lugar que fosse – cantar o samba dele. Nunca aderiu a nenhum modismo externo. Essa coisa do *jazz* ter influenciado a Bossa Nova, isso não é verdade. Isso eu explico bem no livro (*Quem quebrou meu violão*) [...]. João é um sujeito de uma visão estética muito apurada. O que ele fez com sua música foi, de certa maneira, uma *coisa política*. Porque ele cantou música brasileira, tentou colocar todo o modernismo que ele conhecia dentro da sua canção, da sua pátria. Só canta em português e só canta samba de gente *autenticamente* brasileira (2000, p. 37, grifos nossos).

Se Tárik de Souza poderia corroborar com esta afirmação, Tinhorão discordaria categoricamente, pois defendia que João Gilberto “acabaria configurando o movimento da chamada bossa nova com o que a camada mais refinada da classe média se desvinculara, finalmente, da música do povo” e, posteriormente, atacaria também a ala engajada da MPB, ao citar um artigo escrito pela professora Walnice Galvão em 1968 no qual chamava de “evasão e consolação para pessoas altamente sofisticadas” justamente aquilo que Ridenti (2000) denominou de *romantismo revolucionário*.

Assim, segundo Walnice em meio aos “seres imaginários que compõem a mitologia da MMPB (Moderna Música Popular Brasileira) [destacava-se] ‘o dia que virá’, cuja função é absolver o ouvinte de qualquer responsabilidade histórica”. Essa “irresponsabilidade”, na concepção da professora, estava “presente num grande número de canções, onde aparece ora como o dia que virá, ora como o dia que vai chegar, ora como o dia que vem vindo” (TINHORÃO, 1998, p. 317-318).

Tárik de Souza, por sua vez, não concordaria com o posicionamento de Tinhorão, tampouco com os argumentos de Walnice Galvão sobre a “alienação” da MPB. Tanto que ao tocar no nome de Tom Jobim, o crítico afirmou certa feita: “mesmo apartidária, a postura de Tom nunca [foi] apolítica. Tanto que incomodou a ditadura e o compositor acabou enquadrado como subversivo por participar de um protesto contra a censura num festival no

começo dos anos 70”.³⁰⁵ Como se vê, os símbolos da alienação para Tárík eram outros e, aparentemente, por outras questões.

Portanto, confrontos à parte, não se trata de tomar esses julgamentos como verdades, mas de analisá-los criticamente. Ademais, o que importa para este tópico é que se Tinhorão patrulhava a música brasileira para que ela se mantivesse fiel às raízes populares, mesmo que fosse engajada, Tárík patrulhava, não para que se lhe expurgassem os elementos externos, mas para que esta música se mantivesse fiel a uma participação política efetiva.

Então, quando o assunto era a influência do jazz na BN, Tárík e Tinhorão discordavam completamente, mas ambos pregavam a *resistência*. Além disso, é curioso perceber que se antes Tárík de Souza, juntamente de outros críticos musicais que tinham apreço pela música estrangeira, havia sido criticado e chamado de subserviente pelos críticos nacionalistas, o próprio Tárík rotulava os artistas a partir dos seus posicionamentos.

Pode ser que o caso de Tárík de Souza seja assim como o de muitos no âmbito da música popular: o de haver “interpretações ambíguas, paradoxais e contraditórias existindo no mesmo sujeito” (ARAÚJO, 2013, p. 278), ainda mais se considerarmos este período truculento da história brasileira no qual imperava os radicalismos.

Diante disto, vê-se que em meio a esses intensos e discrepantes burburinhos ideológicos, entra em pauta no pensamento de Tárík a consciência política, a bandeira anti-imperialista do ponto de vista cultural, sem deixar de consumir, entretanto, aqueles produtos musicais estrangeiros que são julgados por ele como de boa qualidade, algo questionável para uma parte da imprensa musical que prezava pela “autenticidade” da música brasileira.³⁰⁶

Desta forma, se estes aspectos se tornavam os legitimadores de uma “autêntica” e “boa” música popular brasileira, significava também a construção de uma “falsa” e “má” música popular por parte desses críticos da MPB e dos setores da sociedade a eles ligados. Por isso, pode-se sustentar que:

a MPB representa o esforço consentido de uma classe específica dentro da sociedade brasileira para definir e se expressar. Que a MPB estava profundamente ligada à história da classe média brasileira a partir de meados da década de 1960 é evidente a partir do perfil do consumidor, sua importância *política e ideológica* (durante o período da ditadura militar) e as várias intervenções persistentes em apoio da MPB

³⁰⁵ Cf. SOUZA, Tárík. “O tom da excelência: de JK a FHC”. Disponível em: http://www2.uol.com.br/tomjobim/textos_depoimentos_7.htm. Acesso em 19/11/2017.

³⁰⁶ Muitos articulistas como Roberto M. Moura do jornal *O Pasquim* eram claramente contra qualquer música estrangeira nos anos 70 e a favor do samba como música autenticamente brasileira (PEIXOTO; SEBADELHE, 2016).

por atores como a “classe musical”, pesquisadores e críticos (STROUD, 2008, p. 186, tradução nossa, grifos nossos).³⁰⁷

A posição à esquerda de Tárík de Souza poderia ser uma das explicações para sua participação nessa definição socialmente construída, mas isso não bastaria para entender sua postura quanto à “autenticidade” da música brasileira e sua dúbia relação com a música estrangeira. Determinar as ações dos sujeitos na história se baseando em seus grupos sociais pode levar a uma análise simplista dos fatos, desconsiderando a complexidade e as contradições discursivas destes sujeitos no tempo e no espaço e, também, a heterogeneidade que circunscrevem os próprios grupos sociais em que estão imersos.

Por isso, deve-se frisar que o crítico era, até então, defensor da mistura musical com elementos externos e não endossou a ideia de que o Tropicalismo era um movimento alienado em 1968, quando Caetano Veloso e Gilberto Gil foram hostilizados nas eliminatórias do *Festival da Canção* por não apresentarem as “raízes” da música popular.³⁰⁸

Por outro lado, supõe-se que a própria experiência negativa com os censores em meio ao momento de radicalismo do regime pode ter impactado as avaliações musicais de críticos como Tárík de Souza. Isto porque assim como os companheiros de trabalho d’*O Pasquim* e outros jornalistas da imprensa nanica, ele, também, viu-se pressionado diversas vezes pela ditadura.³⁰⁹

Por exemplo, entre o início e o final dos anos 70, alguns jornais alternativos em que Tárík trabalhou como o *Coojornal* e o *Opinião*, tornaram-se alvos de constantes censura e investidas policiais constantes que desembocaram em detenções (KUCINSKI, 1991). Esta experiência fica mais evidente no texto *Saber o sabor e a safra*, em que Tárík relata:

Tive a chance de começar a ser jornalista alguns meses antes do país mergulhar nas trevas do AI-5 [...]. Embora poucos soubessem, começava a contagem regressiva da liberdade da imprensa [...]. Até mesmo um simples repórter da área musical como eu amargou uma detenção, em pleno local de trabalho, no semanário *Opinião*. Crime que nos levaria – o dono da publicação, Fernando Gasparatian, seu editor, Raimundo

³⁰⁷ No original: “MPB represents the concerted effort of a specific class within Brazilian society to define and express itself. That MPB was profoundly bound up with the history of the Brazilian middle class from the mid 1960’s onwards is evident from its consumer profile, its political and ideological importance (during the period of the military dictatorship), and the various persistent interventions in support of MPB by actors such as the ‘musical class’, researchers and critics”.

³⁰⁸ Tamanho o peso simbólico e político dessas “raízes” que havia estudantes do TUCA no III FIC na fase final do evento com cartazes que exibiam os seguintes dizeres: “Folclore é reação”, enquanto Caetano juntamente do americano Johnny Dandurand defendiam a música “É proibido proibir” (MELLO, 2003, p. 277).

³⁰⁹ Em 1970, os policiais do DOI-CODI invadiram a redação d’*O Pasquim* e prenderam os jornalistas Luís Carlos Maciel, José Grossi, Paulo Garcez, Fortuna e o cartunista Ziraldo. Depois, os policiais prenderam Paulo Francis e propuseram que os demais se entregassem, em troca da libertação dos presos. Sérgio Cabral e Jaguar se prontificaram em aceitar o acordo (KUCINSKI, 1991). Não se encontrou indícios de que Tárík tenha sido preso nessa ocasião. Para mais informações cf. KUCINSKI, 1991.

Pereira e eu – aos interrogatórios madrugada adentro na Polícia Federal, em 73: respeito à constituição. Afinal, ela não previa censura à imprensa, à qual desrespeitávamos serenamente (SOUZA, 1979, p.12).

Provavelmente, diante da repressão, os laços dos críticos musicais resistentes se fortaleceram a uma música popular igualmente resistente. Por conta disso, estes críticos adotaram uma linguagem característica para driblar a censura e expressar opiniões a respeito de músicos como Chico Buarque e Geraldo Vandré. Assim foi que, a chamada linguagem da fresta pode ser identificada ao se ter em vista o teor metafórico e oblíquo das críticas de Tárík de Souza e Ana Maria Bahiana, por exemplo (STROUD, 2008).

Muito provavelmente, isso explique por mais esse fator, porque “os cantores da MPB [tenham] como interlocutores privilegiados a crítica dos principais jornais e revistas, que alcança os setores letrados da elite” (ARAÚJO, 2013, p. 182). Em contrapartida, entende-se que tais fenômenos podem ser vistos como “mais um sintoma do clima de radicalismo e autoritarismo vivido pela sociedade brasileira naquele momento histórico” (ARAÚJO, 2013, p. 186). Gilberto Gil, por exemplo, relatou a Ana Maria Bahiana como o público que compareceu a uma apresentação sua em São Paulo o confrontou por conta do conteúdo de suas composições e sobre sua atitude política:

Alguns tentaram abrir uma discussão aberta no meio do show comigo, uma discussão política no sentido de exigir de mim posições em relação a essas coisas, quer dizer, em relação ao movimento estudantil, em relação à repressão do sistema, em relação à ineficácia dos planos econômicos do governo [...]. Coisas que eu não me sentia na obrigação de responder porque eu tinha ido ali cantar, quer dizer, zelar pelo mito da arte, do exercício dessa arte [...]. E aí houve discussões muito grandes, e provocações, e insatisfação de alguns na plateia e alguns jornalistas que eram, digamos assim, representantes desse tipo de atitude, no dia seguinte abriram páginas contra mim me acusando de nazismo... (1980, p. 65).

O cantor chegou ainda a comparar este episódio de 1977 aos ataques sofridos por ele e Caetano no TUCA, em 1968 (BAHIANA, 1980). No final dos anos 70, período obscuro da história brasileira, o aspecto engajado das canções começava a despontar para alguns setores como a trilha sonora mais legítima, motivando o espraiamento do confronto ideológico e das contradições discursivas.

Seja como for, José Ramos Tinhorão e Tárík de Souza, que antes possuíam grandes diferenças de gosto musicais, passaram a associar a Jovem Guarda e a Tropicália, conjuntamente, aos ditames do regime militar. Ao contrário do crítico Nelson Motta que afirmou ter recorrido a uma espécie de “malabarismo dialético” (2009, p. 170), a fim de

manter uma boa relação com os artistas da MPB e evitar confrontos, Tárík, tal como Tinhorão, demonstrava que nem tudo era lícito e permitido na música popular brasileira.

4.5 Deglutir, modernizar e conquistar: a condição e a função do jazz na Música Popular Brasileira

O surgimento da BN dividiu a opinião dos críticos musicais brasileiros que atuaram entre os anos 50 e início dos anos 60, um período em que o debate nacional era movido por outras questões ideológicas, mas cuja herança de discussão identitária ainda podia ser localizada no jornalismo musical alternativo dos anos 70.

Qual seria, portanto, a relação de Tárík de Souza com a discussão sobre a influência dos elementos externos na música popular brasileira dos anos 70? Seriam agora estas questões, apenas pautadas nas posições políticas dos artistas e movimentos musicais? Será que a BN passaria a representar um sinal de alienação cultural, a partir daquele contexto conflituoso?

No caso de Tárík de Souza, embora o crítico tenha publicado obras muito tempo depois de José Ramos Tinhorão e ter iniciado suas publicações já tratando do conceito mais amplo da MPB, em uma investigação sobre as publicações do crítico no *Jornal do Brasil*, pode-se ter uma noção de que ele estava produzindo artigos praticamente no mesmo período sobre vários temas relacionados ao mundo da música.

O conteúdo que o crítico escrevia sobre a história do rock não impediu que produzisse outro tipo de material, abordando o outro lado de seus interesses musicais. Assim, em 24 de janeiro de 1974, Tárík de Souza publicou um texto intitulado *Do dó de peito à rouquidão* demonstrando sua apreciação e defesa da BN:

Com a Bossa Nova a música brasileira sofreu sua primeira muda de voz. A tônica saiu do berro para a voz colocada, do malabarismo para a técnica enxuta e emoção projetada. O timbre e a cor dos tons passaram a ter maior atração que sua simples intensidade linear. Como se lidasse com especiarias, a música popular começou a premiar os timbres incomuns, as vozes mais emocionadas.³¹⁰

³¹⁰ SOUZA, Tárík. *Do dó de peito à rouquidão*. Coluna “Música Popular”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 24/01/1974, p. 02.

Como se pode perceber, o tenso clima político parecia não ter afetado o legado da BN nos discursos de Tárík de Souza, tampouco há ataques às influências do jazz na música brasileira, tal como se viu nos discursos de Tinhorão.

Embora tenha patrulhado certos artistas da música popular brasileira por conta de seus posicionamentos políticos, Tárík de Souza, ao contrário de José Ramos Tinhorão, não esposou o argumento de que a BN era uma música alienada, como se pôde observar do fragmento supracitado. Ao contrário, para Tárík de Souza a BN ainda simbolizava uma das grandes criações da música brasileira. Por outro lado, em outro artigo publicado na revista *Vogue* em janeiro de 1978, depois em fevereiro na revista *Homem* (antiga revista *Playboy*), percebe-se que a defesa da BN e, da síntese musical por ela estabelecida, surge no sentido de uma resposta às influências estrangeiras na música brasileira:

A bossa-nova não iria aos Estados Unidos ensinar inglês, mas sem dúvida, faria o jazz, *engolir de volta a influência*. Ella Fitzgerald, Bill Evans, Miles Davis, Cannonball Adderley, Herbie Mann, Oscar Peterson, Charlie Byrd, Stan Getz, Sarah Vaughan, todos abriram os olhos e seus repertórios esotéricos à bossa brasileira. Se hoje lá estão estabelecidos e/ou venerados, Airtó Moreira, Flora Purin, Raul de Souza, Moacyr Santos, Don Salvador, Dom Um Romão, Egberto Gismonti, Hermeto Paschoal, Milton Nascimento, muito se deve aos *bossanovista desbravadores*, bandeirante Tom à frente. Ou em outras palavras, como escreveu a publicação *Down Beat*, a propósito do elepê de Jobim ao piano, gravado em 66, nos EUA, *The Composer of Desafinado Plays*: Se o movimento bossa nova não tivesse produzido nada além deste elepê, já estaria plenamente justificado (SOUZA, 1979, p. 253, grifos nossos).

Percebeu-se que o crítico musical ainda reforça diversas vezes o posicionamento a favor da influência bossanovista, dizendo que, “de fato, com a Bossa Nova, o país musical passava de fornecedor de turbantes de bananas de Carmen Miranda a exportador de um produto urbano de ponta, industrialista” (CALLADO; CEZIMBRA; SOUZA, 1995, p. 148), ou ainda que João Gilberto, “criticado por causa da influência estrangeira, paradoxalmente, é o bumerangue de sua repercussão no exterior que bate de volta na matriz de tempos em tempos e reaviva a chama”.³¹¹ Ecoa, portanto, no discurso de Tárík de Souza os pensamentos de Augusto de Campos que já afirmara uma década antes: “sim, a bossa-nova foi uma revolução na música popular, e não apenas na brasileira. Segundo a revista *Down Beat*, há quarenta anos ninguém influenciava a música americana como o fez João Gilberto” (CAMPOS, 1974, p.180).

³¹¹ Disponível em: <http://mpbjazz.blogspot.com.br/2011/09/mudanca-de-eixo-por-tarik-de-souza.html>. Acesso em 14/11/2017.

Outros exemplos da variação desse mesmo raciocínio, que colocava nos anos 60-70 a mistura musical como trunfo para confrontar o imperialismo cultural, foi o comentário feito por Ary Vasconcelos que havia sido, outrora, crítico de jazz. Mesmo ao se colocar em defesa da “verdadeira” música popular, Vasconcelos também defendeu no jornal *O Globo*, em fevereiro de 1966, a crença de que a BN deu início à modernização da música brasileira, afirmando ainda que “o jazz nada mais tem a contribuir para a moderna música brasileira, esta sim é que já há muito está contribuindo para a moderna música popular de todo o mundo” (BOLLOS, 2007, p. 217). Também entou esse coro um dos defensores da “bossa social”, o poeta Nelson Lins e Barros. Em um comentário presente no texto *Debate: Caminhos da MPB*,³¹² Nelson opinou que:

[...] a bossa-nova surgiu para *enfrentar* a música internacional, que por ser de melhor qualidade técnica entrava em avalanches no Brasil, *deturpando* a própria música brasileira, fazendo-a culturalmente menor. Pode-se mesmo afirmar que a bossa-nova surgiu como tentativa de se fazer uma música elaborada de nível internacional. É evidente que isso partiu da classe média – culturalmente ligada ao jazz – daí a série de deturpações felizmente corrigidas a tempo (1979, p. 40, grifos nossos).

Neste sentido, vale ressaltar que a categorização utilizada por Bollos (2007) ao analisar a diversidade de posições dos críticos nos anos 60 para pensar a BN ainda é extremamente válida para esse capítulo. Os nomes que autora menciona em seu trabalho são de jornalistas e críticos que seguiram uma linha um tanto coerente na defesa ou ataque à música estrangeira. Augusto de Campos, no campo dos “inventores”, e Tinhorão, no grupo dos “nacionalistas”, são nomes que se confrontaram visivelmente em seus escritos. Mas, no momento em que se toma essas categorias para analisar a postura de Tárik, percebe-se que não dão conta da complexidade discursiva desses jornalistas.

Mesmo no discurso de críticos como Tárik de Souza, que, ao lado de nomes como Nelson Motta, Maurício Kubrusly, Ezequiel Neves e Ana Maria Bahiana e dentre outros, formavam a nova safra de críticos dos anos 70, as contradições e ambiguidades discursivas são bem evidentes ao tratar da relação entre música popular e música estrangeira.

³¹² Os depoimentos recuperados para a primeira edição do periódico *Arte em Revista*, antiga publicação do Centro de Estudos de Arte Contemporânea, referem-se a debates em torno da música popular brasileira. Tal informação é importante na medida em que essa publicação se preocupou em recuperar debates realizados em edições da RCB, quase vinte anos antes. É possível atestar na epígrafe da edição esse interesse pelos ecos dos anos 60: “para entender o que se passa hoje no Brasil, no domínio das artes, é necessário se reportar à nossa tradição artística e, de forma mais imediata, à efervescência cultural e política dos anos 60” (ARTE EM REVISTA, 1979, p. 01).

No tocante à questão da “autenticidade” e da “originalidade” da MPB, vê-se que os resquícios das ideologias nacional-popular e internacional-popular ainda reverberavam, direta ou indiretamente. Além disso, outro aspecto recorrente no discurso de Tárík de Souza é o destaque para o fato de que as misturas musicais já eram estabelecidas por músicos das classes populares:

Considerado um movimento elitista, que graças à abertura dos meios de comunicação na época espalhou-se pelo país e fecundou carreiras de gente como Edu Lobo, Chico Buarque, Elis Regina, Wilson Simonal e Jorge Ben, a bossa nova partiu da fusão do *samba e o jazz*, promovida pelo filho de empregada doméstica Alfredo José da Silva, o Johnny Alf. Outro filho de empregada doméstica, Milton Nascimento, fincou os alicerces do *requintado*– e também popular, não há incompatibilidade – Clube da Esquina. Fora com os preconceitos estéticos! (grifos nossos).³¹³

Além do fato de não mencionar os nomes de Caetano Veloso e Gilberto Gil, que tinham na BN o horizonte musical a ser seguido (e superado para fins de vanguarda), Tárík de Souza se reaproxima da noção de “linha evolutiva”, e, como comentado, investia esforços para que o gênero se popularizasse, enfatizando que, tal como ocorreu com o samba, sua criação e desenvolvimento se deram por conta da interação de classes sociais distintas. Ademais, não apenas a BN, mas também outros gêneros que misturaram o samba com o jazz (como, por exemplo, o próprio sambajazz) são defendidos como criação dessa interação de classes:

Desse núcleo [do sambajazz] a maioria, são músicos negros, ou músicos de fora do Rio de Janeiro. Apesar das pessoas dizerem que a bossa nova foi uma coisa feita pela rapaziada branca da Zona Sul, você tem o Salvador Silva Filho, que era de Rio Claro, você tem o Paulinho Moura, que é de São José de Rio Preto, também interior de São Paulo. Moacyr Santos, de Pernambuco, o Raulzinho (Raul de Souza), que é do subúrbio do Rio de Janeiro, o Edison Machado, também é do subúrbio, então tem uma turma enorme... O Baden Powell, que nasceu em Varre-Sai, uma cidade Fluminense, mas foi morar em São Cristóvão, foi criado em São Cristóvão... Então, é uma turma que, digamos assim, contraria o estereótipo da bossa nova de rapaziada branca, bem-nascida, da zona Sul, e esse pessoal foi, digamos assim, esteio da bossa nova e do sambajazz (12’36’).³¹⁴

Nota-se a clara tentativa de tornar a BN e seus congêneres, valorizando certos aspectos simbólicos e memorialísticos, parte do gosto popular, em detrimento de outras

³¹³ Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/opiniaocoluna/2016/01/06/abaixo-o-tabu-redutor-que-confina-os-mais-pobres-a-musica-brega.htm>. Acesso em 25/05/2017.

³¹⁴ Programa *O som do vinil with Charles Gavin*. “Dom Salvador and Rio 65 Trio”. Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=84ziItx2XCQ&t=457s>. Acesso em 28/07/2017.

sonoridades consideradas de mau gosto ou comerciais. Quer se abrandar estrategicamente o legado elitista da BN, outrora combatido por críticos como José Ramos Tinhorão.

Percebeu-se que, em um âmbito de ânimo contracultural e, ao mesmo tempo, de resistência à ditadura, há também indícios nos textos de Tárík que apontam uma forte valorização de artistas brasileiros que fomentavam uma espécie de síntese com elementos do jazz, ora com tendências bossanovísticas, ora com aspectos do samba e do choro. Isto significa que, indo mais além, essa postura não envolveu apenas a BN e o sambajazz (também devedor de padrões musicais da BN, para Tárík), mas outros músicos filiados ao que viria ser o jazz brasileiro no final dos anos 70.

O percussionista Airto Moreira é um exemplo desta apreciação crítica. Ele foi um dos músicos que seriam responsáveis pela criação da MIBC. Sobre o LP *Free* (CTI Records, 1972), que contou com as participações de Flora Purim e também de grandes músicos norte-americanos, como pianista Chick Corea, o baixista Ron Carter, o saxofonista Joe Farrell, Tárík informava:

Do berimbau ao simples acompanhamento cadenciado de palmas tipo candoblé, valeu tudo, como supõe o título *Livre*, do disco, usado não apenas no sentido do nome que tem a nova corrente do jazz americano. Nas cinco faixas deste elepê, Airto mostra que além do nome (único sonho, ao que parece de músicos como Sérgio Mendes e Eumir Deodato) conquistou um lugar para a música brasileira. Sem exageradas folclorizações, nem a ajuda da política de boa vizinhança da época de Carmen Miranda e Ary Barroso (SOUZA, 1979, p. 138).

Em outro momento, Airto Moreira foi visto como “retrato vivo de como um músico de formação nacional pode fornecer contribuições (partindo de seu país) à vanguarda geral”.³¹⁵ A figura do percussionista era interpretada como uma saída à “velha questão da resposta nacional ao universal, mesmo dentro da linha de frente jazzística”.³¹⁶

Durante a pesquisa e análise dos textos de Tárík de Souza publicados no *Jornal do Brasil* nos anos 70, percebeu-se, também, que as considerações do crítico ao abordar especificamente o jazz, tanto no cenário internacional quanto nacional, não adotaram o tom panfletário e nacionalista ao modo de Tinhorão. Ao dissertar sobre a relação entre jazz e música popular, o que se nota é que predominava a defesa pela modernização da música brasileira e pelas trocas culturais.

Assim, se para Tinhorão a opção por incorporar um jazz moderno reforçava de uma vez por todas a “decadência” da música brasileira, Tárík de Souza mostrava apreço por

³¹⁵ SOUZA, Tárík. Coluna “Jazz”. *Jornal de Música*, nº 13, 1975, p. 10.

³¹⁶ SOUZA, Tárík. Coluna “Jazz”. *Jornal de Música*, nº 13, 1975, p. 10.

artistas clássicos de jazz e pelas novas vertentes que surgiam. Aliás, enquanto Tárík dava atenção à música pop, às produções e aos festivais de jazz, bem como ao material da BN nos anos 70, Tinhorão continuava criticando a BN ou comentando sobre artistas filiados à tradição da música popular sem dar atenção aos eventos de jazz nacionais.³¹⁷

De forma geral, as avaliações feitas por Tárík sobre festivais como o *Festival de Jazz de Montreux* e sobre a primeira edição do *Festival Internacional de Jazz de São Paulo*, de 1978,³¹⁸ demonstravam interesse no *line up* da edição suíça,³¹⁹ apontamentos sobre questões técnicas da versão brasileira do festival de jazz, mas uma visão positiva do evento seguida de certa expectativa para que acontecesse logo sua segunda edição.³²⁰ É nesse sentido que, ao comparar as posturas de Tinhorão e Tárík em *O réu e o rei*, Araújo acaba indicando, não apenas as divergências dos críticos em relação à questão da MPB, mas também o tipo específico de linha crítica de Tárík de Souza:

Mais velho, mais temido e radical, Tinhorão direcionava sua crítica para uma batalha sem trégua contra a influência estrangeira na MPB. E nisso era um combatente quase obsessivo, como na sua conhecida opinião de que bossa nova é música americanizada – com o que Tárík não concordava, mais identificado com o ideário antropofágico-tropicalista (2014, p. 55).

Ou seja, tal como pregava os ditames da Tropicália, Tárík também aparentava pensar o “ser nacional, popular e moderno” de forma a “incorporar todos os elementos que a vida

³¹⁷ Em 1979, o crítico publicou, por exemplo, uma matéria sobre o lançamento de dois LPs intitulados *Revivendo* na qual exaltava o material: “lançado sob a chancela do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, para garantir-lhe um lugar de honra entre os preservadores da cultura urbana no Brasil”. TINHORÃO, José Ramos. “Quem gosta de música não pode perder Candinho e Bomfligio de Oliveira”. *Jornal do Brasil*. Caderno B, 09/06/79, p. 04.

³¹⁸ O primeiro *I Festival Internacional de Jazz de São Paulo* ocorreu em setembro de 1978, um evento singular na história do jazz no Brasil. Em parceria com o *Festival de Montreux*, o espetáculo contabilizou em sua primeira edição mais de três mil pessoas. E em sua segunda edição – realizada em 1980 –, novamente, um vasto público. As duas edições do festival não apenas apresentaram nomes importantes do cenário internacional como o conjunto Jazz at the Philharmonic, Stan Getz, a cantora Etta James, o *blues man* Taj Mahal, Al Jarreau, o tenorista Dexter Gordon e os guitarristas Joe Pass e John McLaughlin, mas também o multi-instrumentista brasileiro Hermeto Pascoal que dividiu o palco com o pianista Chick Corea em sua fase *fusion*, o conjunto instrumental brasileiro Zimbo Trio, o brasileiro Johnny Alf, o saxofonista Victor Assis Brasil, entre outros. Nesse período, já se podia presenciar aspectos sonoros bastante distintos na musicalidade instrumental brasileira, que ia para além do jazz e da bossa, como em composições de Hermeto Pascoal. A primeira edição foi gravada e ganhou um LP. Depois ocorreria o *I Free Jazz Festival*, em 1985.

³¹⁹ “Montreux, Suíça, prepara a 13ª edição de seu Festival Internacional de Jazz, aberto a um leque cada vez maior de tendências musicais [...]. A seguir vem a noite brasileira (Elis Regina, Hermeto Paschoal, Egberto Gismonti), e o Festival encerra-se num fim de semana entregue aos meandros da corrente jazz/rock, também apelidada *fusion* por abrigar ainda influências afro- latinas e orientais”. SOUZA, Tárík. “Os Festivais do Verão (estrangeiro)”. *Jornal do Brasil*. Caderno B, 2/06/79, p. 04.

³²⁰ “Enquanto isso, o *Festival Internacional de Jazz de São Paulo* que se iniciou tão bem ano passado, já foi descontinuado, ao menos para 79”. SOUZA, Tárík. Coluna “Acontece”. *Jornal do Brasil*. Caderno B. 09/06/79, p. 04.

brasileira oferecesse” se colocando “em um diálogo com o massivo, o urbano, o caótico, na medida em que todos seriam aspectos constitutivos da brasilidade” (RIBEIRO, 2008, p. 74).

Entretanto, esta postura de Tárík parecia tomar rumos com claras inclinações ideológicas no sentido de resposta ao colonialismo cultural, um dos muitos temas tratado (de forma irônica) pelos tropicalistas, mas que assumia no discurso de críticos como Tárík um despojamento resistente. Vale destacar que tal variação ideológica do Tropicalismo não era cultivada apenas por Tárík de Souza, mas por artistas da música popular, igualmente interessados em deglutir elementos estrangeiros para conquistar mercados. Para demonstrar o impacto deste ideário na música popular brasileira, destaca-se, a seguir, um comentário da dupla sertaneja Sá e Guarabyra:

É preciso haver uma resistência mais ampla, latina, acima das fronteiras do brasileiro, à colonização cultural. Não no sentido de abrir o peito para enfrentar essa colonização e ser jogado no chão. Mas no sentido de *assimilar, diluir e devolver* essa colonização reconstruída, refeita, renascida, reduzida, afinal, a mero elemento informativo, formativo, utilizável e utilizado junto a muitos outros elementos, para a formação de uma música nova, nossa, não no sentido da nacionalidade, mas de nossa individualidade de povo, colonizado, mas pensante (grifos nossos).³²¹

É provável que por conta desse clima tropicalista-resistente tenham sido regravadas algumas músicas antigas que satirizavam o americanismo. Alguns exemplos são: a humorística *Canção para inglês ver* (“I love you, forget sclaine, maine Itapiru, morguett five underwood [...] isto parece uma canção do oeste, coisas horríveis lá do far-west...”). Uma mistura de marchinha com foxtrote, composta por Lamartine Babo em 1932, e que foi regravada por Rogério Duprat e *Os Mutantes* no disco *A Banda Tropicalista do Duprat* (Polydor Records, 1968). Outra marchinha *Yes, nós temos banana* (“Yes, nós temos banana/ Banana para dar e vender”), composição de João de Barro e Alberto Ribeiro (1937), foi regravada por Caetano em 1968. Houve, também, *Chiclete com banana*, que recebeu uma versão de Gilberto Gil, no disco *Expresso 2222* (Editora Moderna, 1972). Esta canção foi composta por Jackson do Pandeiro nos anos 50 e seus versos diziam: “eu só ponho be-bop no meu samba/ quando o Tio Sam tocar um tamborim/ quando ele pegar num pandeiro e num zabumba/ quando ele aprender que o samba não é rumba”.

Outras composições que podem ser citadas são *Brasil Pandeiro*, composta por Assis Valente nos anos 40 (“o Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada/ Anda dizendo que o molho da baiana melhorou seu prato/ Vai entrar no cuscuz, acarajé e abará/ Na Casa Branca

³²¹ HUNGRIA, Júlio. “Sá e Guarabyra: Resistência à colonização”. *Jornal de Música*. In. *Rock, A História e a Glória*, nº 14, 1975, p. 03.

já dançou a batucada de ioiô, iaiá”). Esta, por sua vez, foi interpretada pelos Novos Baianos no disco *Acabou o chorare* (Som Livre, 1972).

Ademais, a utilização da antropofagia como símbolo de resistência cultural e de uma música mais “autêntica” e “original” foi partilhada por boa parte do grupo de novos críticos musicais da MPB. Em especial por aqueles que, como Ana Maria Bahiana, associavam os anos 70 como de “decadência”, de esvaziamento criativo da MPB por conta da própria radicalização do Regime Militar.³²² O jazz, nos argumentos dessa visão, surge como elemento que, em outros tempos, foi bem utilizado antropofagicamente para a criação de uma “boa” música popular brasileira, como mostra o fragmento abaixo:

O mínimo que se poderia fazer, agora, seria tentar entender o fenômeno: que trajeto segue o dado X, informação musical de procedência estrangeira até ser incorporado ao arsenal de recursos da criação brasileira? Já se fez isso com a *polka* (ou polca) e *schottisch* (ou xote) – que, como todos sabem, deram no choro, no maxixe e, em certa medida, no samba. Já se fez também com o *jazz* (que deu na bossa-nova, se em mais nada) (BAHIANA, 1980, p. 71).

Percebe-se que neste ideário, representado em Tárík de Souza, legitima-se a presença do jazz como sinônimo de “refinamento estético”, tendo sempre em vista a “linha evolutiva”, cujo “marco zero”, para ele, advém da criação da BN. Positivam-se os elementos externos no processo de síntese, atualizando o próprio discurso tropicalista.³²³ Não por acaso, segundo Bourdieu, “práticas e ideologias [podem] *atualizar-se* em ocasiões mais ou menos favoráveis que lhes propiciam uma posição e uma trajetória determinadas no interior de um *campo*” (2015a, p. 191, grifos nossos). Então, tal como Tinhorão atualizou o discurso folclorista para validar suas análises e se legitimar no campo da crítica, Tárík fazia o mesmo.

Ocorre que essa busca por modernização envolve uma nova relação de poder: uma apreciação que se aproxima e, ao mesmo tempo, tenta superar as influências, mas não negá-las. Assim, condição do jazz na BN, reificada pelos críticos de classe dominante, incluindo os argumentos nacionalistas de Tinhorão, que, embora o repudiasse por questões ideológicas não classificava o jazz como algo de “mau” gosto, a poriam em uma categoria de especial valor estético. Por conseguinte, diante dessa fixação pelo lugar do jazz na BN, é possível defender a

³²² Uma fala simbólica para ilustrar essa percepção foi a de Caetano Veloso: “O som dos anos 70 talvez não seja um som musical. De qualquer forma o único medo é que esta talvez venha a ser a década do silêncio” (*apud* NAPOLITANO, 2010, p. 389).

³²³ Hélio Oiticica falava em 68, após sua exposição *Tropicália*, sobre a “criação de uma verdadeira cultura brasileira”, mas para isso, a “*herança maldita* europeia e americana [teria] de ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia de nossa terra, que na verdade são as únicas significativas” (CALADO, 1997, p. 163). A desqualificação do outro despontava como forma de dominação de seus elementos. Para a nova geração de críticos defensores da linha evolutiva exaltam-se as qualidades do outro para legitimar as transformações que acontecerão após serem deglutidas.

tese de que tais discrepâncias contribuiriam para legitimar os artistas bossanovistas, difundindo seus procedimentos musicais e lhes delegando uma posição privilegiada no campo da música popular.

Quanto a isso, Bourdieu (1996, p. 330) elucida que “os críticos, eles próprios constituídos em campo”, bem como todos aqueles envolvidos no campo artístico, “opõem-se em lutas de concorrência que tem como aposta a definição do *sentido* e do *valor* da obra de arte, portanto, a delimitação do mundo da arte e dos (verdadeiros) artistas” e, justamente por isso, os críticos “colaboram, por essas próprias lutas, na produção do valor da arte e do artista” (BOURDIEU, 1996, p. 330, grifos nossos).

Neste sentido, se o jazz foi visto como um elemento que modernizava a música brasileira, este elemento passou, gradativamente, a se tornar um ingrediente utilizado apenas pela BN de forma satisfatória, a fim de ser adaptado e manipulado em prol de um produto nacional “autêntico”. Nota-se que parte da *metonimização*³²⁴ do outro nesse projeto de brasilidade, que se situa entre a tradição e a modernidade, envolve a incorporação de alguns elementos do jazz, como a improvisação, as inovações harmônicas etc. Assim, a miscigenação musical entre o samba e o jazz que antes era lida como negativa na perspectiva dos folcloristas urbanos e de Tinhorão passa a ser resignificada neste discurso. Tudo aquilo que for potencialmente “bom” no outro não deverá apenas ser ingerido, mas, sobretudo, estará sujeito aos ditames de uma modernização musical.

Esta modernização ditava, portanto, o *como* e o *porquê* desses elementos participarem da música brasileira, tendo como referência a memória da BN. Desta forma, os argumentos de “linha evolutiva”, ou da forma que foi interpretada e instrumentalizada pelos críticos da MPB, podem ser interpretados como “estratégias de dominação e táticas de sobrevivência” frente ao outro (ULHÔA *apud* SARAIVA, 2007, p. 72). Em outros termos, trata-se de uma tentativa de incorporar “as características do outro de prestígio consolidado”, no caso do jazz (ULHÔA *apud* SARAIVA, 2007, p. 72).

Esse processo legitimava a noção de uma brasilidade criativa, superando a “decadência” e a “descaracterização” tão temidas. Com o objetivo de “conquistar posição nas hierarquias de legitimidade”, tal essência identitária tomaria a relação entre local e universal, centro e periferia, “como constitutiva do núcleo de identidade definido na imagem refletida do outro de prestígio” (ULHÔA *apud* SARAIVA, 2007, p. 72).

³²⁴ Termo emprestado de Saraiva (2007), ao tratar do significado do ritmo como metonímia da brasilidade identificável no samba para alguns críticos e estudiosos da música popular.

Mas, se por um lado é o prestígio do outro que interessa, seus elementos admiráveis terão de se submeter ao impacto das características tradicionais da música popular brasileira: o principal trunfo nessa relação de poder. Assim, se antes da BN “a incorporação do outro [transformou] um produto ‘exótico’ num produto ‘moderno’”, agora, os polos podem se modificar, e ela mesma “pode atuar como estratégia para inverter a posição inferior de uma cultura ‘colonizada’” (SARAIVA, 2007, p. 72).

Desta forma, na concepção de Tárík, o *estranho* se torna familiar e integrado aos valores estéticos nacionais circunscritos na BN. Eis parte do processo legitimador do “bom” gosto musical nesse ideário: adentra-se o universal para fincar as particularidades musicais nacionais.³²⁵ Portanto, o que se pode concluir desse debate é que se tem por um lado, a tentativa de legitimação do “bom” gosto, do “requinte” e da “boa” música popular, a partir de fórmulas musicais específicas. Nesta perspectiva, o que fica claro é que mesmo estando aberto, Tárík de Souza poderia ser lido como alguém defensor da máxima de Mário de Andrade, de que se deveriam adaptar as influências estrangeiras e não repudiá-las. Mas, tal adaptação deveria ser capaz de fornecer um material “autêntico”, original, criativo e que fosse exportado como um produto “genuinamente” brasileiro e de qualidade.

Se por um lado esta postura divergia do pensamento de Tinhorão quanto à presença da música estrangeira, por outro, percebe-se que há limites não muito claros que denunciavam a incorporação de elementos externos de “mau gosto” e que, supostamente, promoveriam o afastamento da “verdadeira” música brasileira. Ou seja, a antropofagia na qual se arvoram tais críticos se preocupava, antes de tudo, em *selecionar e delimitar* o que merecia ser digerido.

Em grande medida, tal operação era realizada segundo os critérios de gostos partilhados entre os seus próprios pares: grupo social, público, o veículo de imprensa em que publicavam suas matérias. Em contrapartida, não apenas se criou em torno da BN uma aura do bom gosto e de sofisticação, como também se transferiu para o jazz essa mesma característica. O jazz passava a ganhar, nesse sentido, um sinônimo muito associado à BN e, portanto, pode-se afirmar que se operou um compartilhamento de significados entre o jazz e a própria BN.

Partindo desse raciocínio, pode-se pensar nas contradições que envolveram os termos modernização e bom gosto para alguns críticos que, assim como Tárík de Souza, louvavam a BN e a legitimaram ao longo da história em vários trabalhos com os argumentos mais

³²⁵ Wallerstein (*apud* HALL, 2014, p. 34) compreende esta operação como mais um dos aspectos ambíguos promovidos pelo nacionalismo. Por isso, o autor defende que há neste ideário “um desejo por assimilação no universal e, simultaneamente, por adesão ao particular, à reinvenção das diferenças”.

diversificados, mas sempre tendo como horizonte a tentativa de comprovar a originalidade do movimento a partir de suas influências jazzísticas. Debate que não apenas foi tratado exaustivamente na imprensa da época, mas, também, alongou-se pela literatura dedicada a tratar sobre a BN.

Algumas dessas narrativas ainda se dedicam à reificar a “modernização” ou falta de “autenticidade” proporcionada pela incorporação do jazz. Acredita-se que em meio a essa polifonia, na qual essa bibliografia tem papel fundamental, não se criou sentidos apenas em torno da BN, foi necessário antes construir ideologicamente um encadeamento de significados ao jazz. A sonoridade estrangeira se torna um aspecto fundamental nas disputas discursivas, por meio das quais os autores intentavam (e ainda intentam) validar seus valores, opiniões e, portanto, legitimar-se no campo. Neste sentido, essa polissemia que perpassa termos como modernização, sofisticação, bom gosto, autenticidade passaram a ser (se compararmos os discursos dos dois críticos analisados) e podem ser pensados como *signos* dotados de valores ideológicos e estéticos.

Por sinal, Miotello (2012), entende que há muitas vozes reverberando em tais signos e que “neles coexistem contradições ideológico-sociais” que estão situadas “entre o passado e o presente, entre as várias épocas do passado, entre os vários grupos do presente, entre os futuros possíveis e contraditórios” (MIOTELLO, 2012, p. 172). Além disto, Miotello pontua ainda que:

Podemos pensar em palavras como “trabalho”, “dinheiro”, “casa”, com seus vários e contraditórios sentidos; também podemos pensar na palavra “democracia”, ou “governo”, ou “lei”, com sua multidão de sentidos; também seria muito instigante pensar os sentidos da palavra “povo”, da palavra “gente” [...]. Mas além desses exemplos, qualquer palavra é tecida por multidões de fios (2012, p. 172).

Assim, como no momento de elaboração dos discursos, o autor não tem plena consciência dos vários sentidos que uma palavra pode conter, do mesmo modo, os gostos – enquanto disposições situadas nas formas de classificação que constituem o *habitus* – “devem sua eficácia própria ao fato de funcionarem aquém da consciência e do discurso” (BOURDIEU, 2015b, p. 434). Ou seja, é o discurso que é atravessado por essas “disposições de apreciação”, tornando os gostos, enfim, “uma espécie de sentido de orientação social” (BOURDIEU, 2015b, p. 434). Em virtude disto, se no começo dos anos 60 o sinônimo de “bom gosto”, para alguns, estava associado aos procedimentos adaptados do jazz pela BN, pode-se perceber que durante o período da repressão política os sistemas de categorização e definição da MPB foram atualizados, incorporando a estética do “bom gosto”.

Como demonstra Napolitano (2002), nos anos 70, consagra-se uma MPB considerada culta, sofisticada, porém, rodeada de certas ambiguidades: de crítica ao consumo, à indústria cultural e, ao mesmo tempo, impondo-se como mercadoria consumida por uma considerável fatia da classe média.

Ao refletir sobre as representações da MPB nos anos 70, Lamarão (2011, p.13) percebeu por meio do discurso do crítico Nelson Motta, um novo significado para o conceito de popular para designar a MPB na época, afastando-se de uma noção voltada para a grande massa, isto é, “para agradar a qualquer um”, dando destaque especial a um público restrito, “refinado” e “sofisticado”. A sofisticação e o engajamento começaram a fazer parte do campo da MPB e foram reforçados pela segmentação fomentada pela indústria cultural. Assim, nos anos 70 a busca pela sofisticação, tão criticada na BN e tão atacada pelo Tropicalismo, retorna para compor os argumentos de legitimação da MPB. Elementos de erudição no *outro* (simbolizado pelo jazz), que foram vistos como ameaçadores, agora haviam sido adaptados. Estes aspectos ganhavam outras conotações e tratamentos musicais, sendo direcionados a uma parcela intelectualizada da classe média e estudantes universitários.

O que se tinha, portanto, era outra forma de se articular a questão da modernização da MPB, legitimando, a partir do legado da BN, uma sofisticação outrora produzida por meio do tratamento de sínteses de elementos do jazz. E, assim, a sofisticação retornava em formato de elaboração lírica juntamente com o uso de novos elementos, em sintonia com a tradição da música popular. Como se pode perceber, essa atualização pode flertar com outros aspectos, desde que estes estejam dentro das regras do campo em questão e, por isso, a BN entrou para compor um conceito mais abrangente da MPB, da mesma forma aconteceu com as figuras de Caetano Veloso e Gilberto Gil, após a prisão e o exílio.³²⁶

Desta forma, o que se percebe é que, novamente, as noções de sofisticação e de linha evolutiva entram em questão como ferramentas de *distinção* no campo da MPB e são corroboradas pelo campo da crítica musical. Com isto, vê-se, portanto, que ao analisar as publicações de Tárík de Souza esses fatores são constantes ao se referir à BN. Tal constatação levaria ao entendimento de que ele prezaria apenas pela modernização e pelos ideais de vanguarda, como foi o caso de Augusto de Campos. Contudo, convém tentar definir quais os artistas e sonoridades são privilegiadas nos escritos de Tárík, de modo que, tal como se fez com Tinhorão, seja possível perceber mais claramente de que forma ele interpretou a influência do jazz na musicalidade dos artistas ligados ao sentido mais amplo de MPB.

³²⁶ Trabalhando em cima dos aspectos míticos da resistência Alonso (2013) defende que os tropicalistas, outrora atacados pela esquerda, somente foram incorporados ao panteão da MPB após o exílio.

4.5.1 Os limites de um discurso tropical: por uma antropofagia regulada

Na tentativa de compreender em que medida os críticos musicais ressignificaram o passado e a tradição da MPB, Santos (2010) percebeu como a questão das lutas ideológicas, em busca do ser nacional, tomou diversas proporções e foi defendida de diversas formas por esses críticos, a fim de legitimarem seus posicionamentos na defesa de determinados nomes ou movimentos da MPB.

Assim, destacando enunciados de Tárík de Souza, Santos (2010) percebeu que, por ser a favor da chamada “linha evolutiva” da MPB e a favor da contracultura, assim como Ana Maria Bahiana, Tárík também se colocava como crítico ao comercialismo que envolveria Tropicália. Entretanto, tentando se diferenciar dos demais, Tárík relatou não ser “condizente ao ideário mais nacionalista da crítica musical”, e sim, “aberto para a análise dos novos gêneros e manifestações musicais do país”, por isso se propôs a analisar “todos os vários segmentos que apareceram na cena musical pós-68” (SANTOS, 2010, p. 11).³²⁷

Em diversos meios e livros há referências ao crítico Tárík de Souza como uma das maiores autoridades na crítica musical. Tal fato potencializa a qualidade do objeto em questão, quais sejam: os discursos do crítico sobre o jazz na música brasileira. Simultaneamente, a qualidade de “autoridade” neste campo estimula desconfianças e questionamentos acerca do conteúdo destes discursos.

Por outro lado, em muitos trabalhos acadêmicos sobre música popular brasileira, pôde-se perceber que as citações ao crítico Tárík de Souza são bem esparsas, justificando, muitas vezes, tal posicionamento por uma questão de conteúdo.³²⁸ Acredita-se que isso se deve, muito possivelmente, pelas formas como o crítico estruturou seu discurso sobre a música popular: sempre prezando pelas entrevistas e reportagens. Contudo, a intensa produção e organização de materiais sobre música popular, coloca o autor em uma posição estratégica de produção ideológica, de modo a merecer atenção. Vale ressaltar que quando se fala em ideologia, está se relacionando à concepção bakhtiniana desse termo, que o percebe mais como um fenômeno ideológico e não como falsa consciência.

Neste sentido, tal fenômeno se materializaria nos pontos de vista, nesse caso, do próprio gosto musicale lugares valorativos que os sujeitos endossam fatores exprimíveis por

³²⁷ É possível notar que o crítico indicou um recorte temporal específico para a análise do cenário musical justamente com o fim da *Era dos Festivais*. Como se discutiu, tal opção se deu pelos intensos acontecimentos culturais e políticos que promoveram a interação, principalmente, dos campos musical e comunicacional.

³²⁸ Napolitano (2006, p. 11) menciona uma série de críticos musicais dos anos 70 e privilegia as produções de Ana Maria Bahiana, entretanto vê a produção de Tárík de Souza mais como obra contendo alguns aspectos interessantes, mas sem “nenhuma grande contribuição ao debate”.

meio da linguagem e da comunicação verbal, e, portanto “são sempre determinados sócio-historicamente” (MIOTELLO, 2012, p. 170). Entretanto, embora o crítico não tenha desenvolvido um discurso sociológico ou histórico profundo sobre a MPB, é justamente nesses silêncios que o real problema se apresenta: quais seriam os limites de um discurso que aparentemente engloba toda a produção musical brasileira? Tais limites esclareceriam qual a visão de Tárík de Souza sobre a presença do jazz na música popular brasileira?

A princípio, constata-se que Tárík de Souza em diversas produções recorre às entrevistas, à memória oral dos artistas, à defesa do ecletismo e da ausência de preconceitos estéticos, tudo em prol da “boa” música popular brasileira.³²⁹ Mas também deixa claro que há critérios específicos de seleção para o que considera importante na música brasileira. Assim, seu principal interesse é:

captar alguns, entre muitos, flagrantes dessa área cultural sólida e resistente, apesar de tudo – e de todos. Um conjunto de procedimentos estéticos que encontra *consequência e continuidade*, de artista para artista, atravessando tendências, influências e interferências. Minha intenção é a de sublinhar certos momentos, reuniões e pontos de partida. Sempre preocupado com uma das mais marcantes lições que recebi – a de um músico, João Gilberto (SOUZA, 1979, p. 12, grifos nossos).

Sendo assim, o primeiro passo é considerar quem são os artistas escolhidos como temas para as suas obras. É interessante saber as peças do jogo, isto é, as vozes que constituem a polifonia discursiva no interior desse mosaico. Assim, na tabela abaixo, pode-se ter uma melhor visualização da primeira fase de construção narrativa: a escolha dos protagonistas/entrevistados.

Tabela 01: Relação geral de artistas entrevistados e biografados por Tárík de Souza³³⁰

Pré-BN: Wagner Tiso, Dorival Caymmi, Ary Barroso, Inezita Barroso, Billy Blanco, Cauby Peixoto, Johnny Alf, Altamiro Carrilho, Dóris Monteiro, etc.

BN (e simpatizantes): João Gilberto, Vinícius de Moraes, Roberto Menescal, Toquinho, Baden Powell, Nara Leão, Ronaldo Bôscoli, Tom Jobim, Carlos Lyra, Airto Moreira, Orlandivo, Durval Ferreira, Zimbo Trio, etc.

MPB (panteão): Caetano Veloso, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Chico Buarque, Jorge Ben, Milton Nascimento, Elis Regina, Gal Costa, Gonzaguinha, etc.

Música popular brasileira (Tradição/Modernidade): Zé Kéti, Renato Teixeira, Paulinho da viola, Nelson Cavaquinho, Luís Gonzaga, Candeia, João do Vale, Zeca Pagodinho, Martinho da Vila, Zé Ramalho, Marcelo D2, Mundo Livre S/A, Rappin' Hood, etc.

Fonte: RIBEIRO JÚNIOR (2017)

³²⁹ Tal postura o aproximava de certa forma, ao crítico musical tido como de direita, José Fernandes, que embora não apresentasse um discurso nacionalista, denunciava a “má” música brasileira, geralmente associando-a a “indústria de produção em massa” (ARAÚJO, 2013, p. 185).

³³⁰ A relação foi montada a partir da coleta de dados em livros que contêm entrevistas e biografias como o *Tem mais samba: das raízes à eletrônica* (2003), *Rostos e Gostos da Música Popular Brasileira* (1979), *O som nosso de cada dia* (1983), *Sambalanço: a bossa que dança* (2016) e os dois volumes do livro *MPBambas* (2016).

Essa relação confirma a hipótese de Araújo (2013), ao defender que as pesquisas feitas pelos críticos musicais e outros estudiosos em torno da música popular têm privilegiado certos artistas e movimentos musicais, de forma a manter estrategicamente um legado musical para a memória: uma memória que privilegia certos artistas, desde que estejam situados entre a tradição e a modernidade musical.

Assim, como constatou Araújo (2013), muitos artistas não foram privilegiados pela memória da música popular, justamente porque não apresentavam uma proposta musical similar aos dos nomes supracitados, sendo vistos como bregas, cafonas. Ou seja, deslocados de uma tendência muito específica de pesquisas e livros que reforçam os mesmos artistas da tabela. Adiante, as características dessa proposta ficam ainda mais claras nas palavras do historiador:

Observo que esta concepção da nossa música converteu-se numa quase obsessão entre os principais críticos musicais do país. Os trabalhos mais elogiados são justamente aqueles nos quais eles identificam uma dessas duas vertentes ou, melhor ainda, aqueles que, na percepção dos críticos, apresentam a mistura entre “tradição” e “modernidade”, entre o “passado” e “presente” (ARAÚJO, 2013, p. 350).

Desta forma, ao mencionar, por exemplo, o cantor Nelson Gonçalves, Araújo (2013) acaba indicando os ingredientes necessários para que se possa adentrar o campo da Música Popular Brasileira: “o intérprete de *A volta do boêmio* nunca esteve identificado à ‘modernidade, pois, ao contrário de artistas como Dick Farney e Johnny Alf, ele nunca revelou influências do jazz como também este nunca foi totalmente identificado à ‘tradição’” (ARAÚJO, 2013, p. 348-349).

Em outras palavras, se houve alguma operação de exclusão do artista em questão, essa operação foi feita segundo critérios muito bem determinados, critérios esses que como se pode observar, envolvem certas sonoridades: de um lado o samba e do outro o jazz. Como reforça Piedade: “a MPB pode ser entendida como uma máquina de *seleção*, a todo o tempo colhendo de fora e de dentro *elementos aceitáveis* para apresentá-los na roupagem da brasilidade” (PIEADADE, 2005, p. 202, grifos nossos).

Deve-se lembrar de que nos anos 60 era possível vislumbrar uma grande distância entre a postura crítica de Augusto de Campos – que pregava “a atualização da música popular, no sentido da abertura experimental em busca de novos sons e novas letras [...], uma música popular ‘moderna’, aberta às influências das principais conquistas da música internacional (notadamente do *jazz* e do *rock* inglês)” (ARAÚJO, 2013, p. 341) –, e do outro lado, os

simpatizantes (em medidas distintas) de Tinhorão cujas ideias arraigadas na “tradição” e na “autenticidade” da música popular brasileira.

Mas, acredita-se que essas distâncias diminuíram gradativamente e isto foi possível graças às articulações dos críticos da MPB para se legitimarem em seu campo. Como absorvedores das ideologias dessas duas tendências críticas, as palavras *modernidade* e *tradição* passaram a possuir inúmeros sentidos e usos no pensamento dessa nova crítica.

A partir desse raciocínio, o que se percebe é que o esquema de seleção dos artistas que perpassa as obras de Tárík de Souza – e também suas atividades em outros meios de comunicação como em programas de rádio e TV, ou mesmo como organizador de livros – provavelmente resulta do binômio “tradição e modernidade” refletidos na MPB. Se as duas ideologias, como se demonstrou no capítulo anterior, se digladiavam nos anos 60 por meio do discurso dos críticos musicais, intelectuais e artistas da música popular, dessa vez elas se integram em prol dessa “máquina de seleção”: a MPB.

A intenção nesta pesquisa, portanto, diferente do interessante trabalho de Araújo (2013), foi focar em como os sentidos sobre o jazz foram posicionados na confecção da ideia de MPB e, não necessariamente *naqueles* que estão fora e dentro do campo deste segmento, algo que o historiador fez de forma significativa ao trabalhar em cima da memória da música popular brasileira.

O interesse neste trabalho consiste em entender como o jazz – sobre o qual o recaiu o caráter “moderno” (aspecto visto, ao mesmo tempo, como ameaça e símbolo de prestígio) – passou a fazer parte, direta ou indiretamente, desse mesmo sistema de categorização, apreciação e definição da MPB nos anos 70. A intenção, portanto, é perceber em que medida o jazz atua como uma espécie de elemento simbólico-musical, cuja função passou a ser a de legitimar o bom gosto e a sofisticação de uma determinada noção de música popular.

Assim, em termos musicais, percebe-se que se os artistas têm ligação direta com o jazz ou com a BN são logo associados à modernidade e ao refinamento, pois se mantêm fielmente ligados a uma “tradição” de modernidade, um repertório, muitas vezes, ligado aos aspectos bossanovísticos (e jazzísticos, indiretamente). Mas, há também aqueles considerados os renovadores da tradição “de raiz”, mais vinculados ao samba e ao choro. Nesse grupo estão tanto os que se interessam pela música pop e gêneros regionais, quanto os artistas que têm ligação direta ao samba.

A esse grupo, Tárík de Souza menciona os “dois outros renovadores da tradição” (SOUZA, 2003, p. 16), os cantores Sidney Miller e Chico Buarque, “este com uma carreira fulgurante que abarcaria outros compartimentos e ajudaria a consolidar a sigla MPB”

(SOUZA, 2003, p. 16). No tocante a Chico Buarque, em meio a todas essas articulações discursivas e estéticas, o seu nome é o mais privilegiado. Nota-se que, ao olhar de Tárík de Souza e de boa parte dos críticos que atuam dentro dessa *disposição estética*, Chico é o que apresenta maiores possibilidades de destaque e apologia. Quanto a essa discussão, Regina Zappa oferece informações relevantes pontuando que:

Tárík de Souza, importante crítico de música do país, afirma que Chico é o elo perdido entre a música brasileira tradicional, que envolve nomes como Pixinguinha, Noel Rosa e Anacleto de Medeiros, e a moderna MPB. ‘Chico deu uma cara jovem a essa música. Ele é o nosso Bob Dylan – pegou a música primal brasileira e deu tratamento novo, harmonia nova. Todos se reconheceram nele. A Bossa Nova fez a ruptura, trouxe outro tipo de abordagem, a mistura com o jazz e o improviso. Chico restaurou a música que ficava obsoleta acrescentando novidades. Ele é o pós-bossa nova, pegou a coisa lá de trás. Por isso sua obra é sólida, porque os alicerces vêm lá de baixo, das fundações da música brasileira. Vêm de Ataufo Alves, Ismael Silva, Ary Barroso, Pixinguinha. Durante muito tempo não se reconheceu a qualidade musical de seu trabalho porque o peso da sua palavra é muito forte. Mas as *fundações* da música estão lá, no trabalho de Chico, e com letras fabulosas (1999, p. 68, grifos nossos).

Para citar o exemplo de Paulinho da Viola, Tárík o interpretou como “filho de chorão, criado nos rigores do combate aos estrangeirismos [...], colocando-se como uma espécie de mediador entre o *primitivismo proletário* do samba de morro e a *sofisticação cultural* dos filhos da bossa nova” (SOUZA, 1983, p. 145). Portanto, como se pode notar, para certa crítica musical, e, especificamente, Tárík de Souza, artistas como Chico Buarque, Paulinho da Viola, entre outros, estão situados dentro de um legado compreendido como modernizador, no qual pesa o legado de mistura do samba com algum elemento alienígena, moderno, fórmula que tanto concedeu à BN os seus louros.

Nesse meio, supõe-se que a crítica mais afeita ao ideário tropicalista acabaria absorvendo essa dialética conflitante, muito por conta de não ter rompido suas raízes no nacional-popular dos anos 60. Tudo indica que antes do momento de *digestão* e *deglutição* de elementos musicais haveria pré-requisitos, a fim de dar uma forma específica ao produto final.

Ao considerar certas sonoridades de “boa” qualidade e outras de “mau” gosto, acaba-se rompendo com o próprio discurso antropofágico da Tropicália. Estabelecem-se valores culturais diferenciados, sem os quais não poderia haver a síntese desejada.

Assim, o dualismo que antes parecia separar de forma categórica essas duas ideologias demonstrou que, no final dos anos 70, com as críticas aos projetos de brasilidade cada vez mais evidentes, estas se reforçavam. Ou mais do que isso, pois como indica Araújo (2013, p. 342), “é importante frisar que, passado o momento de radicalismo inicial, estas duas

vertentes interpretativas necessariamente não se opõem entre si; na maioria das vezes se complementam”.

Por meio desse raciocínio, percebe-se, mais uma vez, que o discurso “ecclético” passa a se apresentar como estratégia discursiva para incutir as fórmulas musicais “boas”, embora não muito claramente, em comparação à forma de escrita e opções estéticas de Tinhorão. Pôde-se notar, por exemplo, que a temática do samba de raiz começou a se fazer constante nos escritos de Tárík de Souza no final dos anos 70 (SANTOS, 2010, p. 11).

Como bem pontua Fernandes (2010), vê-se categoricamente que em uma série de matérias Tárík passou a louvar as raízes populares de algumas figuras da música brasileira. Clementina de Jesus, por exemplo, foi lida como “um mergulho na MPB primeva, ainda saindo dos altos fornos da criação popular anônima, da qual foi porta-voz através da transmissão oral” (SOUZA, 2003, p. 26). Em seguida, Dona Ivone Lara, “essa melodista lírica de voz encantatória numa moldura rica de timbres e descobertas que só realçam sua maestria de sambista do lastro [...] altiva como o samba azul que lhe corre nas veias nobres” (SOUZA, 2003, p. 103-105). Carlos Cachça, por sua vez, é visto como um “mito da Mangueira [...] precursor longevo do samba de morro” (SOUZA, 2003, p. 77-78). E, por fim, Nelson Cavaquinho, “único, porque sua música está diretamente ligada à sua vivência movimentada, qualidade e substância que não se encontra com facilidade” (SOUZA, 1983, p. 187).

Entretanto, Tárík não deixou de lado os músicos associados à “evolução” e à “modernização”, como Durval Ferreira: “nem toda bossa nova saiu dos apartamentos da Zona Sul carioca [...]. Logo nasceu o manifesto desse *crossover* ‘Sambop, óbvio casamento de samba e a corrente *bebop* do jazz, em oposição à influência da ala *cool* [...]”, mas pontuando que “a influência externa assumida acabou devolvida no grande número de jazzistas que (re)gravaram suas composições” (SOUZA, 2003, p. 240). Destaque também para o Zimbo Trio: “[uma] grife de qualidade instrumental capaz de erguer uma ponte entre as dissensões da MPB na época” (2003, p. 237). E, por fim, o Tamba Trio, “o Tamba Trio – precursor de formações instrumentais semelhantes da época – foi produto de longa depuração [...]. Sua música permanece com o vigor de obra visionária” (2003, p. 225-228).

Pode-se questionar se emerge nessas seleções e formas de tratamento uma forma de incorporar ao seu leque crítico todos os repertórios e tendências da MPB e representar uma superação do preconceito estético e do nacionalismo de outrora. Ou, pelo contrário, será que Tárík, ao flertar com a ideologia da tradição, também enveredaria pelo discurso de preservação das verdadeiras produções musicais brasileiras, a fim de se legitimar como guardião da “autenticidade” musical?

Frente a esses questionamentos, acredita-se que o ideário da tradição/modernidade cultivado por Tárík de Souza traz à tona a possibilidade de investigar de que forma se articularam seus julgamentos e seu projeto de brasilidade para a música popular brasileira no final dos anos 70, momento de criação da APMPB e de um debate mais próximo desses críticos a respeito de suas concepções sobre o lugar do jazz na música popular brasileira.

4.5.2 Entre os agentes da M.P.B: invasão estrangeira e defesa da Tradição/Modernidade

Pretende-se discutir mais atentamente neste último tópico de que forma os discursos de Tárík e Tinhorão se articularam no final dos anos 70, suas relações com um cenário mais amplo de críticos e produtores culturais que se propuseram a influenciar o campo da música popular e em que medida isso diz respeito à discussão sobre a influência do jazz no Brasil. Supõe-se que ao optar pela da tradição/modernidade, as disputas simbólicas se tornam bem mais complexas, pois convergem e se entrecrocaram em momentos determinados na busca por legitimidade.

Neste sentido, sabe-se que, embora Tárík seja identificado como um crítico da MPB, viu-se que este não se limitou a tratar apenas da produção musical de artistas vinculados a este segmento, passando a englobar, também, aqueles artistas vinculados às “verdadeiras” músicas brasileiras: o samba e o choro, resumidamente.

Assim, dentro da tradição da “linha evolutiva” há um lugar tanto para usos de elementos do jazz, quanto para a busca das origens autênticas da música popular brasileira. Sendo a “origem” geralmente associada à “pureza” das manifestações culturais como e por meio de quais estratégias Tárík buscou conciliar esta posição aparentemente contraditória? Em que circunstância é possível ver, mais claramente, as convergências e divergências entre os projetos de brasilidade de Tinhorão e Tárík de Souza nos anos 70?

Fernandes (2010) demonstra que, ao longo dos anos 70, Tárík de Souza e Tinhorão passariam atuar conjuntamente em diversas iniciativas em prol da “autêntica” música brasileira, de forma a combater a influência da música estrangeira na cultura brasileira. Acredita-se que essa aproximação foi consequência, primeiramente, da própria linha nacionalista de pensar a música popular brasileira.

Assim, era esse filão ideológico que fornecia elementos suficientes para que, embora apresentassem divergências, não necessariamente houvesse uma ruptura decisiva entre os discursos dos dois críticos musicais analisados. Isto porque Tárík e Tinhorão faziam parte de

um grupo “que espelhava e retraduzia o gosto da camada média leitora dos cadernos culturais” e que ambos eram, portanto, “[entusiastas] das formas musicais populares ‘verdadeiras’” (FERNANDES, 2010, p. 215).

Quanto a esse primeiro ponto, deve-se frisar que tal tese não se baseia somente na análise da produção crítica de Tárík e Tinhorão, mas, também, na constatação das harmonias discursivas que passaram a envolver vários críticos da MPB e os mais chegados ao discurso de preservação da música brasileira – notadamente advindos do ideário carioca-nacional-popular – e, nesse grupo de “legisladores” da MPB, estavam Ricardo Cravo Albin, Hermínio Bello de Carvalho, Sérgio Cabral e Ary Vasconcelos, entre outros.

Ao considerarmos que os discursos da crítica musical se estruturaram em resposta às demandas de mercado e da própria produção musical, é importante pontuar que, diferente dos anos 60, a década de 70 presenciou os artistas da “velha” e da “nova” MPB estabelecendo, também, uma aproximação (FERNANDES, 2010). Em um cenário de grande número de vendas e segmentação musical, estes artistas vinculados à tradição e à modernidade passaram a ter, ambos, um lugar de prestígio cultural (reforçado pelas gravadoras), sobretudo, em meio às camadas médias intelectualizadas, ao contrário dos artistas ditos “comerciais” (FERNANDES, 2010).

Assim, a tradição e a modernidade musical se encontravam e, distintamente aos gêneros comerciais, estas eram alçadas à categoria de “autêntica” e “refinada” música brasileira. Tal confluência, nesse sentido, se refletiu no campo da crítica, pois ao longo dos anos 70 “grande parte dos aficionados tanto pela MPB, quanto pelo samba e choro ‘autênticos’, se assemelharia”, isto porque “tratava-se, grosso modo, de membros da classe média citadina, relativamente intelectualizados e engajados, consumidores das manifestações artísticas reconhecidamente nacionais e de ‘bom gosto’” (FERNANDES, 2010, p. 205).

É importante frisar, primeiramente, que muitos desses *mediadores culturais* dos anos 70 passaram a estar unidos no ideal de valorização, preservação e pesquisa da música popular “autêntica” no Conselho Superior de Música Popular Brasileira, vinculado ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.³³¹ Algo similar ao que ocorreu no começo dos anos 60, no *I Congresso de Samba*, quando folcloristas da primeira e da segunda geração saíram em defesa do samba e do choro contra as modernizações que se processavam por meio da BN, do

³³¹ Alguns fundadores do Conselho foram músicos e compositores como Jacob do Bandolim, Almirante, Paulo Tapajós e Vinícius de Moraes. Musicólogos como Vasco Mariz, Aluísio de Alencar Pinto e Dulce Lamas. Os folcloristas, Mariza Lira, Renato Almeida, Édson Carneiro e Mozart Araújo. E por fim, grande quantidade de jornalistas, tais como: Cruz Cordeiro, Lúcio Rangel, Sérgio Cabral, Sérgio Porto, Sílvio Túlio Cardoso, Maria Helena Dutra, Marques Rebelo, Jota Efege, Nestor de Holanda e José Ramos Tinhorão (FERNANDES, 2010).

sambajazz e do sambalango. Após a dissolução do Conselho em 1972, devido à ação dos militares contra o que chamaram de “antro de comunistas” (DIAS *apud* FERNANDES, 2010, p. 189), nomes como Tinhorão, Sérgio Cabral, Hermínio Bello de Carvalho se aproximaram de Tárík de Souza, Millarch e Ruy Castro, a fim de dar continuidade aos trabalhos (FERNANDES, 2010).

Embora já se tenha destacado os nomes de alguns críticos musicais dos anos 60 no capítulo anterior, acredita-se que, por meio de uma organização esquemática, pode-se ter uma melhor apreciação do conjunto de críticos e de como eles articularam seus interesses nos anos 70, facilitando a compreensão sobre a posição e atuação de Tárík de Souza e Tinhorão em meio a esses agentes da MPB. Em nível de contextualização, podem ser consultadas algumas informações adicionais sobre alguns desses nomes nas notas de rodapé. Essas informações dizem respeito àqueles que não haviam sido mencionados neste trabalho.

Tabela 02: Esquema dos principais críticos musicais e suas ideologias (anos 60 e 70)

TRADIÇÃO	MODERNIDADE	TRADIÇÃO/MODERNIDADE
José Ramos Tinhorão	Augusto de Campos	Tárík de Souza
Sérgio Cabral	Júlio Medaglia	Ana Maria Bahiana
Ricardo Cravo Albin ³³²	Brasil Rocha Brito	Caetano Veloso
Ary Vasconcelos	Gilberto Mendes	Maurício Kubrusly
João Carlos Botezelli ³³³	Ruy Castro	Lena Farias ³³⁴
Hermínio Bello de Carvalho	Júlio Hungria	Gilberto Gil
Vasco Mariz ³³⁵	José Domingos Raffaelli	Nelson Motta
Walter Silva ³³⁶	Sílvio Túlio Cardoso	Torquato Neto ³³⁷
Jota Efege	Zuza Homem de Mello	Maria Helena Dutra

Fonte: RIBEIRO JÚNIOR (2017)

³³² Embora tenha se envolvido com a difusão do jazz em programas de rádio e em clubes, o grosso da produção de Cravo Albin segue pela preservação e exaltação da “autêntica” música popular brasileira.

³³³ Apelidado de Pelão, participou de várias atividades na tentativa de salvar e divulgar os nomes tradicionais da música brasileira, recebendo elogios tanto de Tárík de Souza (“O trabalho do Pelão é absolutamente fundamental para se entender a música popular brasileira”), quanto de Tinhorão: “mais do que um documento de genialidade, uma obra de amor”, elogios direcionados ao LP de Nelson Cavaquinho, que Pelão produziu nos anos 70. Cf. <http://www.estadao.com.br/noticias/geral,de-cravo-novo-na-chanca,1102637>. Acesso em 09/08/2017.

³³⁴ Lena Farias fez parte do grupo de críticos da MPB, tal como Maria Helena Dutra e Kubrusly. Todos eles tinham vínculo com a “verdadeira” música popular e a cultura pop.

³³⁵ Embora não concordasse com os ataques de Tinhorão à BN e se dedicasse em suas obras a mapear grande parte da produção musical brasileira, Mariz (2012, p. 03) por vezes recorria a argumentos nacionalistas conservadores. Por exemplo, quando declarou: “me pergunto o que diria hoje [Mário de Andrade], se ainda vivesse, diante dessa internacionalização intensa da música brasileira, dessa globalização que descaracteriza a nossa música sob o pretexto de enriquecê-la e supostamente para acompanhar a evolução do gosto do grande público brasileiro”.

³³⁶ Pode-se dizer que Walter se encaixa nesse grupo, pois se pôs ao lado do purismo, nos anos 70, afirmando: “chegou a hora de percebermos que estamos sendo envolvidos pela música, usos e costumes alienígenas” (*apud* SANTOS, 2010, p. 06).

³³⁷ Antes de ser conhecido como parte da Tropicália, foi atuante como crítico musical na coluna “Música Popular”, no *Jornal dos Sports*, entre março e outubro de 1967. Segundo Ribeiro (2008) a postura de Torquato é dividida em dois momentos: a primeira, nos anos 60, de defesa pela “autenticidade musical”. A partir da Tropicália Torquato mudou de posição.

Assim, no esquema supracitado pode-se visualizar melhor como se dispuseram alguns críticos musicais e suas vertentes estético-ideológicas, sendo a terceira vertente uma confluência entre a tradição e a modernidade. Nesse grupo, figuram alguns músicos como Caetano Veloso e Gilberto Gil, pois ambos atuaram a frente de seus próprios projetos de brasilidade, portanto também refletiram sobre a condição dos elementos estrangeiros na MPB. Além disso, esta operação encontra suporte em Naves (2010), pois segundo ela, à medida que a canção popular se tornou hegemônica, o compositor popular passou a se posicionar no debate intelectual como “pensador da cultura”, por meio de suas composições e discursos (NAVES, 2015, p. 42).

Ainda que as posições de alguns desses críticos não tenham sido doutrinárias, acredita-se que, mesmo assim, a partir desses debates se podem perceber as diferentes construções simbólicas que se processavam ao redor do jazz. Isto porque alguns desses nomes da “inteligência da música popular” passaram a atuar em várias atividades, no sentido de combater essas influências.

Podem-se mencionar algumas delas: a criação dos clubes de choro no Rio de Janeiro e Brasília e a criação do *Projeto Seis e Meia*, um conjunto de espetáculos no centro do Rio de Janeiro, visando divulgar a “autêntica” música brasileira. Pode-se citar, também, o *Projeto Pixinguinha*, considerado o “carro-chefe da música popular nos primeiros anos da FUNARTE” (FERNANDES, 2010, p. 209) e, por fim, o programa de TV *Água Viva*, apresentado por Hermínio Bello.

Vale destacar ainda que foi promovida uma série de festivais sob os auspícios do Ministério de Educação e Cultura, coordenado pelo ministro da Educação e Cultura Ney Braga. A série foi divulgada por “redes de televisão estatais, comerciais e por prefeituras” (FERNANDES, 2010, p. 353). Essas foram algumas das atividades promovidas por Hermínio Bello de Carvalho, um dos que pregavam que era preciso “abrasileirar o brasileiro” (PAVAN *apud* FERNANDES, 2010, p. 208).

Neste período, Ney Braga, militar que se colocava contra o governo linha-dura de Médici, mas ao lado da classe artística, fundou a FUNARTE, primeiro fruto do PNC e cujas atividades se centravam em desenvolver atividades culturais no Brasil, a princípio atuando no campo das artes plásticas e visuais e no campo da música popular e erudita.³³⁸

³³⁸ Por conta dessas empreitadas, em prol da tradição da MPB, houve também um vertiginoso aumento de interesse pelo chamado disco de documentação cultural, cujo objetivo era resgatar e divulgar nomes de baluartes da vanguarda musical brasileira como Cartola, Donga, Adoniran Barbosa, Nelson Cavaquinho, Francisco Alves, Jacob do Bandolim etc. (BAHIANA, 1980).

Neste ponto, entra o jornalista e crítico musical Aramis Millarch, um nome um tanto ambíguo, mas relevante de se mencionar entre esses agentes da MPB. Embora Aramis Millarch se portasse com argumentos nacionalistas a favor de algumas posições de Tinhorão, o crítico também apreciava o trabalho de Tárík de Souza, em especial quando se tratava de algo voltado para a “autêntica” música brasileira.

Millarch foi responsável pela fundação da APMPB nos anos 70. Foi também neste período que se fundou a Sombrás (Sociedade Musical Brasileira), “uma sociedade de arrecadação de direitos autorais sem finalidade de lucro” (FERNANDES, 2010, p. 208), cujo vice-presidente era o agitador cultural, poeta e produtor musical, Hermínio Bello de Carvalho e o presidente, curiosamente, era Tom Jobim, quem “não possuía o menor tino para o desempenho dessas funções” (FERNANDES, 2010, p. 208). Nesse ínterim, a associação realizou o *I Congresso de Pesquisadores em Música Popular* em 1975, em Curitiba.

Na ocasião, o governo militar apontava para a criação de uma Política Nacional de Cultura, com a intenção estratégica de reformular seu discurso e tentar se aproximar dos debates protecionistas cultivados pelos críticos musicais e pesquisadores de música popular. Nesse meio tempo, o ministro Ney Braga acabou tendo contato com a carta na qual estavam documentados os valores e os princípios da APMPB e esta carta o influenciou na confecção do PNC (STROUD, 2008). A respeito do conteúdo do projeto, pode-se destacar que:

Uma das recomendações da PNC foi que deveria ser tomada uma atitude para proteger os direitos de autoria de músicos e compositores que trabalham no campo da música popular, um problema que levou à fundação no final de 1974 da Sociedade Musical Brasileira (Sombrás), uma independente organização dedicada especificamente a pressionar o governo sobre esta questão (STROUD, 2008, p. 115, tradução nossa).³³⁹

Em uma matéria intitulada *Cultura nacional reage contra a invasão estrangeira*, Hermínio Bello de Carvalho se pronunciava em nome dos valores da Sombrás e explicava as razões centrais para as cobranças que estavam sendo dirigidas ao governo militar. A matéria foi publicada em 1977 no *Jornal do Brasil* e um de seus trechos destacava que

para ele [Hermínio] o que está acontecendo “é um sistemático apagamento da *memória* nacional e, também, um agachamento de nossa cultura diante de valores que aqui aportam sob o beneplácito dos órgãos que deveriam dirigir os destinos culturais de nosso país. As siglas se multiplicam, diante de uma situação de estarrecedora passividade de uma *invasão* cultural. Essa invasão, que se alastrou

³³⁹ No original: “one of the PNC's recommendation was the action should be taken to protect the authorship rights of musician and composers working in the field of popular music, an issue that had led to the founding in late 1974 of the Brazilian Music Society (Sombrás), an independent organization dedicated specifically to pressing the government on this issue”.

pelo nosso país, *devastando* valores, criando módulos culturais totalmente avessos à nossa realidade, *descompondo* traços fisionômicos [...]. O que era manifestação musical brasileira virou um arremedo difícil de ser classificado [...] A juventude assimila valores que lhe são impostos pelas azeitadas máquinas de comunicação. O que propomos é o *reabrasileiramento* de nossa forma de pensar e viver, sem qualquer participação dos valores mercadológicos que são transmitidos através das técnicas mais sofisticadas de propaganda” (grifos nossos).³⁴⁰

Paradoxalmente, seria com a intervenção do governo no mercado e nos meios de comunicação que se estabeleceriam os incentivos aos “autênticos” músicos brasileiros. Além desta aparente contradição, ecoa nesse comentário de Hermínio Bello a necessidade de ver refletida na produção musical de outrora os registros de uma memória fundamental para a coesão da cultura nacional, quais sejam: “as *memórias* do passado; o *desejo* por viver em conjunto; a perpetuação da *herança*” (HALL, 2015, p. 34, grifos do autor).

É válido informar que, antes mesmo da fundação da Sombrás – sinalizando a preocupação com as altas cifras de vendas de músicas estrangeiras e a proliferação de artistas com elas afeitos – esse período também foi marcado pelo início das atividades do publicitário Marcus Pereira à frente do bar *O Jogral*, espécie de *Zicartola* de São Paulo, dedicado exclusivamente à autêntica música brasileira. O bar havia sido fundado pelo músico Luís Carlos Paraná juntamente de Marcus Pereira, mas somente em 1973 surgiu a Discos Marcus Pereira, selo independente interessado na gravação e difusão da música regional e na música popular brasileira.

Marcus Pereira se colocava contra “a descaracterização da música popular brasileira pela excessiva influência e imitação de grupos estrangeiros”, e assim, “seguindo os passos de Mário de Andrade e a Missão de Pesquisa Folclórica realizada em 1938, criou uma coleção de discos de grande valor cultural para o Brasil entre os anos de 1967-1981”.³⁴¹

Por meio dessa missão de salvaguardar a “autenticidade” da música brasileira foram gravados nomes como o do cantor, compositor e percussionista maranhense Papete (José de Ribamar Viana), o Boi do Maranhão, Conjunto Cazumbá, Clementina de Jesus, Osvaldinho da Cuíca, Dona Ivone Lara, entre outros vários artistas populares de gêneros regionais.

Não muito diferente, eram as investidas de Hermínio Bello, que, em defesa da conciliação da missão contra os ditames mercadológicos em prol de uma utilização do próprio mercado para proliferar a verdadeira música de “bom gosto”, tentava legitimar suas atividades argumentando se tratar de “continuidade dos planos de Mário de Andrade”. Isto é, investindo-

³⁴⁰ LESSA, Ricardo. “Cultura nacional reage contra a invasão estrangeira”. *Jornal do Brasil*. 1º Caderno, 30/01/1977, p. 20.

³⁴¹ Cf. <http://armazemmemoria.com.br/discos-marcus-pereira/>. Acesso em 22 de out. de 2017.

se da aura erudita e culta, tais produtores se aproveitavam do novo direcionamento cultural do governo militar, a fim de popularizar gêneros, agora, associados a “alta cultura”, diferente dos chamados massificados (CARVALHO *apud* FERNANDES, 2010, p. 212-213).

Curiosamente, o mesmo elemento de distinção que havia despertado o malgrado do jazz moderno (*bebop* e *cool*) e da BN, no começo dos anos 60, agora era transferido de forma positiva para os artistas vinculados à tradição. Se outrora o caráter “culto” construído sobre aqueles gêneros fomentou as interpretações mais combativas dos adversários da modernização, no final dos anos 70 o que era um sinal de “mau” gosto se transmutava para alguns críticos em sinônimo de qualidade musical. Para outros, a “boa” música ainda estava situada entre a tradição e a modernidade.

Assim, posturas divergentes se uniam em prol do nacional. Ambos, temerosos quanto à nova invasão estrangeira, voltar-se-iam para as “tradições inventadas”, a fim de buscar uma “continuidade em relação ao passado”, um tempo no qual habitaria certos símbolos, “valores e normas de comportamento”, isto é, “um passado histórico apropriado” (HOBSBAWM, 1997, p. 09). Tal empreitada encontraria um significativo secto na grande imprensa.

Neste período, percebeu-se também que em várias matérias do *Jornal do Brasil* se defendeu a proposta de “repelir a invasão da música estrangeira no Brasil e defender a memória nacional”.³⁴² Assim, os interesses e valores tradicionalistas não apenas ganhavam repercussão nacional, como também se alastravam pelas páginas do mesmo periódico que chegara a difundir o jazz e o rock no Brasil com colunas de críticos como Luiz Orlando Carneiro, José Domingos Raffaelli e Tárík de Souza, mas que, nesse momento, mudava o tom do discurso.

Fato é que a pressão desses produtores culturais impactou decisivamente o governo militar no que resultou a maior circulação do repertório nacional, pois uma lei do MEC “obrigava” veículos como rádio e TV a apresentarem, no mínimo, 75% de sua programação voltada para a música brasileira (STROUD, 2008, p. 33).

Adiante, o discurso do PNC, como demonstra Stroud (2008, p. 114) conclamava a ampla sociedade a valorizar a cultura, mas, principalmente, “promover a defesa e a constante valorização da cultura nacional”, pois no entendimento do presidente Ernesto Geisel, “havia um lugar especial para a cultura” no desenvolvimento econômico e social do Brasil³⁴³.

³⁴² SOUZA, Tárík. “Funarte faz o Projeto Pixinguinha”. *Jornal do Brasil*. 1º Caderno, 01/06/1977, p. 16.

³⁴³ No original: “one of the key goals identified by the government strategy was: to promote the defence and the constant valorisation of national culture [...] President Ernesto Geisel has signalled that Brazilian development is not simply economic; it is above all social, and within the social development there is a special place for culture”.

Portanto, o PNC tinha como foco a proteção dos “elementos tradicionais, geralmente presentes no folclore e nas artes populares, aspectos de nossa personalidade cultural e que expressam o real sentimento de nacionalidade” (STROUD, 2008, p. 114, tradução nossa)³⁴⁴, sem contar que este projeto visava, estrategicamente, “conclamar ampla participação na cultura nacional”, facilitando o acesso dos bens culturais, de maneira a rejeitar “a monopolização por uma elite privilegiada” (STROUD, 2008, p. 114, tradução nossa).³⁴⁵

Não se objetiva neste trabalho averiguar profundamente as nuances e minúcias desta nova conjuntura política que se engendrava³⁴⁶. No entanto, deseja-se pontuar algumas questões que envolvem a atuação de Tárík de Souza e Tinhorão como agentes da MPB, bem como os rumos que o discurso nacionalista sobre a música popular tomou nesse período.

Adiante, é válido ressaltar que o PNC proporia, estrategicamente, iniciativas culturais harmonizadas aos interesses de filiados ao discurso nacionalista, de forma a “fazer inveja a um José Ramos Tinhorão, por exemplo” (NAPOLITANO *apud* FERNANDES, 2010, p. 206). E a outros mais, associados à ideologia da tradição/modernidade, vale frisar.³⁴⁷

Mas, de forma mais evidente, a política cultural de Geisel atenderia aos anseios dos tradicionalistas, que outrora haviam se reunido no *Zicartola* (FERNANDES, 2010) e combatido a influência do jazz em jornais e revistas, no começo dos anos 60. À luz de Stroud, essas iniciativas ficam ainda mais claras, quando o autor destaca que:

outras recomendações da PNC foram para a *preservação* das riquezas históricas do Brasil, a preservação dos *símbolos culturais* da nossa história e um maior apoio à conservação dos arquivos individuais nacionais. Eco da carta aberta a Ney Braga do encontro inaugural da APMPB, que apelou a um órgão nacional dedicado à preservação, pesquisa e integridade do patrimônio musical popular (2008, p. 115-116, tradução nossa, grifos nossos).³⁴⁸

³⁴⁴ No original: “the protection, the safeguarding and the valorisation of the national historic and artistic heritage, and those traditional elements generally expressed in folklore and the popular arts, characteristics of our cultural personality, expressing the very feeling of nationality”.

³⁴⁵ No original: “the PNC called for a widening of participation in national culture, rejected its monopolization by privilege elite [...]”.

³⁴⁶ Apenas em nível de informação, para Ortiz (1994) tal estratégia insurgiu como puramente discursiva, na medida em que Geisel buscou se diferenciar dos governos Costa e Silva e Médici que enfocavam “a dimensão econômica do desenvolvimento” (ORTIZ, 1994, p. 87), enquanto essa aproximação do governo Geisel de jornalistas e produtores culturais, advinha de um “dado novo”: da ênfase na “distribuição de renda e das oportunidades” (ORTIZ, 1994, p. 87). Fernandes (2010) pontua ainda que havia, ao mesmo tempo, uma forte relação com o capital internacional e uma política cultural nacionalista.

³⁴⁷ Os próprios colonistas d’*O Pasquim* – entre Ziraldo, Jaguar e Millôr Fernandes – contribuíram para a campanha cedendo espaço para os artigos de Hermínio Bello, pois também celebravam “os ‘santos’ venerados pelo Conselho Superior do MIS”, todos indivíduos “outrora perseguidos pelo governo militar que, ao modo de Hermínio, passavam a integrar as atividades da FUNARTE” (FERNANDES, 2010, p. 210-211).

³⁴⁸ No original: “Other PNC recommendations were for the preservation of the historical treasures of Brazil, the preservation of ‘cultural symbols’ of our history’, and greater support for the conservation of national individual archives. This echoes the open letter to Ney Braga from the inaugural meeting of APMPB, which called for a national body dedicated to the preservation, research and integrity of the popular music heritage”.

Não gratuitamente, Pavan (*apud* FERNANDES, 2010, p. 207) demonstra a mudança de tom de críticos como Sérgio Cabral no trato com o regime militar a partir dessas estratégias culturais: “[...] Eu tinha até uma tese na época da ditadura, que era a seguinte: a gente quer tirar a ditadura pra quê? Pra fazer o que a gente quer fazer. Então, se você tem a oportunidade [mesmo na ditadura], por que não faz?”.

E não somente os críticos, mas também artistas como Jacob do Bandolim – que se mostrou combativo à presença do jazz na música brasileira – e Waldir Azevedo, apresentaram-se para militares de alta-patente e, no caso de Jacob, para o próprio presidente Costa e Silva, em 1967, no *Palácio da Alvorada* (PAZ; BERNARDO *apud* FERNANDES, 2010, p. 207).

Neste sentido, foi justamente “por conta do presumido ‘entreguismo’ em prol do imperialismo”, que por meio desse pacto cultural nacionalista estabelecia-se “a excêntrica aliança, onde nacionalistas comunistas inseridos em estruturas comerciais de reprodução artística – muitas vezes de capital internacional – davam as mãos ao governo odiado pela classe artística” (FERNANDES, 2010, p. 207). Isto porque, tratava-se de um “governo que tomava a iniciativa de abrir as portas ao time de ferrenhos opositores para que dessem vazão às pretensões nacionalistas” (FERNANDES, 2010, p. 207).

Ao se colocarem como produtores e guardiões dos símbolos tradicionais da cultura nacional, e, a partir disso, se apresentarem como detentores dos parâmetros de avaliação da produção musical, os críticos de música (ou melhor, a *intelligentsia* da música popular) funcionam como agentes que buscaram manter uma coerência narrativa do ser brasileiro.

Para tanto, deram ênfase à ideia das “origens” (a memória nacional) e das tradições musicais inventadas, voltando-se diversas vezes ao mito da “decadência” da música brasileira: nada mais do que um dos sintomas e uma das estratégias discursivas com forte influência do modernismo, sobretudo no que tange a necessidade de manutenção da memória e “unidade” nacionais.

Nota-se que em momentos específicos de transformações nas práticas de produção de música popular surgiram vozes combatentes, que recuperavam o discurso folclorista para reagir a tais mudanças de forma legítima e conclamar a opinião pública para se voltar aos “verdadeiros” conteúdos musicais da nação. Por conta desse panorama é possível perceber a tentativa de manutenção e preservação da “memória nacional”, das tradições que “costurariam” da suposta unidade nacional.

Não tardaria para que não apenas músicos e críticos tradicionalistas – representando a parcela mais conservadora da sociedade frente às mudanças musicais que se implantavam –,

mas também, jornalistas como Tárík de Souza se pusessem a saudar nas páginas do *Jornal do Brasil* as iniciativas de “democratização do bom gosto musical” no país (PAVAN *apud* FERNANDES, 2010, p. 208-209) e, também, aderisse às campanhas de preservação realizadas pelos folcloristas.³⁴⁹

Neste interim, analisou-se que Tárík e Tinhorão se propuseram a saudar e explicar as iniciativas da Sombrás e divulgar o *Projeto Seis e Meia* e o *Projeto Pixinguinha* em diversas matérias. Tem-se, assim, novamente um período no qual os artigos de Tinhorão e de Tárík foram publicados em conjunto na seção intitulada *Música Popular*, além de outras iniciativas partilhadas por Tárík e Tinhorão no campo da música popular brasileira nos anos 70.³⁵⁰

Percebeu-se também que, enquanto Tinhorão manteve sua forma de tratar a música brasileira, com seu método analítico sociológico (somado ao tom irônico e combativo contra as influências estrangeiras), Tárík, por sua vez, incorporou o discurso nacionalista de defesa do patrimônio nacional com argumentos que validavam, indiretamente, a proposta cultural do governo militar.

E, assim, Tárík defendeu os mecanismos de cooptação da música estrangeira, de forma a dar mais autonomia e presença da música popular “autêntica” nos meios de comunicação e no mercado; apontou as gravadoras e multinacionais como responsáveis pela má qualidade musical e a pouca divulgação da “verdadeira” música brasileira; produziu de matérias e a participou de em eventos que propagassem artistas vinculados ao choro e ao samba.

Em 1977, por exemplo, em consequência desse espírito de resgate musical, a Rede Bandeirantes promoveu o *I Festival Nacional de Choro – Brasileirinho*, entres os jurados

³⁴⁹ SOUZA, Tárík. “Mercado & Indústria”. *Jornal do Brasil*. 13/03/1977, p. 09. Matéria sobre o lançamento de compactos duplos pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Tal campanha, segundo Stroud (2008, p.117) criada em 1975, também fez parte das iniciativas do governo militar de se envolver no plano cultural, bem a criação do Conselho Nacional de Direitos Autorais (1975), a FUNARTE (1975) e o Conselho Nacional de Cinema (1976).

³⁵⁰ Tinhorão e Tárík atuaram também conjuntamente nos fascículos sobre a MPB. Intitulado, primeiramente, *História da Música Popular Brasileira* (48 fascículos) e depois *Nova História da Música Popular Brasileira*, o material foi publicado no primeiro trimestre de 1970 e republicado em 1976 pelo segmento Abril Cultural, que foi vinculado à editora Abril até 1982. Além dos discos, havia livros ilustrados contendo biografias, crônicas e críticas musicais escritas por nomes como Sérgio Cabral, Augusto de Campos, Ezequiel Neves, Lúcio Rangel, Júlio Medaglia, Rogério Duprat, entre outros. Ao contrário das outras iniciativas culturais, Tárík relatou que os censores ameaçaram cooptar o projeto, afirmando que os envolvidos eram “comunistas infiltrados”, devido o tratamento que se deu a compositores como Geraldo Vandré (que estava exilado). Sem contar que o historiador, militante comunista e fundador do PCBR, Jacob Gorender – que foi prisioneiro do DOPS em 1969 (GASPARI, 2014) – fazia parte do Conselho Editorial da Abril Cultural na época (LAMARÃO, 2012). Contudo, o material passou pela censura e há relatos de que influenciou fortemente músicos e pesquisadores, possibilitando a “formação de um elenco de autores, que sempre representará uma síntese fiel – editorial e fonográfica – das origens e do desenvolvimento da nossa música popular (...)”. Para saber mais cf. <http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/fasciculos-fascinantes-8z6nd2azlsd039r3v2dibscwe>. Acesso em 03/11/2017.

estavam Sérgio Cabral, o compositor Guerra-Peixe, Marcus Pereira (o mesmo da gravadora, já mencionado), Tárík de Souza e José Ramos Tinhorão.

Esse evento foi simbólico para demarcar os limites da aproximação entre a tradição e a modernidade. Segundo Cazes (1998, p. 154) após a premiação, houve críticas de partidários do choro tradicional que esperavam outra posição de um júri “composto de valorosos e capazes defensores de nossas tradições populares”, que, nas palavras do maestro Gaya, demonstrava um sentimento de pesar com a premiação de uma “imitação”, um “pastiche”, fora dos “parâmetros do Choro”.

Tinhorão se mostrou defensor da mesma postura, contrariando a visão de Tárík que saudava a modernização do choro e “o esforço de ressurreição iniciado em 74” (SOUZA, 1983, p. 150), mas que discordava de quem não pensava no choro “como algo vivo e em transformação, capaz de deixar a história antepassada [...], e sonhar o futuro” (SOUZA, 1983, p. 151).

Como se pode perceber, Tárík, ao contrário de Tinhorão, elogiava o trabalho de artistas como Luís Melodia, “onde podem encontrar-se o *blues* urbano e o choro suburbano”, bem como o “apurado *jazz brasileiro* de Hélio Delmiro”, no qual “também se [encontrava] com o idioma regrado por Jacob do Bandolim”.

E, por fim, sobre o bossanovista Paulo Moura, descrito como alguém “de formação erudita e enorme prática no jazz”, Tárík afirmou que seu trabalho se tratava de “um manifesto da confluência de tendências instrumentais contemporâneas” (SOUZA, 1983, p. 154). À primeira vista poderia se ter a impressão de que a modernidade e a tradição tornariam a se digladiar por causa do jazz, como ocorreu nos anos 60.

Mesmo que isso fosse possível no final dos anos 70, deve-se pontuar que esses embates ocorridos no espaço da crítica exprimem a dinâmica de atribuição de sentidos (ainda que discrepantes) sobre determinada produção da música popular brasileira. Por isso é válido reforçar que “as lutas entre defensores de definições antagonistas da produção artística e da própria identidade do artista contribuem de maneira determinante para a produção da crença, que é ao mesmo tempo uma condição fundamental e um efeito de funcionamento do campo” (BOURDIEU *apud* FERNANDES, 2010, p. 249).

Considerando esta *fricção discursiva* nas posições de Tárík e de Tinhorão – de forma que estas se aproximam e se afastam em momentos oportunos – essas lutas internas são possíveis porque elas se relacionam de forma tensa, mas partindo do interesse comum de interferir e formatar a música popular brasileira. Portanto, interpretam-se tais discrepâncias como traços das próprias ambiguidades existentes no modo de pensar a música brasileira sob

o viés da cultura nacional. Isto porque é a cultura nacional que “constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro”, fazendo com que esses sujeitos se vejam atraídos “por retornar a glórias passadas” de forma que consigam “o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade” (HALL, 2015, p. 33).

Pode-se, ainda, concordar com Hall quando este afirma que:

as culturas nacionais são tentadas, algumas vezes, a se voltar para o passado, a recuar defensivamente para aquele “tempo perdido”, quando a nação era “grande”; são tentadas a *restaurar* as identidades passadas. Esse constitui o elemento regressivo, *anacrônico*, da história da cultura nacional. Mas frequentemente esse mesmo retorno ao passado oculta uma luta para mobilizar as “pessoas” para que *purifiquem* suas fileiras, para que *expulsem* os “outros” que *ameaçam* sua identidade e para que se preparem para uma nova marcha para a frente (2015, p. 33, grifos nossos).

Não por acaso, na tentativa de “voltar para o passado” e “restaurar as identidades passadas”, os agentes da MPB, arvorados entre a tradição e a modernidade, fomentaram uma embate de forças frente ao estrangeiro. E, então, na tentativa de “purificar suas fileiras”, o que se instituiu foi, na verdade, outras formas de aproximação e relações de poder simbólicas entre o jazz e a música popular brasileira, pois além de revalorizar o repertório de antigos artistas da MPB, outra conquista do *Projeto Pixinguinha* “foi aumentar com sucesso o perfil da música instrumental, particularmente o jazz brasileiro, que passou a sofrer seu próprio mini-boom nos anos 80” (STROUD, 2008, p. 129, tradução nossa).³⁵¹ Este novo ambiente, provavelmente, proporcionou o *revival* do jazz no Brasil nos anos 80 (CALADO, 1989), mas trata-se de uma discussão que necessita de maiores aprofundamentos, sendo mais conveniente para futuras pesquisas.³⁵²

Após as discussões levantadas, compreende-se que essas conflitantes construções simbólicas sobre a influência do jazz, mediante a análise dos discursos realizada, esboçam a necessidade de certos grupos de estabelecer sentidos sobre suas antíteses culturais, estabelecer o “‘nós’ imaginário, em oposição ao ‘eles’ simbólico” (HOBSBAWM, 1990, p. 195). Isto é, a tentativa de delimitar o que lhes era diferente, caracterizar e definir o *estranho*, a fim de erigir noções sobre o *outro* e, por conseguinte, estruturar seus próprios valores de identidade cultural.

³⁵¹ No original: “one of the achievements of the project was to successfully raise the profile of instrumental music, particularly Brazilian jazz, which went on to undergo its own mini-boom in the 80’s”.

³⁵² Vale comentar apenas que esse *boom* está intimamente relacionado com as estratégias firmadas nesse pacto cultural nacionalista, pois como mostram Stroud (2008) e Ruiz (2015) o interesse pela música instrumental surgiu dessas iniciativas do governo na valorização do choro e outras formas instrumentais, posto que na visão dos censores, ao contrário da canção, a MIB não representava um problema.

O objetivo não foi apenas compreender como tal definição (MPB) foi historicamente construída e fabricada por um grupo social, mas também descortinar essa construção e demonstrar que o próprio conflito em torno do jazz atua dentro de um *habitus* específico, que busca dentro de seu campo e para o seu campo suas próprias definições internas.³⁵³

Como se pôde observar, por meio da reconstituição e análise crítica dos diversos discursos que buscaram legislar sobre a condição da presença do jazz na MPB, tais definições revelam os conflitos e as tentativas de manter certos valores de brasilidade na música popular em momentos de rápida transformação do consumo e das permutas culturais.

Uma vez que essa polifonia discursiva, estabelecida entre a atração e o repúdio ao jazz, privilegiou a reflexão sobre sínteses musicais baseados na canção (BN e MPB) silenciando, em certo sentido, a produção do jazz nacional, seria interessante que se investigasse os efeitos desses embates ideológicos e estéticos sobre os conjuntos associados ao movimento Black Rio e o que viria a ser o jazz brasileiro nos anos 70.

Convém pontuar que, guardadas as devidas proporções, esses dois segmentos além de promoverem novas formas de síntese de elementos do jazz visaram, também, se afastar dos debates ideológicos nacionalistas que marcaram a construção da MPB.

Naves (2010) indica, por exemplo, que a falência do discurso nacionalista – sobretudo no que diz respeito ao “colonialismo cultural” – se deu por conta do discurso de valorização da identidade étnica de conjuntos como Dom Salvador e Abolição, Black Rio, Senzala, etc. Assim, Naves (2010, p. 130) defende que foi “a partir dessa discussão que os fundamentos modernistas da crítica musical perderam a sua hegemonia”, pois vinha à tona uma negação dos postulados de miscigenação, alimentados por intelectuais e mediadores culturais durante boa parte do século XX. Segundo a autora, isto fez com que “os termos ‘autêntico’ e ‘nacional’ [fossem] ressignificados” (NAVES, 2010, p. 130).

Algumas dessas bandas fizeram novas experimentações com o jazz, misturando-o ao samba, ao *funk* e à *soul music*. A partir dessas improvisações surgiram bandas instrumentais como a *Azymuth*, *Grupo Um*, *A Cor do Som*, *Kali*, *Pau Brasil*, *Cama de Gato*, *Medusa*, *Divina Encenca*, *Pé-ante-Pé*, entre outras surgidas entre os anos 70-80 e que podem ser objeto de outras pesquisas sobre jazz e música popular brasileira.

Também conhecido como música popular instrumental contemporânea, esse segmento musical passou a atuar de forma independente da MPB, abrigando, muitas vezes, um discurso de afastamento da canção e do uso da música para fins eminentemente políticos

³⁵³ Como indica Bourdieu (*apud* Fernandes, 2010, p. 246): “[...] é a própria luta que faz a história do campo. É pela luta que ele se temporaliza”.

(CALADO, 2014). Um bom exemplo dessa leva de músicos foi o multi-instrumentista Hermeto Pascoal, que recusa o rótulo de jazz e de música brasileira para designar sua sonoridade e prefere optar por “música livre” (CALADO, 1990, p. 249). Um marco simbólico dessas novas sonoridades foram os dois festivais de jazz que aconteceram em São Paulo entre 1978 e 1980.

Poderia se questionar se a ausência de shows de jazz nesse intervalo do começo do final dos anos 1960 até o final de 1970 não seria mais uma consequência do foco que se deu à MPB, e às questões estéticas e ideológicas que nela se encerravam, em detrimento do que viria a ser o “jazz brasileiro”.³⁵⁴ Há alguns trabalhos que trataram das trocas culturais possibilitadas por esses festivais (MORAES, 2000), mas, também, sobre as controvérsias presentes na recepção midiática desses eventos (AMARAL, 2011).

Ademais, poderia se discutir também a nova forma de embate entre o nacional e o internacional insurgente nessa década, mediante bandas instrumentais que, embora participassem de festivais de jazz, passaram a recusar o rótulo de jazz brasileiro e valorizar em seu repertório a musicalidade regional, como o fez o conjunto Quarteto Novo.³⁵⁵

Por tudo isso, a partir dos discursos de Tinhorão e Tárík de Souza, pode-se sustentar que as construções simbólicas produzidas pela imprensa musical sobre a presença e influência do jazz na música popular brasileira – posteriormente conhecida como MPB – só podem ser analisadas, ao se considerar o contexto de discussões estético-ideológicas que tiveram como norte a delimitação dos símbolos “autênticos” da cultura brasileira, de forma a atentar para os impactos dos ideários nacional-popular e antropofágico-tropicalista, bem como seus limites e contradições discursivas.

Viu-se que ao passo que a música popular estava sendo influenciada pelo jazz ao longo dos anos 60 e 70 – em grande medida por meio de suas vertentes modernas como o *cool*, *bebop*, *hard bop* etc. –, a crítica musical, uma vez influenciada pelo nacional-popular, fez do jazz um instrumento de seu discurso midiático, isto é, um signo ideológico a se recorrer em prol de seus próprios interesses estéticos para a MPB.

³⁵⁴ Sobre estes dilemas envolvendo a reconfiguração do mercado musical, bem como a preferência por canções engajadas/nacionalistas, Ferreira Júnior e Ribeiro Júnior (2017, p. 282) defendem a tese de que com a hegemonia da MPB “a atenção para com o jazz produzido no Brasil passou a se limitar à defesa e aos ataques de suas contribuições dentro da bossa nova”, algo que, segundo os autores, influiu na constituição e reconhecimento de um jazz nacional. Para mais informações cf. FERREIRA JÚNIOR; RIBEIRO JÚNIOR, 2017.

³⁵⁵ Gerolamo (2014, p. 07), por exemplo, chega a duas conclusões sobre a mudança dessa sonoridade e que reforçam as teses levantadas neste trabalho. A primeira delas é a de que o “ideário nacional-popular dos anos 60 [balizou] as escolhas estéticas dos músicos, orientando-os na retomada de tradições musicais brasileiras” e que “a ruptura com o jazz, expressa nos discursos dos músicos, é relativa, uma vez que há sinais evidentes de procedimentos típicos do gênero norte-americano na construção da sonoridade característica do quarteto”.

Quanto a isso, deve-se recorrer novamente às considerações de Bakhtin (2014, p. 32) para quem “todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (isto é: verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc.)”. Neste sentido, um signo “não existe como parte de uma realidade”, ele pode muito bem “distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico” (2014, p. 32). Em outros termos, os signos não correspondem nem à coisa em si nem ao seu conceito, mas à modelagem ideológica que é atribuída a esses referenciais (SILVA, 2000).

Assim, as representações simbólicas sobre a influência do jazz que foram analisadas poderiam despontar como resultantes da forma como o gênero foi decodificado. Isto é, tendo os autores o ideal nacionalista e a busca por uma música “autêntica” como o norte interpretativo dessas sonoridades.

Deste modo, para os fins do ideário nacional-popular, a autenticidade também é instrumentalizada como um signo ideológico, porque *deforma* o passado e impõe de forma estratégica um “marco zero”, a partir do qual as produções do presente e do futuro deverão se manter ligados. Fora deste marco simbólico, circunda outro signo que lhe dá sentido, sua antítese fabricada: a “inautenticidade”. Essa relação fica mais tensa no ideário internacional-popular, no qual se tenta negociar a “autenticidade” na modernidade, sem perder seu valor simbólico e sua suposta “essência”. Tal postura, como se viu nos discursos de Tárik, não liquidaram as relações de poder entre jazz e MPB, por isso a tentativa de superar as influências externas por meio da antropofagia.

Finalmente, poderia se afirmar que, em ambas as posturas normativas, o *locus* que se constitui para o jazz na MPB se inicia em seu estágio de posição referencial até chegar a uma condição normativa e regulada, qual seja: no momento do embate de forças entre as influências, o elemento de *fora* deve ser instrumentalizado *dentro*, para os devidos fins estético-ideológicos.

5 O INFERNO SÃO OS SONS DOS OUTROS: apontamentos acerca da relação entre identidade e diferença na produção de sentidos sobre o jazz

O paralelo com os Estados Unidos é inevitável [...]. O Brasil é o outro gigante da América, o outro melting pot de raças e culturas, o outro paraíso prometido a imigrantes europeus e asiáticos, o Outro. O duplo, a sombra, o negativo da grande aventura do Novo Mundo.

Caetano Veloso – Verdade Tropical.

Tudo o que ele temera e previra agora se concretizava. Ele perdeu o fôlego, ficou tonto [...]. O amigo noturno não era senão ele mesmo [...], era, em suma, aquilo que se chama o seu duplo, em todos os sentidos...

Fiodor Dostoievski – O duplo.

As relações interculturais são traumáticas. Esses traumas são causados pelo constante e dialógico embate entre a identidade e aquilo que lhe é *estranho*: a diferença. É a partir dessa dialética que emergem as tentativas discursivas de construção de sentidos sobre si e sobre o outro. Ao mesmo tempo, o processo de invenção da identidade deve confrontar as fissuras e limites simbólicos que se estabelecem entre os aspectos do *outro* e do *eu*.

Do ponto de vista cultural, sabe-se que a negação ou aceitação do Outro acaba competindo para formas distintas de representá-lo, a fim de construir uma identidade cultural própria. Na perspectiva de Vianna sobre esta discussão, é possível afirmar que:

o Outro (ou determinados aspectos do Outro – pois nenhum Outro é uma entidade totalmente homogênea) pode ser visto como superior e servir de modelo a ser copiado. Ou como inferior e ainda assim ter aspectos admiráveis. Culturas combinam-se de maneiras sempre renovadas, seguindo ou não o padrão das relações políticas e econômicas que existem entre as várias sociedades (2012, p. 167).

Por isso, na visão de Vianna (2012), essas relações devem ser consideradas como mais complexas, podendo, assim, “adquirir formas surpreendentes” (VIANNA, 2012, p. 167) e, talvez, isso se deva ao fato de que tais relações fomentam o desenraizamento e a construção de identidades marcadas pelo hibridismo (HALL, 2014).

Mas, esse processo reativo ao que é *estranho* também pode ser ambíguo: o diferente pode atrair por ser aparentemente primoroso ou, desprezível. E mais: pelos mesmos aspectos pode causar afastamento. É a partir dessa dialética que emergem as tentativas discursivas de construção de sentidos sobre si e sobre o outro.

Tais construções, embora se desloquem de uma noção “pura” e “unitária” da identidade cultural nacional, um dos mitos da modernidade, levam as relações de poder a novos patamares, impactando as definições imaginárias da nação e fomentando as mais diferentes reações sobre os que compõem essa comunidade.

Viu-se que, para Bakhtin (2014), o diálogo social (ou, a própria comunicação verbal) provoca conflitos e, nesse sentido, as identidades que buscam uma hegemonia “se constituem pela diferença, ou seja, pela marginalização da outra, ou das outras identidades” (FRANCISCHINI, 2012, p. 24). Por conta disso, “o nacional se estabelece pela marginalização do internacional; o tradicional pela marginalização do moderno; o erudito pela marginalização do popular; e assim por diante” (FRANCISCHIN, 2012, p. 24).³⁵⁶ Desta forma, percebe-se que a própria tentativa de negar e expulsar a alteridade aponta para as formas pelas quais está sendo gestada essa construção identitária: na tentativa de se impor e exigir que os outros a ecoem, essa identidade está sempre em conflito com a alteridade, da qual precisa para delimitar sua distinção (FIORIN, 2016).

O que interessa, nesse sentido, não é determinar se existe uma identidade “autêntica” e outra “falsa” (rótulos que não são desinteressados e que são estipulados socialmente), mas quem, como, por que, quais as estratégias discursivas em jogo e que tipo de vetor de força é empregado nessa relação de poder.

Neste ponto se pode recorrer às considerações de Sobral (2012) sobre a noção de sujeito em Bakhtin. O autor pontua que na concepção bakhtiniana, a identidade do sujeito é sempre mediada por referenciais simbólicos. Então, assim como há um *eu-para-si*, que se trata da “condição de formação da identidade subjetiva”, há também um *eu-para-o-outro*, nada mais que a “condição de inserção dessa identidade no plano relacional responsável/responsivo, que lhe dá sentido” (SOBRAL, 2012, p. 22). Tratam-se, portanto, de elementos que coexistem no processo de construção identitária.³⁵⁷

Então, para os fins deste trabalho, o primeiro fator pode ser tomado como a tentativa de invenção dos símbolos da brasilidade, tendo a música popular como símbolo por excelência. O segundo aspecto pode ser lido como a própria valorização e diferenciação da suposta brasilidade frente ao que lhe é externo.

³⁵⁶ Nesse sentido, se poderia afirmar que, tal como a diferença, a identidade é um “ato de criação linguística” (SILVA, 2000, p. 76) e como produto da linguagem, a identidade é, portanto, “constituída dialogicamente” (BAKHTIN *apud* FIORIN, 2016, p. 173), em meio ao diálogo social.

³⁵⁷ Ora, essa coexistência se dá porque “a mesmidade (ou a identidade) porta sempre o traço da outriedade (ou a diferença)” (SILVA, 2000, p. 79). Mas vale lembrar, também, que esses fatores “não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias [...]” (SILVA, 2000, p. 81).

Entretanto, Sobral (2012, p. 22) alerta para o fato de que esse processo constitutivo do Ser é inacabável, pois, “o sujeito, ainda que se defina a partir do outro, ao mesmo tempo o define, é o ‘outro’ do outro”. Pode-se defender que nessa tentativa de definição é que se dá a disputa de identidade com a alteridade, a fim de legitimar-se no lugar de *original*, esgueirando-se, assim, do lugar de cópia, de sombra, de duplicata.

Se o Outro é, ao mesmo tempo, indispensável e desestabilizador nesse processo de (des)construção do reconhecimento de si mesmo, no contexto de um país de passado colonial como o Brasil, as relações interculturais tendem a tencionar uma brasilidade pretensamente acabada no imaginário nacional. O choque cultural reaviva a noção, reprimida na mentalidade nacionalista, de que as identidades culturais não são necessariamente unificadas, sendo antes “dispositivos discursivos” (HALL, 2015, p. 36) que tentam subordinar as outras identidades, mas “não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas [...]” (HALL, 2015, p. 38).

Portanto, esse estranhamento nasce não estritamente por causa da presença do outro em si, mas por algo que deveria ter permanecido em estado adormecido e oculto, e que por alguma razão veio à luz, como pontuado por Schelling (*apud* FREUD, 1996, p. 243). E, assim, o estrangeiro faz regurgitar o medo do não reconhecimento, da não unidade de outrora. A desarmonia da alteridade afeta a pretensa homogeneização unitária na qual se empregou tanto esforço intelectual, a fim de fabricar um passado originário.

Em se tratando dessa desestabilização, é interessante pontuar que foram exatamente os “aspectos admiráveis” (e caóticos) do jazz que, ao mesmo tempo, seduziram e causaram temor naqueles que queriam se valer da música brasileira para propagar seus nacionalismos. Estas assertivas encontram suporte nas descrições do escritor Ralph Ellison sobre a musicalidade do jazz, pois para o autor deve-se considerar este gênero musical como “uma arte de afirmação individual no interior e contra o grupo” e, por isso, o indivíduo que se propõe a experimentá-lo deve, antes de tudo, “perder sua identidade mesmo quando a encontra” (*apud* GILROY, 2001, p. 168-169).

Desta forma, relacionando essa discussão identitária com as análises feitas neste trabalho, pode-se defender que a relação conflitante com o jazz – gênero, muitas vezes, lido como semelhante ao samba, mas, também, como representante do imperialismo cultural norte-americano – espelha um processo longo (e provavelmente inacabável) de tentativa de definição da “brasilidade”. Essa relação conflituosa com o jazz se radicalizou em meio aos embates ideológicos, entre os anos 60 e 70, cenário de formação da MPB.

Circunscrita pela ideologia nacional-popular a ala forjadora da canção engajada, um dos elementos que comporia a MPB, iniciou uma busca pelos verdadeiros aspectos da cultura brasileira e, por conseguinte, pelos autênticos representantes dessa cultura por meio das iniciativas do CPC. A conscientização política e a preservação das raízes populares passaram a ser utilizadas como filões de uma brasilidade autêntica.

Entretanto, o ímpeto revolucionário buscava, também, uma experiência de completa transformação e modernização da nação, de modo a combater os outros projetos culturais e econômicos estrangeiros, sobretudo norte-americanos. Por causa dessas tensões, apocalípticos e integrados³⁵⁸ cada vez mais se propuseram a encontrar, por um lado, caminhos para preservar os elementos “autênticos” da música brasileira e, por outro, formatar e exportar algo dentro dos parâmetros da modernização brasileira.

Inspirando-se nas considerações de Vianna (2012, p. 162) sobre a “autenticidade fabricada do samba” – uma operação cuidadosa para delegar-lhe a característica de “autêntica” música brasileira – pode-se dizer que houve, também, uma seleção das sonoridades e músicos que deveriam ser caracterizados como inautênticos. À medida que BN, o sambajazz e o sambalango flertavam com o jazz, os críticos mais ferrenhos, a exemplo de Tinhorão, Lúcio Rangel, entre outros, esforçaram-se para criar rumores de que a música brasileira estava passando por uma fase de decadência e alienação cultural.

Assim foi que, tamanho o investimento dos críticos situados entre a *tradição* e a *modernidade* para construir narrativas polifônicas sobre o gênero que a própria memória do jazz acabou se tornando a de uma música direcionada apenas para iniciados, isto é, “para poucos”. Pela via nacional-popular, foi sinônimo de corrupção da brasilidade, pelo internacional-popular, símbolo do vanguardismo cultuado pela elite letrada.

E após todos esses traumas ocorridos por razões históricas, somados à “cisão” entre a canção e a MIB no mercado musical nacional, a impopularidade do jazz apenas cresceria, sendo associado à “distinção”³⁵⁹, chegando a ter uma presença tímida no repertório da MPB. Por isso, não gratuitamente, “em meio a uma grande variedade de opções, mensagens e signos encontra-se o jazz, que no *imaginário popular* é visto como algo elitista e distante da cultura brasileira” (CHEGANÇAS JUNIOR, 2010, p. 09, grifos nossos).

Mas, ainda assim, há resquícios na produção de música popular sobre a suposta vitória da colonização musical: argumento que tenta cristalizar um passado no qual o samba

³⁵⁸ Tota (2000) tomou emprestados esses termos de Umberto Eco para pensar os confrontos contra e a favor da americanização do Brasil no segundo pós-guerra. Utiliza-se aqui, especificamente, para caracterizar os discursos contra e a favor do jazz no Brasil. Posições que indicavam leituras distintas da indústria cultural.

³⁵⁹ Esse raciocínio surgiu em um debate virtual com o historiador Gustavo Alonso em 16 de setembro de 2015.

foi “poluído” pelo jazz, resultando na BN. Assim, o discurso de decadência do samba é reafirmado por vários estudiosos e interessados na história da música popular brasileira, atualmente, como se pode observar no *Dicionário da História Social do Samba* (2017).

Nesse livro os autores defendem que “o período de cerca de vinte anos que se inicia em meados da década de 1950 é provavelmente aquele em que o samba mais foi tensionado, em crises contínuas” (LOPES; SIMAS, 2017, p. 183). Para eles, isto significou uma “progressiva descaracterização de nossa cultura e alienação crescente da consciência nacional” (LOPES; SIMAS, 2017, p. 13).

À luz de Hall (2015), pode-se interpretar a permanência desses posicionamentos como uma reação defensiva aos deslocamentos que a globalização tem produzido em certas identidades culturais. Neste caso, percebe-se que persiste o discurso pela defesa da tradição como traço legítimo da identidade e da tentativa de “recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas” (HALL, 2015, 51). Supõe-se que o ponto nevrálgico desta discussão sobre o ideário da tradição/modernidade, bem como suas raízes modernistas e nacionalistas, reside na valorização da identidade étnica na sonoridade desses jazzistas brasileiros.

Vale dizer que, além da BN, do sambajazz e do sambalanço, a Pilantragem e o movimento Black Rio, também flertaram com o jazz nos anos 70. A proposta de inserir elementos do jazz na música popular, não com o propósito de criar uma música “autenticamente” brasileira, mas sim como algo associado às raízes negras encontraria problemas para se sustentar. É o momento de uma nova forma de incorporação de elementos do jazz na música brasileira: o surgimento, no final dos anos 70, de artistas brasileiros interessados em misturar samba, jazz, *soul music*, e *funk*.

Os usos da sonoridade do jazz nesses movimentos são questões que estão começando a ser comentadas em estudos sobre a música popular e, de certa forma, podem construir outra memória do jazz que não apenas aquela que vai à sombra da BN: um jazz voltado para certo nicho de ouvintes e apreciadores. Em contrapartida, se esses novos usos do jazz não são tão conhecidos é porque esses artistas, também, não foram privilegiados pelos estudos sobre a MPB. Artistas como Toni Tornado, Dom Salvador e Wilson Simonal poderiam simbolizar novas experiências com o jazz por parte dos negros brasileiros.

Sobre o cantor Wilson Simonal, que foi pichado de dedo-duro do regime militar, é possível que o silenciamento que lhe foi imputado, de alguma forma, tenha atingido também a possibilidade de lançar um olhar sobre as novas dinâmicas no uso do jazz na MPB. A exemplo disto, pode-se fazer menção ao show realizado, em setembro de 1970, ao lado da

cantora de jazz, Sarah Vaughan, que “com o passar do tempo, para variar, foi varrido para baixo do tapete da memória da música popular” e nem mesmo foi mencionado nos “obituários brasileiros da cantora” (ALEXANDRE, 2009, p. 175).

Visto isto, considera-se que tais empreitadas poderão ser levadas adiante em outras pesquisas. Por ora, cabe afirmar que o problema da influência da música internacional no Brasil, principalmente, a norte-americana, tomou rumos ainda mais controversos com a chegada do rock e da *soul* music. Tais questões não cabem nos objetivos deste trabalho, pois tomaram proporções distintas, envolvendo a influência dos debates raciais que aconteceram nos Estados Unidos, a introjeção da filosofia do movimento *Black is Beautiful*, utilizando a música como ferramenta de resistência ao racismo e às desigualdades sociais.

O que se pode inferir é que a incorporação do jazz pela BN serviu como mola propulsora para um debate que atravessaria a segunda metade do século XX e que faz parte da história de um tipo de música popular brasileira. E assim, o cruzamento do jazz com o samba, com todas as suas atribuições simbólicas, foi, portanto, uma peça fundamental dentro do *habitus* que se estabeleceu em torno da MPB, pois se percebe que essas sonoridades tiveram papel fundamental para as formas de pensá-la, classificá-la e apreciá-la.

Pôde-se perceber isso mais claramente por meio dos discursos e estratégias de legitimação de Tárík e Tinhorão no campo do jornalismo musical. Em se tratando disto, viu-se que uma dessas estratégias perpassou a interferência no campo da música popular, desde a produção de sentidos sobre a produção musical quanto uma participação efetiva em instâncias responsáveis pela produção e consagração de determinadas sonoridades e artistas que seguissem seus valores ideológicos.

Assim, exatamente por conta da posição da crítica na hierarquia do campo artístico-cultural, procurou-se ter uma compreensão de como o jazz foi posicionado por ela em meio às disputas discursivas em torno da MPB. Para tanto, percorreu-se um caminho de desconstrução dessa categoria cultural e se vislumbrou que a polifonia discursiva, na medida em que se consideram as tentativas de definição e delimitação da “verdadeira essência” da música popular, constituiu uma espécie de moto-contínuo voltado para a produção dos mais variados sentidos sobre a influência do jazz na música brasileira.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A principal motivação deste trabalho foi o interesse em analisar e discutir como se processou o impacto do jazz na música brasileira. Por meio da análise dos discursos realizada, tomando como recorte os anos 60 e 70, buscou-se compreender de que forma o jazz estava situado em meio aos embates e tentativas de definição da MPB.

Através do levantamento e análise de várias fontes, e munido dos instrumentos teóricos utilizados, mostrou-se que as representações sobre a influência do jazz se constituíram de forma dialógica e polifônica. Tais representações, como se pôde perceber pelos discursos analisados, em vários momentos dialogam e atualizam argumentos devedores da tradição intelectual dos modernistas e folcloristas, principalmente quando se tratava da problemática da música estrangeira no Brasil.

Viu-se que o jazz e seus referenciais de musicalidade foram lidos por Tinhorão de forma folclorista, incorporando a noção de que ao se modernizar o gênero perdera sua autenticidade, argumento que almejava legitimar sua tentativa de evitar ou combater as modernizações que se processavam pela BN, sambajazz e sambalango.

Assim, o jazz para Tinhorão simbolizou uma ameaça para a música brasileira no momento em que, enquanto produto estrangeiro, o gênero foi absorvido pela classe média da época – a parcela que podia ter acesso a esse conteúdo pelos aparelhos de rádio e TV – como a uma “música moderna” e que poderia servir de baliza para modernizar também a música popular brasileira. Como discutido, Tinhorão, e alguns que simpatizam com sua visão, continua defendendo uma autenticidade baseada na recusa total e irrestrita às influências estrangeiras e as de mercado, mantendo a “verdadeira” música brasileira longe das “experimentações espúrias”.

Tais discursos visavam louvar o purismo da cultura brasileira que supostamente habitava o samba, como música nacional por excelência, em detrimento do “elitismo” defendido como traço por excelência do jazz. Esquecia-se, ou melhor, silenciava-se, estrategicamente, sobre os diversos valores simbólicos em torno do gênero musical em seu país de origem, tomando apenas como “verdades” as construções e interpretações feitas sobre a influência “imperialista” e “alienante” do gênero musical.

Tárik de Souza, por sua vez, tendo experimentado um momento de transformação na indústria fonográfica e nos padrões de consumo musical se apresentou como refratário dos aspectos radicais da visão nacionalista de José Ramos Tinhorão. Tárik investiu na construção de outra memória para a música popular brasileira, direcionada, sobretudo, em

artistas/sonoridades privilegiadas pelo autor em seus livros e artigos. Neste sentido, a militância em prol da musicalidade brasileira que flertou com o jazz (e com a BN) pode ser vista claramente nos esforços de Tárík em recuperar um extenso material discográfico, biográfico e de produzir entrevistas em programas televisivos com artistas situados dentro dessa linha evolutiva.

Ao longo deste trabalho, viu-se que os dois críticos tiveram experiências bastante diferentes em relação à apreciação do jazz. Enquanto o primeiro herdara algumas noções sobre o jazz (relacionadas, sobretudo no que diz respeito aos discursos de uma suposta autenticidade), o outro estava inserido em um ambiente muito mais aberto às misturas do jazz com a música brasileira e o rock, gêneros apreciados pelos jovens críticos da MPB.

Assim, em meio ao discurso polifônico que se instaurara entre os anos 60 e 70, sob as mais diferentes tendências nacionalistas, as formas de decodificação das sonoridades do jazz e o valor simbólico de sua presença na música popular passaram a ser permeados por uma escuta ideologicamente condicionada. Como se tentou demonstrar, essas interpretações binárias, presentes na constituição da identidade, ajudaram a produzir a dualidade “tradição versus modernidade”.

Contudo, a própria tentativa de equilíbrio entre esses fatores, constituiu, ao longo do tempo, uma relação de complemento, e, assim, ambas contribuíram para a criação de uma condição específica para o jazz na MPB. Como demonstrado, esses posicionamentos responderam, à priori, de formas distintas às influências externas, mas foram ambos tensionados e desestabilizados pela presença do outro. Reestabelecer a unidade para a primeira interpretação, denotou repudiar o que lhe era estranho, enquanto que para a outra, significou incorporá-lo para dominá-lo.

Respectivamente, Tinhorão e Tárík de Souza representaram essas posturas. Assumindo formas de abordagem distintas quanto à linguagem e parâmetros de avaliação, mas ao mesmo tempo partilhando interesse pela “autêntica” música brasileira, viu-se que em determinados momentos seus discursos divergiam e convergiam quanto aos rumos da música brasileira, sobretudo pelo interesse de Tárík de uma modernização possível através da tropicalização de elementos do jazz. Claro está que, tais posturas de incorporação (total ou cuidadosa) ou, de repulsa pelo jazz se tornaram uma das principais bases de discussão no pensamento crítico da MPB. Pode-se defender que esta aporia competiu para a legitimação de determinadas representações e imaginários sobre o jazz na música popular brasileira.

Boa parte dessa tentativa de formatação da MPB partiu de representações nas quais o elemento estrangeiro se situou de formas distintas em relação à música popular brasileira,

similar a um movimento de atração e repulsa. Tais representações indicavam, não apenas comentários sobre a possibilidade de afastamento ou proximidade da música popular brasileira com a música popular norte-americana, mas, sobretudo, a construção de determinadas visões do mercado: se não um espaço de perda da “autenticidade” musical brasileira, como instância em que se podia legitimar um tipo de música popular: aquela que deveria atender a certos parâmetros estéticos.

Como crítico da MPB, o discurso de Tárík dava indícios das transformações do segmento e de suas tensões em relação à influência da música estrangeira, ainda que se impusesse como a “autêntica” música brasileira. Desta forma, a trajetória da MPB, se por um lado *digeriu* esses elementos, muitas vezes conflitantes, permitiu perceber – através da desconstrução realizada – os rastros traumáticos percorridos por gêneros como o jazz, até ser absorvido e adaptado.

Neste sentido, as leituras e sínteses divergentes sobre o jazz de Tárík e Tinhorão indicam as visões culturais e posições estético-ideológicas que vigoraram no Brasil, entre os anos 60 e 70. Tais posicionamentos, que tomavam a música estrangeira como baliza para impor seus gostos e valores, podem ser interpretados, então, como traço de todo um contexto político, econômico e cultural.

Por fim, entende-se que a discussão em torno da construção de uma brasilidade por meio da música popular foi agravada pela presença do jazz no Brasil, pois tal gênero ao mesmo tempo em que servia de referência como música popular urbana, também simbolizava uma ameaça aos nacionalistas mais conservadores. Atrelada a isto, a própria ideia de modernização envolveu disputas simbólicas para legitimar a MPB, geralmente associada a uma sofisticação ou síntese criativa de aspectos tradicionais com outros processos musicais estrangeiros.

Passava-se a integrar alguns aspectos do Outro, com cautela e, sobretudo com temor, pois é o pavor internalizado de se tornar uma imitação, mais do que a presença do elemento exterior, que persegue aquelas identidades em sua busca inglória para se tornarem unitárias. Foi por esse motivo que Tárík de Souza e Tinhorão se propuseram a interferir, de alguma forma, no campo da música, refletindo sobre ela e lhe conferindo seus próprios valores identitários.

E, assim, em virtude dos argumentos levantados, a partir das perspectivas desses dois autores estudados, pode-se defender que a polifonia discursiva, gerada a partir da influência do jazz, perdurou enquanto o gênero (alçado, à priori, como elemento referencial) passava a ser instrumentalizado por aqueles que se propuseram a normatizar a música popular brasileira.

REFERÊNCIAS

- ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Houaiss Ilustrado da Música Popular Brasileira**. Instituto cultural Cravo Albin, Rio de Janeiro, Paracatu, 2006.
- ALEXANDRE, Ricardo. **Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal**. São Paulo: Globo, 2009.
- ALONSO, Gustavo. **Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical**. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- _____. *O píer da resistência: contracultura, Tropicália e memória no Rio de Janeiro*. In: **Achegas**. net, v. 1, p. 44-71, 2013.
- AMARAL, Luiza Spínola. **A mídia e o jazz no Brasil: investigação em torno da recepção crítica dos festivais de jazz na imprensa paulistana**. 167 f. Dissertação (mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1962. (Obras Completas de Mário de Andrade).
- _____. *Cinema sincronizado*. In: TONI, Flávia Camargo (org.). **A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: Editora SENAC, 2004, p. 269-270.
- ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- _____. **O réu e o rei: minha história com Roberto Carlos, em detalhes**. 1ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- AUGUSTO, Sérgio; Jaguar (orgs.). **Antologia do Pasquim**, v. 2: 1972-1973. Rio de Janeiro: Desiderata, 2007.
- BACK, Les. **Longe dos olhos: a música sulista e a colorização do som. Branquidade: identidade branca e multiculturalismo**. In: WARE, Vron (org.). **Branquidade: Identidade branca e multiculturalismo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004, p. 219-265.
- BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes: MPB nos anos 70**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980.
- BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (197-1999)**. 278 f. Tese (Doutorado em História Social). Departamento de História. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. 16ª ed. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BARROS, Patrícia Marcondes de. **A imprensa alternativa da contracultura no Brasil (1968-1974): alcances e desafios**. São Carlos: UNESP – FCLA’s – CEDAP, 2005.

BANDEIRA, M. **O Governo João Goulart**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BENEVIDES, Maria Victoria. *O governo Kubitschek: a esperança como fator de desenvolvimento*. In.: GOMES, Ângela de Castro (org.). **O Brasil de JK**. Rio de Janeiro: FGV, 1991, p. 09-22.

BERENDT, Joaquim-Ernst; HUESMANN, Gunther. **O livro do jazz: de Nova Orleans ao século XXI**. Edições SESC. Perspectiva, 2015.

BETH, Brait. *Estilo*. In. BRAIT, Beth (org.) **Bakhtin: conceitos-chave**. – 5 ed. – São Paulo: Contexto, 2012, p. 79-102.

_____. *Análise e teoria do discurso*. In. BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2016, p. 09-31.

BEZERRA, Paulo. *Polifonia*. In. BETH, Brait (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 5. Ed. São Paulo: Contexto, 2012.

_____. *Prefácio*. In. BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BLANC, Aldir. **O gabinete do Doutor Blanc: sobre jazz, literatura e outros improvisos**. 1.ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2016.

BOLLOS, Liliana Harb. *A bossa nova através da crítica musical: renovação à custa de mal-estar*. Famecos/PUCRS, nº13, Porto Alegre, setembro de 2005.

_____. **Um exame da recepção da bossa nova pela crítica jornalística: renovação na música popular sob o olhar da crítica**. 285 f. Tese (doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

_____. **Bossa Nova e crítica: polifonia de vozes na imprensa**. São Paulo: Annablume, 2010; Rio de Janeiro: Funarte, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. 8. Ed. São Paulo: Perspectiva: 2015a.

_____. **A distinção: crítica social do julgamento**. 2. Ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2015b.

CABRAL, Sérgio. *Prefácio*. In.: CHEDIAK, Almir. **Songbook – Bossa Nova**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1990.

CALADO, Carlos. **O jazz ao vivo**. São Paulo: Perspectiva, 1989. Debates.

_____. **O jazz como espetáculo**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

- _____. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. SP: Editora 34, 1997.
- _____. **A divina comédia dos Mutantes**. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. *Jazz à brasileira*. In. BERENDT, Joachim-Ernst; HUESMANN; Gunther. **O livro do jazz**: de Nova Orleans ao século XXI. - 1.ed. - São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc São Paulo, 2014.
- CALLADO, Tessa; CEZIMBRA, Márcia; SOUZA, Tárík. **Tons sobre Tom**. Rio de Janeiro: Revans, 1995.
- CALVANI, Carlos Eduardo Brandão. **Teologia MPB**. São Paulo: Edições Loyola, 1998.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CARVALHO, Carlos André. *A voz do morto: Caetano Veloso e a transgressão da ideia de identidade nacional difundida pelos compositores de samba da década de 1960*. IV Musicom – Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular. São Paulo, 2012.
- CASTAGNA, Paulo; GOULART, Márcia de oliveira. *Histórico dos eventos científicos brasileiros na área de música no século XX*. Anais do XV Congresso ANPPOM, Rio de Janeiro, 2005.
- CASTRO, Ruy. **Chega de saudade**: a história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. **A noite do meu bem**: a história e as histórias do samba-canção. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. **Tempestade de ritmos**: jazz e música popular no século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CATENACCI, Vivian. **Cultura popular**: entre a tradição e a transformação. São Paulo Perspec. vol.15 nº 2, São Paulo. Apr./June, 2001, p. 28-35.
- CAZES, Henrique. **Choro**: do quintal ao municipal. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- CHASE, Gilbert. **Do salmo ao jazz**: a música dos Estados Unidos. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1957.
- CHEDIAK, Almir. **Songbook – Bossa Nova**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1990.
- CHEGANÇAS JUNIOR. Albino. **Jazz, jovens brasileiros e meios de comunicação**: um olhar contemporâneo. Trabalho de conclusão de curso de pós-graduação em Mídia, Informação e Cultura. CELACC/ECA-USP, 2010.
- COEUROY, André; VIDOSSICH, Eduardo. **Panorama da Música Contemporânea e História do Jazz e sua Decadência**. São Paulo: Atena, 1957.

CONTIER, Arnaldo. **Música no Brasil: história e interdisciplinaridade — algumas interpretações.** História em debate. Anais do XVI Simpósio Nacional de História, ANPUH, Rio de Janeiro, p. 151-189, 1991.

_____. *Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na canção de protesto (Os anos 60).* Revista Brasileira de História. [online]. São Paulo, Vol. 18, n. 35, 1998.

CZAJKA, Rodrigo. *A revista civilização brasileira: projeto editorial e resistência cultural (1965-1968).* In.: **Rev. Sociol. Polit.** vol.18 no.35 Curitiba Feb. 2010.

DIAS, Lucy. **Anos 70: Enquanto corria a barca – anos de chumbo, piração e amor.** São Paulo: Editora SENAC, 2003.

DOMINGOS, Charles Sidarta Machado. *Quando éramos “irreconhecivelmente inteligentes”:* o nacionalismo dos primeiros anos 60 no Brasil. In.: **Diálogos** – Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Maringá, vol.18, núm. 1, janeiro-abril, 2014, p. 381-400.

DREYFUS, René. **1964: a conquista do Estado. Ação política, poder e golpe de classe.** Rio de Janeiro: Vozes, 1987, p. 417-479.

DUNN, C. Review: Paulo César de. *Eu Não Sou Cachorro, Não: Música Popular Cafona e Ditadura Militar.* In: **Luso-Brazilian Review**, v. 40. n. 2, pp. 148-50, 2003.

EFEGÊ, Jota. **Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira.** Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

FERRAZ, Eucanaã (org.). *Prefácio.* In.: MORAES, Vinícius de. **Jazz & Co.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **A inteligência da música popular: a “autenticidade” no samba e no morro.** 414 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

_____. **José Ramos Tinhorão: Uma análise crítica de sua vida e obra.** Revista *Teoria e Cultura.* Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF v. 10 n. 2, jul/dez. 2015.

FERREIRA JÚNIOR, José; RIBEIRO JÚNIOR, A. C. A. *Prometeus desacorrentados: a influência do discurso nacionalista dos anos 60 no processo de (des)construção do jazz brasileiro.* In.: **História e Cultura**, UNESP, Franca, v.6, n.2, p. 267-288, ago-nov. 2017.

FICO, Carlos. Além do golpe. **Versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar.** Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 13-67.

FIORIN, José Luiz. **A construção da identidade nacional brasileira.** Bakhtiniana, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 115-126, 1º, sem. 2009.

_____. *Interdiscursividade e intertextualidade.* In.: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave.** 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2016, p. 161-193.

FRANCISCHINI, Alexandre. *Uma lacuna historiográfica na música brasileira*. In.: **SciELO books**. São Paulo: Ed. UNESP, Cultura Acadêmica, 2009. Disponível em: <books.scielo.org/id/7s5ff/pdf/francischini-9788579830358-03.pdf>. Acesso em: 07/04/2017.

_____. **Laurindo Almeida**: Música brasileira, identidade e globalização. 215 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012.

FREITAS, Ana Laura Colombo de. **Crítica musical e a subjetividade no jornal**: uma análise da coluna de Herbert Caro no Correio do Povo. Intercom. XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Caxias do Sul, RS – Setembro de 2010.

FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GEROLAMO, Ismael de Oliveira. **Arte engajada e música popular instrumental nos anos 60**: o caso do quarteto novo. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2014, 232 f.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro, 2001.

GOULART, Silvana. **Sob a verdade oficial**: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo. São Paulo: Editora Marco Zero, 1990.

GUATARRI, Félix. *As pulsões* (entrevista com Félix Guattari). In.: Caderno de Subjetividade. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade. Pós-graduação de Psicologia Clínica. PUC-SP, p. 07-13, 2012.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. SOVIK, Liv (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

_____. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HOBBSAWM, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780**: programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. **História Social do Jazz**. 6. Ed. Trad. Ângela Noronha. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

_____. **Pessoas extraordinárias**: resistência, rebelião e jazz. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

_____. **Viva la revolución**: a era das utopias na América Latina. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HUNGRIA, Júlio. *Apresentação*. In.: BERENDT, Joachim E. **Jazz: do rag ao rock**. São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates, 1975.

ITIBERÊ, Brasília. *Prefácio*. In.: RANGEL, Lúcio. **Sambistas e chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira**. (Coleção Contrastes e Confrontos). São Paulo: Editora Paulo de Azevedo, 1962.

JOBIM, Antonio Carlos. *Entrevista, O Pasquim*, nº 20, 12/11/1969 In. SOUZA, Tárík de. (org.). **O som do Pasquim**, Rio de Janeiro, Desiderata, 2009, p. 115-131.

JONES, LeRoi. **O jazz e sua influência na cultura americana**. Rio de Janeiro: Record, 1967.

KRAUSCHE, Valter. **Música Popular Brasileira: da cultura de roda à música de massa (tudo é história 79)**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa**. 1ª ed. São Paulo: Editora Página Aberta Ltda., 1991.

LABRES FILHO, Jair. **Que jazz é esse: as jazz-bands no Rio de Janeiro da década de 1920**. 2014. 151 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

LAGO, Sylvio. **Universos do jazz**. Vol. 02. São Paulo: Editora Biblioteca 24 horas, 2005.

LAMARÃO, Luisa Quarti. **As muitas histórias da MPB: as ideias de José Ramos Tinhorão**. Dissertação (mestrado em História), 155 f. 2008, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense.

_____. *O veneno de José Ramos Tinhorão: reflexões sobre a coluna “Música Popular” (1974 – 1982)*. In.: **Antíteses**, vol. 3, n. 5, jan.-jun. de 2010, p. 269-291.

_____. **Entre o sagrado e o profano: os mediadores culturais da MPB**. – ANPUH. São Paulo, julho, 2011.

_____. **A crista é a parte mais superficial da onda: mediações culturais na MPB (1968-1982)**. Tese (Doutorado). Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, UFF, Niterói, 2012, 270 f.

LEU, Lourraine. *Music and National Culture: Pop Music and Resistance in Brazil*. University of Bristol. Portuguese Cultural Studies, Winter, 2006.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da História Social do Samba**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

LORENZOTTI, Elisabeth. **Tinhorão, o legendário**. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

MACHADO, Adalcio Camilo. **O “lado B” da linha evolutiva: Nelson Gonçalves e a “má” música popular brasileira.** Tese (doutorado em Música). 301 f. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, São Paulo, 2016.

MACHADO, Cristina Gomes. **Zimbo Trio e o Fino da Bossa: uma perspectiva histórica e sua repercussão na moderna música popular brasileira.** Dissertação de mestrado. 410 f. UNESP, São Paulo, 2008.

MACHADO, Gustavo Barletta. *Transformações na indústria fonográfica brasileira nos anos 1970.* In.: **Sonora** – Revista Eletrônica, v. 1, 2006.

MARIANO, César Camargo. **Solo: César Camargo Mariano– memórias.** São Paulo: Leya, 2011.

MARIZ, Vasco. **A canção brasileira morreu.** Palestra. Academia Brasileira de Música. Rio de Janeiro. 24, Outubro, 2012.

MEDAGLIA, Júlio. **Música Impopular.** 2. Ed. São Paulo: Global, 2003.

MELLO, Zuza Homem de. *O Jazz no Brasil.* In.: **Jazz.** FRANCIS, André. Editora Martins Fontes: São Paulo, 1987.

_____. **A era dos festivais:** uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. **Música nas veias:** memórias e ensaios. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. **Música com Z:** artigos, reportagens e entrevistas (1957-2014). São Paulo: Editora 34, 2014.

MELLO, Zuza Homem de; SEVERIANO, Jairo. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (1901-1957),** Vol. 1, 2ª edição, São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (1958-1985),** Vol. 2, 2ª edição, São Paulo: Ed. 34, 1998.

MENDES, Gilberto. *De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda.* In.: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas.** 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 133-140.

MIOTELLO, Valdemir. *Ideologia.* In.: BEITH, Beth (org.) **Bakhtin:** conceitos-chave. – 5 ed. – São Paulo: Contexto, 2012, p. 167-176.

MORAES, Bernadete Silveira. **Jazz:** as matrizes da mestiçagem. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) PUC-SP, São Paulo, 2000. 131 f.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Entre a memória e a história da música popular.* In.: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (orgs.); **História e Música no Brasil.** Editora Alameda; São Paulo, 2010, p. 217-265.

MOREIRA, M. B. C.; SANTOS, R. dos. **O caso do Som Imaginário**: contracultura, experimentação... **Per Musi**, Belo Horizonte, nº 30, 2014, p. 87-97.

MORAES, Vaniucha de. *Mobilização jornalística nos anos 70: a imprensa alternativa como movimento social*. In.: **Revista em Tese**. Florianópolis. v. 11, n. 2, jul./dez., 2014, p. 102-124.

MORAES, Vinícius de. **Para uma menina com uma flor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. FERRAZ, Eucanaã (org.). **Jazz & Co**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)**: pontos de partida para uma revisão histórica. 4ª ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

MUGGIATI, Roberto. **O que é Jazz**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

NAPOLITANO, Marcos. **“Seguindo a canção” engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo. Annablume: FAPESP, 2001.

_____. *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la música popular, México, 2002.

_____. *A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica*. In.: **ArtCultura**, v. 8, n. 13, Editora EDUFU, 2006.

_____. *MPB: a trilha sonora da abertura política – 1975/1982*. Estudos Avançados 24 (69), 2010.

NAPOLITANO; Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. In.: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 167-189. 2000.

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

_____. **A canção brasileira**: leituras do Brasil através da música. 1. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

OLIVEIRA, Cassiano Francisco Scherner de **O criticismo do rock brasileiro no jornalismo de revista especializado em som, música e juventude**: da *Rolling Stone* à *Bizz* (1985-2001). 390 f. Tese (Doutorado em Comunicação). Faculdade de Comunicação Social, PUCRS, 2011.

_____. *O rock brasileiro pós-tropicalismo e a crítica musical em Rolling Stone*. In.: **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 1, p. 101-20, jul-dez, 2014.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **A Moderna Tradição Brasileira**. 4ª Reimpressão. São Paulo, Brasiliense, 2001.

PAIXÃO, Cláudia Regina. **Televisão e música popular na década de 60**: as vozes conflitantes de Tinhorão e Augusto de Campos. Dissertação. Bauru, São Paulo, 2013.

PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima; SEBADELHE, Zé Octávio. **Movimento Black Rio**. 1. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

PELLEGRINI, Augusto. **Jazz**: das raízes ao pós-bop. São Paulo: Codex, 2004.

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

RAFAELLI, José Domingos. **A história do sambajazz**. Ensaio. Projeto Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia, 2008/2009. Disponível em: <<http://doczz.com.br/doc/435642/a-hist%C3%B3ria-do-samba-jazz>>. Acesso em: 16/06/2017.

RANGEL, Lúcio. **Sambistas e chorões**: aspectos e figuras da música popular brasileira. (Coleção Contrastes e Confrontos). São Paulo: Editora Paulo de Azevedo, 1962.

_____. **Samba, Jazz & outras notas**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

RANGEL, Lúcio; MORAES, Pérsio. **Coleção Revista da Música Popular - Rio de Janeiro. Funarte**: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006. 775p.: il., 1954 a 1956 (14 números).

RECHDAN, Maria Letícia de Almeida. **Dialogismo ou polifonia?** Disponível em: <<http://site.unitau.br/scripts/prppg/humanas/download/dialogismo-N1-pdf>>. Acesso em 05/03/2017.

RIBEIRO JUNIOR, A. C. A. **O lugar do jazz na construção da música popular brasileira (1950-1956)**. Editora Novas Edições Acadêmicas, Alemanha, 2016a.

_____. *Balanço do jazz e outras notas: uma breve análise das primeiras obras de jazz nacionais (1950-1953)*. In.: **Anais**. XII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, UFBA, Salvador, 2016b.

RIBEIRO, Janaina Faustino. **A crítica musical dos anos 60 e o processo de construção da MPB**: uma análise da coluna “Música Popular”, de Torquato Neto. 234 f. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Comunicação, Imagem e Informática, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **O fantasma da revolução brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ROSAS, Pedro. **Zorobabel**. 1ª ed. São Paulo: Editora Livrus, 2015.

RUIZ, Renan. *O jazz e a produção musical independente no Brasil setentista*. In.: **Anais**. XXVIII Simpósio Nacional de História, Florianópolis, 2015.

SANCHES, Pedro Alexandre. **Tropicalismo**: decadência bonita do samba. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

SANTOS, Daniela Vieira dos. *Formalização da derrota: sobre “Eles” e “A voz do morto”, de Caetano Veloso*. In.: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 61, p. 56-81, ago. 2015.

_____. *Notas sobre as representações da MPB nos críticos musicais*. In.: **Anais**. VI ENECULT (Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura), UFBA – Salvador, 2010.

SARAIVA, Joana Martins. **A invenção do samba jazz**: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura). 109 f. 2007. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *A produção social da identidade* In.: **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais/ Tomaz Tadeu da Silva (org.), Stuart Hall, Kathryn Woodward. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SOBRAL, Adail. *Ato/ atividade e evento*. In.: BETH, Brait (Org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. 5. Ed. São Paulo: Contexto, 2012.

SOUZA, Tárík. *A bossa dançante do Sambalanço*. In.: **Revista USP**, São Paulo, n. 87, p. 28-39, setembro/novembro 2010.

_____. **MPBambas**: histórias e memórias da canção brasileira. Vol. 1. São Paulo: Kuarup, 2016a.

_____. **MPBambas**: histórias e memórias da canção brasileira. Vol. 2. São Paulo: Kuarup, 2016b.

_____. **O som nosso de cada dia**. Porto Alegre: L & PM editores, 1983.

_____. *Prefácio*. In.: BERENDT, Joachim E. **Jazz**: do rag ao rock. São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates, 1975.

_____. *Prefácio*. In.: RANGEL, Lúcio; MORAES, Pésio. **Coleção Revista da Música Popular - Rio de Janeiro**. Funarte: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006. 775p.: il., 1954 a 1956 (14 números).

_____. **Rostos e gostos da música popular**. Porto Alegre: L & PM editores, 1979.

_____. **Sambalanço**: a bossa que dança – um mosaico. São Paulo: Kuarup, 2016c.

_____. **Tem mais samba**: das raízes à eletrônica. São Paulo: Ed. 34, 2003.

STROUD, Sean. **The defence of tradition in Brazilian Popular Music**: politics, culture and the creation of Música Popular Brasileira. (Ashgate popular and folk music series), Burlington – USA, 2008.

TEIXEIRA, Maurício de Carvalho de. *Riscos no fonógrafo: Mário de Andrade e os discos*. In. TONI, Flávia Camargo (org.). **A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: Editora SENAC, 2004, p. 51-71.

TEIXEIRA, Pedro Bustamante. **Do samba à bossa nova: inventando um país**. 1. Ed. – Curitiba: Appris, 2015.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. *Pierre Bourdieu: a teoria na prática*. Revista de Administração Pública, Rio de Janeiro 40(1): 27-55, Jan./Fev. 2006.

TINHORÃO, José Ramos. **O samba agora vai: a farsa da música popular no exterior**. Rio de Janeiro: Fon-Fon & Seleta, 1969.

_____. **Música popular: um tema em debate**. 2. Ed. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1970.

_____. **Pequena História da Música Popular: da modinha à canção de protesto**. São Paulo: Editora Círculo do Livro, 1975.

_____. **Os sons do Brasil: trajetória da Música Instrumental**. Serviço Social do Comércio (SESC). Dezembro, 1991.

_____. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

VARRIALE, Simone. *Music, journalism, and the study of cultural change*. In.: **East Asia and Globalisation in Comparison**. Conference Proceedings (Seoul, Chung-Ang University), 2012, p. 97-107.

VASCONCELOS, Ary. **Panorama da música popular brasileira**. Vol. 1. São Paulo: Editora Martins, 1964.

VELOSO, Caetano. *Entrevista, O Pasquim*, nº 84, 11-17/02/1971. In.: SOUZA, Tárík de. **O som do Pasquim**. Rio de Janeiro: Desiderata, 2009, p. 155-179.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Zahar. 2012.

VICENTE, Eduardo. **Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999** Art Cultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 103-121, jan.-jun. 2008.

VILHENA, Paulo Rodolfo. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WASSERMAN, Maria Clara. **Abre a cortina do passado: a Revista da Música Popular e o pensamento folclorista (1954 - 1956)**. 2002. 156 f. Dissertação (Mestre em História). Universidade Federal do Paraná, 2002.

YAGUELLO, Marina. *Prefácio* In.: BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. 16ª ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

ZAPPA, Regina. **Chico Buarque** (coleção Perfis do Rio). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

Revistas:

Revista Arte em Revista.

Revista Carioquice.

Revista Civilização Brasileira.

Revista Fatos & Fotos.

Revista da Música Popular.

Revista do Rádio.

Revista Rock, A História e a Glória/Jornal de Música.

Revista Veja.

Jornais:

Correio da Manhã.

Diário de São Paulo.

Folha da Semana.

Jornal do Brasil.

O Pasquim.

Sítios de referência na internet:

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira: <http://dicionariompb.com.br/>

Instituto Moreira Sales (acervo Tinhorão): <http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/jose-ramos-tinhorao>

Instituto Memória Musical Brasileira: <http://immub.org/>

Memória e História da Música: <http://www.memoriadamusica.com.br/>

Rádio Batuta: <http://radiobatuta.com.br/>

ANEXOS

TINHORÃO: SOBRE A BOSSA, O JAZZ E A MPB "AUTÊNTICA" NA IMPRENSA ANEXO 1

Sobre os primeiros contatos do jazz com a música popular brasileira: prenúncios tinhorescos da "decadência" no *Jornal do Brasil*.

PRIMEIRAS LIÇÕES DE SAMBA (XXIV)

Tinhorão

Influência da música norte-americana no samba começou com o "jazz-band"

O samba, música urbana de país subdesenvolvido, deveria sofrer logicamente no curso da sua evolução a influência dos gêneros de música em voga nos centros mais desenvolvidos.

A mais antiga e continua dessas influências seria como não poderia deixar de ser a da música norte-americana.

O samba, como se recorda, apareceu no Rio nos primeiros anos do século exatamente quando, no Sul dos Estados Unidos, a urbanização dos núcleos de população negra ensinava o aparecimento de novos gêneros de música de dança: o *jazz* do subúrbio dos bordéis de Storyville, o *raptine* das *merching-bands* e *brass-bands* e os *blues* que, inicialmente rurais, iam estilizandose tornando-se mais tarde, com o *jazz-blues*, o tipo de canção preferida da classe média norte-americana. Isto por representar, no fundo, uma veste nova para as velhas baladas inglesas do tempo da colônia, tal como entre nós, a moda do samba-canção, ao incorporar as modinhas românticas.

O fato é que o tipo de música urbana criado em Nova Orleães pelos negros norte-americanos estava destinado à rápida comercialização, servindo nos centros mais desenvolvidos, como Chicago e Nova Iorque, à formação de numerosas orquestras de dança que usavam o novo estilo *raptine* para inventar a curiosa dança passageira do *shimmy* do *cake-walk* e do *charleston*.

No Rio, a influência se revelaria inicialmente avassaladora em face do conjunto de circunstância representa-

do pelo advento do gramofone, das vitrolas, das orquestras de cinema mudo e do próprio cinema falado e filmado, pelas rádios.

Essas novidades todas chegavam ao Brasil durante a segunda década do século, quando, após a Primeira Guerra, os Estados Unidos iniciavam o grande *rush* industrial que estava destinado a desembocar na crise de 1929.

Essa corrida econômica, acelerando o processo de urbanização de largas camadas de população local e imigrante em torno das maiores cidades industriais e centros administrativos norte-americanos, provocava o aparecimento de massas seculares de novidades (as novidades oferecidas pelo *jazz*), para as quais todas as criações do século XIX ainda próximas aos modelos europeus — pareciam velhas e ultrapassadas.

Assim, quando a grande máquina da indústria e da publicidade mudou, de repente, o penteado e a moda da sala das mulheres, os conceitos de moral e o ritmo das danças a maior contribuição dos negros nesse processo, as camadas médias da população do Rio de Janeiro — onde também se verificava um acelerado processo de urbanização — passaram a adotar as novidades norte-americanas como modelo, através de um mimetismo que atingiria a música popular.

De um momento para o outro, começaram a surgir no Rio de Janeiro os *jazz-bands*, as pequenas orquestras de ritmo que costumavam — para accentuar a novidade do ritmo — acrescentarem próprios nomes a origem da sua influência: *Aviation Jazz-Band*, de Silvio de Sousa, *Jazz-Band Sul-Americana*, de Romeu Silveira, *Orquestra Pan-Americana* etc.

Nos bailes do tipo gafeleiros, realizados em sobrados do Centro, do Catete e de Botafogo, onde se divertia o grosso da população negra e mestiça, as orquestras eram chamadas simplesmente de *jazz* e — segundo depoimento de Jota Elegevo O Carneiro — costumavam eles, em 1930, indiferentemente, chamar as marchas, *jazz-blues* e valsas.

Essa influência era tão poderosa que, em 1929, o musicólogo Cruz Cordeiro, escrevendo sobre o assunto na revista *Phono-Arte*, acusava Pinguim de transplantar recursos da música norte-americana para a música brasileira.

A verdade é que, até essa época, a música popular carioca ainda não havia conhecido gêneros, o que refletia a falta de estruturação das camadas sociais a que se deviam dirigir, e que eram, elas também, de formação recente.

Seria, pois, apenas na década de 30, que essa influência indiscriminada entraria em consequência do botafogense, restringindo-se às orquestras chamadas realmente populares, segregadas em determinados bairros e morros em consequência do botafogense que caracterizou a modernização da cidade nas duas primeiras décadas do século, surgiria o samba ditado de morro, inicialmente libertado da influência da música norte-americana por ser feito à base de instrumentos de percussão e se dirigir exclusivamente ao carnaval.

Aliás, cabe lembrar que essa influência da música norte-americana só se faria sentir de certa maneira sobre as variedades de sambas

orquestrados para atender ao gosto da classe média (samba-canção, samba orquestral tipo *Aquarela do Brasil*, etc.), pois o samba criado no Estácio ao alvorecer da década de 30, e até hoje cultivado pelos sambistas das escolas de samba, e, de uma maneira geral, o samba de carnaval, o chorinho e a marcha continuariam a evoluir dentro de características populares cariocas.

A volta da influência avassaladora da música norte-americana deu-se apenas um ano depois (os 13 anos da clausura política do Estado), por volta de 1948, por força do falso princípio de reciprocidade instituído com a Política de Boa Vizinhança, em nome da qual o Brasil cedia matérias-primas e recebia em troca produtos de plástico, garantindo o mercado americano para os discos que não teria chance de exportar, em troca de irradiação do mercado brasileiro pela produção comercial das fábricas norte-americanas, todas com subsidiárias funcionando no Brasil.

Cansados da música lan-gorosa das orquestras tipo Glenn Miller e dos *blues* feitos pelo ex-guerrilheiro de 31m Crosby, os norte-americanos haviam partido para o *bebop*, que nada mais vinha fazer do que sinopiar o *bebop* originalizando a série de subprodutos comerciais que visavam colhar de surpresa os sambas abolerados que se fabricavam para as novas camadas do *café-society* criadas pelas oportuñidades da guerra e frequentadoras da novidade das botes.

Então, que aconteceu foi o advento da era dos orquestradores. Isto é, dos músicos semi-eruditos a serviço das fábricas gravadoras, cuja missão seria a de harmonizar a música inspirada popular que se agarrava aos esquemas de Romeu Silveira, com o estilo alienado da classe que mantinha os olhos fixos nos modelos norte-americanos (tal como na década de 1930, quando se encontravam nessas os compradores de discos).

De uma hora para outra, por influência desses orquestradores a serviço do comércio, o samba chamou o nome de *bebop* — o samba usava o ritmo do *bebop* — o *bebop* para dançar, saindo do domínio do *bebop* do *bebop* de 45, mas para ganhar uma vivacidade não mais assentada sobre a variedade do ritmo dos instrumentos de percussão, e sim sobre a diversidade dos instrumentos de sopro, que passaram a comandar as aces, numa polifonia transplantada do *jazz*.

O movimento chamado de *bebop* não viria a partir de 1948 agravar de certa maneira essa quebra da tradição, aprofundando a influência do *jazz bebop*, ao mesmo tempo que modificava a natureza de uma espécie de equalização rítmica destinada a transformar esse gênero de música popular carioca, no âmbito da classe média, numa pasta sonora, mole e informe.

Os primeiros sintomas de reação a esse tipo de evolução começaram a aparecer. Um grupo de integrantes da bossa nova, com o compositor Carlos Lyra à frente, volta-se no momento para as raízes do solteiro brasileiro, numa tentativa de revivificar a desfeita música produzida para a classe média (o samba romântico popular continua a existir, embora não aceite entrar numa nova fase da música popular carioca, mas que se afina com o desejo de atingir o público originado pelo moderno surto de industrialização.

RO

● RUSSO-COPACABANA. Reprise italiana em 3 atos. Comédia. 21h 15m. Sábado, 20h e 22h. Vespertais, quintas e domingos. 16h. Comédia política de uma mudança, um dentista e uma mulher. 19h — 20h — 22h.

● FICADO DE AMOR. Alf. Traja. Santa Cecília. Rannos. Vitória-Bangu. Prod. espanhola em cores. 21h. Comédia. Dir. Luis César Amadori. Com Sarita Montiel, Restalado, Kelmey, Rafael Alonso. Livres. 19h — 20h — 22h. (Condor).

● O CASAMENTO VEM DE SÃO LUÍS. Miramar. Midji. Central. Prod. americana em cores. Comédia romântica. Milionário americano batido por uma jovem turca de moças e rapazes em festa. 21h. Comédia. Dir. Luis Miel. Dr. Robert Mulligan. Com Rock Hudson, Gina Lollobrigida, Sandra Dee, Bobby Darin, Brenda de Bascio. Livres. 19h — 20h — 21h 30m — 17h 40m — 19h 50m.

● ROSAS DE SANGUE — Brit. Columbia. Britânia. Imperator. Colinas. 21h. Comédia. Dir. Rosário e Asul. Prod. franco-italiana em cores. Filme baseado num conto sobre um caso de dupla personalidade. Dir. Roger Vadim. Com Annette Vadim, Elsa Martinelli, Mel Ferrer. Imp. até 18 anos. Hor.: 14h — 15h 40m — 17h 20m — 18h — 20h 40m e 22h 20m. (Paramount).

● DULCINA — 27-5817 — Loucura da Mamã. 21h. Sábado, 20h e 22h. Vespertais, quintas e domingos. 16h.

● GINÁSTICO — 42-4021 — Tiro e Quebra. Como Tônia Carreiro. Paulo Autran. 21h. Sábado, 20h e 22h. Vespertais, quintas e domingos. 16h. Farsa doméstica de crítica social.

● BOLSO — 27-3122 — General do Fifeiro. 21h 15m. Sábado, 20h e 22h. Vespertais, quintas e domingos. 16h. Comédia de uma mudança, um dentista e uma mulher. 19h — 20h — 22h.

● COPACABANA — 27-1818 (Farsa) — Um Homem Só. 21h. Sábado, 20h e 22h. Vespertais, quintas e domingos. 16h. Comédia política de enredo. 19h — 20h — 22h.

● DULCINA — 27-5817 — Loucura da Mamã. 21h. Sábado, 20h e 22h. Vespertais, quintas e domingos. 16h.

● GINÁSTICO — 42-4021 — Tiro e Quebra. Como Tônia Carreiro. Paulo Autran. 21h. Sábado, 20h e 22h. Vespertais, quintas e domingos. 16h. Farsa doméstica de crítica social.

● ROSAS DE SANGUE — Brit. Columbia. Britânia. Imperator. Colinas. 21h. Comédia. Dir. Rosário e Asul. Prod. franco-italiana em cores. Filme baseado num conto sobre um caso de dupla personalidade. Dir. Roger Vadim. Com Annette Vadim, Elsa Martinelli, Mel Ferrer. Imp. até 18 anos. Hor.: 14h — 15h 40m — 17h 20m — 18h — 20h 40m e 22h 20m. (Paramount).

● DULCINA — 27-5817 — Loucura da Mamã. 21h. Sábado, 20h e 22h. Vespertais, quintas e domingos. 16h.

● GINÁSTICO — 42-4021 — Tiro e Quebra. Como Tônia Carreiro. Paulo Autran. 21h. Sábado, 20h e 22h. Vespertais, quintas e domingos. 16h. Farsa doméstica de crítica social.

TINHORÃO. José Ramos. Primeiras Lições de Samba. "Influência da música norte-americana no samba começou com o "jazz-band". *Jornal do Brasil*, Caderno B, 29/06/1962, p. 04.

ANEXO 2

Os burburinhos nacionalistas: meses antes da apresentação no Carnegie Hall publicava-se a primeira matéria de Tinhorão sobre a BN.

Festival de bossa nova em Copacabana, em 1960: todo mundo sentadinho no chão

LIÇÕES DE SAMBA (XIII)

Tinhorão

Samba bossa nova nasceu como o automóvel JK: apenas montado no Brasil

O aparecimento da chamada bossa nova na música urbana do Rio de Janeiro marca o afastamento definitivo do samba das suas origens populares.

Intimamente ligado (tal como o jazz, nos Estados Unidos) ao ritmo criado por núcleos urbanos de população negra, o samba havia conseguido evoluir durante quase 40 anos sofrendo alterações praticamente apenas na sua parte melódica.

O ritmo — que representava a *paganização* das batidas de pés e mãos da marcação dos pontos de candomblé da Bahia — conservava ainda (embora abastardado pelos bateristas de orquestra) aquele elemento primitivo fundamental, representado pela correspondência entre a percussão e uma competente reação neuromuscular.

Esse fato, só moderadamente estudado, foi observado por alguns estudiosos de jazz, como R. W. Gordon, que escreveu ao apreciar o fenómeno dos *spirituals*, espécie de pontos de candomblé dos negros norte-americanos:

“Quem quer que tenha ouvido *spiritual* como deve ser cantado sabe que é praticamente impossível ficar imóvel enquanto o ouvimos. O ritmo exige movimento físico. Os pés insistem em bater no chão, o corpo balança ritmado ou as mãos batem de leve. Há um desejo quase irremovível de levantar e lançar todo o

corpo em movimento cadenciado.”

Esse impulso, que leva ainda hoje, nos ensaios das escolas de samba, o auditório de pessoas brancas e educadas a tentar ensaiar também alguns passos, imitando o dos negros sambistas (invariavelmente sem sucesso) comprova a validade científica dessa correlação entre as batidas do samba tradicional e a intuição rítmica das camadas baixas da população, onde negros, mestiços e brancos se nivelam na baixa condição econômica.

Ora, a década de 1950 marcava, no Rio de Janeiro, o advento da primeira geração de jovens do pós-guerra e pós-ditadura. Estabelecida pela corrida imobiliária a divisão econômica da população da Cidade — os pobres na Zona Norte e nos morros, os ricos e remediados na Zona Sul — apareceria logicamente na zona grã-fina de Copacabana uma camada de jovens completamente desligados da tradição, isto é, já divorciados da espécie de promiscuidade social que permitia até então aos representantes da classe média participar de certa maneira, em matéria de música popular, do contexto cultural da classe colocada um degrau abaixo na escala social.

Esse divórcio, iniciado com a fase do samba tipo *be bop* e abolido de meados da década de 1940, atingiria o auge em 1958, quando um grupo de moços, entre 17 e 25 anos, romperia definitivamente com a tradição, modificando o samba no que lhe restava de original, ou seja, o próprio ritmo.

Tal acontecimento, resultante da incapacidade dos moços da bossa nova de sentir, *na própria pele*, a assimetria característica do ritmo dos negros, seria representada pela substituição da intuição rítmica tradicional pela esquematização representada pela multiplicação das síncopas, acompanhada de uma descontinuidade entre o acento rítmico da melodia e o do acompanhamento (espécie de birritmia de acento desencontrado, responsável pela impressão auditiva bem representada no apelido de *violão gago*, atribuído ao acompanhamento do samba bossa nova.

Essa nova moda, em matéria de música popular, correspondia exatamente a um tipo novo (embora sociologicamente inevitável) de alienação não desejada das elites brasileiras, ao início de um processo de rápida industrialização, o mesmo que levava o Presidente Juscelino Kubitschek a saudar com discurso de afirmação nacionalista a fabricação dos primeiros modelos de automóveis JK no Brasil, diante de algumas unidades trazidas às pressas da Itália, desmontadas, para servirem à ocasião.

Fôra dentro desse mesmo espírito que os rapazes dos apartamentos de Copacabana, cansados da

importação pura e simples da música norte-americana, resolveram *montar* o novo tipo de samba, à base de procedimentos da música clássica e de jazz, de vocalizações colhidas na interpretação jazzística (Ella Fitzgerald) e de uma mudança da temática para o campo intelectual mais identificado com os componentes do grupo, ou seja, da poesia erudita (o que explica o sucesso do poeta Vinicius de Moraes como letrista).

A intenção — em coerência com a euforia geral da população em face do chamado *desenvolvimento econômico* destinado a tornar o Brasil a *maior nação do mundo* — era a melhor possível, tendo o musicólogo Brasil Rocha Brito definido o movimento como “o culto da música popular no sentido de integrar no universal da música as peculiaridades específicas daquela”.

Como os jovens de Copacabana se encontraram para essa realização é o que será contado na próxima sexta-feira, em um histórico da bossa nova em que se mostrará como nasceu esse nome, quem foram os precursores, quando tomou corpo, quais os seus componentes, quais as suas produções, qual a sua situação no momento e o que representa na realidade sociológica esse movimento cujos cantores — como Silvinha Teles — chegam a ir gravar diretamente nos Estados Unidos a sua *música brasileira*.

TINHORÃO. José Ramos. Primeiras Lições de Samba, número 13. “Samba bossa nova nasceu como automóvel JK: apenas montado no Brasil”. *Jornal do Brasil*. Caderno B. 23 de março de 1962, p. 04.

ANEXO 3

A esperança de Tinhorão por uma revivificação musical: quando o jazz se torna uma referência para a música popular brasileira.

Primeiras lições de samba — XXVIII

Música popular brasileira caminha para o Renascimento com novas perspectivas

Tinhorão

Menos de quatro meses depois de, no número XVII destas *Primeiras Lições de Samba*, publicada em 27 de abril último, havermos analisado a bossa nova de Noel Rosa em 1930, concluindo que a atual bossa nova de 1958 se encontrava num beco do qual só sairia "aproximando-se dos compositores populares", podemos afirmar que essa idéia vingou.

Segundo depreendemos de uma série de pequenas notícias surgidas na imprensa, de um mês até o presente, tudo parece indicar que — tal como aconteceu com o jazz na década de 40 — o velho samba carioca, o samba autêntico, está às portas do Renascimento.

Senão, vejamos:

- 1) a Universidade Mackenzie, de São Paulo, espera repetir, este ano, a sua Noite de Música Popular, ante o sucesso da apresentação do ano passado, ao mesmo tempo em que anuncia providências para a criação de uma cadeira de música popular;
- 2) a Faculdade de Filosofia fará realizar, ainda este mês, um Seminário de Música Popular Brasileira, tendo convidado para realizar as palestras o especialista Lúcio Rangel, o bandolinista Jacó, o folclorista Edison Carneiro, o compositor (e um dos criadores da bossa nova) Carlos Lira, o letrista Nelson Lins e Barros, cronista Sérgio Cabral (estudioso de escolas de samba) e o signatário desta seção;
- 3) o Diretor-Executivo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Sr.

Edison Carneiro, está em entendimentos com o Governo do Estado para conseguir a doação de um terreno destinado à construção do Museu de Arte Popular da Guanabara, que contará com discoteca e biblioteca sobre música popular;

- 4) o compositor da moda, o poeta e diplomata Vinicius de Moraes, está compondo música para cinema de parceria com Pixinguinha;
- 5) o menino prodígio da bossa nova, Carlos Lira (que agora se dedica também à modinha, tendo composto nos últimos dias uma de melodia linda, com letra de Vinicius), está fazendo música para o filme *Gimba* com Zé Keti e pretende estabelecer parceria com Cartola, o velho Agenor de Oliveira, e com Nelson Cavaquinho (ah! como são burros alguns cantores como Roberto Silva, Jorge Veiga, Alcides Gerardi e Moreira da Silva, ignorando Nelson Cavaquinho);
- 6) a fábrica RCA Victor acaba de lançar o LP *Reminiscências N.º 4*, da sua série de regravações de velhas composições da época de ouro, trazendo de volta as vozes de Mário Reis, Francisco Alves, Luís Barbosa e Castro Barbosa, com todo o sucesso.

De tudo isso o que se deve depreender, pois, é que, estabelecido o novo quadro social da fase do desenvolvimento brasileiro, as camadas urbanas começam a ultrapassar a fase caótica do período de formação — iniciado com a Revolução de 30 e intensificado durante a última guerra — efetuando, agora, o processo de decantação de valores destinado a repudiar o que lhe pareça falso.

Assim, é sinal que, ao menos no campo da cultura popular, as camadas urbanas aproximam-se do momento da retomada da tradição, o que não nos devolverá, naturalmente, o velho samba dos malandros de lenço no pescoço, dos barbações ou das baianas, mas certamente permitirá o início de uma nova fase mais afirmativa da música popular brasileira, uma etapa superior, sem o bibopismo rítmico da bossa nova, a gratuidade temática dos barquinhos a navegar e o moderno ridículo romântico do binômio flor-amar.

Só falta, para tornar a profecia de abril último completa, algumas das gravadoras cariocas se disporem a fazer o LP que documente esta fase de renascimento da música popular, dentro do espírito com que, há quatro meses, concluímos naquele artigo:

"Até como promoção comercial — as fábricas adoram novidades — a iniciativa não deixaria de ter sua atração, podendo o primeiro *long-play* registrando a experiência chamar-se, por exemplo, *A Bossa de Todos os Tempos — Samba para Velhos e Meninos*.
Fica a sugestão."

Diariamente
na
RÁDIO JORNAL DO BRASIL
o noticioso completo:

O JORNAL DO BRASIL INFORMA
— ondas médias 940 kc.
— patrocínio da
VEMAG

Dias úteis: às 7h55m - 12h30m
19h - 21h55m
Domingos: às 12h30m - 19h

TINHORÃO. José Ramos. *Primeiras Lições de Samba*, número 28. "Música popular brasileira caminha para o Renascimento com novas perspectivas". *Jornal do Brasil*, Caderno B. 10 de Agosto de 1962.

ANEXO 4

Primeiros sintomas de um engajamento: o início da crítica à influência do jazz dentro do movimento BN e o interesse crescente pelo samba estampam as páginas do *Jornal do Brasil*

Carlos Lira: a bossa nova está morrendo por falta de conteúdo

Um simpósio sobre a bossa nova é o que propõe o compositor Carlos Lira, um dos seus precursores e dos mais autorizados líderes, que teme a sua morte, por inanição, por falta de conteúdo e por ser um tipo de música totalmente divorçado do povo.

— O fato é que 25 anos depois da morte de Noel Rosa, as suas músicas continuam a ser cantadas pelo povo, enquanto a bossa nova, com cinco anos de existência, está morrendo — declarou.

SIMPÓSIO

Carlos Lira só vê uma saída para a bossa nova: uma reunião de líderes e suas tendências — Vinícius de Moraes, Baden Powell, é próprio, Sérgio Ricardo, Oscar Castro Neves — em busca de uma solução que poderia ser encontrada nos morros cariocas e nos cantadores do Nordeste.

— Enquanto Noel Rosa cantava a operária da fábrica, o guarda noturno, tratava de problemas, nós estamos-nos preocupando com barquinhos e florzinhas azuis, fazendo verdinhos tratados de botânica que ao povo pouco interessa. Assim como Noel, um pequeno burguês ex-estudante de Medicina, tirava o conteúdo dos seus sambas do povo e os entregava com o seu talento, nós, rapazes da Zona Sul, podemos fazer o mesmo, pois talento não nos falta.

Carlos Lira é responsável pela música do filme *Gimba*, extraído da peça de Francesco Guarnieri, e convidou para seu parceiro o sambista Zé Keti, da Escola de Samba Portela, que já tem, inclusive, experiência de cinema, pois foi o autor da música e intérprete, dos filmes *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte*, ambos de Nelson Pereira dos Santos.

EVOLUÇÃO

Compreendendo o problema com que se defronta a bossa nova, Carlos Lira está fazendo várias experiências, mas confessa que ainda não chegou onde quer. O seu último passo, que a Philips está lançando, é uma das fases por que outro aspecto negativo da bossa nova, que é a influência da música norte-americana e o próprio título da música é *Influência do Jazz*.

"Pobre samba meu
Foi-se misturando, se modernizando
E se perdeu
E o reboiando, cadê, não tem mais?
Cadê o tai gingado
Que meze com a gente?
Cottado do meu samba
Mudou de repente
Influência do jazz
Quase que morreu
E acaba morrendo
Está quase morrendo
Não percebeu
Que o samba balança
De um lado pro outro
O jazz é diferente
E pra frente e pra trás
E o samba meio morto
Ficou meio torto
Influência do jazz
No afro-cubano
Vai complicando
Vai pelo cano, vai
Vai sem descanso
Vai entortando
Vai, sai, sai de balanço
Pobre samba meu
Volta lá pro morro
E pede socorro
Onde nasceu
Pra não ser um samba
Com notas a mais
Pra frente e pra trás
Vai ter que se virar
Para poder se livrar
Da influência do jazz."

Depois desse clepê, Carlos Lira lançará outro, com Vinícius de Moraes, que ele considera o elemento ideal para servir de transição para o samba mais popular.

— Depois, os meus parceiros serão Zé Keti, Nelson Cavalcanti e outros indispensáveis a qualquer movimento por uma música popular brasileira autêntica — concluiu.

Estudantes paulistas estudam samba também

Em carta enviada a esta seção, o Centro de Estudos Brasileiros da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, através do acadêmico Edmundo Lúcio Giordano, participa que iniciará as suas atividades com relação à música popular brasileira e solicita autorização para publicar os trabalhos sobre o assunto divulgados pelo JORNAL DO BRASIL.

Assim, o CEB é o segundo órgão estudantil de São Paulo a promover a música popular brasileira, pois a Faculdade de Engenharia da Universidade Mackenzie, através do seu Diretório Acadêmico, realizou no ano passado um festival de música brasileira com muito sucesso e pretende realizar outros. No Rio, e n h u m a Faculdade tomou iniciativa semelhante.

CARTA

A carta enviada é a seguinte, na íntegra:

"Acompanhamos com grande satisfação a publicação pelo JB de *Escolas de Samba*, e *Primeiras Lições de Samba*, que, entre outros, teve o

música naquela base

Sérgio Cabral

mérito de revelar coisas e fatos que poucos conheciam.

O CEB, iniciando suas atividades com relação à música popular, cumprimenta-o pela iniciativa e solicita sua autorização para publicar, aqui na Faculdade, os referidos estudos. Possuindo apenas alguns recortes, pedimos-lhe, ainda, o especial obséquio de nos enviar aqueles artigos com suas séries completas."

Os artigos sobre escolas de samba foram publicados a partir de 15 de janeiro do ano passado, numa série de 26.

Publicamos outros em várias edições de *Música Naquela Base*, e na página de carnaval de 1962. Quanto às *Primeiras Lições de Samba*, há bastante tempo sob a responsabilidade de Tinhorão, começaram em fins do ano passado, saindo às sextas-feiras. Agora, são publicadas às quintas-feiras. Sugerimos ao Centro de Estudos Brasileiros procurar a nossa sucursal em São Paulo, onde, por certo, encontrará melhores esclarecimentos sobre as publicações. Não cessa aqui, porém, a nossa colaboração.

ANEXO 5

Tinhorão e Tárík de Souza: de um lado, ampla cobertura de notícias e comentários sobre o mundo da música. Do outro, a apreciação apenas dos "autênticos" músicos populares brasileiros.

VAMOS OUVIR CANDEIA PORQUE QUE É BOM NÃO MORRE

J. R. Tinhorão

DESSE A PARICHO... E é exatamente aos 43 anos, o compositor carioca Antônio Cândida Filho, o Candêia, carregava sobre os ombros uma grande responsabilidade. Tendo caminhado para uma posição de liderança nos meios do samba popular carioca com a criação do Quilombo-Grêmio Recreativo Arte Negra, de caráter nitidamente ideológico ("A posição do Quilombo é principalmente contrária à importação de produtos culturais prontos e acabados, produzidos no exterior").

o caminho certo, tal como já o fizera na década de 50 o grande Heitor dos Prazeres, em plena época do rock de Elvis Presley, lançando o seu Nada de Rock: "Mucada, o nosso caso no Brasil é samba..." Embora sem tempo para consolidar seu trabalho, Candêia não ia morrer, entretanto, sem deixar como legado uma última prova de sua qualidade de artista do povo, da sua coerência e da sua capacidade de superação das próprias deficiências. E essa prova é oferecida pelo disco que gravaria meses de três meses antes de morrer: Candêia, Axel (Atlântica/Wea Discos Ltda. - BB 20 823), agora posto à venda no mercado.

Produzido pelo violonista João de Aquino (que, a partir desse trabalho, se tornou compositor e sua gente têm para apresentá-lo como sua maior contribuição), o disco de Candêia pode ser considerado a forma perfeita para o tipo de arte que o compositor e sua gente têm para apresentar como sua maior contribuição. Espontaneidade, clima de improvisação, força rítmica, alegria, coragem de viver e, acima de tudo, poesia, tudo isso resumeu-se nas gravações com uma força comunicativa que entusiasmava.

Al está não apenas Candêia. Está Clementina de Jesus, D. Ivone Lara, Aniceto, Alvanê, Manacá, Casquinha e outros, todos em coro e ritmistas, e tanta gente que sabe onde está enterrado o axé da verdadeira arte popular, esse mistério vital que não será fácil sufocar.

Para demonstrar a validade dessa tomada de posição, Candêia oferece a seu próprio exemplo, como quando, no auge da tentativa de corrupção dos jovens trabalhadores negros brasileiros, sob o nome de Black Rio, apareceu na televisão para indicar-lhes



AGENDA

Tárík de Souza

- Hoje Papai Noel desce às 9h, transformando o Maracanã na maior discoteca infantil do mundo...
• Fagner fica até amanhã no Terça Rachel, com Quem Vier Choverá...
• A Febra do Choro do 815 apresenta na segunda-feira às seis e meia uma venerável figura do choro e do samba de gafieira, Raul de Barros...
• No próximo sábado, o pianista Artur Moreira Lima festeggia 30 anos de precoce carreira...
• Talvez a mídia popular sejam Nelson Ned e contadores. Acho que existe uma outra MPB que a gente não conhece...



Candêia: pensamento e ação

ACONTECE

- Pronto, aguarda lançamento de Salvador Miss de Cires, novo e tão esperado LP de Luis Melodia...
• Duas publicações universitárias de bom nível falam de MPB: A AUN (Agência Universitária de Notícias)...
• Cresce a MPB-A. Música Popular Brasileira Alternativa. Mais um disco será gravado e produzido na Sonovox...
• Duas publicações universitárias de bom nível falam de MPB: A AUN (Agência Universitária de Notícias)...
• Cresce a MPB-A. Música Popular Brasileira Alternativa. Mais um disco será gravado e produzido na Sonovox...

À J. Jornal Transição, da PUC carioca, falta de questionar as aberturas do mercado para os novos valores ("só cresce quem se enquadra no sistema") e o problema insidioso do músico brasileiro ("o melhor saída ainda é o aeroperto")...

- Num esquema quase opositivo, a empresa de marketing direto Borges & Damasceno apresenta e vende, através de cupons, na Seletivas de Reader's Digest...
• Outra experiência instrumental de nosso brasileiro foi cortada antes de ser conhecida em sua completa extensão: morreu em São Paulo José Ferreira Godim Filho, o saxofonista Casé...
• Elégios e críticas. Irise-se mais elegias que críticas, saudaram a participação de Carlos Rendeine e seu grupo Index no 8º Festival Internacional de Jazz de Cascais, Portugal no mês passado...
• No enterro do compositor J. Fieda, domingo passado, foi discutido o problema dos direitos autorais, que praticamente vitimizaram, por inação, o autor falecido...

ARTE E PODER

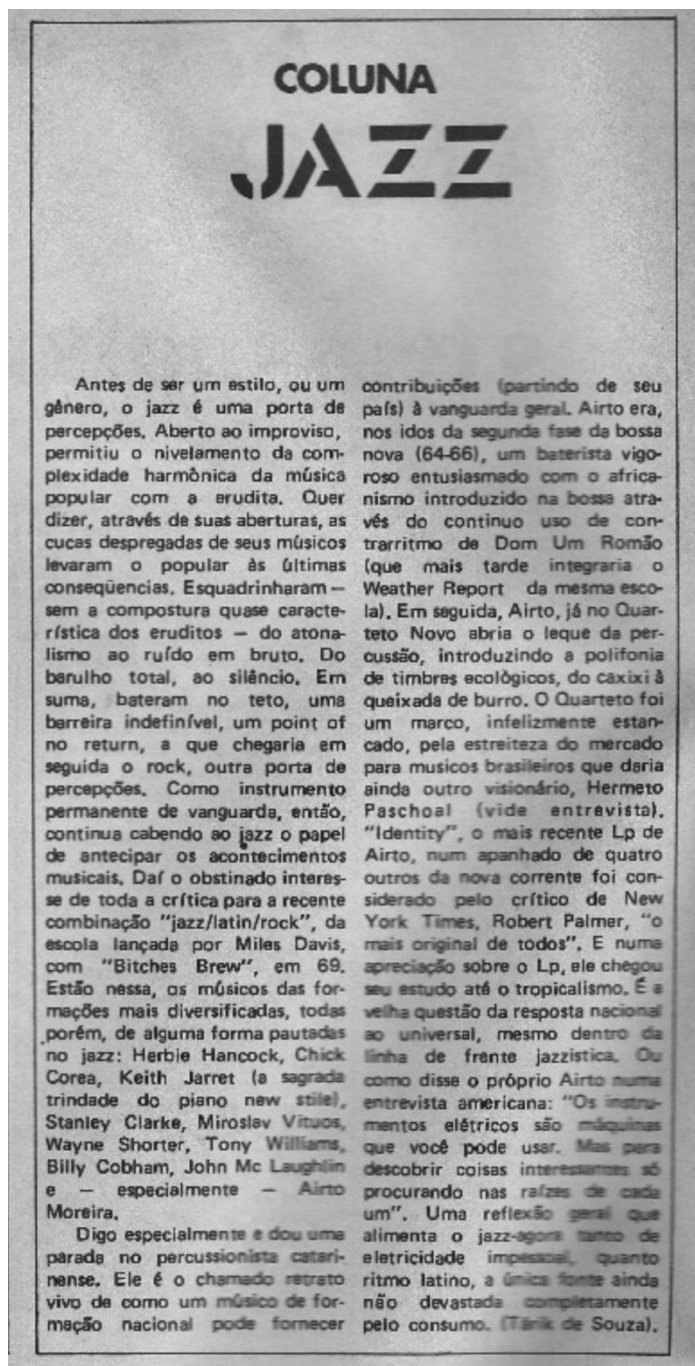
dem sobre essa coisa IPI, ICM, comissão de vendedor, PIS, INPS, POTS, água, luz, telefone, aluguel, manutenção, descontos e publicidade, nem sempre bem calculados pelos comerciantes que, baseados na flutuação do preço do disco, barateiam suas ofertas...
• Apesar da sigla dissonante (ALDIAEPI), a Associação dos Lojistas de Discos Musicais e afins do Estado de São Paulo já entrou em funcionamento e pretende regular a vida comercial dos 800 lojas da cidade e três do Estado assoladas por falcatufas...
• No enterro do compositor J. Fieda, domingo passado, foi discutido o problema dos direitos autorais, que praticamente vitimizaram, por inação, o autor falecido...

com suas músicas, e mais recentemente participou do Projeto Píngüim, também cantando repertório próprio. Pois bem: foi ao ECAD receber e informaram-lhe sobre uma irrisória arcação, correspondente a menos de uma apresentação, nada mais do que Cr\$ 142,00. Por quais câmbios burocráticos, certo se desviado os cruzeiros restantes?
• Cai outro véu da censura e sai nas lojas o compacto simples de Luiz Gonzaga Jr. Comportamento Geral, o maior sucesso popular de sua carreira, lançado originalmente em 1973...
• "O operário é um escravo/ com papel modificador/ o pebre não for pro/ ninguém mais e perdurou" "O Operário, de Isonari Prati com autor: LP Mande Buscar a Vinda, Phonogram."

O JAZZ COMO INGREDIENTE NA GELEIA GERAL DE TÁRIK DE SOUZA

ANEXO 6

“Uma porta de percepções”: Tárík de Souza abre espaço para o jazz no *Jornal de Música*, da revista *Rock, A História e a Glória*.



ANEXO 7

“O ouvinte brasileiro pode formar uma extensa e enriquecedora ponte entre as raízes e os ramos mais recentes do jazz”. Tárik de Souza avalia positivamente artistas do jazz moderno.

Música Popular

PLAY IT AGAIN, JAZZ

Tárik de Souza

EM música, os estilos passam a escolas ou correntes e depois se transformam em gêneros. Assim o jazz, um estilo de tocar dos músicos de determinado lugar, (Nova Orleães), depois de uma escola com ramificações (Chicago, Nova York) tornou-se um gênero sem pátria, exceto fronteiras sonoras definidas. Nos últimos anos, porém, mesmo essas correntes típicas caíram por terra. Parte do interesse comercial (o gênio) desalou fracassadamente em popularidade durante os anos 60, parte por intercâmbio de influências (os conjuntos Chicago e Blood, Sweat & Tears nunca esqueceram suas fontes) o jazz acobertou-se ao rock e à eletrificação.

O papa dessa mudança foi o ex-bebop, ex-cool, Miles Davis, viciado nessas transformações do jazz anunciadas pela vaga *new thing*. Herbie Hancock, tecladista e um dos seus principais discípulos, revelado por Miles num quinteto em 63, que também apresentava ao público o baterista Tony Williams, definiu a transição numa entrevista à publicação negra *Black Stars*, no começo dos anos 70: “Na década de 40 o jazz era muito competitivo e exibicionista, tentando chamar a atenção das pessoas não estavam ainda preparadas para ouvir música. Depois, na década de 50, quando Miles Davis começou a se destacar, a música tornou-se mais estética. Mas o jazz estava numa posição muito especial: era a música rebelde da época. Assim, num movimento contrário ao *establishment* (adria ao jazz. Agora há uma diferença, a música *anti-establishment* é o rock. O jazz não despertava a mesma atenção que na década de 50, quando mesmo se as pessoas não entendesse o que Miles tocava, o aceitavam, porque era jazz e era hip gostar de jazz”.

O mundo gira e o rock rodou: agora é sistema também. Muito por isso volta-se a falar e ouvir o *enfant terrible* mais velho, a ovelha negra com mais tempo de estrada, *Play it again, jazz*, qualquer coisa assim. E saem lucrando os precavidos e/ou persistentes, o gênio o veterano produtor Norman Granz. Considerado nas mãos — muitas vezes por amizade ou reciprocidade — contratos de artistas que por algum tempo valeram quase zero, ele fermenta o acervo de sua etiqueta. E alió com nomes incontáveis. A segunda coleção de seus suplementos, lançada no Brasil pela Phonogram, compõe-se de nada menos de 10 LPs e uma zineira de nomes apta a sensibilizar qualquer platéia jazzística tradicional ou mesmo de recente *recherche*. Count Basie, Milt Jackson, Roy Eldridge, Ella Fitzgerald, Dizzy Gillespie, Louis Bellson, Oscar Peterson, Art Tatum, Buddy Rich, Lionel Hampton, Clark Terry, Zoot Sims e o esta semana no Brasil — gaitista e guitarrista Toots Thielemans entre muitos outros.

Oito dos 10 LPs — que podem ser comprados separadamente — foram gravados no Festival Suizo de Montreux, entre 16 e 18 de julho do ano passado. Tem um elenco homogêneo e coesistente, característico e recente, que apesar disso, tradicional. Há um contraste através várias faces do jazz, conservando sua es-



HERBIE HANCOCK

trabalharço de forças disco a disco, aparentemente planejado pelo produtor Granz. Por exemplo, o sempre tagarela (no piano) Oscar Peterson, usando 10 notas quando bastariam duas, tem seus longos discursos contidos pelas atuações acobertas sempre mais estimulantes dos companheiros de show LP, Milt Jackson (vibrafone), Joe Pass (guitarra), Louis Bellson (bateria) e Toots Thielemans (gaita).

HÁ outros cinco discos coletivos, onde as qualidades — sonoras se equivalem — o volume dois da série de Montreux, por exemplo, conta com um respeitável diálogo de metais: Benny Carter (sax alto), Roy Eldridge (trumpete), Zoot Sims (sax tenor) e Clark Terry (trumpete e flugel horn). No entanto, o contraponto da faixa *Love Come Back to Me*, estabelecido entre o líder do LP, Dizzy Gillespie (trumpete) e os sax tenores de Eddie Lockjaw Davis, Johnny Griffin nos mais leve e envolvente.

No LP estrelado por Count Basie, o volume 4 de Montreux, os *highlights* ficam com os teclados: o próprio Basie ao piano e Milt Jackson ao vibrafone. Isso apesar de Roy Eldridge (trumpete) e Johnny Griffin (sax tenor) tomarem parte considerável dos solos (*Lester Leaps In*), o saxofonista para as costumeiras e enfeitadonhas brincadeiras de citar trechos de outras músicas enquanto improvisa. De não os metais ocupam os spots no LP seguinte, *The Milt Jackson Big 4*, e desta vez é inevitável o excessivo destaque ao pianista Oscar Peterson, que divide o primeiro piano do LP com Milt Jackson. Tão mal é inoportuno e desnecessário, o baterista Mickey Roker torna este 7.º volume um dos mais fracos da coleção.

Os assim chamados *Trumpet Kings* (Gillespie, Eldridge e Clark Terry) encerram os volumes dedicados às sessões coletivas de Montreux, secundada por um trio convencional de piano (Peterson), baixo (Niels Pedersen) e bateria (Louis Bellson). Dois outros LPs são dedicados a solos, ou quase, Joe Pass (volume 6), de fato toca sozinho sua guitarra de caprichoso *virtuoso*. Ella Fitzgerald (volume 5) é acompanhada por um trio capitaneado pelo pianista Tommy Flanagan. A gravação da cantora americana acontece nos dias que já ouviram alguns de seus copiosos *in vivo* anteriores. Para citar dois exemplos, produzidos pelo mesmo Norman Granz, o *gsm* na *At Jazz Les-Fins* (Verve-64065) ou *In Hamburg* (Verve-64069). E es- quele conversado, esta- cada vez mais doloroso ouvir a cantora, cantora, em *The Girl From Ipanema*.

Separados da coleção do Festival, embora lançados junto com ela, mas mesmas capas preto e branco, dois LPs extremamente interessantes da Pablo e o mesmo do acervo de quaisquer res- trições. Num deles, *The Trio*, o pianista Cecil Aron Tatum, com o vibrafonista, Lionel Hampton e o baterista Buddy Rich. Dois inventores de linguagens para seus instrumentos — Tatum e Hampton — e um grande mestre (Rich), gravados em agosto de 55, um ano antes da morte do pianista, passam um repertório de clássicos (*Makin' Whoope*, *Perdido*, *How High The Moon*, *More Than You Know*), com a argúcia e sensibilidade dos recitados. Num plano de estímulo semelhante está o *Trumpet Kings*, com o *bluesman* Joe Turner. O disco é dominado pelo clima *blues* do cantor, sua voz arrasada obtendo resposta nas revigorações afinetadas dos trumpetas, ou no piano rítmico de Jimmy Robin-

ANEXO 8

Uma mudança de voz na crítica da MPB: contra os “modismos” internacionais Tárík de Souza sai em defesa da BN no *Jornal do Brasil*.

MÚSICA POPULAR | Tárík de Souza

Do dó de peito à rouquidão

Mudanças nem sempre significam novas tendências estabelecidas, consolidadas. Muitas vezes, períodos de transição exageradamente inspiram atemorizadas análises de fenômenos irreversíveis. Na pré-história da música popular, os processos rudimentares de gravação exaltaram o dó de peito. Também por muita influência das operetas italianas, os Vicente Celestinos, os Franciscos Alves multiplicaram-se sobre raros Mários Reis e um inigualável Orlando Silva.

Com a bossa nova, a música brasileira sofreu sua primeira muda de voz. A tônica saiu do berro para a voz colocada, do malabarismo para a técnica enxuta e emoção projetada. O timbre, a cor dos tons passaram a ter atração maior que sua simples intensidade linear. Como se lidasse como especiarias, a música popular começou a premiar os timbres inco-muns, as vozes mais emocionadas.


João Gilberto — entre outras razões, evidentemente — conseguiu projetar-se pela clareza de idéias, expostas em sua voz pequena. Outro teórico e principal continuador de João, Caetano Veloso, esgotou todas as possibilidades desse caminho, usando muitas vezes (por influência dos cantores negros) o lado avesso de sua voz, a rouquidão como timbre. E Walter Franco, em seu boicotado LP *Ou Não*, de ano passado, vomitou emoções, filtradas por um aprendizado teatral, fazendo o ouvinte sentir que sua voz já não saía do peito, ou não mais apenas que “os desafinados também têm coração”. Cantava direto com as vísceras, usadas como caixas amplificadoras de seus conceitos. Enquanto à garganta cabia um papel tão maleável e rico quanto o próprio uso de um microfone.

Como — por enquanto — nada mais restasse a inventar e a voz da música popular ocupasse todas as extensões oferecidas no momento pela eletrônica brasileira, parecia chegada a vez do silêncio. Ou da simples redundância. Mas o que acontece no Brasil é uma, no mínimo curiosa, regressão à adolescência. Em parte inspirados pela androginia internacional de superídolos como Alice Cooper, David Bowie, Marc Bolan, Mick Jagger, brotaram os vocalistas ambissexuais nacionais. Apenas, vivendo ainda o reinado do timbre, nem sempre essas explosões ultrapassaram os limites daquela troca de voz da puberdade, raramente corporificando as idéias representadas. Os novos ventos das artes relacionadas à música parecem favorecer o clima das transformações. Ocupam agressivamente diversos setores artísticos brasileiros, Valéria, Rogéria, Dzi Croquetes, As Croquetas, Edy Star, entre outros, E, desde Nana Caymmi, num esplêndido e esquecido LP *Elenco* de 1965, as mulheres começaram a engrossar a voz, ainda que isso não significasse uma intenção de movimento, talvez nem mesmo uma intenção.

Hoje o chamado hit-parade nacional abriga exemplos que permitem deduzir ser esse um sintoma vitorioso. Maria Bethânia verga recordes com seus discos e espetáculos, Maria Alcina impressiona o setor do show business e a novata Simone, na certa apenas por ter a voz rouca e fechada, trocou, em questão de meses, as quadras de basquete feminino por um estrelato já de razoável ímpeto.

Faltava a recíproca masculina e, quem sabe, confirmando uma estatística comprovável entre as populações das chamadas minorias eróticas, ela foi ainda mais arrasadora. Suportada como um estandarte pelas letras e músicas de seus companheiros do grupo Secos & Molhados, sobe aos céus a voz fina e cortante do contratenor Ney Matogrosso. Tão mais rara quanto valorizada: as confusas estatísticas de sua gravadora (a serem consideradas) já apontaram o conjunto como o primeiro nome nacional a equiparar-se em vendas ao absolutista monarca Roberto Carlos.

Que indica essa reversão de valores? Aonde levará a troca de vozes da música popular? Quanto persistirá em cartaz? Respostas em algum ponto dos próximos capítulos dessa mesma história, inevitavelmente sujeita a falseses e dós de peito.



Caetano esgota as possibilidades de utilização do lado avesso da voz, enquanto a androginia de Alice Cooper inspira os vocalistas ambissexuais

SOUZA, Tárík. *Jornal do Brasil*. *Do dó de peito à rouquidão*. Coluna “Música Popular”. Caderno B, Rio de Janeiro, 24/01/1974, p. 02.

ANEXO 9

Por um jazz tropicalizado: cobertura acerca da participação de artistas brasileiros no Festival Internacional de Jazz de Montreux, em 1978. Mais tarde, seria a edição brasileira.

MONTREUX

CARNAVAL BRASILEIRO TOMA CONTA DO FESTIVAL DE "JAZZ"

Tárik de Souza

MONTREUX — A tranquila recepção aos músicos brasileiros na manhã das 17h não fazia prever a explosiva e tumultuada Viva Brasil noturna do 12º Festival Internacional de Jazz de Montreux. O espetáculo complementar, na verdade, só foi programado em face da antecipada superlotação da noite brasileira de 14 de julho. Mesmo anunciado à última hora, este show extra ainda atraiu perto de 1 mil espectadores, comportados mas entusiasmados.

De saída, subiu sozinho ao palco o enigmático Ivinho, magro e miúdo, de calça Lee surrada, camiseta e tênis, além de um chapéu de feltro interiorano que divide em duas casacas sua longa cabeça. Ivon Wanderley Pessoa, recifeense de apenas 23 anos, não se movia nem um pouco assustado mesmo alguns minutos antes, ainda no ensaio, quando foi entrevistado. Uma estréia solo, logo num festival internacional, era para ele apenas uma questão de curriculum, e seus planos para o show resumiam-se a "me desligar durante 25 minutos, deixar fluir algumas seqüências harmônicas, harmonizando minha vida para dias melhores". Tinha estocado na cabeça apenas o Nocturno Número Zero, baseado no ponteiro e na música oriental. Filho de um comerciante de tecidos, líder dos extintos grupos de rock pernambucanos Tamaritênia Virgem e Ave Sangria, Ivinho, que embarcou para a Suíça com 50 dólares no bolso sem saber se dava para comer nem esse dinheiro, apresentou-se com um instrumento em péssimo estado. "Um violão folk ou uma violina caipira de 12 cordas", ironizava ele mudando a entonação das "ou" conforme o status que fingia atribuir a seu instrumento que ostentava um enorme buraco, resultado de uma briga no estúdio ainda no Brasil. Admirador de Turibio Santos e "dos velhinhos de boes murcha", cantadores do sertão nordestino, Ivinho na manhã, apresentou um único e longo número que atendeu mais de 15 minutos mantendo a atenção da platéia. No final, longos aplausos e o pedido de bis com palmas cadenciadas admitiram seu êxito.

A atração seguinte, igualmente jovem, era formada pelos seis músicos do grupo A Cor do Som, apresentados ao público pelo organizador do festival, Claude Nobs, como "prodentes da Bahia, Capital do Estado de Salvador". Os irmãos cariocas Mu (piano) e Dadi (bateria), os irmãos baianos, Armandinho e Haroldo (cavaquinho e bandolim elétricos), Ari (percussão) e Gustavo (bateria), reformados por André (percussão), irmão de Armandinho e Haroldo, foram igualmente bem recebidos na manhã. Seus sete números, balões, chorões e fusões de ritmos latinos eletrificados, cativaram a platéia vespertal, definitivamente rendida após o final Eleanor Rigby, dos Beatles, no compasso de trio elétrico baiano.

Gilberto Gil, com Pepetu (guitarra),

Djalma Correa (percussão), Rubião Sabino (bateria), Jorginho (bateria) e novamente Mu (teclados), prosseguiu o sucesso brasileiro da tarde no Casino Montreux, bastante agitado para uma sexta-feira. De alpargata, túnica e calça claras e uma touca de crochê, Gil iniciou seu número explicando — em inglês corrente — que seu traje branco era uma "homagem ao dia de Oxalá, que é hoje". Fez o seu primeiro solo de pandeiro, e depois, com duas varetas de candombê, Djalma surrou os alabaques conforme manda o ritual e Gil, empunhando um violão-guitarra ovation abriu com Huckberry Fields Forever, do repertório de sua nova carreira californiana, já vertida para o inglês. O xote Chororo veio a seguir, depois Ela, Viva São João, e uma versão transformada do baiao Respeita Ananário, de Luiz Gonzaga. Gil encerrou seu ato com a concretista e onomatopáica Batmacumba, vocalizada em trio por ele, Pepetu e Rubião.

Sob muitos aplausos, foi recolhido o stand de instrumentos de percussão de Djalma Correa e adentrou o palco a mesa de indescritíveis penduricalhos de Airo Moreira. Recém-chegado de Los Angeles, desacompanhado do trombonista Raul de Souza, conforme o anúncio (Baden, no último momento, decidiu não participar de Montreux), Airo chegou ao palco de calça Lee, camiseta e jaqueta plástica, sobrando uma valise com outros tantos instrumentos de percussão. Vinha de Los Angeles no avião das cinco da manhã, ironizava não estar cansado e convidava a platéia a divertir-se com os sons que vai obtendo de cada instrumento que recolhe da mesa de percussão, e a cada cadência rítmica descoberta, o público, contagiado, aplaude com empolgação. Para facilitar a pronúncia de seu nome já descobriu um código visual: ele (aponta para o olho), ear (mostra o ouvido), tee (levanta a ponta do pé). Termina o espetáculo duelando com Josefina, uma boneca de ferro, esculpida com triângulos, pequenos timpanos e reco-reco. Cada parte de seu corpo produz um timbre que pode ser utilizado ritmicamente. E Airo o faz com impressionante noção de timing, atestado de que já assimilou as técnicas do show-bizz americano, em 11 anos de carreira nos EUA.

A *Soirée* não reproduziria esta platéia afirmção da música brasileira ante a platéia europeia. Uma hora e meia antes do início do show, uma multidão já engolia os corredores do casino. Operação de guerra (ainda que com a presença mínima de dois ou três detetores policiais): as cadeiras foram recolhidas em mais da metade da sala deixando espaço diante do palco para que a maior parcela dos mais de 4 mil espectadores se acomodasse no chão mesmo.

Ivinho entrou sem muitos aplausos, tocou números mais curtos e foi asse-



A percussão de Airo Moreira sustenta o forró na Suíça



Aos gritos de "queremos jazz", o público voia A Cor do Som

soado pela percussão de Djalma que duelou com sua viola utilizando o banjo-lógrato, mistura de banjo e máquina, de escrever. Com a habitual sem cerimônia, Ivinho dirigiu-se ao público:

"Meu amigo Djalma vai dar uma força aqui! O percussionista ainda conversaria com o instrumento de vinho maneando uma cabeça, recuperada após ter se quebrado na viagem. O público pode bis ao final e chega a vez de A Cor do Som desair seu repertório. Na altura da sexta música, desagradável surpresa: iniciam-se as vaia, cada vez mais intensas. Alguém berra em inglês: "Queremos jazz", irritado por certo com a entonação eletrônica excessivamente, rocheira do grupo. E o trevo, penúltimo número do repertório, já é recebido com insuportável hostilidade. Claude Nobs sobe ao palco para domar as vaia: "Essa música é o que se passa hoje no Brasil, e não mais a que ouviam nossos pais e mães". A platéia, predominantemente jovem, choro de haxixe e incenso no ar, ouve ainda outro argumento de Claude: "Flora, Airo e Milton Nascimento quando estiverem aqui em 74 sofrerão a mesma incompreensão inicialmente". Vencido, o auditório acolhe com palmas A Cor do Som para a últi-

ma: Eleanor Rigby triletrizada. Voltam as vaia quando o grupo retira-se do palco.

A atmosfera adversa não atemoriza, ao contrário, incentiva o caletado Gilberto Gil. Recebido pela meia dúzia de brasileiros na platéia aos gritos de "Iaia em português", ele responde em inglês que prefere ser entendido por mais pessoas, desculpando-se por não se expressar em seu francês, "péssimo". Canta Chuckberry fields forever, que explica didaticamente as andanças do rock e sua influência na música mundial. No entanto, só é recebido calorosamente no xote chororo ("Tenho pena de quem chora / de quem chora tenho dó"). Não resiste e aproveita a deixa para ironizar: O xote vem de scotch, ritmo originário da Escócia. "Temos também um ritmo muito popular no Nordeste, o xaxado, proveniente da Áustria. Enfim, somos um país de muitas influências, tal como a música de A Cor do Som que vocês acabaram de ouvir". Principiam algumas vaia. "Tal como a Suíça", pontua Gil sorridente, e ganha a parada.

A partir daí, torna-se difícil descrever a *Ouvira* em que se transformou o espetáculo Viva Brasil. A cada música, Gil jogava palavras onomatopáicas, in-

ventava refrões e fazia o público responder de volta. A excitação geral cresceu a tal ponto que foi preciso observar um intervalo de mais de 20 minutos para que Airo, inicialmente sozinho como na manhã, e depois auxiliado pelo tecladista suíço Patrick Moraz, (ex-Yés) fizesse sua parte.

Agitação total: um rapaz embriagado que dançava de pé foi advertido por um corpulento fotógrafo que se postara com sua máquina atrás dele. Como prosseguisse contagiado pela música e indiferente aos avisos, foi agredido e derribado em cima de outros espectadores. Imediatamente, três mulheres, duas delas negras, levantaram-se em protesto pela agressão e, aos poucos toda a coluna da platéia, que ficava à frente do fotógrafo estava de pé propositalmente obstruindo seu trabalho.

No palco, depois de ter cantado de Procião e Atrás do Trio Elétrico e encerrado seu número no carnavalesco *Manda eu Quero*, Gilberto Gil estava de volta, com A Cor do Som, Ivinho e todos os demais participantes da noite. Airo Moreira e Gustavo ocupavam duas baterias e o público berrava o refrão ritmado — e-o-e — sob a batuta de Gil. Era a catarse que a platéia parecia esperar, o baile dionisíaco que o mágico apelo de Brasil parecia ter despertado em mais de quatro mil europeus capazes de dispendê-lo Cr\$ 300 por um espetáculo improvisável. E quem disse que o público arrebatava pé? Uma vez cativado e afinado com os músicos, eles não se cansavam de pedir bis. A cada nova entrada em cena, Gil inventava outro bordão — *triole* também foi muito bem recebido — e o delírio prosseguia. A platéia tomada, de pé, dançando, alguns casais tinham a noção cavalgando o parquinho, no melhor estilo dos velhos bailes carnavalescos. Airo extenuado, sem camisa, molhado de suor, dividia com Gil o comando do show — se preferirem — forró. A ameaça de encerramento do indescritível espetáculo foi recebido com 10 minutos de furiosa e ensurdecedoras vaia. Gil voltou ao palco: "Somos brasileiros todos, estamos contentes de sentir que passamos nosso clima musical para vocês." Mas a platéia só foi acalmada com mais alguns minutos de *triole* (já passava de uma da manhã) cadenciados por um samba rasgado do qual participavam, tocando surdo, até mesmo os produtores da WEA, Marzola e Gut, que vieram gravar o espetáculo para lançar em disco. *Viva Brasil*, provocou Gil a platéia entoaquês. "Viva", respondeu o coro geral.

SOUZA, Tárik. "Carnaval brasileiro toma conta do Festival de 'Jazz'". *Jornal do Brasil*.

Caderno B, 17/07/1978, p. 10.

ANEXO 10

Para Tárik, jazz e rock pareiam, mas não são repudiados: uma apreciação crítica sobre o aumento de vendas de discos de jazz nos anos 70.

PRIMEIROS SINTOMAS DE UMA MUDANÇA SAI ROCK, ENTRA JAZZ

Tárik de Souza

Apenas alguns dias após o exame dos primeiros 25 LPs de jazz lançados na praça, já saíram oito novos títulos do setor — mais um terço da primeira partida, portanto. Não se deve deixar enganar a respeito dessa inegável prova de vitalidade editorial. Sob uma ótica purista, diria que esses discos não são apenas de jazz, ortodoxamente conhecido como tal. Por outro lado, sabe-se do desespero por que estão tomados os comandantes da tentacular indústria montada pela expansão comercial do rock. Sabe-se que este gênero está em suas últimas forças — e não há nada para colocar em seu lugar.

Assim, deixam de ser surpresa esta súbita generosidade das empresas na difusão do jazz. E também ficam revogadas as esperanças dos sacerdotes do culto diseland: as gravadoras não prometem mais biblias em latim. Ouçamos, portanto, o que nos dizem os oráculos desse novo tempo:

...

River High, River Low, com Les McCann (Atlantic/WEA). Um disco de gospel, para manter a atmosfera das metáforas religiosas. O tecladista Les McCann, de vários LPs em dupla com o saxofonista Eddie Harris, resolve voltar a uma das fontes mais puras da música americana. Agora, em dupla com o não identificado Reverendo B. McCann, ao teclado elétrico, acompanha apenas de uma guitarra (Miroslaw Kudykowski), um contrabaixo (Jimmy Rosser) e uma bateria (Harold Davis). Nas palavras elogiosas e culpadas do Reverendo, "existe tanta alegria em trabalhar com o tecladista" (principal e consistente cantor do disco), "que deveria ser ilegal fazê-lo". O resultado do disco, por sinal extremamente simples musicalmente, oscila entre um jazz primitivo e um soul sofisticado. E agrada, nas duas hipóteses.

...

The Return of the 5000 Lb Man, com Rahsaan Roland Kirk (Warner). Também sob o signo do despojamento e procura das origens, reaparece o refinado multinstrumentista Rahsaan Roland Kirk. Diz ele, logo à abertura de seu texto de contracapa: "Este disco é feito de feelings naturais e puros". (Feelings, perdão, não tem tradução. Aproxima-se de sentimentos, ou climas emocionais. Algo assim). E o louco revolucionário consegue mais uma vez, apesar das suspeitas que sempre cercaram sua carreira de multinstrumentista. Nascido em 1936, em Columbus, Ohio, cego desde os dois anos, Kirk (como Stevie Wonder no rock) revelou uma prodigiosa capacidade de tocar vários instrumentos, em geral três ou quatro ao mesmo tempo. Domina quase todos os sopros, especialmente os saxofones (alto, tenor, barítono e soprano) e as flautas, os teclados, e ainda faz seus arranjos, compõe e canta. Ultimamente seus concertos têm sido também exemplo de obstinação física, como a do inesqueci-

vel guitarrista Django Reinhardt, que prosseguiu dominando seu instrumento mesmo após ter perdido dois dedos: Kirk teve sua mão direita acidentada e inutilizada, mas continua, apenas com a mão esquerda, manejando simultaneamente os saxes tenor e soprano. Em **The Return of the 5000 Lb Man**, Rahsaan Roland obtém os mais variados e convincentes climas, de faixa para faixa. Consegue transformar a insuportável Minnie Riperton em algo audível na surrada **Living You**, completamente reformada. Reduzida à simplicidade do washboard (tábua de lavar roupa friccionada por dedos), a veneranda **Sweet Georgia Brown** torna-se mais uma vez, alarante. Clássicos da canção americana, **There Will Never Be Another You** e **I'll Be Seeing You** reaparecem também com especiais roupagens kirkiânicas, tão emotivas e empáticas quanto as jazzísticas **Goodbye**, **Pork Pie Hat** (Charlie Mingus) e **Giant Steps** (John Coltrane).

...

School Days, com Stanley Clarke (Atlantic/WEA). Pelo próprio nome, este LP já se candidata à mesma pretensão de simplicidade dos anteriores. No entanto, ele fica numa curiosa posição anfíbia que o assemelha aos resultados obtidos por Les McCann. Para uma audiência jazzística, trata-se de um disco redundante e até pesado, com excessivo acento no baixo eletrônico de Clarke, ex-Return to Forever, em tantos diálogos com Chick Corea. No entanto, para a área rock, ele é muito mais alimentício, por exemplo, que as dezenas de LPs de soul despejadas semanalmente no mercado. Talvez por este paradoxo, a Warner esteja lançando estes discos nos EUA, sob o slogan **New Music that Stays New**, ou seja, a "nova música que permanece nova". Um produto frontleiro o desse baixista que não reserva excessivo destaque em seus discos ao instrumento que escolheu. Usa o acústico em apenas uma bela faixa onde ele é o centro sonoro (**Desert Song**). Prefere legar mais espaço à bateria dançante de Gerry Brown, num quase samba **The Dancer**. Por motivos que Clarke explicou, com alguma ênfase, à revista **Down Beat**: "É provável que eu nunca faça um concerto solo no contrabaixo. Não estou a fim de abraçar ninguém".

...

Life & Time, com Billy Cobham (Atlantic/WEA). Apesar de estampar na capa uma foto do baterista aos seis anos de idade, tocando ukelele (um pequeno instrumento latino, entre o cavaquinho e o bandolim), o baterista Billy Cobham está longe de regressar ao primitivo aprendizado dos bancos escolares em **Life & Time** pomposo desde o título. Formado no jazz, com trabalhos ao lado de importantes medalhões como Horace Silver, Miles Davis, George Benson, Billy Taylor, Cobham ficou famoso na área do rock por sua associação com John McLaughlin, nos primórdios da Mahavishnu Orchestra. Efeito pela rocke-

ra publicação **Melody Maker** o melhor baterista de jazz de 74, Cobham não dispensa os trovões de abertura, na faixa-título e, ao formar um conjunto mais ágil para acompanhá-lo, involuntariamente (ou não) esbarrou em outro guitarrista que ofusca o seu trabalho, como já o fazia McLaughlin. Ouçam **Life & Times** e, quando perceberem, estarão de timpanos grudados nas lancinantes evoluções do guitarrista John Scofield. Depois, é só aguardar o LP solo dele.

...

The Doctor Is In and Out, com Yusuf Lateef (Atlantic/Warner). Mago de muitos instrumentos (sax tenor e alto, flauta, oboé, fagote e alguns orientais, como shaná, rabab, argole, etc.), como Roland Kirk, Yusuf Lateef, na verdade, é pretensioso e grandiloquente como Billy Cobham, além de pertencer ultimamente à mesma corrente anfíbia rock-jazz. Para se ter uma idéia do baloiço intelectualismo de Lateef, basta ler o conto intitulado **Rhythm**, publicado à guisa de contracapa. Desde que se saiba ler em inglês, naturalmente, porque a Warner não se digna a traduzir qualquer de suas contracapas. Se o leitor ainda não estiver convencido pelo palavório deste texto, dirija-se então, por favor, à faixa **Technological Homosapien**, uma parábola do Hamlet, de Shakespeare, sob insustentáveis ruídos aleatórios que a tornam ainda mais ridícula. No entanto, quando Lateef limita-se aos instrumentos que escolheu para esse disco (sax alto e tenor, oboé, flauta comum e de bambu) onde é saliente a percução do brasileiro Dom Um, ouve-se um talentoso e fluente desempenho, como o das faixas **Mississippi Mud**, **Mushmouth** ou **In a Little Spanish Town**, delicadamente reorquestrada. Faltou humildade, como costumam sentenciar os comentaristas de futebol.

...

I Heard That, com Quincy Jones (A & M/Odeon). Em contrapartida, quem pode, pode — como é o caso da pretensão bem-sucedida de Quincy Jones neste LP. Já disse o crítico Aluisio Reis: trata-se nada mais, nada menos da sala de troféus do veterano double de músico e executivo (em 1964, aos 31 anos, Quincy já era presidente da Mercury Records). O primeiro LP deste álbum duplo é composto de repertório novo, feito ou gravado após a enfermidade que o colocou entre a vida e a morte há dois anos. O segundo, de trabalhos escolhidos e premiados, com lâureas que estão expostas numa foto interna. Contei 28 reproduções do famoso gramofone que simboliza o prêmio Grammy, o Oscar da música nos EUA. Nem o galinão do Festival da Canção, criado por Ziraldo, foi esquecido: lá está ele, ao lado de minidiscos de ouro, placas das revistas especializadas, indicações para o Oscar, e outras quinquilharias. A música consegue o difícil feito de estar à altura dessas eficiências. Em especial, destaca-se a habilidade de Jones em escrever para metais. E louvem-se os prêmios bem em-

pregados: aos muitos títulos, ele acrescenta espetacular seleção de músicos (em quantidade e qualidade) já reunida num disco. Cito alguns: George Duke, Herbie Hancock, Billy Preston (teclados), Eric Gale, Melvin Watson (guitarras), Stanley Clarke, Ray Brown, Ron Carter (baxos), Billy Cobham, Grady Tate (baterias), Milt Jackson (vibrafone), Stevie Wonder, Toots Thielemans (gaitas), Cat Anderson, Freddie Hubbard (trompetes), Wayne André, J. J. Johnson, Frank Rosolino, Kai Winding (trombones), Roland Kirk, Hubert Laws, Sahib Shihab, Phil Woods (saxes e flautas), e muitos outros que ficam na geladeira.

...

Blue Benson, com George Benson (Polydor/Phonogram). Pequeno, porém, instigante, e o núcleo de cobras lideradas pelo guitarrista George Benson, chamado pelo eufórico contrapista Robert Palmer de "o mais talentoso guitarrista do jazz desde Wes Montgomery". Com Benson estão o baixista Ron Carter, competente, apesar da frequência com que atua; o pianista Herbie Hancock e o baterista Billy Cobham, este reduzido à sobriedade. Gravado entre fevereiro e novembro de 68, este LP foi desenhado provavelmente pelo recente sucesso popular de Benson em sua versão da balada **This Masquerade**, de Leon Russell. Na verdade é um agradável e despojado mergulho no blues, com menção particular à composição de Charlie Parker **Billee's Bounce** e à performance vocal entusiasmada do próprio Benson, no consagrado por Ray Charles, **That Lucky Old Sun**. São milagres — como o da milionária orquestra de Quincy Jones — que só o sucesso realiza, diria um monetarista.

...

Duke Ellington's Jazz Viplin Session, com Duke Ellington (Atlantic/WEA). Outro exemplo ainda mais contundente do mesmo teorema. Reconhecido, afamado e bem sucedido (três coisas diferentes dentro do mesmo sistema) o supremo mestre Duke Ellington foi agraciado pelo colega empresário Frank Sinatra, com um contrato de trabalho realmente humanizado. Finalmente arqui-provadas as suas qualidades, ele teria direito a formar uma orquestra com os músicos que desejasse, produzir os próprios discos, enfim fazer música sem injunções do mercado, como deveria ser hábito, e não exceção. E um dos frutos desta liberdade é esse extraordinário LP, onde Ellington derruba mais uma vez o mito preconceituoso da adequação de instrumentos aos estilos musicais. Visto e ouvido como erudito através dos séculos, o violino, aqui adequado pelos arranjos, escolheu de repertório e produção do astro principal, torna-se balanceado e irresistível. Perde a solenidade retórica, para ganhar em discurso malicioso — mencione-se — nas mãos hábeis de Stephanie Grantelli e Ray Nance, reforçados pela viola de Svend Asmussen. Aos mestres, afinal, a maestria.

ANEXO 11

Um porta-voz em defesa do jazz no Brasil: crítico de jazz Leonard Feather faz avaliação crítica do cenário musical brasileiro ao apreciar as atrações do *I Festival Internacional de Jazz em São Paulo*.

TERMINOU ONTEM O 1.º FESTIVAL INTERNACIONAL DE JAZZ DE SÃO PAULO, NO PARQUE ANHEMBI, COM AS APRESENTAÇÕES DE MÁRCIO MONTARROYOS E SEU GRUPO, BANDA DE FREVO DO RECIFE E JOSÉ MENEZES, JOHN MCLAUGHLIN E A ELETRIC BAND

LEONARD FEATHER, CRÍTICO DE "JAZZ"

"OS MÚSICOS BRASILEIROS ESTÃO ERRADOS, AO BUSCAR INSPIRAÇÃO NO "ROCK" E NO QUE DE PIOR SE PRODUZ NOS EUA"

Fernando Zambith

São Paulo — "Os músicos brasileiros estão errados, ao buscar inspiração no rock e no que de pior se produz atualmente nos Estados Unidos", adverte Leonard Feather, autor da *The Encyclopedia of Jazz*, compositor, instrumentista, dono de colunas semanais no *Washington Post* e no *Los Angeles Times* e também conhecido por divulgar a música brasileira em seu país.

No auditório J do Anhembi, palco do 1.º Festival Internacional de Jazz de São Paulo, Leonard Feather se prepara para pronunciar a segunda conferência das duas que apresentou — Gigantes do Jazz e Duke Ellington, o Homem e a Obra. Tranquilo, com a precisão de seus anos de jornalismo e de conhecedor profundo de jazz, mostra-se decepcionado com a atual fase de Milton Nascimento, de quem escreveu a contracapa do primeiro disco *Courage*, lançada pelo músico brasileiro nos Estados Unidos: "A música que Milton apresentou aqui no festival está fora do tempo. Gosto dele, mas prefiro ir para casa e colocar seus discos antigos na vitrola."

Leonard Feather é um dos mais respeitáveis críticos de jazz. Além das suas colunas nos jornais, escreve para a *Down Beat*, *Melody Maker*, *International Musician*, e revistas suecas, alemãs e japonesas. É também músico: estudou piano

e música com Lennie Tristano e clarinete com Jimmy Hamilton. Como compositor, lançou Dinah Washington com sua música *Evil Gal Blues*, além de ter obras suas gravadas por Ella Fitzgerald, B. B. King, Sarah Vaughan, Cannonball Adderley. O prêmio Grammy, de 1964 coube a ele pelo disco *The Duke Ellington Era*.

— Não gosto de ouvir os músicos brasileiros, que são excelentes, tocando as coisas ruins dos Estados Unidos. Veja o caso de Raul de Souza: ele é ótimo quando toca como o fez com Frank Rosolino, aqui no festival. Mas, sua performance isolada revela-se o oposto.

Etta James, para o público, predominantemente jovem que lotou o Anhembi, foi um sucesso. "Ela é péssima" — observa Leonard Feather — "o público que a encara como representante da música norte-americana foi enganado."

Ele não guarda adjetivos, entretanto, para o trabalho de Sarah Vaughan, principalmente pelo seu último disco — com músicas brasileiras, inclusive algumas de Milton Nascimento. "Lindo", "maravilhoso", salienta o crítico norte-americano.

Para Leonard Feather, outro músico de seu país, George Duke, que se apresentou com uma parafernália eletrônica no Anhembi, não passa de "mero show-business". O crítico sentiu-se na platéia de um cassino de Las Vegas.

No auditório J, enquanto os técnicos de projeção aprontavam as cópias de um filme de Duke Ellington, de 1949 e outro mais recente, de comemoração dos 70 anos do famoso jazzmann, Leonard Feather ouve um resto do som de Chick Corea, na sessão da tarde de domingo.

— Penso que os próximos anos vão revelar ainda a influência da música



Leonard Feather elogia o disco de Sarah Vaughan com músicas de autores brasileiros e critica Etta James: "Ela é péssima!"

canal, governamental, que transmite exibições de uma hora ou pouco menos. Este festival de São Paulo é o primeiro, no mundo, a ser inteiramente filmado e transmitido direto pela televisão", diz Leonard Feather, sempre anotando em seu caderninho, usando caneta com uma pequena lampada acesa. "Até o Amazonas está assistindo? É ótimo saber que uma grande parte do Brasil esteja ouvindo o jazz".

O pequeno auditório J, do Anhembi, já recebe o público para a sua conferência sobre Duke Ellington. São os fãs de jazz, chamados de *os ellingtonianos*. Leonard Feather demonstra vivo interesse pelo atual trabalho de Egberto Gismonti e elogia os brasileiros que "estão tocando jazz, impregnado de raízes da sua própria terra".

— Gismonti está usando violão de oito cordas? (escreve no caderninho: "Guitar with 8 strings"). Preciso reouvir mais seu trabalho.

O autor da *The Encyclopedia of Jazz*, considerada a *bíblia dos jazzófilos* e também responsável por títulos como *Inside Jazz*, *The Pleasures of Jazz*, *From Satchmo to Miles*, e *The Encyclopedia of Jazz in 70's*, revela que vai escrever sobre o que se viu e ouviu no 1.º Festival Internacional de São Paulo. "É o que já estou fazendo", comenta com humor, principalmente, depois de um ligeiro engano do intérprete, que traduziu "pesquisador" por "anthropologist".

— A influência da música eletrônica vai prosseguir no jazz. Mas, se deve evitar a sua descaracterização por músicos que exageram na eletrificação. Os instrumentos acústicos têm 300 anos e até hoje seu efeito é maravilhoso. O contrário, por acaso, foi deixado de lado? Aceito que os conjuntos usem a música eletrônica, mas de forma adequada. O *Weathermen Report*, por exemplo, é um belo exemplo.

E quanto aos músicos brasileiros?

— Que não copiem o que há de pior na música norte-americana. E que também, os brasileiros que moram nos Estados Unidos e escutam muito rock, não busquem a influência errada.

eletrônica no jazz. Entretanto, para se criar uma boa música, é necessário dosar o acústico com o eletrônico. Chick Corea é um bom compositor, que sabe dosar os instrumentos naturais com os eletrificados. Ele conseguiu um agradável contraste, sobretudo com as invenções de Joe Farrell. Ouvimos música e não barulho, ou o que vocês aqui chamam de *pauzeira*.

A cada instante de sua estada em São Paulo, Leonard Feather não se desculda de seu trabalho, anotando em um caderninho, "informações preciosas". Ele desconhecia que o Festival de Jazz, no Anhembi, estava sendo transmitido para

quase todos os Estados brasileiros. "Não é só São Paulo e Rio? *Wonderful!*"

— Esse festival é muito importante para o jazz. Domingo passado, vi trechos, pela televisão, do *show* na estação de metrô, com Dizzy Gillespie e Benny Carter. Estavam lá 2 mil pessoas e sem divulgação. Inerível toda essa gente se interessar por jazz.

Leonard Feather conta que, nos Estados Unidos, as emissoras comerciais de televisão não se interessam em transmissões desse tipo. Nem o Festival de Jazz de Nova Iorque merece essa atenção, acrescenta ele, por motivos exclusivamente comerciais. "Há apenas um único

ZAMITH, Fernando. "Leonard Feather, crítico de 'jazz'". *Jornal do Brasil*. Caderno B, 19/09/1978, p. 10.

