

2.

2.1. Boates e “conjuntos de boite”

“A boemia mudava de pouso, tomava o caminho do mar. Saía da Lapa e da Cinelândia, dos arredores da Central e dos subúrbios longínquos, para se instalar em Copacabana, novo bairro que crescia além. (...) uma boemia mais íntima e refinada, regada por uísque escocês e embalada por chorosa música romântica. A partir dos anos 40 – coincidindo com um pós guerra que ampliara a cidade para a zona sul – a boemia instalava-se definitivamente nas boates.”¹

Se na década de 40 a noite de Copacabana ficava dividida entre os cassinos Copacabana² e Atlântico³, na década de 50 as atrações se espalhavam pelas dezenas de boates, restaurantes, bares. A vida noturna de Copacabana não só reunia a “nata” da sociedade carioca de então – o apelidado café society – como tinha destaque privilegiado nas colunas sociais e em crônicas em jornais da época, escritas por Antonio Maria, Fernando Lobo, Ibraim Sued e outros. O roteiro da boemia é assim descrito por Maria: “Da guarita do forte do Leme à guarita do forte de Copacabana, de sentinela a sentinela, são 121 postes de iluminação, formando o ‘colar de pérolas’, tantas vezes invocado em sambas e marchinhas” e segue falando dos bares e restaurantes: “No Sorrento, um delírio de aipos e pizzas napolitanas. Artistas do rádio e do teatro falam em voz alta, de mesa para mesa, confraternizando mais do que devem. (...) depois, a Furna da Onça, o velho Alpino, o bar de toldo verde, o Bambu e as esquinas do Vogue. Entrando à direita, come-se um delicioso frango, no Vogue e, na saída, é fácil ver-se um freqüentador da Tasca, em mangas de camisa, saindo tranqüilamente para urinar na calçada. Mais dois passos e o neon da Taberna”⁴

As atrações musicais eram bastante variadas, desde “grandes cartazes” do rádio, atrações internacionais, espetáculos de Carlos Machado, “pocket shows” como os de Bôscoli e Mièle, “pequenos grupos dançantes” como Djalma Ferreira e os Milionários do ritmo, e uma infinidade de músicos instrumentistas que se revezavam neste circuito. Muitos músicos circulavam de boate em boate, às vezes na mesma noite tocavam em duas ou três. Este circuito de boates era um importante mercado de

¹ MAXIMO & DIDIER. *Noel Rosa: uma biografia*.

² Localizado no Hotel Copacabana Palace.

³ Localizado na Avenida Atlântica, com a Rua Francisco Otaviano. Em seguida funcionou no seu lugar a Tv Rio, e hoje em dia, funciona o Hotel Sofitel.

⁴ MARIA, Antônio. “Roteiro de Copacabana” in *Pernoite – Crônicas*, p. 45.

trabalho onde se misturavam músicos experientes e iniciantes, e onde se trocavam experiências a partir das “canjas” e “jam sessions”. Era o lugar de experimentações, além de marcado também pelos modismos, pela música de entretenimento.

Na companhia de Antônio Maria, Fernando Lobo e Sylvio Túlio, vamos à “ronda noturna” pelas “boites” de Copacabana e escutar alguns de seus sons. A “boite” preferida de Maria, e na qual ele passava a maior parte das suas madrugadas era a *Vogue*⁵, inaugurada em 1946 pelo Barão de Von Stucker. Até o ano de 55, quando foi destruída por um incêndio, ela foi pioneira em várias modas. Desde o strogonoff do barão ao piano austríaco de Sacha Rubin, esta boate, que era também hotel e restaurante, ditou regras para suas concorrentes que viriam depois. Lá, podíamos escutar uma boa seleção de sambas do “poeta da vila” interpretados por Aracy de Almeida em diferentes espetáculos entre 1948 e 1952, os sambas-canções na voz de Dolores Duran em começo de carreira em 1946, ou ainda Linda Batista, Ângela Maria, Sílvio Caldas, Jorge Goulart, Inesita Barroso, Elizeth Cardoso.

“Apesar de pequena em tamanho físico, a casa do Barão von Stuckart, apresentava a excelente orquestra de negros importados dos EUA e, como outra marca registrada, o piano suave de Sacha Rubin, que sempre saudava a chegada dos habitués com a canção preferida de cada um deles: “Solitude” para Jacinto de Thormes, “Invitation” para Lourdes Catão, “Never let me go” para Beki Klabin.”⁶

Revezavam com o pianista Sacha o conjunto da casa com Moacyr Silva no sax tenor, Fats Elpidio ao piano e Maurílio no piston. “Na Vogue o grande piano de Fats Elpidio, o sax de Moacyr, o piston de Maurílio e a noite se acomprida”⁷ Nos domingos após o *Chá dançante*, era hora de “grande show de Louis Cole e Fats Elpidio”⁸. Muitos outros músicos por lá passaram, como Chaim Lewack, Zé Maria, Carlinhos, Dalton Vogeler, Abel Ferreira, Julie Joy, Caco Velho, Miltinho, Mathilde, Maurílio, Barriquinha, Dom um Romão.

Ali mesmo na Av. Princesa Isabel outras opções eram as “boites” *Plaza*⁹, *Drink*¹⁰ ou *Fred’s*¹¹. No Plaza, em 54, podíamos escutar o pianista Johnny Alf e

⁵ Localizada na avenida Princesa Isabel entre as avenidas Nossa Senhora de Copacabana e Atlântica.

⁶ In *Copacabana, 1982 -1992: subsídios para sua história*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p 114.

⁷ Antonio Maria in “Mesa de pista”, jornal *O Globo*, 14/04/55.

⁸ Sylvio Túlio Cardoso in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 16/06/1955.

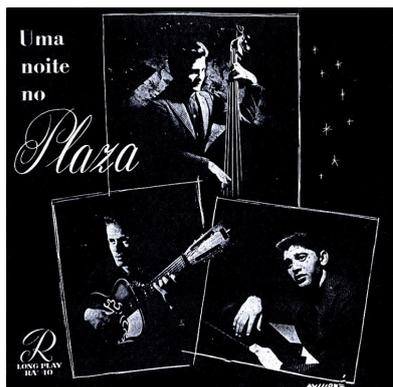
⁹ Localizada na avenida Princesa Isabel entre as ruas Barata Ribeiro e Ministro Viveiros de Castro, onde é hoje o Hotel Plaza.

¹⁰ Localizada na Princesa Isabel, onde era a antiga *Tasca*.

¹¹ Também na Princesa Isabel, onde é hoje o Hotel Meridien.

diversos outros músicos, como João Donato, Maurício Einhorn, João Gilberto, Carlos Lyra, Luis Eça, Durval Ferreira, Milton Banana, freqüentadores das “jam sessions” que varavam a madrugada. Sylvio Túlio Cardoso registra o início da temporada dele recém saído da “boite” Drink: “o jovem pianista e cantor que atuava no Drink vai trabalhar à frente de um trio no Plaza”¹². O espaço era pequeno, comparado com a Vogue, por exemplo, e não costumava ter um “grande cartaz” como atração. E é Antonio Maria que vai lá conferir e atesta: “Fomos ver o bar do Plaza, com Johnny Alf e seu conjunto moderno (...) a freguesia é a mais jovem do Rio e, em sua maioria, toma cuba libre”¹³. Como escreve também Ruy Castro, “no pequeno espaço do Plaza tocava-se de tudo e do jeito que os músicos quisessem, porque seus poucos freqüentadores eram outros músicos ou jovens que gostavam de jazz e de tudo que fosse moderno” (Castro: 1990; 192).

Depois que Johnny Alf foi para São Paulo, quem entrou no seu lugar foi Luiz Eça em trio junto com Ed Lincoln no contrabaixo e Paulo Ney na guitarra. Com esta



formação eles gravaram o disco *Uma noite no Plaza* (Rádio 1955)¹⁴. No entanto, escutando o disco, podemos ver que o trio era, na verdade, quarteto, contando com a presença constante de uma bateria, ainda que em segundo plano. O caráter “dançante” do disco se reforça pela maneira contínua de gravação, onde uma música se liga na seguinte. Vale ressaltar que este disco não é apenas instrumental; as músicas “Canção do vaqueiro” (Luis Bonfá), “Candomblé” (Ary Barroso) e “Estatutos de gafeira” (Billy Blanco), são executadas com arranjo vocal em três vozes. Em seguida, com a saída de Luis Eça (que iria para Viena estudar “patrocinado” pela família Guinle), o trio foi substituído pelo conjunto de Zé Maria, no piano e Barriquinha no piston. Em 59, também era atração no lugar o saxofonista e clarinetista americano Booker Pittman, junto com quarteto de jazz. Também neste ano o guitarrista Bola Sete era atração nas

¹² Sylvio Túlio Cardoso in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 09/09/1954.

¹³ Antonio Maria in “Mesa de pista”, jornal *O Globo*, 15/01/1955, p. 08.

¹⁴ Fonogramas: **Lado A:** “The last time I saw Paris” – “Sensation” – “Reloginho do Vovô” – “Three coins in the fountain” – “Melancolia” – “Canção do vaqueiro”. **Lado B:** “Candomblé” – “Funny” – “Na baixa do sapateiro” – “Amendoim torrado” – “Stranger in paradise” – “Estatutos de gafeira”.

segundas feiras. Vários outros músicos são citados como atrações passageiras, como Claudette Soares, Tito Madi, João Donato e Milton Banana.

Atravessando a avenida, em direção ao Leme, ficava a *Drink's*. O ambiente era um pouco distinto, Djalma Ferreira com o seu grupo Milionários do Ritmo era responsável pelas noites dançantes neste “animado bistrô do Posto Dois”¹⁵.



Nesta foto (encarte do disco *Djalma Ferreira e seus milionários do Ritmo - Drink* 1958) Djalma Ferreira aparece tocando órgão, seguido por Araken Peixoto no *piston*, Waltel Branco no contrabaixo, Miltinho (crooner) com o pandeiro e Ed Lincoln no órgão.

Pianista considerado pioneiro em introduzir o órgão nos “conjuntos dançantes” e apontado como “um dos melhores pianistas de samba”¹⁶ era sucesso garantido também no mundo fonográfico com seus lps lançados pela Musidisc, Continental e Discos Drink. É a ele atribuída a invenção do *samba tipo 'drink'*, segundo Sylvio Túlio, estilo que se caracterizaria por “intenso balanço rítmico e um permanente clima de irresistível animação e “joie de vivre””¹⁷. O grupo Milionários do Ritmo, em suas diversas formações, contou com a colaboração de músicos como Ed Lincoln, Waltel Branco, Milton Banana, Araken Peixoto, Miltinho e Luis Bandeira como crooners. Nos primeiros anos da década de 60, iniciaram suas carreiras nesta boate, os cantores Wilson Simonal e Jorge Bem.

Um pouco mais à frente, ainda na mesma avenida, estava a boite *Fred's*. Esta casa era mais especializada em grandes atrações (e pelos anúncios no jornal, investia-se alto na divulgação). Por exemplo, no dia 23 de novembro de 58, o anúncio da próxima atração ocupava metade da página do jornal: “No Fred's Leny Eversong. A cantora brasileira mais aplaudida nos Estados Unidos”. Já naquela época, falar do sucesso adquirido lá nos EuaS era uma ótima jogada de marketing. Havia espaço também para artistas como Ary Barroso e Edu da Gaita. Mas a aposta era mesmo nas atrações internacionais: Lonnie Satin, Sarah Vaughan, Giacomo Rondinella, Roy Hamilton, Brenda Lee, Billy Eckstine, Roy Hamilton, e outros. Sobre este último, vale citar o curioso texto de divulgação:

¹⁵ Sylvio Túlio Cardoso in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 21/07/55.

¹⁶ *Idem*, 10/01/57.

¹⁷ Sylvio Túlio Cardoso in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 06/09/62.

“Roy Hamilton – o contrato mais caro já realizado por uma boite no Brasil, para você ter o privilégio de ouvir o cantor mais aplaudido nos famosos nighth-clubs de Hollywood e New York”¹⁸. Estes caros contratos com os “cartazes internacionais”, pelo visto, não deram muito retorno e em 61 o proprietário teve que passar adiante a casa para outro interessado¹⁹. Também, a concorrência não devia ser fácil; ao seu lado, na rua onde é hoje Gustavo Sampaio, estavam as famosas boates *Arpège* e *Sacha’s*, além da *Havaí* e *Texa’s*.

No *Arpège*, a atração principal era o pianista Waldir Calmon, que era também dono, e seu conjunto cujos cantores eram Fernando Barreto, Yunes, Dina e Carmem. Como escreveu Vogeler, “filas intermináveis para conseguir entrar, atração máxima das noites cariocas em 51/52.” (Vogeler: s.d.; 50). O sucesso parece que não se restringia às noites da boate, em novembro de 56 o lp *Feito pra dançar n° 3* (Rádio 1955) era o primeiro da lista dos discos mais vendidos na cidade²⁰. No ano seguinte, quando a vendagem dos discos desta série chegou a 100.000 exemplares, ele recebeu o disco de ouro da gravadora Rádio. Outro lp, lançado neste mesmo ano também alcançou muito sucesso, apesar de não fazer parte da série *Feito pra dançar*.



Uma noite no Arpège (Rádio 1956)²¹ foi aclamado pela “imprensa especializada”, aqui representada por Lúcio Rangel, Sergio Porto e Nestor de Holanda, todos eles escrevendo palavras elogiosas no texto da contracapa do disco. Por unanimidade, a escolha do repertório feita por Waldir Calmon é valorizada como sendo a mais certa enquanto representativa de um “conjunto dançante de boite, onde é preciso contentar o gosto variado de centenas de dançarinos”²². Lúcio Rangel considera esta “seleção de melodias” bastante a contento dos “apreciadores da boa música popular” e exalta ainda a qualidade de Waldir Calmon enquanto “homem da noite”, capaz de

¹⁸ Jornal *O Globo*, 16/02/1959.

¹⁹ A partir de 61 Carlos Machado assumiu o comando da noite com os seus famosos espetáculos.

²⁰ Sylvio Túlio Cardoso in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 11/01/56.

²¹ Fonogramas: **Lado A:** *In the still of the night* (Cole Porter), *Love is a many splendored thing* (Fen/Webster), *Silbando mambo* (Péres Prado), *Um poquito de tu amor* (X Cugat/ R. Soler/ F. Aguirre), *Tô de snooker* (Bola Sete), *Quitandinha* (Djalma Ferreira). **Lado B:** *When lights are low* - variações em samba (Williams Carter), *Variações sobre tema Bop Tura* (Charlie Ventura), *Mariasinha* (Garoto/ A. Ribeiro), *Balanceado* (Carlos Espírito Santo/Walgton Silva), *Samba do Arnesto* (Adoniran Barbosa), *Dinorah* (Benedito Lacerda), *Auf-Wiederschein* (S. Storch).

²² Sergio Porto, texto de contracapa.

se comportar “ao sabor e ao gosto dos que amam a madrugada”²³. Esta qualidade de “homem da noite” que aqui é sinônimo de “versatilidade” e “capacidade de se adaptar a todos os ritmos dançantes, quer aos nacionais – baião, samba, etc – quer aos estrangeiros”, era o que fazia de Waldir Calmon, ainda nas palavras de Sergio Porto, ser “tão verdadeiro num mambo ou numa guaracha, num tango ou num fox-trot, como num samba”. Seria este o segredo de tanto sucesso? É Nestor de Hollanda que responde escrevendo na contracapa com poder de síntese: “Waldir Calmon descobriu um negócio (...): uma música para boemia Porque a música da noite tem seu jeito de ser, é especialidade”²⁴.

Seguindo mais adiante, ali mesmo na Gustavo Sampaio, passando pelo *Texas* e *Hawai*, chagávamos à “boite” *Sacha's*. A grande atração era o pianista Sacha Rubim, que como conta a lenda tocava 12 horas seguidas com um eterno cigarro na boca. Vogeler escreve que certa vez ele “chegou a tocar 18 horas por dia” na base de “pão de forma com pimenta, whisky do bom, café fortíssimo e vários maços de cigarro americano” (Vogeler: s.d.; 84). Com tal excentricidade e ainda o hábito de agradar os freqüentadores com suas músicas prediletas, o pianista austríaco contribuiu para que esta boate se tornasse, no ano de 55, na classificação de Antonio Maria, a “coqueluche do momento”²⁵. Neste disco, *Sacha no Sacha's* (Continental 1958)²⁶, além do piano de Sacha, temos saxofone tenor, contrabaixo e bateria²⁷. Em algumas músicas (“Beija-me”, “Parceria”, “Se acaso você chegasse”, “Cabelos brancos”) podemos escutar também um pandeiro.



Em outras ocasiões, a atração da noite era o conjunto do saxofonista e maestro Cipó, que contava, no seu conjunto, com K-ximbinho (clarinete e sax alto),

²³ Lucio Rangel, texto de contracapa.

²⁴ Nestor de Hollanda, texto de contracapa. (grifos meu)

²⁵ Antonio Maria in “Mesa de pista”, jornal *O Globo*, 10/01/55.

²⁶ Fonogramas: **Lado A:** *Ses Mains* (J. Bateill) - *You're Sensational* (Cole Porter) - *Anema e Core* (Manlio) - *It's Delovely* (Cole Porter) - *Beija-me* (Roberto Martins / Mário Rossi) - *Invitation* (B. Kaper) *It's All Right With Me* (Cole Porter) / *Valsa de Uma Cidade* (Antônio Maria / Ismael Netto), *Old Devil Moon-from This Moment On* (B. Lane), *Starlight* (O. Cesana). **Lado B:** “Seleção de My Fair Lady”: *I've Got Accustomed To Her Face* (F. Loewe), *On The Street Where You Live* (F. Loewe), *I Could Have Danced All Night* (F. Loewe) - *Se Acaso Você Chegasse* (Lupicínio Rodrigues) - *Around The World - Parceria* (Ismael Netto / Antônio Maria) - *You Made Me Feel So Young* (J. Myrow / M. Gordon) - *Cabelos Brancos* (Herivelto Martins / Marino Pinto)

²⁷ Não há crédito para os outros músicos que estão tocando saxofone tenor, contrabaixo, bateria e percussão.

Julinho (piston), Paulinho Magalhães (bateria) e Chaim Lewak (piano). Nesta boate, como contou Julinho²⁸, quase não se tocava música brasileira; o que estava na moda eram as melodias francesas e americanas, principalmente aquelas que faziam sucessos nos filmes da época. Ao mesmo tempo, também fazia parte da programação da boate noites em que o artista principal era algum cantor importante da época, como Murilinho de Almeida, Jamelão e até Ella Fitzgerald. Uma diferença fundamental desta boate com a sua vizinha Arpège, por exemplo, era que aqui o ambiente não era exclusivamente “dançante”, predominando a “música para ser ouvida”²⁹. Esta distinção é comumente utilizada para se falar de experimentações, liberdade e criações musicais.

Competia com esta boate, não só em termos musicais como na cozinha internacional e na “frequência social” da noite, as “boites” *Au bon Gourmet* e a *Midnigth* do Copacabana Palace: “É verdade que há uma classe de público que não frequenta O Copa [Copacabana Palace], o ‘Au bon Gourmet’ e o ‘Sacha’s’, porque são casas de nível social mais elevado”³⁰. Este nível mais elevado ficava por conta do alto preço cobrado nestas casas. Numa crônica seguinte temos uma idéia destes valores:

“No Au Bom Gourmet uma garrafa de Don Perignon custa 3000 cruzeiros, tratava-se do melhor restaurante do Brasil, mas uma refeição sai por 1000 ou 2000 cruzeiros sem as bebidas (...) No Sacha’s uma porção de faisão custa 700 cruzeiros, couvert e whisky 130. No Arpège a consumação mínima é de 400 cruzeiros, o que dá pra três doses de whisky ou um estrogonoff e duas cubas-libres. No Fred’s o couvert é de 500 cruzeiros e mais 500 de consumação mínima porque está em temporada internacional com Roy Hamilton. (...) Para termos uma idéia de custos, o dólar está a 141,30 cruzeiros, uma cadeira numerada no maracanã 150, arquibancada 34, e salário de uma garota propaganda de TV em fase de início é de 4000”³¹

A “boite” *Au bon Gourmet*³² foi inaugurada em 56 pelo Barão de Stuckart, o mesmo barão que fora dono da Vogue. Por lá, além de grandes atrações internacionais, podíamos escutar, por exemplo, o quarteto de Zé Maria (pianista). Ele tinha acabado de deixar a boate *Plaza*, em junho de 59, onde tocava com o pistonista Barriquinha, para se estabelecer no *Au bon Gourmet* junto com K-ximbinho no

²⁸ Julio Barbosa, entrevistas realizadas nos dias 21 de abril, cinco e seis de maio de 2007.

²⁹ Idem.

³⁰ In jornal *Última Hora*, 05/03/59.

³¹ Idem, 27/04/59.

³² Localizava-se na avenida Nossa Senhora de Copacabana, entre as ruas Duvivier e Ronald de Carvalho. Anos mais tarde, quando o empresário Flavio Ramos comprou a boate, ela se transformaria num lugar de referência da *bossa nova*, com os shows produzidos por Aloisio de Oliveira, como famoso *Encontro Au Bon Gourmet*, em 62, e *Pobre Menina Rica*, em 63.

clarinete, Dom Um na bateria e Egídio no contrabaixo. Para termos uma idéia do repertório eclético deste tipo de “conjunto de boite”, podemos ouvir o disco *Ritmos de dança com Zé Maria* lançado pela Continental em 1958. Este disco contou com a participação de Dom Um na bateria, Neco na guitarra, Marinho no contrabaixo, e ainda Radamanto no ritmo. Pelas músicas selecionadas, pode ser considerado uma amostra do que se consumia em termos de música popular, independente do país. No comentário do jornalista³³, apesar deste disco estar sendo classificado por ele como um disco eminentemente comercial, sobressai uma certa surpresa quanto a ausência de “números brasileiros”. Em suas palavras:

“o que se estranha – mas perfeitamente compreensível- (...) é a seleção dos números, em sua grande maioria alienígenas: “Etella by starlight” , “Siboney”, “Rapsódia Sueca”, “Moonglow”, “Tabu”, “All the thing you’re”, “A little more of you amor” e “Onde o céu é mais azul”. Apenas um numero brasileiro! Em todo o caso a seleção foi de bom gosto. Números muito bonitos, merecendo destaque a performance de Zé Maria em “Etella by Starlight” e “Moonglow”.

Um outro exemplo da variedade musical ali executada é o disco *Boite em sua casa vol.1 encontro no “Au Bon Gourmet”* (Regency 1958). De um total de sete fonogramas, apenas um é classificado como *samba-canção*, sendo outros três *fox trots*, um *calypso* e dois *sambas*. Com estes dois exemplos e aqueles anteriormente citados de Waldir Calmon, Djalma Ferreira, Trio Plaza e outros, podemos desconfiar um pouco daquela afirmação de que no ambiente escuro e esfumaçado das boates de Copacabana reinava o *samba-canção*.³⁴

É claro que este gênero estava sempre presente nas casas noturnas, mas não reinava absoluto. A não ser em shows específicos, quando havia a preponderância de um determinado gênero, esta sonoridade eclética diluía-se um pouco. Por exemplo, a temporada de Aracy de Almeida interpretando Noel Rosa na “boite” *Vogue*, ou a apresentação de Nat King Cole no Copacabana Palace. Mas mesmo Nat King Cole não cantava apenas jazz e podia até incluir um samba (“Não tenho lágrimas”) entre os poucos “16 números” de seu show, a maioria “clássicos do seu repertório como ‘Too young’, ‘Mona Lisa’, ‘Unforgettable’ (...) e standarts como ‘Thou Swell’ e ‘Too Marvelous For Words’, dois blues.”³⁵

³³ *Revista Long Playing*, março-abril de 57, p.63.

³⁴ Por exemplo, no livro *Dolores Duran* da Maria Izilda Santos de Matos: “Rio de Janeiro, madrugada, é tempo de samba-canção, um tempo espaço – Copacabana 1940/50”, p.17.

³⁵ Sylvio Túlio Cardoso in “O Globo nos discos populares”, jornal O Globo, 17/04/59.

Também no Copacabana Palace, além de atrações internacionais, tinha espaço para “grandes estrelas do rádio”, como Nelson Gonçalves, Marlene, Luis Bandeira, Nora Ney, Jorge Goulart, Carmelia Alves, Carlos Augusto, Ivon Curi, Marysa Gata Mansa, entre outros lembrados pelo então maestro da orquestra Copinha (Nicolino Copia).³⁶ O Copacabana Palace era o único lugar que conseguia manter uma grande orquestra nos moldes dos tempos áureos dos cassinos, além de formações menores para ocasiões diversas³⁷.

Continuando o nosso percurso, saindo destas “casas de nível social mais elevado” vamos entrar nos becos das ruas Carvalho de Mendonça e Duvivier onde ficavam respectivamente as “boites” *Club 36*, *Manhattan*, *Carrousel* e *Dominó*, *Ma Griffe*, *Bottle’s*, *Baccará* e *Little Club*. Estas boates tinham uma importante característica em comum (além do “preço mais em conta”): um pequeno espaço físico, onde a lotação não passava de 60, 70 pessoas sentadas em mesas quase coladas uma às outras, sem deixar muito espaço para eventuais dançarinos.

O *Clube 36* se diferenciava um pouco dos seus vizinhos porque costumava exibir grandes atrações, como Elizeth Cardoso, Dorival Caymmi, Slivio Caldas ou o lendário Bororó. Em novembro de 56 Elizeth era atração fixa três vezes na semana.³⁸ Ao lado, no *Manhattan*, revezavam muitos conjuntos desconhecidos e alguns cantores não tanto como Julie Joy. O ambiente era muito mais para *fox trots*, *beguines* e *boleros* do que para música brasileira. Por volta de 62, no entanto, o aspecto sonoro mudaria um pouco, talvez pelo sucesso das boates do beco ao lado. Nelson Motta passou por lá e escutou “por acaso” um “espetacular jazz-trio”: “um barzinho escuro com um pequeno balcão, alguns tamboretas, meia dúzia de mesas, muita fumaça e um espetacular jazz-trio com uma cantora sensacional fazendo scats vertiginosos em “Old Devil Moon”, “But Not For Me” e outros standarts americanos. (...) Encolhido num canto extasiado, vi pela primeira vez Leny Andrade cantando, acompanhada por Luiz Eça, Otavio Bailly e Hécio Milito” (Motta: 2000; 20).

No verão de 64, a mesma Leny, acompanhada de um outro trio – Tenório Jr no piano, Milton Banana na bateria e Kátio no baixo – apresentava, para os ouvidos do Sylvio Túlio, “um dos melhores shows de música moderna montados em

³⁶ Depoimento de Copinha no Museu de Imagem do Som.

³⁷ As orquestras continuaram a existir, depois do fechamento dos cassinos, dentro das estações de rádio e algumas emissoras de televisão, além de algumas gravadoras.

³⁸ *Revista Radiolândia*, 24/11/56, p. 53.

Copacabana”³⁹. (na opinião de Sílvio Túlio. Na *Dominó* tocava o piano de Newton Mendonça, o de Carlito com seu conjunto, acompanhando Celia Reis ou Silvinha Telles, que estreou no local em fevereiro de 59.⁴⁰

No “Beco das Garrafas” predominava as vozes de Marisa Gata Mansa e Dolores Duran, ambas as cantoras famosas pelas suas interpretações de sambas-canções. Enquanto, escreve Antonio Maria: “Dolores Duran brilhando nas noites do Little Club”⁴¹, Marisa, que antes tinha sido crooner do Copacabana Palace atuando junto ao conjunto de Moacyr Silva⁴², era agora acompanhada por Chuca-Chuca no *Baccarat*. Pianista e vibrafonista, Chuca-Chuca, que era também dono do local, junto com Gigi do acordeon, acompanharam no verão de 61, a estreante, de então 17 anos, Leny Andrade. Com um repertório bastante influenciado pela Dolores Duran, não só pela escolha do repertório mas sobretudo por imitar as suas famosas variações de melodias, Leny começou a ser tratada como uma sucessora à altura da venerada Dolores. Para quem estava no início da carreira, nada podia ser melhor do que ser vista como “parecida” com sua maior ídola. “Eu tinha a mesma brecha nos dentes, a mesma cor de cabelo... e o pessoal começou a escrever: Meu Deus, pode ser filha da Dolores Duran. Stanislaw Ponte preta começou a escrever coisas lindas que eu parecia muito com ela. E eu achava o máximo, a Dolores foi a maior crooner que eu acho que já tivemos, eu tinha paixão por ela. Porque o cliente entrava no Little Club e pedia para ela cantar não sei que coisa em francês e ela se dava ao luxo de cantar várias músicas perfeitamente; Dolores cantava em alemão, cantava em italiano, em inglês, era uma coisa de louco” (...)O fascínio daquele lugar, aquela escuridão, eu sonhava com isso”⁴³

Três meses depois Leny Andrade se mudaria para a porta ao lado, a “boite” *Bottle's*, para ser acompanhada pelo trio formado por Sergio Mendes, Tião Neto e Victor Manga. Esse grupo não durou nem dois meses⁴⁴, saíram Sérgio e Leny, entraram o pianista Tenório Jr, Maciel no trombone e Jorginho no sax alto, formando um quinteto de “sonoridade coletiva perfeitamente definida e ajustada, e seus solistas

³⁹ Sílvio Túlio Cardoso in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 26/02/64.

⁴⁰ Idem, 19/02/59: “Anteontem openning de Silvinha Telles no Dominó”.

⁴¹ Antonio Maria in “Mesa de pista”, jornal *O Globo*, 03/04/59.

⁴² Com o conjunto de Moacyr Silva lançou o LP *Convite à Música* (Copacabana 1958).

⁴³ Depoimento de Leny Andrade ao Museu de Imagem de Som.

⁴⁴ O motivo de tão efêmera formação teria sido (como conta Leny em depoimento ao MIS) uma briga entre ela e Sergio Mendes, dentre outras coisas pela recusa do Sergio em tocar música brasileira.

encontram-se realmente em ótima forma”⁴⁵. Este quinteto estaria substituindo o grupo de Sérgio Mendes que estava participando do II Festival Latino de Jazz em Punta del Leste, no Uruguai. Na volta, continuou sendo atração na *Bottle's*. Ronaldo Bôscoli, um dos “produtores” da casa junto com Mièle, conta sobre Sergio Mendes:

“Sérgio montou um quinteto. Acho que o primeiro foi com ele ao piano, Tião Neto no baixo, Dom Um na bateria, Pedro Paulo e Paulo Moura nos sopros. Era um som maravilhoso. Eu e Mièle ficamos encantados e produzimos seus primeiros shows. Era uma coisa diferente. Pouco depois, começou a mudar de formação. Era muito exigente e um tanto estranho. Queria sempre muito para ele e pouco para os outros. (...) Armou diversos grupos, cada vez melhores. Quando todo mundo tinha medo de ter mais gente do que um trio, ele passou do quinteto para sexteto. Depois de Pedro Paulo e Paulo Moura, usou Raulzinho, Maciel e Aurino nos sopros. Depois, saiu o Aurino e entrou Costita, que era outro saxofonista maravilhoso. (...) Finalmente, bem depois, Sérgio se intrujou com Tom Jobim e lançou o sexteto Bossa Rio, uma coisa de louco. Foi o primeiro disco instrumental de Bossa Nova de peso, altamente profissional; chamava-se Bossa Rio.”⁴⁶

Em fevereiro daquele ano estreava também o Samba Trio: “Estréia hoje, segunda feira, no Bottle's Bar o Samba Trio, com Luisinho Eça, Helcio e Bebeto”⁴⁷, quer dizer, o futuro Tamba Trio. Mas, falando de trio, não se pode deixar de falar do Bossa Três, na época ainda Samba Três, formado por Luis Carlos Vinhas, Tião Neto e Edison Machado. Há quem diga que esse foi o primeiro trio, ainda sem ser batizado, a tocar no “Beco das Garrafas” no ano de 1958. Como conta Alberico, um dos donos de três das quatro boates do beco, tratou logo de contratá-los para ser o conjunto fixo da *Little Club*, assim que ele soube que o trio tinha sido despedido da boate *Au Bon Gourmet*.

“Eles não foram muito bem-recebidos. A conservadora classe política que freqüentava o Bon Gourmet não gostou da maneira ousada que o trio tocava samba - queriam é ouvir Nelson Gonçalves cantar samba-canção”⁴⁸.

Isso “a conservadora classe política” não ia conseguir ali pelos arredores. No máximo, ali ao lado, na Rodolfo Dantas, na boate *Jirau*, um samba-canção cantado por Tito Madi com Ribamar ao piano. Em 57, ele alcançou enorme projeção com a musica “Chove Lá Fora”.

⁴⁵ Sylvio Túlio Cardoso in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 03/02/62.

⁴⁶ *Eles e eu – memórias de Ronaldo Bôscoli*, p.92.

⁴⁷ Sylvio Túlio Cardoso in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 19/02/62.

⁴⁸Entrevista disponível no sitio: www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0307/0163.html

Ali perto, dentro de um hotel na Avenida Atlântica, na “boite” *Excelsior*, podíamos ter o prazer de escutar, na opinião de Sylvio Túlio, “o melhor conjunto instrumental brasileiro em atividade”: o Quarteto Excelsior, formado por Zacarias no clarinete, Fats Elpidio ao piano, Paulinho na Bateria e Luis Marinho no contrabaixo. No primeiro disco, lançado em 57 pela Rca Victor *Coquetel dançante n.º. 1*, temos um repertório bem variado, nada que seja exclusivamente ‘instrumental’ ou ‘brasileiro’, menos ainda ‘instrumental brasileiro’. Neste coquetel mistura-se um pouco de música brasileira, norte-americana e latina, com doses calibradas do dueto vocal de Zacarias e Paulinho. Mas talvez seja prudente desconfiar que haja alguma coisa de diferente neste conjunto que motivou esta classificação do referido crítico, que até então, para este tipo de formação instrumental e este tipo de repertório, costumava empregar a categoria, em certo sentido pejorativa, de *conjunto de boite*. Este ‘algo mais’ aparece também no comentário sobre lançamento do segundo disco - *Coquetel dançante n.º2* quando usa a denominação elogiosa de “‘combo” realmente “all star””⁴⁹. A excelência musical deste conjunto, pelo menos para o Sylvio Túlio, estava intimamente relacionada à experiência destes instrumentistas com o jazz.



2.2. Espaços de jazz

Em meados da década de 50 o jazz começou a ocupar um lugar bastante privilegiado no cenário carioca, senão nacional. A música popular americana, de maneira geral, há muito tocada no meio do repertório eclético dos “conjunto de boite”, e também em programas de rádio, discos e filmes, começou a ganhar exclusividade nas chamadas ‘jam sessions’ que se propagavam pela cidade, e em festivais e concertos de jazz. Alguns de “renomados” artistas norte americanos, como Tommy Dorsey (1951), Dizzy Gillespie (1956), Louis Armstrong (1957), Nat King Cole (1959), Jo Jones, Herbie Mann, Coleman Hawkins, Zoot Sims (1961), entre outros, financiados pelo Departamento de Estado Norte Americano como parte da ‘política de boa vizinhança’. Se nos anos finais da década de 40 os lugares de jazz

⁴⁹ Sylvio Túlio Cardoso in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 18/03/59.

eram espaços privados, como as casas de Dick Farney na rua Julio Otoni, e de Jorginho Guinle no Flamengo, ou o porão na Rua Moura Brito na Tijuca, sede do Sinatra-Farney Fã Club, em meados da década de 50 as “jam sessions” irião ocorrer em consagrados lugares públicos da noite carioca, como o Copacabana Palace, a boate Vogue, Sacha’s, Plaza ou Béguin e, um pouco mais tarde, nas boates Bottle’s e Little do “Beco das Garrafas”.

A presença do jazz nestes lugares deve-se em parte ao trabalho de promoção e divulgação desta música pelos chamados mediadores, ou formadores de opinião, e que exerciam importantes funções no mercado fonográfico e radiofônico da época. Citemos alguns: o radialista Paulo Santos, com o seu programa *Em Tempo de Jazz* desde 46 na rádio Mec; Myrso Barroso na Mairink Veiga, com o *Festival de Jazz*; Paulo Brandão, Flavio Macedo Soares e Luiz Orlando Carneiro com suas colunas de crítica musical; Jorge Guinle, dentre outras coisas, responsável pela apresentação de importantes músicos de jazz no Copacabana Palace, além de suas contribuições como crítico de jazz à *Revista da Música Popular* e como autor do livro *Panorama de Jazz*.

Outros nomes importantes, como Sérgio Porto, Lúcio Rangel e José Sanz também participarão desta cena jazzística carioca, e mesmo mantendo uma postura muito mais receosa com esta nova “moda”, também vão contribuir de certa forma pela divulgação e ampliação dela, provocando um debate interessante sobre a influência do jazz na música brasileira.⁵⁰

No dia 09 de agosto do ano de 1954, ocupando boa parte da sétima página do jornal *O Globo*, lemos uma crítica do “Ouvinte desconhecido”, um pouco incomodado com a mudança dos lugares de jazz para a orla da cidade:

“Um grupo assim, meio pra cá, meio pra lá, congregando gente elegante, gente menos elegante e alguns músicos hebdomadários, resolveu aclimatar, pelas cercanias da orla marítima da cidade, essa coisa 100% norte americana, que se chama jam session”.

Apesar de ele não localizar exatamente onde estavam ocorrendo as tais ‘jam sessions’, é bastante provável que ele esteja se referindo aos diversos encontros que

⁵⁰ Este debate propriamente será apresentado nos próximos tópicos, mas aqui apenas adianto a repercussão na imprensa do que parece ter sido um crescimento vertiginosos no consumo do jazz.

aconteceram naquele ano na boate Beguin⁵¹, e que foram bastante divulgados na imprensa.. Em três destas ocasiões, quem estava na função de diretor musical e de selecionador dos músicos e grupos que iriam participar do encontro era o maestro e saxofonista Cipó (Orlando Silva de Oliveira Costa). Na época bastante conhecido como diretor e maestro da orquestra da TV Tupi, fazia sucesso com seus arranjos à la Stan Kenton e Dizzi Gillespi⁵². Porém destas ‘jam sessions’, não faziam parte os números orquestrais (ficando estes restritos aos concertos de jazz, como por exemplo os do auditório do Jornal do Brasil e no teatro Copacabana), e era raro também a apresentação de grupos já formados, como o Quarteto Excelsior de Zacarias, apesar de, individualmente, alguns membros deste conjunto estarem presentes na maioria das ‘jam sessions’ descritas neste ano. O que estava em jogo, nestas situações, era o quanto cada instrumentista conseguia se expressar com desenvoltura nesta linguagem. E pela lista dos participantes destas ‘jam sessions’, não eram poucos os músicos “profissionais” atuantes no Rio de Janeiro que estavam já bastante à vontade com tal linguagem. Entre os músicos citados⁵³, estavam: Julinho (Julio Barbosa), Formiga, Santos (Maurílio dos Santos) e Bill (piston); Helio Marinho, Zé Bodega, Luizinho (Luiz) e Cipó (Orlando Costa) (sax tenor); Jorginho e Paulo Moura (sax alto); Cachimbinho (sic) (clarinete); Astor (trombone); Nestor e Dinatte (guitarra); Johnny Alf, Dick Farney, Elpidio, Hugo Lima, Joao Donato, Ribamar e Guio de Moraes (piano); Juvenal, Cirino, Rose e Vidal (contrabaixo); Miranda Filho, Mario, Hildebrano, Plínio, Sut Sut Filho(sic) e Cyll Farney (bateria); Dolores Duran (cantora).

No ano seguinte, estas ‘jam sessions’ já ocupavam semanalmente a “boite” considerada a mais “chic” de Copacabana: a Vogue. Todas as segundas feiras diversas músicos e jazzófilos se reuniam para uma ‘noite de jazz’:

⁵¹ Esta boate funcionava no hotel Gloria. Mesmo não estando localizada no bairro de Copacabana esta boate fazia, entretanto, parte do “circuito noturno”.

⁵² Sobre este aspecto, vale ressaltar o depoimento de Paulo Moura: “Ainda neste ano [1952] participei da efervescência do jazz no Brasil, com Maestro Cipó, Dick Farney e K-Ximbino (...). O maestro Cipó fazia arranjos privilegiando os trompetes nos agudos, o que produzia um efeito brilhante, inspirado em Dizzy Gillespie e Stan Kenton, enquanto K-Ximbino escrevia os seus arranjos de uma maneira mais suave, usando instrumentos como violoncelo e oboé, meio *cool jazz*. Dick Farney, grande pianista preferia o estilo de Dave Brubeck.” (http://www.paulomoura.com.br/sec_biografia.php)

⁵³ Sylvio Túlio Cardoso in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, dias 14 e 22 de maio, 9 de julho e 26 de novembro de 1954.

“Realiza-se hoje, segunda-feira, uma ‘jam session’ organizada por Everardo Magalhaes Castro, Alberto Pittigliani, Jorge Macedônia e o cronista de O Globo nos Discos Populares. Deverão tocar vários conjuntos de profissionais e amadores. Entre os ‘hotistas’ convidados encontram-se Dick Farney, Fats Elpidio, Zacarias, Chaim Lewak, Julinho, Cipó, Paulinho, Kaximbinho, Darci, Paulo Moura, Jorginho, Astor, Nelsinho, Izio, Jorge Marinho, Mario Lins, Nestor, Silvio Vianna, Stev Bernard, etc. O grupo dos amadores será encabeçado por Bill Horne, Dinarte, Spilman Junior e Alfredinho. A festa será realizada no ‘living bar’ da Vogue, devendo ser iniciada às 22h.”⁵⁴

No dia seguinte, na mesma coluna, o comentário de que a noite anterior teria sido um “grande sucesso”, ressaltando ainda a participação dos músicos efetivos da Vogue, “como o pistonista Barriquinha, os pianistas Carlinhos e Chaim Lewak, o tenorista Moacyr [Silva], o baixista [Dalton] Vogeler, e os dois convidados: Paulo Moura (sax) e Geroge Green (vocal)”.

Ao que tudo indica, este ano de 55 foi pioneiro em diversas iniciativas jazzísticas : a “primeira ‘jam session’ na boite Vogue”, a “primeira batalha de estilos de jazz do jornal O Globo”, a “primeira ‘jam session’ do programa Festival de Jazz de Myrso Barroso no auditório d Mayrink Veiga”, o “Primeiro Grande Concerto Brasileiro de Jazz” no Golden Room do Copacabana Palace, a primeira série de “jam sessions no auditório da TV-Rio”, entre diversas outras iniciativas.

Sobre o concerto no Copacabana Palace, além da presença do maestro Cipó como diretor musical do evento, função que lhe permitiu não só selecionar os pequenos conjuntos participantes como fechar a noite com a sua orquestra, vale ressaltar os seguintes participantes: “quarteto de Zaccarias (clarinetista e maestro) com Fats Elpidio ao piano, o quinteto de Dick Farney com o guitarrista Nestor e o vibrafonista Silvio Viana, o sexteto do sax-tenorista Zé Bodega com o pistonista Santos e ainda “Os Copacabanas”, conjunto dirigido pelo sax-tenor Quincas.”⁵⁵ Para José Sanz⁵⁶, estes pequenos grupos não passavam de “small combos executando bebop” e a orquestra do maestro Cipó “uma péssima imitação de Paul Whiteman”. (Apesar de não termos registro fonográfico deste show, nem uma descrição mais detalhada do repertório executado ou do tipo de arranjo empregado, podemos desconfiar que esta descrição de José Sanz foi mais uma maneira de desqualificar o programa do que uma caracterização musical *stricto sensu*.) Podemos, no entanto, seguir outras pistas para tentar caracterizar um pouco que tipo de jazz estava sendo

⁵⁴ Sylvio Túlio Cardoso in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 01/08/55.

⁵⁵ Sylvio Túlio Cardoso in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 14/06/55.

⁵⁶ Crítico colaborador da *Revista da Música Popular* e defensor do chamado “jazz tradicional”.

executado e, principalmente, o que estava significando a incorporação da linguagem jazzística nestes concertos e festivais de jazz. No ano seguinte, em novembro, foi realizado o *II Festival de Jazz*, gravado ao vivo e lançado em disco em 1957 pela Sinter⁵⁷. Das músicas editadas podemos perceber que não se tratava apenas de tocar músicas de compositores como Thelonious Monk, Gershwin, Walter Gros e outros, mas também de tocar músicas brasileiras, como “Samba que eu quero ver”, de Djalma Ferreira. Apesar da variedade no repertório há uma constância na execução – o tipo de arranjo e a sonoridade dos conjuntos – o que era capaz de fazer um samba de Djalma Ferreira ser incluído num programa de concerto de jazz. Aqui prevaleceram os pequenos conjuntos – Cipó e seu conjunto, Clelio e seu conjunto, K-Ximbinho e seu conjunto, Kuntz e seu conjunto, Julio Barbosa e seu conjunto – ficando os números “orquestrais” restrito às orquestras de Helio Marinho e Cipó. Esta preponderância dos chamados pequenos conjuntos frente às grandes formações não se restringia aos concertos de jazz; era a sonoridade dos ‘pequenos conjuntos de boite’, trios baseados no piano – baixo - bateria.

Em termos fonográficos, no entanto, era mais comum a formação de grandes



orquestras como acompanhamento, apesar dos “pequenos conjuntos” sobressaírem em lps dançantes, ainda que não em discos exclusivos de jazz. Neste quesito, vale ressaltar o pioneirismo de Dick Farney, que gravou com trio, quarteto e quinteto de “jazz”. Discos assim, exclusivamente de jazz eram raros até então. Em 1956 teríamos o primeiro lp de jazz editado no Brasil pela Columbia – o *Jazz After Midnight*, um tributo de Dick Farney a George Gershwin. A Rge não ficou atrás lançando o lp de 10' *Jazz Festival nº1*, de

⁵⁷ Fonogramas: “Atonal” (Hélio Marinho); “Samba que eu quero ver” (Djalma Ferreira); “Tenderly” (Walter Gross), “But not for me” (G. Gershwin), “In Walked Bud” (Thelonious Monk), “I know that you know” (Youmano), “Tema para dois” (Maestro Cipó), “Kachintema” (K-ximbinho), “How high the moon” (M. Lewis/ N Hamilton), “Jacques D’Iraque (G. Weiss), “Bop – Ciponato” (maestro Cipó)

Dick Farney e quinteto. O pioneirismo de Dick Farney suscitou diversos outros lançamentos de discos exclusivamente de jazz, como os dois discos dedicados a Cole Porter – *Moacyr Silva interpreta Cole Porter* e *Murilinho Seven to Seven no Sacha's*, ambos de 58, ano de comemoração de 60 anos de Cole Porter. Neste mesmo ano, em novembro, Dick Farney apresentou no auditório de O Globo, um concerto de “jazz moderno” que foi editado no ano seguinte pela Odeon.

Como podemos ver pela foto publicada na primeira página do jornal *O Globo*, não faltava público para um concerto de jazz; o texto informa que “perto de seiscentas pessoas aplaudiram, entusiasticamente uma das maiores exibições de jazz moderno jamais realizada em nosso país.”

Em trio (com três formações diferentes) e em quarteto, Dick Farney apresenta uma série de 10 músicas, sendo 7 composições do repertório jazzístico e três de consagrados autores brasileiros. Acompanhado por Ed Lincoln no contrabaixo e Paulinho na bateria, temos as músicas “Lady is a tramp” (Lorenz Hart/Richard Rodgers), “There’s a small Hotel” (Lorenz Hart/Richard Rodgers) e “Lullaby of Birdland” (G. Shearing/B.Y.Forsters). Junto com Bill Horne na trompa e Ed Lincoln no contrabaixo, apresenta “Blue Moon” (Lorenz Hart/Richard Rodgers), com Ismael na guitarra e Shu no contrabaixo, a música “The things we did last summer” (J. Style/S.Cahn). Com o quarteto formado por Paulo Moura no saxofone alto, Shu no contrabaixo e Rubinho na bateria, temos as músicas “Tangerine” (V. Schertzinger), “I’m in the mood for love” (J. Mchugh/D.Fields), “Copacabana” (João de Barro/Alberto Ribeiro), “Risque” (Ary Barroso) e “Valsa de uma cidade” (Ismael Neto/Antonio Maria).

Aqui, assim como nos discos *Dick Farney Trio* (Continental 1958), *Dick Farney Jazz* (RGE 1962) e *Jam Session das Folhas* (RGE 1961), e também, vale lembrar, no *Festival de Jazz - 2º Grande Concerto* (Sinter 1957), temos uma série de números de jazz junto com composições brasileiras tocadas como se fossem jazz. Este ‘como se fosse’ vai variar de caso para caso e de crítico para crítico. Por exemplo, Sylvio Túlio, comentando o concerto do auditório de O Globo, usa como atestado jazzístico a filiação de Dick farney à Dave Brubeck. “O quarteto do pianista Dick Farney executa o mesmo tipo de jazz praticado por Dave Brubeck” com uma vantagem, entretanto, para os nossos artistas, uma vez que “Dick Farney faz tudo que Brubeck faz e ainda “swinga” intensamente, como podemos observar em “Lady is a tramp”. Descontando o olhar, ou melhor, o ouvido possivelmente ufanista do

cronista, ele não deixa de nos chamar a atenção pra um aspecto importante: a maneira de se tocar jazz de Dick e cia é não só percebida como diferente da “original” como valorizada na sua diferença. Abre-se assim um espaço (fonográfico sem dúvida) para um jazz tocado à *brasileira*, inclusive com apropriação de “clássicos” do repertório do Dick cantor: “Copacabana”, “Risque”, “Valsa de uma cidade”. A produção de discos inteiramente de jazz ficou restrita aos casos de homenagem a um determinado compositor, como aquelas três exceções acima citadas – os tributos a Gershwin e Cole Porter.

Também aqui, no caso do jazz, aparece uma abertura para não exclusividade de um repertório jazzístico (à maneira americana), reiterando assim o princípio eclético que domina a chamada “música de boite”. Neste caso, entretanto, a restrição quanto ao que pode ser ou não considerado um repertório apropriado para um disco de jazz é um pouco mais complexa. Mesmo a valsa de Ismael Silva ou o sambacção de Ary Barroso podem ser transformados e apropriados como repertório de um concerto jazzístico (à maneira brasileira), desde que sejam feitas algumas concessões: a começar pela melodia, ela deve ser ligeiramente modificada para se encaixar no “swing” adequado; isto porque o ritmo está completamente outro, nada de samba. Nem no acompanhamento do piano, nem do contrabaixo, muito menos da bateria.

Vejamos o caso de “Copacabana”. Música de João de Barro e Alberto Ribeiro, lançado por Dick Farney em 1946 e um dos maiores sucessos de sua carreira, aparece neste concerto no auditório de O Globo com um arranjo bastante distinto. Afinal, tratava-se de um concerto de “jazz moderno”, e se havia espaço para músicas brasileiras - dois sambas e uma valsa – elas deveriam ser tocadas não como samba ou valsa, mas sim como jazz.

Pela reação da platéia, medida aqui pela sonoridade dos aplausos e assovios que ficaram gravados, pode-se afirmar que o que vale, nesta música tocada à ‘maneira de jazz’ - como dizia Paulo Santos e tantos outros -, é o improvisado. E mais ainda quando acontece o “break” do conjunto para o baterista solar, sendo o momento ápice, o mais ovacionado, justamente quando termina o solo da bateria e o conjunto volta sincronizado.

Este tipo de execução, apesar de ovacionado pela platéia do concerto, significava, para os defensores do “samba autêntico” uma perigosa descaracterização. Porque muito diferente de se tocar jazz era tocar um samba como

se fosse jazz. Mas não esqueçamos do caso de se tocar jazz em ritmo de samba⁵⁸. Parece contraditório. Num ambiente musical marcado pela chamada “música de boite”, ou “música dançante”, em que era bastante comum, além de tolerado e até exaltado como qualidade, a mistura da música brasileira em seus diversos ritmos com as músicas latinas e norte americanas, por que implicar com o jazz? Porque culpá-lo de todos os males? Se podíamos falar de *sambaladas*, *samboleros*, por que não de *sambajazz*?

2.3 A influência do jazz pela crítica

No primeiro número da *Revista da Música Popular*, no texto de apresentação da Revista, Lucio Rangel explica o propósito da revista, que é o de “exaltar essa maravilhosa música que é a popular brasileira”. Mas, logo em seguida, afirma que não será limitada a isso e que haverá espaço para música popular de outro lugar do mundo, com um especial espaço cativo para o *jazz*. Vale dizer que entre inúmeros correspondentes fixos da revista, o único nome que é citado neste pequeno texto é justamente o do crítico de jazz José Sanz, “um dos nossos mais acatados especialistas no assunto”⁵⁹. Logo no primeiro artigo ele ataca o interesse crescente da alta sociedade carioca em relação ao jazz, afirmando que isso não passava de um simples modismo musical, impulsionado sobretudo pela falta de formação e educação do brasileiro no terreno artístico, o que, no caso da música, se transformava num impulso incontrolável por qualquer novidade. “Temendo revelar sua ignorância, atiram-se sofregamente a toda novidade que aparece, no afã de parecerem sempre em dia com a vida artística e passam então a ‘adorar’ (é este o termo da moda) este ou aquele movimento ou corrente.”⁶⁰

Este é o seu diagnóstico sobre o consumo de jazz. E o que o motiva a escrever sobre o assunto, a fim de denunciar uma adoração equivocada e superficial da “nata da sociedade” pelo jazz e ao mesmo tempo contribuir para a melhora daquela formação e educação falha do brasileiro. Classificando as atitudes dos chamados fãs de jazz como manifestações “falsamente apaixonadas” e muitas vezes “históricas”, ele vai começar uma verdadeira cruzada contra todas as “exibições

⁵⁸ Prática comum e até elogiada pela crítica, como o disco citado de Waldir Calmon, ou o do maestro Carioca, *Clássicos no samba* (RCA Victor 1960).

⁵⁹ *Revista da Música Popular*, nº1, setembro de 1954, p.03.

⁶⁰ José Sanz in *Revista da Música Popular*, nº1, setembro de 1954, p. 40.

públicas de jazz” que vão invadir a cidade naquele ano de 54 e nos seguintes. E assim ele começa ironicamente relatando uma ‘jam session’ ocorrida na boate Béguin em setembro de 54:

“Os dirigentes de uma “boite” resolveram realizar quinzenalmente “jam sessions” com músicos brasileiros e um ou outro estrangeiro de passagem (...) E viu-se então, esta coisa espantosa: a “gente bem” tomou-se furiosamente de amores pelo “jazz” (só que não era “jazz” embora ela pensasse que fosse) e, na sala da “boite”, vimos a nata da sociedade fazendo esgares e soltando gritos agudos, enquanto no palco alguns jovens músicos, entre eles bons executantes, emitiam sons esdrúxulos que eram saboreados como ambrosia por aquela multidão de *snoobs* que acabava de descobrir um novo, “chic” e dispendioso passatempo.”⁶¹

Também não deixou passar em branco o I Festival de Jazz do Copacabana Palace: “nesse recanto privilegiado do mundo que é o café-society”, escreve: “fazer um festival de jazz no Brasil com músicos brasileiros é o mesmo que viajar para a China com o fito exclusivo de comer uma feijoada especialmente preparada pelo sr. Chou-Em-Lai”⁶².

A crítica maior era quanto à “importação errônea” devido a ignorância da “nata da sociedade” que acabou tomando “gato por lebre”, indo “buscar na música popular norte americana conjuntos (...) especializados em criar barulho exótico” e não o “verdadeiro jazz”⁶³. Tal critério para definir o jazz como “verdadeiro” ou “falso” se baseia numa concepção de música em que a questão da autenticidade reside numa escuta da música popular como manifestação folclórica. O jazz é, sob este ponto de vista, “privilégio do negro de New Orleans” e “só sua gente sabe executá-lo”, nem mesmo outro negro norte americano ou de qualquer outro lugar, ainda mais de outro país ... e “do branco nem se fala”⁶⁴.

Assim, todos os desdobramentos históricos do processo de transformação do “jazz verdadeiro” – aquele que nasceu em New Orleans - em diversas outras formas híbridas – “progressive jazz”, “bebop”, “cold jazz”, “hot jazz” – são prontamente descartados como “falso jazz”. Imagina então como não era “falso” um concerto de jazz ou uma ‘jam session’ carioca, e o que falar de um disco de Dick Farney executando Gershwin ou Moacyr Silva Cole Porter? “Falso como nota de dólar

⁶¹ José Sanz in *Revista da Música Popular*, nº1, setembro de 1954, p.38.

⁶² Idem, nº7, maio/junho de 1955, p. 42-43.

⁶³ Idem, nº1, setembro de 1954, p.38.

⁶⁴ Idem, p.39.

impressa numa tipografia clandestina de vigário geral”⁶⁵, responde Henrique Pongetti, também um crítico ferrenho desta “moda de jazz”.

Outra voz importante vai fazer eco a estas duas. Atendendo a um pedido oficial do Ministério da Educação, Sérgio Porto escreve, em 54, um livro sobre o jazz a fim de “aumentar a divulgação da música dos negros americanos entre nós, criando um ambiente mais propício à formação de músicos capazes de executar o verdadeiro jazz, que, até hoje, não foi tocado no Brasil dentro de suas características básicas”⁶⁶. Estas palavras do autor logo no prefácio demarcam uma tomada de posição que é melhor explicitada ao longo do livro. O verdadeiro jazz é o que ele denomina de “jazz tradicional”, ou “dixieland”, feito por “negros norte americanos sulistas”. Neste sentido, ele aponta “a intromissão de músicos brancos, completamente alheios aos problemas, ao significado e à mensagem daquela expressão musical criada pelos humildes negros da Lousiana”, assim como a “importação de melodias estrangeiras à temática do jazz” (o dodecafonismo e a atonalidade por exemplo) como sendo os elementos responsáveis por “desvirtuar cada vez mais a sua evolução natural”⁶⁷. Essa desvirtuação do “verdadeiro jazz” teria sido tamanha que chegou a produzir o “be bop”, nas suas palavras “uma outra expressão musical, completamente diferente do jazz, em suas características básicas”⁶⁸. Podemos assim compreender porque, na opinião de Sergio Porto, em consonância com José Sanz, o “verdadeiro jazz” ainda não havia sido tocado no Brasil mesmo com tantos músicos tocando jazz em festivais, concertos e jam sessions (lembramos das palavras de José Sanz ‘não era jazz embora pensassem que fosse’).

Tanto Sérgio Porto como José Sanz estavam focalizando a crítica em apenas uma parte da questão: a impossibilidade de se executar, ouvir e cultivar o “verdadeiro jazz” aqui. Primeiro porque o que estava se importando era o chamado “jazz moderno” = falso e não o “jazz tradicional” = verdadeiro; segundo, porque mesmo que se reconhecesse o equívoco, era impossível corrigir o problema, já que o jazz verdadeiro é “privilégio do negro de New Orleans”. Se para José Sanz e Sergio Porto a crítica maior era à “importação errônea”, para Pongetti a reprovação era

⁶⁵ Henrique Pongetti in *Jornal O Globo*, 01/07/55, p.2.

⁶⁶ PORTO, Sérgio. *Pequena História do Jazz*, p.10.

⁶⁷ Porto, op cit., p. 35.

⁶⁸ Ibid, p.43.

quanto a uma “amigação” suspeita e perigosa entre o samba e o jazz, seja este verdadeiro ou falso.

“Da coexistência à bacanal há um abismo. Não me ponham o Carinhoso em ritmo de swing, nem o St. Louis Blues em ritmo de samba. Coexistência e jamais amigação. Nosso nosso, deles deles e com muita honra pra todos”, escreveu Pongetti naquele mesmo ano de 54 na *Revista Radiolândia*. Para os “puristas” como ele, a ameaça era a “contaminação deturpadora” da nossa música popular.

E em se tratando de música popular brasileira em meados daquela década de 50, a tal “coexistência sem amigação” parecia de fato um desejo impossível. Não faltavam exemplos de músicas americanas – e também francesas ou até temas eruditos famosos de Chopin ou Tchaikovski – tocadas em ritmo de samba (ou com a designação genérica “variações em samba de não sei o quê”) e, por outro lado, de músicas brasileiras - sambas e choros ou valsas - tocadas como se fosse jazz, ou boleros etc.

Entretanto, diferentemente de outras “amigações perigosas”, a do samba com o jazz tinha importantes defensores, sobretudo porque o argumento principal deste grupo estava baseado num universo de sentido bastante persuasivo naquela ocasião – “moderno”, “modernização”, “sofisticação” – ainda mais naquele cenário noturno de Copacabana.

Neste grupo de defensores estavam, entre outros, Jorge Guinle e Sylvio Túlio. Para este, o jazz digno de destaque na sua coluna *O Globo nos discos populares* era o “jazz moderno”, ou o chamado “hot jazz”, e não o “jazz tradicional” que tanto defendia José Sanz. Essa diferença de posições a respeito do jazz provocou uma extensa crítica de Sylvio Túlio quando saiu o primeiro número da *Revista da Música Popular*. Para ele, o grande equívoco da revista era o de “exaltar apenas as formas primitivas de música popular, tanto a brasileira como o jazz” e, conseqüentemente, desconsiderar, quando não rejeitar, as formas “modernas”⁶⁹. Esta crítica também estava vinculada a uma outra: a acusação de intelectualização do jazz, em que só os estudiosos do assunto saberiam separar o joio do trigo e identificar o autêntico no meio de “tantas falsidades”, enquanto o simples fã e “todos aqueles que seriam capazes de senti-lo e amá-lo”⁷⁰ - como escreveu Antonio Maria - estariam desqualificados para se pronunciarem sobre o assunto.

⁶⁹ Sylvio Túlio Cardoso in “O Globo nos discos populares”, jornal *O Globo*, 11/11/54, p. 13.

⁷⁰ Antônio Maria in “Mesa de Pista”, jornal *O Globo*, 30/06/55, p. 07.

Jorge Guinle também é um importante contraponto de José Sanz, ambos correspondentes da *Revista de Musica Popular*. No artigo do numero três⁷¹, ele localiza os fatores “essenciais da música de jazz” para em seguida encontrá-los, todos eles, no chamado “jazz moderno”, e finalmente refutar todos aqueles argumentos usados pelos outros para não considerar o jazz moderno como sendo jazz⁷².

Além de correspondente da revista, Jorge Guinle também escreveu em 1953 *Jazz Panorama*, livro que procurava apresentar um quadro geral do jazz desde a sua “origem” até o “cool” e o “hard bop”, bem como os principais músicos e discos de cada estilo. Ainda tinha espaço no livro para uma pequena seção “Jazz no Brasil e no exterior”, bem como uma lista dos “dez melhores da história do jazz” escolhidos por críticos e músicos americanos e alguns críticos brasileiros. Interessante que os críticos estavam classificados em três categorias, para melhor orientação do leitor: os “tradicionalistas”, os “modernistas” e os “eccléticos”. Entre os críticos brasileiros - Sérgio Porto, Lúcio Rangel, José Sanz, Marcello Miranda, Sylvio Túlio Cardoso, Vinicius de Moraes e o próprio autor – a balança estava pesando para os defensores do “jazz tradicional”. Sem nenhum que representasse estritamente o “jazz moderno”, a briga com os “tradicionalistas” ficava por conta dos chamados “eccléticos” – Sylvio Túlio, Jorge Guinle e Vinicius de Moraes. No entanto, no prefácio escrito por este na primeira edição do *Jazz Panorama*, podemos perceber que o seu ecletismo não estava tão aberto assim às maiores novidades do momento, o *bop* de Parker e cia. Como escreveu o poeta: “na verdade, na história da evolução do jazz, apenas um estilo apresenta características de defini-lo como uma forma imortal: o estilo New Orleans (...) No caso do *bop* e do *new sound* não quero tocar, pois, parece-me, constituem apenas uma procura de caminho dentro de um insolúvel impasse.”⁷³

Interessante ressaltar que essas duas posições aqui polarizadas, por exemplo, José Sanz e Sylvio Túlio, chegavam a ser critério para classificar grupos rivais em festivais de jazz, servindo para estabelecer e reforçar rivalidades regionais entre

⁷¹ Jorge Guinle in *Revista da Música Popular*, nº3, dezembro de 1954, p. 44-47.

⁷² Mesmo um pouco extenso vale a pena citar: “Considero autentico o jazz moderno porque nele encontro os fatores essenciais desta musica: 1. O ritmo isócrono de base com balanceio característico, e, contrapondo-se a ele, decalagens rítmicas criando polirritmia; 2. Sonoridade; tratamento da matéria sonora à maneira inaugurada pelo jazz com modificações dos timbres que se tornam expressivos por si. Referimo-nos aqui à maneira negroide com que o som é tratado; 3. O uso freqüente dos blues como material temático mantendo-se as inflexões produzidas por deformações microtônicas; 4. Solos improvisados; 5. a técnica instrumental tem um valor somente funcional na estrutura dos solos” (*Revista da Música Popular*, nº3, dezembro de 1954, p. 47)

⁷³ *Jazz Panorama*, p.13.

paulistas e cariocas. Por exemplo, na “Batalha de estilos de ‘jazz’ na jam session” promovida pelo jornal O Globo no Itatiaia Country, os cariocas foram representar e “defender o jazz moderno, mais intelectualizado, enquanto os paulistas se encarregaram de prestigiar o chamado jazz ortodoxo”⁷⁴. Como escreve Carlos Calado, houve na década de 50 um “*revival do dixieland e do jazz tradicional em São Paulo*”, enquanto na cena carioca, em boates, bares e *jam sessions*, “era principalmente o jazz moderno que interessava, ou seja, o *bebop* e estilos posteriores, como o *cool* e o *west coast*.” (Calado: 1990; 234)

Uma vez que aquele argumento dos “tradicionalistas”, que tentava desautorizar por princípio qualquer realização do jazz no cenário carioca de meados da década de 50, foi perdendo espaço – tanto pela ampliação do que poderia ser ou não chamado de jazz pelos “eccléticos” e “modernistas”, quanto pelo aumento no consumo e produção de jazz em ‘jam sessions’, concertos e discos - também deixou de ter força aquele apelo purista contra “amigações indesejadas”. Porque não foi só a concepção sobre a autenticidade do jazz que se alterou com a defesa do “jazz moderno”, se alterou também a maneira de qualificar o efeito do jazz na música brasileira. Se era deturpador e contaminador porque falso, passou a ser desejado porque autenticamente moderno modernizaria a nossa música popular.

No entanto, se no âmbito da disputa em torno do jazz a batalha estivesse praticamente ganha contra os “tradicionalistas”, na discussão em torno do samba, a guerra parecia estar apenas começando.

2.4

Em defesa do samba: os “saudosistas” contra atacam

Em várias publicações – como as revistas *Paratodos*, *Radiolândia*, *A voz do morro* e inclusive a *Revista da Música Popular* – o samba parecia estar num movimento de decadência sem volta. Contaminado e deturpado por “ritmos alienígenas” de todos os lados, parecia que não ia resistir muito tempo ao ataque dos “invasores”. Era preciso com urgência a realização de uma verdadeira “defesa nacional” capaz de movimentar medidas mais enérgicas do estado para evitar a “decadência do samba”. Com estes argumentos e palavras inventou-se a “I Semana da Música Popular Brasileira”, uma iniciativa da *Revista Radiolândia*, cujos

⁷⁴ Jornal *O Globo*, 08/12/55, p. 13.

objetivos era “criar o clima e as condições necessárias àquela cruzada redentora”⁷⁵. Com direito a um ato de instalação no Auditório do Ministério da Educação (onde estiveram presentes, dentre outros, o ministro e presidente da Comissão Nacional de Folclore Renato de Almeida, o representante do Ministro da Educação e Cultura José de Alencar, o major Alfredo dos Santos Cunha Junior representando o prefeito Negrão de Lima, Moacir Áreas, diretor-geral da Rádio Nacional, além de importantes radialistas e jornalistas) esta iniciativa contou com um respaldo político e institucional necessários para movimentar medidas mais enérgicas do estado a fim de evitar-se a “decadência do samba”. Com a diretriz geral enunciada por Renato de Almeida baseada no movimento triplo de “amar, defender e prestigiar a música do Brasil”, uma série de atividades foram programadas para aquela semana, além da criação de uma *Comissão Permanente de Defesa da Música Popular Brasileira*. Dentre as atividades da semana, incluíram-se uma programação exclusivamente brasileira nas principais estações de rádios, a realização da “Feira Nacional de Discos”, uma seqüência de programas com o intuito de revalorizar a chamada “velha guarda” e “grandes expressões artísticas de nossa música popular como Ernesto Nazareth”, o “concurso de melodias populares” a fim de escolher a “canção do ano”, culminando no “esplendoroso espetáculo final, no Maracanãzinho” – com direito à escola de Samba Império Serrano, Teatro Folclórico Brasileiro, passistas de frevo e famosos artistas de rádio”.⁷⁶ Esta iniciativa tinha um caráter explicitamente pedagógico e cívico. Para Renato de Almeida era preciso “despertar no povo, o amor pela musica popular, pelo que ela nos traz na sua essência folclórica”. Tal essência estaria por exemplo nas musicas “Tico-Tico no Fubá” e “Aquarela do Brasil”, ambas evocadas como símbolo do “apreço em que é tida a nossa música no exterior” mas que aqui não conseguem ser devidamente amadas pela indevida ignorância do povo. Que se caso contrario aprendessem a amá-la - estariam imediatamente também defendendo-a dos “ataques invasores”. Daí a declaração do ministro da Educação e Cultura de que a I Semana da Música Popular Brasileira era uma “realização de sentido cívico em que todos trabalharemos pela grandeza da pátria, através da música popular.”⁷⁷. Foi nesse sentido também que foi criada, alguns anos mais tarde,

⁷⁵ *Radiolândia*, 15/12/56, p.11 e 12.

⁷⁶ *Radiolândia*, 08/12/56, p.06.

⁷⁷ *Radiolândia*, 15/12/56 p.11.

a lei Humberto Teixeira para promover caravanas oficiais da musica popular brasileira no exterior.

Imbuído deste espírito combativo e defensor da “riqueza nacional”, o colunista Marques Rebelo (o colaborador responsável pela coluna quinzenal “Lira Popular” na revista *Paratodos*) assim descreve sua missão de “salvaguardar a alma do povo”: “cabe aos críticos e comentaristas, que têm a consciência do erro em que nos afundamos, a necessária, a imprescindível coragem de combater sem tréguas, e ainda em tempo, para a salvação dum patrimônio cuja morte é como a morte da própria nacionalidade. É duro o combate, mas é o que pretendemos iniciar nesta coluna quinzenal de um jornal que pretende delatar a cultura preservando o que é nosso.” O combate enunciado por ele se traduz na sua primeira crítica de discos na qual o alvo escolhido foi Elizeth Cardoso com *Canções à meia luz* (Continental 1955): “É aquele doloroso arrastar de submelodias e de subletras com que as boates enchem os seus alcolicos escurinhos, as horas perdidas da madrugada.”⁷⁸ Os ataques subseqüentes foram a todos os discos classificados pejorativamente como “música de boite”, como um mero “entertainment musical” de um grupo social – o *café-society* – cujo “gosto musical” era visto como alienado. Alienado porque não gostavam de samba e não sabiam nem mesmo o que era o “verdadeiro valor de nossa musica”. Escreveu ele em tom de denúncia:

“Consultem-se, por exemplo, as listas das gravações mais vendidas nos balcões das lojas de discos e verifica-se amargamente que a produção nacional rasteja nos últimos lugares e que os legítimos valores não têm vez. Que são as rumbas, os boleros, os tangos, os mambos, os maus foxes que dominam o público comprador.”⁷⁹

Naquele ano de 56, nas listas de discos mais vendidos da Odeon – que era uma das mais “brasileiras” – realmente não tinha muito lugar para o samba: exceto Dorival Caymmi com “Maracangalha” em terceiro lugar, a música brasileira estava minimamente representada pelo grupo vocal Demônios da Garoa em quinto, enquanto sobravam espaços para os boleros de Gregório Barrios (dois discos) e Lucho Gatica, sem falar de Dalva Oliveira em primeiro lugar com a musica “Confesion”. E quanto à música americana, havia um único disco em sétimo lugar, *Love is a many splendored thing* de David Rose e sua orquestra.⁸⁰

⁷⁸ Marques Rebelo in “Lira Popular”, *Paratodos*, nº6, segunda quinzena de setembro de 1956, p. 07.

⁷⁹ Idem, nº1, primeira quinzena de junho de 1956, p. 07.

⁸⁰ Revista *Parada de Discos*, ano 56, p. 27.

A indiferença, quando não ignorância do público consumidor, em relação ao samba foi “atestada” também por um “inquérito” realizado pelo jornalista José Mauro Gonçalves e que provocou comentários revoltados do Marques Rebelo nesta mesma revista⁸¹: “Ele deveria ter intitulado o inquérito de *o samba no café-society*. (...) o gosto que impera no café-society a respeito do samba demonstra o divórcio que existe entre a alta roda e a realidade nacional... até valsas foram lembradas como samba”⁸²

Esta aparente confusão no uso do termo parecia ser generalizada. A revista *A voz do samba* é um caso sintomático de como o termo *samba*, pelo menos nos anos finais da década de 50, queria abarcar uma variedade de coisas. Nesta revista⁸³, o samba apareceu duas únicas vezes, representado por Ismael Silva e Lupicínio Rodrigues. Exceto por isso, numa avaliação à la Marques Rebelo, o nome de batismo da revista estaria absolutamente equivocado. A voz, em realidade, era a da “música de entretenimento” (em oposição à música “genuinamente popular”), pois tratava-se de um verdadeiro vale tudo; junto, por exemplo, com o *samba* “O nosso amor”, de Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes numa gravação de João Gilberto, temos um *rock in roll* de Elvis Presley, numa seção dedicada à música americana, assim como os mais variados *foxes*, *boleros*, *beguines*, *samba-canções*, *valsas*, *fado-canções*, *mambos*.⁸⁴

Os sinais de decadência pareciam incontestáveis. Ary Barroso, uma das vozes mais afirmativas em denunciar o estado de “crise”, apresenta 10 eloquentes argumentos, num artigo escrito para *Revista da Música Popular*. E nesses itens, destaque para os “acordes americanos” e a proliferação de “boites” e “night clubs”. “Antigamente não havia ‘acordes americanos’ em samba. E todos os entendiam. Antigamente não havia ‘boites’, nem ‘night clubs’, nem ‘black-tie’. E o samba andava pelos ‘cabarets’, humilde e sem dinheiro.”⁸⁵ E conclui: “antigamente o samba era uma coisa, hoje é outra... Decadência! Decadência!Decadência!”⁸⁶. Em outra ocasião, o sinal eleito como mais significativo da “pior fase da nossa música popular” foi a mudança no ritmo do samba, que estaria perdendo sua força

⁸¹ *Paratodos*, p. 07, nº2, segunda quinzena de julho de 1956.

⁸² *Idem*.

⁸³ Pelo menos nos exemplares a que tive acesso, do nº23, ano II, ao 32, ano III, referente aos anos de 59 e 60.

⁸⁴ *Revista A voz do samba*, nº26, ano III, 1960.

⁸⁵ *Revista da Música Popular*, nº9, setembro de 1955, p. 07.

⁸⁶ *Idem*.

característica para composições “dolentes e desfibradas”. Este fenômeno estaria expulsando o “elemento negro”, um dos três elementos constitutivos da “nossa flor amorosa de três raças tristes”.

A revista *Paratodos*, no ano de 1956, promoveu uma série de entrevistas na tentativa de localizar a “crise” pela qual passava a música brasileira, principalmente o samba. Por exemplo, nas entrevistas com Silvío Caldas, Inezita Barroso, Orestes Barbosa, Grande Otelo, Ary Barroso, Donga, Nássara, Dorival Caymmi, entre outros, o samba era acusado de estar sofrendo uma “corrupção aceleradora”⁸⁷ por causa da “intromissão de ritmos que não são nossos”⁸⁸. Não só a influência estrangeira era apontada como principal vilã; a chamada música comercial também estava sendo responsabilizada pelo aparecimento de “composições incaráterísticas”⁸⁹, principalmente por aqueles músicos ditos “modernos”⁹⁰ e que pecam pelo “excesso instrumental”⁹¹.

Por trás deste internacionalismo deturpador escondia-se o verdadeiro monstro: a música comercial, que ditava as regras de consumo e transformava a ampliação da indústria fonográfica na desestabilização e diluição de um valor popular – o samba –, ainda que folclorizado e por conta disto frágil ao “progresso”. Pior ainda, o tal “progresso” – representado pelo rádio – à medida que “penetra nas camadas mais pobres da população e nas regiões mais afastadas da civilização”, estaria colocando em risco também as verdadeiras “fontes de todo o nosso patrimônio musical.”⁹²

Por isso, a reação era urgentemente necessária. Na *Revista da Música Popular* não faltavam homenagens aos “legítimos valores da nossa música popular”: Sinhô, Noel Rosa, Ismael Silva, Lamartine Babo, Heitor dos Prazeres, Pixinguinha, Donga, João da Baiana e tantos outros. Mas não eram só os reconhecidos “veteranos” como Pixinguinha, Donga e João da Baiana que ganhavam destaque, muitos também simples anônimos representantes “do lado singelo e romântico de nossa musicografia cabocla”⁹³ eram transformados em símbolos desta guerra. Vale à pena descrever o exemplo de um “artista 100% brasileiro” escolhido pela *Revista*

⁸⁷ Inezita Barroso in *Paratodos*, nº5, primeira quinzena de setembro de 1956, p. 07.

⁸⁸ Orestes Barbosa in *Paratodos*, nº6, segunda quinzena de setembro de 1956, p. 07.

⁸⁹ Ary Barroso in *Paratodos*, nº1, primeira quinzena de junho de 1956, p. 07.

⁹⁰ Silvío Caldas in *Paratodos*, nº4, segunda quinzena de agosto de 1956, p.07.

⁹¹ Inezita Barroso in *Paratodos*, nº5, primeira quinzena de setembro de 1956, p.07.

⁹² *Revista da Música Popular*, nº1, setembro de 1954, p. 27.

⁹³ *Parada de discos*, março de 1957, p. 09.

Parada de Discos para representar a resistência da verdadeira música popular: Antenógenes Silva, acordeonista “veterano” com mais de trinta anos de intensas atividades nas rádios e em gravações de discos a fim de divulgar o “nosso cancionero”. E em todo este caminho, ele é visto como vitorioso porque “permaneceu sempre o mesmo” e “jamais sofisticou-se” a despeito dos ataques frontais por parte de autores modernos”, conseguindo guardar o sentido particular das melodias do passado e executando o que é nosso “com aquele sabor de outros tempos, estritamente verde e amarelo”. E, em seguida, uma definição para o termo *velha guarda*: “plêiade de artistas que não se deixou seduzir pelas dissonâncias de outros estilos alienígenas.”⁹⁴

Vale ressaltar a atuação de Almirante na organização, junto à Radio Record, dos *Festivais da Velha Guarda* nos anos de 54 e 55, que acabou por consolidar a expressão *velha guarda* como símbolo de resistência e preservação de um passado de “ouro” da música popular⁹⁵. Nestes festivais, que aconteceram em São Paulo (e em seguida foram reeditados no Rio em formato menor como *Noites da Velha Guarda* na boate Béguin) pôde-se escutar o “ritmo puro de samba, bom ritmo feito por especialistas de um tempo em que a música brasileira não era influenciada pelas composições estrangeiras”⁹⁶.

Pelo sucesso das apresentações, Sergio Porto escreveu comentários entusiasmados sobre a constatação de que “sua [do pessoal da velha guarda] música continua viva na memória do povo”⁹⁷. E isto era uma boa garantia para se acreditar no sucesso futuro da campanha em defesa da música brasileira. Ainda mais diante da aprovação dos freqüentadores da boite Béguin, um dos redutos do café-society e uma das primeiras boates a aderir à moda das ‘jam sessions’. Foi o mesmo Sergio Porto que foi lá conferir a repercussão da primeira *Noite da Velha Guarda* (setembro de 1954) “temeroso de que os freqüentadores da boite pudessem se enfadar com os choros, as valsas, os sambas de partido alto, tão poucas vezes executados em

⁹⁴ Idem

⁹⁵ Também foi de extrema importância para a consolidação da *época de ouro* e dos sambistas do Estácio como representantes da *tradição* no samba, o lançamento do livro *No tempo de Noel Rosa*, de Almirante (1963).

⁹⁶ Deixarei a discussão sobre a invenção desta tradição para o capítulo seguinte. Aqui apenas frizo, que as acusações de americanização contra Pixinguinha e Noel Rosa em suas respectivas épocas, eram de incontestável notoriedade no âmbito da crítica musical. A despeito deste fato, sem dúvida (re)conhecido por Almirante, Lucio Rangel e cia, estes dois músicos compositores foram transformados em ícones da “verdadeira música popular brasileira, no que ela tem de mais puro e representativo” (*Revista da Música Popular*, nº7, p. 20)

⁹⁷ Sérgio Porto in *Revista da Música Popular*, nº 01, p. 32.

ambientes como aquele.”⁹⁸ Para alívio dele a apresentação foi um sucesso, tanto que a boate teve que programar uma segunda seção na própria noite de estréia, além de propor ao grupo de “velhinhos da velha guarda” um “show com apresentações fixas, tendo-o como principal participante”. Este relato não deixa de ser curioso por chamar à atenção para uma situação recorrente (ou ao menos uma sensação) de que os fatos pareciam não comprovar a radicalidade dos argumentos e das posições assumidas pelos grupos de combate. Nem tão decadente assim estava a música brasileira, nem tão “alienado” era o gosto do “café-society”, nem tão “puro” era o samba do Estácio, nem tão livre das influências estrangeiras as composições de Pixinguinha, nem tão contra à “música de boate” eram Sergio Porto, Lucio Rangel, Nestor de Holanda, freqüentadores assíduos das boates e adoradores de Waldir Calmon, apesar de defensores ferrenhos dos “legítimos valores” da música popular. Parecia que o ecletismo musical do período servia pra abrandar os ânimos daqueles homens de imprensa, intelectuais e críticos, quando mais acompanhado de fartas doses de uísque nas horas perdidas da madrugada dentro de uma boate qualquer. O que não quer dizer que o uso da música popular para exaltar uma certa brasilidade nacionalista fosse menos radical nos embates discursivos em revistas e jornais da época.

A definição de posições se fortaleceu pelo surgimento de um grupo a favor de certas influências modernizadoras ao samba. Este grupo passou a denominar o rival de “saudosistas”, “passadistas” ou “conservadores”. Silvio Caldas parece não ter gostado muito do batismo: “*O artista não tem época; para chamar os reais valores de saudosistas inventaram a palavra moderno. Deturpadores é o que eles são.*”

A série de entrevistas realizadas pela revista *Paratodos*, no ano de 56 e 57, tentou abarcar representativamente os principais nomes e argumentos dos dois lados da situação. De um lado, Silvio Caldas, Inezita Barroso, Orestes Barbosa, Grande Otelo, Ary Barroso, Donga, Nássara, Dorival Caymmi; do outro, Radamés Gnattali, Tom Jobim, Gaya, e numa posição própria, o maestro Guerra Peixe.

Guerra Peixe é chamado para discussão e tenta desfazer uma certa confusão de termos. Começa afirmando, ao contrário dos entrevistados citados acima, que a música popular brasileira não está em decadência. O que está em decadência é aquilo que “nós, folcloristas, chamamos de música urbana, essa música sujeita à moda e tão

⁹⁸ Idem

difundida pelas estações de rádio.”⁹⁹ Esta decadência é apontada pelo maestro como o resultado da “grande modificação no gosto urbano com a tremenda influência que a música estrangeira tem exercido sobre a população das grandes cidades”, mas “enquanto isso acontece com a música urbana a música verdadeiramente popular se transforma dentro de um espírito genuinamente nacional e isento das influências estrangeiras que o rádio possa oferecer.”¹⁰⁰ Apesar de Guerra Peixe diferenciar assim a “música urbana” da “música verdadeiramente popular” e apenas conceder a esta última um caráter nacional, em outra parte da entrevista ele parece operar uma diferenciação dentro da chamada música urbana, evocando Noel Rosa e Sinhô, como ícones dos “valores nativos da música urbana”. No entanto tal tradição já estaria totalmente perdida, a não ser que “houvesse um movimento no sentido de reanimar os centros urbanos a fim de reaviver esta tradição” e os indivíduos fossem submetidos a um “processo de reinculturação”. Admitindo a impossibilidade disto ele sugere que “talvez fosse mais interessante ir buscar novas espécies de músicas populares no folclore nacional”, o qual serviria aqui como fonte inesgotável do espírito nacional.

Interessante que mesmo mantendo sua posição tipicamente folclorista, Guerra Peixe ataca os chamados “saudosistas” e defensores da “velha guarda” que pretendiam reestabelecer o samba (do jeito que fazia Sinhô ou Noel Rosa ou ainda o chamado “samba de morro”) como música de caráter nacional. Claro que com isto ele também não estava tomando partido no outro lado da briga, os defensores do chamado “samba moderno”. Estes foram representados neste ciclo de entrevistas promovido pela revista, pelos maestros Radamés Gnatalli e Lindolfo Gaya e pelo eleito melhor orquestrador do ano (de 56) Antonio Carlos Jobim.

Radamés começa afirmando que “não há decadência da música popular brasileira” e procura esclarecer que “orquestrar a música popular absolutamente não é desvirtuá-la (...) desde que os instrumentos musicais utilizados pelo orquestrador tenham por objetivo acentuar os valores rítmicos, melódicos e harmônicos” sem que haja uma modificação no seu ritmo característico. E neste ponto ele é enfático: “o ritmo, fundamentalmente, deve-se preservá-lo a todo custo”¹⁰¹. Sobre a questão tão debatida das influências, ele argumenta que “influências sempre existiram” e lembra

⁹⁹ Guerra Peixe in *Paratodos*, nº7, primeira quinzena de outubro de 1956, p.07.

¹⁰⁰ Idem

¹⁰¹ Radamés Gnatalli in *Paratodos*, nº2, segunda quinzena de junho de 1956, p. 07.

o caso de Ernesto Nazaré, um “autêntico marco em nossa música, um dos compositores brasileiros por excelência” e que muito se inspirou em Chopin.

Tom Jobim aparece para reforçar os argumentos de Radamés e aproveita para dar a sua definição para “música brasileira” - “amálgama de todas as influências recebidas e assimiladas, tornadas nossas pelo contato com a furiosa realidade brasileira”. Defendendo que “as pessoas, as culturas, as músicas, comunicam-se umas com as outras” e que não haveria “música brasileira” de outro modo (“a não ser a dos tupis e guaranis”), ele ataca os “falsos nacionalistas” e “saudosistas”. “O que não posso concordar é com a identificação de alguns com a música brasileira de um determinado período e a negação conseqüente de outra música brasileira de outro determinado período (...) Achamos saudosista a pessoa que se identifica com a música de determinado período e diz que só aquela música é boa”¹⁰².

O maestro Gaya¹⁰³ também aproveita para atacar os “saudosistas” que falam da decadência e não percebem que “estamos numa fase de franca evolução quanto à música popular”: “os saudosistas defendem o ‘dixieland’ assim como defendem a ‘velha guarda’. Esta merece o maior apoio possível mas não podemos parar, não podemos ficar apenas copiando o passado”. E segue o argumento lembrando que Pixinguinha, um dos ícones da *velha guarda* e “extraordinariamente autêntico”, sofreu e incorporou também as influências externas de sua própria época. A questão é justamente como fazer esta incorporação. Ele reconhece a existência de “tipo errado de arranjo” que “descaracteriza o ritmo do samba” e isto acontece a seu ver por uma má formação do orchestrador devido à inexistência de uma escola que tivesse ligação com a música popular, resultando daí uma situação inevitável de ir procurar orientação nos discos, e acabar imitando as grandes orquestrações norte-americanas.

Em todas estas falas, mesmo as rivais, há uma convergência muito grande no uso de termos e categorias e explicações para o que estava acontecendo. A favor ou não da “modernização”, era consenso que isto significava a introdução de “dissonâncias” ou tipos diferentes de arranjos e usos de instrumentos. Partidários ou não da “descaracterização do samba”, um certo tipo de “sofisticação” era atribuído a esta “nova” configuração.

¹⁰² Tom Jobim in *Paratodos*, nº09, segunda quinzena de setembro de 1956, p. 07.

¹⁰³ “Conversando com o Maestro Gaya e Stelinha Egg”, in *Paratodos*, nº15/16, dezembro de 1956, p. 07.

Entre os que lêem a “crise” como “evolução” há uma restrição quanto à maneira de se incorporar as influências externas ao samba; tudo é permitido desde que o seu “ritmo característico” não seja desvirtuado. Os arranjos “sofisticados” são bem vindos desde que o samba continue sendo samba em suas características rítmicas.

É neste ponto que os defensores da “modernização” do samba convergem com os defensores e divulgadores do jazz moderno. Vendo com bons olhos a mistura do samba com o jazz, não deixavam de criar parâmetros para qualificar o que seria uma boa ou uma má incorporação. Trazendo de volta o nosso colunista Sylvio Túlio em comentário ao disco de Jamelão (78 rpm) em 15/09/54 “Alta noite”/ “A cegonha mandou”, temos alguns destes parâmetros considerados apropriados principalmente quanto ao tipo de arranjo. Nesta ocasião, não vão faltar elogios ao trombonista e arranjador Astor: “O conjunto do trombonista Astor acompanha ambos os números com a mesma impetuosidade e desembaraço que o ouvimos no último disco de Moreira da Silva, empregando uníssono bop de trombone tenor e piston e um solo rápido de sax tenor. Este é um gênero que não admite meio termo, como o dixieland e o bop, ou se gosta ou se detesta. Nós ainda o preferimos aos chamados sambacantões atuais, que são realmente baladas e canções, sem relação com o samba autêntico, o samba de morro, o samba de bossa”.

Interessante que aqui o nosso conhecido colunista, defensor ferrenho do “jazz moderno”, pela primeira vez faz um elogio explícito à incorporação de procedimentos jazzísticos – o arranjo de sopros do trombonista Astor Silva – ao samba. Importa aqui chamar a atenção para a diferenciação que ele opera entre a influência do jazz no “samba-canção” e no “samba autêntico”. Apesar dele não medir elogios ao jazz, em se tratando da influência deste no samba, havia formas que deveriam ser combatidas e outras elogiadas. Deste comentário, podemos ter certeza que a maneira de incorporar determinados instrumentos de sopro – trombone, saxofone e piston – de determinada maneira – em “uníssono bop” ou em solos curtos improvisados – era visto como um resultado positivo da influência do jazz no samba, não em qualquer samba, vale enfatizar, mas no “samba autêntico”. Lembrando da sua especial predileção por “small combos”, ele vai preferir este tipo de acompanhamento ao orquestral, mesmo àqueles mais “jazzísticos” de Radames Gnattali, porque estaria mais adaptado ao acompanhamento do samba de andamento

mais rápido, enquanto os acompanhamentos orquestrais eram mais característicos dos samba-canções.

Noutra ocasião, o que é posto em evidência é um certo “aspecto harmônico”, assimilado ao jazz, capaz de provocar uma “pequena evolução” na música popular brasileira. O disco de Roberto Silva é classificado como exemplo da “desfiguração do samba comercial”: “A música popular brasileira está regredindo rítmica, melódica e literariamente. O pequeno progresso, a pequena evolução que se observa é no aspecto harmônico, exclusivamente. E mesmo neste com muitos elementos arrendados do jazz.”¹⁰⁴

Nestes exemplos, temos aqueles aspectos geralmente usados como sintomas da influência do jazz: o improvisado, a sonoridade típica de naipes de sopros, a harmonia, e a maneira de se tocar a bateria. Embora aqui estes aspectos não apareçam com a devida caracterização, são bastante expressivos porque utilizados como sinônimo de modernização via influência do jazz. Mesmo porque, era comum nas esparsas colunas sobre música popular uma ausência de descrição e caracterização dos elementos musicais daquilo que se está criticando, o que não invalida a força retórica e histórica desses discursos sobre a música.

Anos depois, todos estes argumentos iriam se consagrar no âmbito da crítica musical a respeito do “samba moderno”, “bossa nova”, “moderna música popular brasileira”, “música popular moderna”, e outras denominações.

¹⁰⁴ Sylvio Túlio Cardoso in “O Globo nos discos populares” in jornal *O Globo*, 18/08/54.