

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO EM MÚSICA

**SAMBOP: O SCAT SINGING BRASILEIRO A PARTIR DA OBRA DE LENY  
ANDRADE (1958-1965)**

LÍVIA SCARINCI NESTROVSKI

RIO DE JANEIRO, 2013

SAMBOP: O SCAT SINGING BRASILEIRO A PARTIR DA OBRA DE LENY  
ANDRADE (1958-1965).

por

LÍVIA SCARINCI NESTROVSKI

Dissertação submetida ao Programa de Pós-  
Graduação em Música do Centro de Letras  
e Artes da UNIRIO, como requisito parcial  
para obtenção do grau de Mestre, sob a  
orientação do Professor Dr. Luiz Otávio  
Braga.

RIO DE JANEIRO, 2013

Nestrovski, Livia Scarinci.

N469 Sambop : o scat singing brasileiro a partir da obra de Leny Andrade (1958-1965) / Livia Scarinci Nestrovski, 2013.  
178 f. ; 30 cm

Orientador: Luiz Otávio Braga.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

1. Andrade, Leny (1943-) - Crítica e interpretação. 2. Improvisação (Música). 3. Sambajazz. 4. Híbridismo (Música). 5. Música - Análise, apreciação. I. Braga, Luiz Otávio. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 781.36

Autorizo a cópia da minha dissertação “Sambop: o scat singing brasileiro a partir da obra de Leny Andrade (1958-1965)”, para fins didáticos.

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Silvana, pelo incentivo incondicional desde sempre (além das leituras e correções de última hora!), e meu pai, Arthur, que tanto me ajudou a direcionar meus rumos, em todos os sentidos. Ao Fred, pela presença paciente, mesmo com uma esposa enlouquecida, e pelo amor dispendido na tentativa de me ajudar a manter a “calma”. E por me fazer cantar. E por todo o resto. À minha irmã, Sofia, pelos debates bem-humorados, e pelo apoio e carinho. A toda a família: tios, primos, avós, sogros, cunhados, sobrinhos, padrasto, madrasta. Aos meus amigos e colegas, em especial Ana Livia e Maria, com quem tanto conversei durante esses dois últimos anos.

Ao meu orientador, Luiz Otávio Braga, pelos merecidos “puxões-de-orelha” e pelas observações cuidadosas e imprescindíveis no processo de concepção e escrita deste trabalho. Ao Samuel Araújo e à Cláudia Azevedo, pelas leituras atenciosas. À Regina Machado, pelos ensinamentos tão ricos durante toda a graduação e pela presença neste momento importante.

À Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Uni-Rio) e todos os professores e funcionários que de uma forma ou outra colaboraram na elaboração deste trabalho, e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), por proporcionar dois anos de estudo intenso.

NESTROVSKI, Livia. Sambop: o scat singing brasileiro a partir da obra de Leny Andrade (1958-1965). 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

O presente estudo tem como objetivo analisar de que maneira o improviso vocal se processou no âmbito da canção brasileira, especialmente através da obra da cantora Leny Andrade durante a primeira fase de sua carreira (1958-1965). Esta pesquisa busca descrever os caminhos históricos do improviso vocal primeiramente no jazz, para, em seguida, analisar de que maneira elementos do jazz (em especial a improvisação) foram incorporados à música popular brasileira, principalmente aquela feita na Copacabana da virada da década de 1950 para a década de 1960. A vocalidade de Leny Andrade deste período foi analisada em suas relações com o sambajazz e a bossa nova, sob a ótica dos conceitos de hibridismo e fricção de musicalidades. Por fim, foi feita uma análise musicológica das fonações encontradas no scat singing, primeiramente no jazz e depois na música brasileira. Constatou-se que no canto de Leny Andrade, a inserção de sílabas com sonoridade brasileira à estrutura do improviso vocal jazzístico propiciou o desenvolvimento de uma linguagem pessoal de scat singing brasileiro.

Palavras-chave: Leny Andrade – scat singing – improviso vocal – sambajazz – hibridismo

NESTROVSKI, Livia. Sambop: a study of Brazilian scat singing through the work of Leny Andrade (1958-1965). 2013. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

### **ABSTRACT**

This study aims to understand in which ways vocal improvisation was processed in Brazilian popular song, especially through the work of singer Leny Andrade during the first years of her career (1958-1965). The historical paths of vocal improvisation were described, first of all in jazz. Then, we analyzed the ways in which elements of jazz (especially improvisation) were integrated into Brazilian popular music, particularly the one made in Copacabana during the years of 1950 and 1960. Leny Andrade's vocal style of this period is examined in its relations to sambajazz and bossa nova, under the optics of "hybridism" and "friction of musicalities". Finally, a musicological study of the phonations found in scat singing, first of all in jazz, and afterwards in Brazilian music, was made. It was verified that in the singing of Leny Andrade, the inception of Brazilian-sounding syllables to the structure of jazz vocal improvisation promotes the development of a personal language for Brazilian scat singing.

Keywords: Leny Andrade – scat singing – vocal improvisation – sambajazz – hybridism

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Pixinguinha e os Oito Batutas (1927).....	47
Figura 2. King Oliver Creole Jazz Band (1923), com Louis Armstrong ao fundo.....	47
Figura 3. Jelly Roll Morton e os Red Hot Peppers (1926).....	48

## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1. Leny Andrade em Sambop (1961).....	71
Exemplo musical 2. Johnny Alf em Rapaz de Bem (1961).....	129
Exemplo musical 3. Johnny Alf em Rapaz de Bem (1961).....	129
Exemplo musical 4. Johnny Alf em Rapaz de Bem (1961).....	130
Exemplo musical 5. Improviso de Dolores Duran em Fim de Caso (1959).....	134
Exemplo musical 6. Improviso de Leny Andrade em Estamos Aí (1965).....	141

## SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	vii
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS.....	viii
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – O IMPROVISO E AS RELAÇÕES ENTRE VOZ E INSTRUMENTO NO JAZZ.....	07
1.1 Improvisação e significação no jazz.....	09
1.2 A voz como instrumento e o instrumento como voz: cantando jazz.....	22
CAPÍTULO 2 – HIBRIDISMO, FRICÇÃO, MESTIÇAGEM E SAMBAJAZZ.....	41
2.1 O hibridismo como identidade.....	41
2.2 Samba no jazz e jazz no samba.....	50
CAPÍTULO 3 – LENY ANDRADE (1958-1965): A VOZ DO SAMBAJAZZ.....	59
2.1 Leny: onde, como e porquê.....	61
2.2 Copacabana nos anos 1950.....	73
2.3 A Virada da bossa nova.....	84
CAPÍTULO 4 – O QUE DIZ O SCAT: ECOS, MEMÓRIA E MÚSICA.....	105
3.1 Doo, bee, boh, oo-lah: Louis Armstrong e sua língua inventada.....	105
3.2 Ziriguidum, bim-bom, obá: os sons do Brasil, do lundu ao Sambalango.....	114
3.3 Johnny Alf, Miltoninho, Dolores e Leny: dicções do sambajazz.....	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	143
REFERÊNCIAS.....	146
ANEXOS.....	152
Anexo A – Transcrição de Entrevista: Roberto Menescal.....	152

## INTRODUÇÃO

Copacabana foi, na virada da década de 1950 para a década de 1960, um grande palco para experimentações no campo da música popular. Com suas boîtes e nightclubs, onde cantoras como Dolores Duran, Maysa, Marisa Gata Mansa, e músicos do porte de Johnny Alf, João Donato, Sérgio Mendes e Luis Eça se apresentavam diariamente, era nestes pequenos espaços enfumaçados e regados a whisky que grande parte da vida musical da cidade acontecia e se renovava. Com o jazz já em alta (não sem a desaprovação de muitos), inúmeros músicos iniciariam um processo intenso de modernização da música popular brasileira que, segundo parte dos autores (CASTRO, TATIT, MOTTA, MEDAGLIA, GARCIA), culminaria na bossa nova em 1959 com o disco *Chega de Saudade*, de João Gilberto, e abriria os caminhos para as manifestações ecléticas da década de 1960.

Muito embora este processo de modernização já tivesse suas primeiras incursões na década de 1940, com Dick Farney, Lucio Alves e Tito Madi, para citar alguns, foi somente no período em questão que as discussões acerca do assunto se tornaram mais calorosas por parte da crítica, que logo tratou de tomar partidos contra ou a favor da influência do jazz na música brasileira (vide as inúmeras edições da “Revista da Música Popular”, através dos artigos de Lúcio Rangel, ou da coluna de Sylvio Túlio Cardoso no Jornal “O Globo”, ou ainda os debates promovidos pela revista “Paratodos”). Neste momento, o samba “nativo” de outrora dava claros sinais de que se modificaria de vez, em sua estrutura harmônica, melódica e interpretativa. Mais dissonâncias nas harmonias, mais espaço para a improvisação de temas, mais destaque para as habilidades dos instrumentistas, era o que queriam muitos dos músicos e uma parte significativa da crítica. Do outro lado, alguns saudosistas temiam a extinção ou, no mínimo, uma grave deturpação das raízes musicais brasileiras por influência de sonoridades estrangeiras<sup>1</sup>.

Das experimentações mais ou menos bem-sucedidas de samba com jazz – ora através de interpretações de standards de jazz em ritmo de samba, ora na tentativa de se tocar sambas em ritmo de jazz, ora tocando samba com características consideradas jazzísticas – emerge uma prática musical híbrida, contraditória, tensa em suas resoluções estéticas, que na época suscitou denominações diversas e muitas vezes

---

<sup>1</sup> Veremos este aspecto com maior profundidade no Capítulo 1, em que discutiremos a polarização que se deu entre os saudosistas e os modernos a respeito das modificações na música brasileira neste período, com base no que nos aponta SARAIVA (2007).

pejorativas como “jazzsamba”, “sambolero”, “samblues”, “sambop”, e que hoje vem sendo crescentemente reconhecida (de maneira positiva, ao contrário das críticas que suscitou na época) como sambajazz. Resultado da mistura do ritmo do samba com aspectos do jazz, como harmonias com mais dissonâncias e a improvisação, o sambajazz nos anos 1950 e início dos anos 1960 conquista o gosto dos músicos e a garantia de trabalho nas boîtes de Copacabana. Neste ambiente, músicos como Johnny Alf, Moacir Santos, João Donato, Paulo Moura e inúmeros grupos instrumentais (Tamba Trio, Bossa Jazz Trio, Sérgio Mendes e Bossa Rio, etc.) ganhariam um espaço de experimentação e amadurecimento, sobretudo no campo da música instrumental. Logo em seguida, nos anos 1960, eclodiriam diversas manifestações musicais, como a bossa nova, a canção de protesto, o Tropicalismo, a Jovem Guarda e os Festivais da Canção, todas projetadas a nível nacional pelo advento da televisão no Brasil, e assim, a discussão sobre os malefícios ou benefícios da influência estrangeira na música brasileira tomaria outros rumos e outras dimensões. Também o próprio espaço das boîtes se dissolveria para dar lugar aos teatros e programas de televisão.

Neste cenário de modificações intensas e rápidas, surge Leny Andrade, uma jovem cantora carioca que iniciara sua carreira como crooner em 1958, com apenas 15 anos, para em pouco tempo ser comparada à renomada Dolores Duran e logo mais tornar-se uma espécie de “imperatriz do Beco das Garrafas”<sup>2</sup>. Mas o que Leny tinha de diferente da maioria das cantoras de sua época era a atenção voltada para a música feita neste ambiente jazzístico e a abordagem dada por ela a este repertório, especialmente no que diz respeito ao uso do improviso vocal, ou scat singing, tanto nos temas de compositores brasileiros quanto em standards de jazz, por exemplo. Estando o sambajazz muito mais voltado para a música instrumental do que para o universo da canção, com temas que valorizam o virtuosismo e as capacidades individuais dos instrumentistas em seus improvisos, poucos cantores se aventurariam por estas veredas. Assim, Leny despertaria o interesse da crítica e o espanto do público ao fazer o que antes era propriedade exclusiva de cantoras norte-americanas do porte de Ella Fitzgerald e Sarah Vaughan. Em 1964, por exemplo, o crítico Sylvio Túllio Cardoso assiste a Leny acompanhada de Tenório Jr. no piano, Milton Banana na bateria e Katio no baixo, no que diz ter sido “um dos melhores shows de música moderna montados em

---

<sup>2</sup> CASTRO (2011;361). O Beco das Garrafas era uma pequena ruela situada perpendicularmente entre as ruas Duvivier e Rodolfo Dantas, em Copacabana, cujo nome era devido à quantidade de boîtes que nele se aglomeravam. No Beco das Garrafas, muitos dos grandes instrumentistas e cantores da época se apresentavam numa base diária.

Copacabana”<sup>3</sup>. E Nelson Motta narra seu entusiasmo ao vê-la cantar no início dos anos 1960:

“...entrei pela primeira vez no Manhattan, 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 standards americanos. Encolhido num canto, extasiado, vi pela primeira vez Leny Andrade cantando, acompanhada por Luiz Eça, Otávio Bailly e Hércio Milito, a base do futuro Tamba Trio.” (MOTTA, 2009;19)

Embora não tenha se tornado uma grande estrela da música popular brasileira, como foi o caso de cantoras contemporâneas a ela cujas raízes remontam também ao Beco das Garrafas (o caso de Elis Regina, por exemplo), Leny traçou uma carreira sólida e longeva, e segue apresentando-se ainda hoje por todo o mundo. Com cerca de 30 discos gravados e incursões por diferentes gêneros, como a bossa nova, o bolero e o samba, não seria arriscado dizer que o companheiro mais constante em toda sua estrada musical, e certamente o mais reconhecido de todos pelo público e pela crítica, desde os primórdios de sua carreira, é o improviso. E justamente o improviso, característica tão marcante de seu canto, é um elemento raramente utilizado por cantoras e cantores brasileiros.

Neste estudo, tentaremos analisar os processos de formação da linguagem improvisatória de Leny Andrade, tendo como pano de fundo o ambiente musical de Copacabana na época em que esta iniciou seu percurso como cantora. Tomaremos como recorte temporal o que identificamos como uma possível “primeira fase” de sua carreira, definindo como início o ano de 1958 – ano em que começa a cantar profissionalmente – e seguindo até 1965 – seu último ano no Brasil, já que em seguida se mudaria para o México e posteriormente para os Estados Unidos. Dentro deste panorama, tentaremos lançar luz sobre os “porquês” do improviso vocal de Leny Andrade, ou em outras palavras, sobre o surgimento, no Brasil, e, sobretudo, num repertório de canção brasileira, de uma prática vocal essencialmente estrangeira que no Brasil tornou-se uma prática essencialmente instrumental. Tentarei identificar também de que maneira Leny

---

<sup>3</sup> CARDOSO, Sylvio Túlio. O Globo nos discos populares. In: *Jornal O Globo*, 26/02/1964.

transforma esta linguagem jazzística para adaptá-la à realidade de nosso vocabulário sonoro e musical. Partindo do princípio de que o artista é tanto reflexo como formador de seu meio cultural, tomo as transformações drásticas deste período tão emblemático para embasar as questões colocadas acima.

Esperamos que nossa pesquisa seja útil, sobretudo, para cantores, especialmente os interessados no improviso vocal e numa análise do canto em nosso país por um prisma historiográfico ou musicológico. De fato, muito pouco se trilhou neste sentido, com exceção de algumas pesquisas, como é o caso do trabalho desenvolvido por Regina Machado (2007), em que são examinadas as modificações estéticas do canto no Brasil, desde meados dos anos 1930 até os anos 1980, período no qual a autora se detém para uma análise mais detalhada sobre a Vanguarda Paulista. Cremos ser seguro afirmar que o canto popular é um de nossos grandes patrimônios culturais, e embora saibamos das dificuldades impostas pelo estudo de algo tão “fugidio” como a voz, não nos surpreende ver que este tem sido um tema cada vez mais discutido<sup>4</sup>. Esperamos, acima de tudo, que saibamos, como nos sugere Ruth Finnegan (2008), encontrar maneiras criativas e inovadoras de compreendê-lo e analisá-lo. Assim desejamos contribuir, através deste estudo, com um campo em expansão.

Também recentes e pouco numerosos são os estudos acerca do sambajazz. O próprio uso termo para designar a prática musical das décadas de 1950 e 1960 que misturou samba com jazz é, em grande medida, uma invenção atual e prova de um reconhecimento gradativo de um gênero expressivo, mas pouco lembrado, de nossa música popular. Isto nos mostrou Joana Saraiva (2007) em seu estudo sobre os trios de sambajazz nos anos 1960. Também Marcelo Gomes (2010), em seu trabalho sobre Johnny Alf, Guilherme Maximiano (2009), em sua pesquisa sobre os improvisos nos primeiros discos do Tamba Trio, e Paulo César Signori (2009), também numa análise sobre o Tamba Trio, regam este campo fértil, enxergando o sambajazz como gênero e contrariando trabalhos anteriores nos quais este é visto apenas como uma sub-categoria da bossa nova, ou ainda como fruto de uma fusão mal-resolvida de samba com jazz (em oposição à bossa nova, que, segundo alguns, teria resolvido o conflito de maneira harmoniosa). Compartilhando da opinião expressa por Saraiva, Gomes e Maximiano, buscamos abordar outros aspectos a este respeito, trazendo a discussão para o campo da

---

<sup>4</sup> Vide, por exemplo, os Encontros da Palavra Cantada, congressos realizados no Rio de Janeiro nos anos de 2000, 2006 e 2011, voltados exclusivamente para o estudo da voz na música.

voz, especialmente no que se refere ao improviso vocal como sendo também fruto do hibridismo.

Para isto, iremos primeiramente buscar as origens do improviso vocal no jazz, para mais tarde inseri-lo no contexto brasileiro, tentando compreender as especificidades culturais que fariam o scat singing desdobrar-se em maneiras criativas de utilização após sua adaptação em terras tupiniquins. Optamos por tentar buscar nas raízes da formação cultural brasileira os motivos pelos quais o jazz foi incorporado à música brasileira da maneira como o foi, e que consequências isto teria no âmbito da canção popular brasileira.

\*\*\*

Dividiremos nosso estudo em quatro capítulos. No primeiro, intitulado “O improviso e as relações entre voz e instrumento no jazz”, buscaremos traçar um panorama do background histórico do improviso no jazz, tratando das relações travadas entre os músicos no momento da performance e suas significações enquanto fatos sociais. A seguir, analisaremos os vínculos entre voz e instrumento no jazz, ressaltando a atuação de cantores importantes para o desenvolvimento do scat singing, como Louis Armstrong, Bing Crosby, Leo Watson e Ella Fitzgerald. Falaremos também a respeito do movimento vocalese, muito pouco difundido no Brasil, mas representativo de uma relação peculiar no ambiente do improviso vocal pós-bebop. Sobretudo, tentaremos mostrar alguns dos caminhos percorridos pela voz na música norte-americana, especialmente na primeira metade do século XX, e suas relações com o contexto social em que se inserem.

O segundo capítulo, “Hibridismo, Fricção, Mestiçagem e sambajazz”, tratará dos matizes de formação da cultura brasileira que desembocaram, no século XX, num complexo panorama social. Discutiremos a noção de hibridismo nesse contexto, e os diversos níveis de troca e analogias possíveis entre as formas musicais cariocas como o samba, o maxixe e o choro, e o jazz. Falaremos com mais profundidade do sambajazz, fenômeno das décadas de 1950 e 1960, e discutiremos seus conflitos e implicações sociais, a partir de sua compreensão enquanto produto híbrido.

Em “Leny Andrade (1958-1965): A voz do sambajazz”, será traçado um panorama do meio musical do final dos anos 1950 e início dos anos 1960, a fim de se compreender como a cantora se coloca diante das transformações musicais aqui analisadas. Dividido em três sub-capítulos, descreveremos: 1) aspectos de cunho mais

biográfico, baseado em depoimentos recolhidos do MIS (Museu da Imagem e do Som) e entrevistas realizadas pessoalmente com a própria cantora e com músicos que vivenciaram este período; 2) o ambiente musical em que Leny iniciou sua carreira, o que diz respeito ao modo como foi feita a incorporação da música estrangeira pelos músicos das boîtes de Copacabana; e 3) as mudanças no cenário musical trazidas pela virada da bossa nova e, conseqüentemente, dos movimentos musicais do início da década de 1960, no tocante à interpretação, sonoridades dos arranjos e performance.

Por fim, debruçaremos nosso olhar sobre aquilo que o improviso vocal tem de diferencial em relação ao meramente instrumental: sua capacidade de entoar sílabas. Assim, faremos uma análise das significações sociais do scat, relacionando os sons entoados pelos cantores de diferentes locais e diferentes épocas a uma questão mais profunda, envolvendo a noção de memória coletiva. Num primeiro momento, falaremos a respeito dos jazzistas, como Louis Armstrong e Ella Fitzgerald, analisando especificamente a questão das sílabas no scat; depois, passaremos para o contexto brasileiro de modo mais amplo, pensando acerca da ocorrência de onomatopeias e improvisos vocais encontrados nas obras de diversos artistas. Finalmente, discutiremos as sílabas no sambajazz, através da análise dos improvisos de Johnny Alf, Dolores Duran, Miltoninho e Leny Andrade. Argumentamos que as experimentações feitas por Leny Andrade no campo do improviso vocal resultam, por via de um processo de hibridismo, num scat singing brasileiro.

## **CAPÍTULO 1 – O IMPROVISO E AS RELAÇÕES ENTRE VOZ E INSTRUMENTO NO JAZZ**

De todas as críticas, entrevistas, depoimentos, textos e citações que mencionam a cantora Leny Andrade, desde os livros clássicos sobre a bossa nova como os de MEDAGLIA, MOTTA e CASTRO, além de jornais e revistas, o tema sempre se repete: o scat singing, ou improviso vocal, figura como elemento indispensável ao falarmos da cantora e sua abordagem da música popular brasileira. O fato de Leny improvisar é certamente sua característica mais marcante como intérprete, e contribuiu em seu reconhecimento no Brasil e fora dele – Leny é frequentemente referida como a “Ella Fitzgerald” ou “Sarah Vaughan brasileira”. Imperialista ou não, a comparação não é de todo inválida, já que o scat singing nos moldes de Leny tem suas origens no jazz e adentrou o Brasil através dele, com discos sendo tocados em programas de rádio, trilhas sonoras de filmes hollywoodianos, shows de artistas americanos por aqui e temporadas de artistas brasileiros em terras norte-americanas, que ao voltarem, compartilhavam com seus colegas músicos as novidades descobertas por lá.

Embora Leny insista em dizer que o primeiro improviso que ouviu foi o de Dolores Duran em Fim de Caso (numa gravação de 1959), e não de uma cantora americana, a maneira com que Leny improvisa – e Dolores também –, desde seus primeiros discos, é recheada de maneirismos e elementos da música norte-americana de então. O ambiente de experimentações intensas da música popular brasileira da virada dos anos 1950 para os anos 1960, em que se buscava uma maior fusão de aspectos do samba com o jazz (através da música feita por Johnny Alf e os muitos trios, como Tamba Trio, Bossa Três, Bossa Jazz Trio etc.), foi o pano de fundo de toda a primeira fase da carreira da cantora, e seria fundamental na solidificação da relação de Leny com o scat.

A cantora, durante todo este período, teve em Dolores Duran sua maior referência, como ela própria conta em depoimento: “Eu era apaixonada pela Dolores. E acho que foi a maior crooner que já tivemos”<sup>5</sup>. A semelhança física e vocal entre as duas era tamanha no início dos anos 1960, período em que Leny começou a cantar no Beco das Garrafas, que chegavam a pensar que Leny fosse filha de Dolores.

---

<sup>5</sup> Depoimento para a Posteridade – Leny Andrade. Projeto “Personalidade – Leny Andrade”. VI-00585.1/2 e VI-00585.2/2. MIS – 18/09/1996.

Dolores Duran, por sua vez, foi uma destacada crooner das noites e rádios cariocas, e era conhecida por cantar em diversos idiomas – francês, alemão, italiano, espanhol, e claro, inglês. Entre foxes, boleros, sambas e sambas-canções, Dolores tinha um tino especial para o jazz, frequentemente cantando standards e improvisando sobre seus temas. O pianista João Donato, que tinha uma relação muito próxima com Dolores, acredita que ela tenha sido a “cantora mais moderna” de seu tempo, e acrescenta:

“[Dolores] já cantava bebop numa época que ninguém aqui sabia o que era isso. Não tinha outra cantora que chegasse perto em termos de musicalidade, afinação, improvisação e modernidade, fora a variedade de idiomas em que cantava e com a pronúncia perfeita.” (apud FAOUR; 2012:77-78)

Assim, se Leny não havia tido contato direto ou consciente com o jazz no início de seus experimentos no campo do improviso, Dolores certamente o tinha, e o contato de Leny com a música de Dolores, assim como com a música que circulava pela noite carioca – além das rádios e cinemas – sem dúvida alguma formatou a escuta de Leny e a pôs em contato com música brasileira já entremeada de jazz.

Cantando no Beco das Garrafas, já no início dos anos 1960, Leny Andrade conheceria o pianista Sérgio Mendes, recém chegado de uma temporada nos EUA, e durante o tempo em que tocaram juntos no Bottle’s Bar, Mendes a apresentou à música de Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan e Carmen McRae, emprestando-lhe seus discos.

Leny, Dolores, Sérgio Mendes e todos os músicos que no fim dos anos 1950 e inícios dos anos 1960 se apresentaram nas inúmeras boîtes cariocas, estavam mergulhados em jazz, bolero e samba-canção, experimentando diversos níveis de fusão entre esses gêneros e arriscando-se cada vez mais no universo da improvisação. Mas se buscamos compreender de que maneira Leny se apropriou do scat singing e o trouxe para a canção popular brasileira, devemos adentrar o universo do improviso vocal primeiramente no jazz, para mais tarde analisar como ele foi tratado em solo brasileiro, adquirindo novos significados diante de seus novos contextos. O scat singing, em suas origens, advém do improviso instrumental, que por sua vez, possui estreita relação com o canto. A música cantada e a música instrumental, no jazz, conservam uma relação bastante ímpar de influências mútuas, de forma que tratar de um sem tratar do outro configura quase uma falácia. Falaremos, a seguir, de algumas destas relações entre voz e instrumento no jazz, e para começar, podemos perguntar o que é, afinal, um improviso.

## 1.1. Improvisação e Significação no Jazz

Definir coisas, quaisquer que sejam, não é tarefa fácil. D. Michael RANDEL, responsável pela edição do *Harvard Dictionary of Music* (1986), descreve o árduo desafio deste processo em seu texto “Defining Music”:

“A única definição segura de cada palavra no dicionário é que é uma palavra. A dificuldade começa com o que vem em seguida – em algum lugar no espaço entre o que usualmente tem sido dito ser o significado da palavra e a possibilidade de que, a não ser que você saiba como lê-la, ela não significa nada.”<sup>6</sup>

Randel segue analisando as mudanças do olhar canônico sobre certas práticas musicais – especialmente as de tradição oral –, partindo do argumento de que conceituações estão diretamente ligadas ao momento histórico em que se inserem, sendo passíveis de leituras diversas em diferentes tempos e espaços geográficos. Daí nosso justificável espanto ao depararmos-nos com definições do termo “improvisar” como a que está no *Webster’s New World Dictionary* (1988), onde “improvisar é compor, ou simultaneamente compor e executar algo, no ato em si, sem qualquer preparação”<sup>7</sup> (grifo nosso), ou ainda a do próprio *Harvard Dictionary of Music* (1969), numa edição anterior à de Randel, em que improvisar é a “arte de executar música espontaneamente sem o auxílio de manuscrito, rascunho ou da memória”<sup>8</sup>.

Um pouco mais satisfatória é a definição do *The New Grove Dictionary* (1980), segundo a qual “improvisação” seria “a criação de uma obra musical, ou a forma final de uma obra musical, no momento de sua execução.”<sup>9</sup> Randel, por sua vez, redime a antiga definição do *Harvard Dictionary of Music*, utilizando-se da contribuição de Bruno Nettl, para quem improvisar é, grosso modo, a “criação de música ao longo da

---

<sup>6</sup> “The one safe definition of every word in the dictionary is that it is a word. The trouble begins with what comes next – somewhere in the gap between what the word has usually been said to mean and the possibility that, unless you already know how to read it, it does not mean anything at all.” Tradução nossa.

<sup>7</sup> “To improvise is to compose, or simultaneously compose and perform, on the spur of the moment and without any preparation.”

<sup>8</sup> “Art of performing music spontaneously, without the aid of manuscript, sketches or memory.”

<sup>9</sup> “The creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed.”

performance”<sup>10</sup>. Esta definição, embora genérica, ao menos deixa de lado os parâmetros dos antigos cânones ditos “eruditos”, buscando valores menos eurocentricamente determinantes. Interessa-nos aqui, em relação à questão do improviso, um estudo de seus processos e seu desenvolvimento histórico, especialmente na América pós-colonial.

NETTL (1998) discute justamente a amplitude da questão, já que música improvisada existe em muitas culturas e tem sido tema de interesse crescente desde a segunda metade do século XX – como nos provam estudos como os de BERLINER, MONSON e BAILEY sobre o jazz, ou ainda estudos a respeito da música persa clássica, do radif iraniano, da música carnática oriunda do sul da Índia, da música responsorial dos Shona no Zimbábue, do taqsim árabe, da ópera cantonesa, do flamenco espanhol, das tradições épicas eslavas, dos épicos servo-croatas, da música klezmer, das canções inuit, e no Brasil, do repente e da música de Folia de Reis, para citar alguns.

Não devemos nos esquecer também que a chamada “música europeia de concerto” nem sempre foi pautada apenas na partitura escrita (assim como também nem sempre foi “música de concerto”). As tradicionais cadenzas, típicas do século XVIII, são um claro exemplo de improviso durante um concerto escrito. Normalmente ocorriam ao final de um dos movimentos e representavam justamente o momento de maior habilidade técnica e destreza de raciocínio do solista, que muitas vezes citava trechos de temas já tocados ao longo da peça. J.S. Bach, em sua época, era sobretudo reconhecido como um grande virtuose do improviso no órgão, inventando fugas e danças “no calor do momento” durante competições. Sabe-se que Mozart, Beethoven, Brahms, Chopin e Liszt foram também grandes improvisadores, alguns exibindo seus dotes em apresentações para o público, outros se utilizando deste recurso primordialmente como fonte de criação para suas peças. No século XX, compositores como Steve Reich, John Cage, Morton Feldman, Gunther Schuller, Lukas Foss e Morton Subotnick, utilizar-se-iam de improvisações em seus processos composicionais ou mesmo durante performances. Em 1956, Cage teria escandalizado “uma multidão no Black Mountain College ao afirmar que Beethoven tinha iludido gerações de compositores ao estruturar sua música em narrativas orientadas por objetivos fixos em vez de deixá-la fluir de acordo com o momento” (ROSS; 2007:506).

---

<sup>10</sup> No original soa bem mais poético: “The creation of music in the course of performance.”

Mas mesmo com todas essas incursões do improviso na música erudita, ao analisar o senso comum norte-americano em plena década de 1990 (momento em que Nettl editou o livro *In the Course of Performance*), Nettl percebe que relações hierárquicas entre a música erudita e o jazz se revelam, através da associação de uma “música artística e intelectual”, “previamente preparada” a valores como “disciplina”, “arte pela arte” e “previsibilidade”, enquanto que, do outro lado da balança, representando seus opostos, encontra-se o jazz. De um lado, a música “séria”; do outro, a suposta inexistência de preparo prévio e de regras, cuja presumida liberdade fascina, dando a ideia de um certo “primitivismo” e “crença numa forma espontânea de viver” (COLLIER; 1995:49). (Certa vez, ouvi a história de que um aluno da área de Letras, durante uma apresentação de seminário, declarou que o mais interessante no jazz é que ele é “uma bagunça”, e que por isso é tão “legal”. A professora, contente com a apresentação, concordou).

No entanto, como argumenta Nettl, se a hierarquia do cânone ocidental coloca a música escrita numa posição superior à improvisada, em inúmeras outras culturas, como no Iran, por exemplo, o tipo de música mais desejada, respeitada e bem-aceita é justamente a que tem menos previsibilidade e mais improvisação. Além disso, quanto menor o grau de métrica das improvisações – nesse caso, vocais –, maior o seu valor.

E para contrabalançar a declaração do aluno universitário que pensa que jazz é uma “bagunça”, argumentaremos junto com o trompetista Wynton Marsalis que, muito pelo contrário, o jazz, e, sobretudo, o improviso no jazz, é “algo muito estruturado”. Para o músico, o jazz é algo que “vem de uma tradição e requer muito raciocínio e estudo” (apud BERLINER; 1994:63)<sup>11</sup>.

Falar sobre improvisação dentro dos parâmetros jazzísticos normalmente significa que existe também uma estrutura prévia sobre a qual o solista se baseia para criar. Para BERLINER, “peças ou composições que consistem numa melodia acompanhada de uma progressão harmônica têm provido a estrutura para improvisações ao longo da maior parte da história do jazz” (1994:63). Deste modo, quando falamos em improvisação nos termos mais tradicionais do jazz, geralmente estamos nos referindo a uma estrutura de forma AABA, com partes de oito compassos cada, em que é exposto o tema para que depois se improvise sobre uma ou mais partes desta estrutura, mantendo-se as sequências harmônicas originais ou tomando apenas um pequeno trecho delas

---

<sup>11</sup> “Jazz is not just, ‘Well, man, this is what I feel like playing’. It’s a very structured thing that comes down from a tradition and requires a lot of thought and study”.

(como num vamp). Podemos usar com maior precisão a definição dada por Chris SMITH, em que:

“O termo ‘improvisação’ é utilizado aqui com uma definição limitada, a que é mais comumente intencionada na terminologia jazzística. Nesta construção, ‘improvisação’ denota procedimentos musicais que dependem da seleção, sequenciamento e justaposição de elementos musicais, cuja seleção é feita no momento [da performance] pelos músicos. Ela não necessariamente significa a composição espontânea de material completamente novo, processo este mais referido no jazz como ‘improvisação livre’. Material preexistente pode incluir sequências de acordes, ideias motivicias/melódicas preferidas, citações, convenções comuns de acompanhamento ou arranjo (introduções, finalizações ou padrões de acompanhamento familiares, etc.), em adição a material novo. Mas a seleção específica e suas combinações são improvisadas no momento, e são respostas à situação específica da performance.” (SMITH; 1998:286)<sup>12</sup>

A estrutura básica do improviso (AABA) se desenvolveu ao longo do tempo e tornou-se mais complexa, mais desafiadora, às vezes até socialmente excludente. Ao longo da história do jazz, é bastante recorrente a eclosão de novos movimentos como reações a movimentos em voga, o que modificava as abordagens dos temas e das estruturas dos improvisos. É o caso do bebop, por exemplo, que surgiu como reação ao swing, primeiramente pelo sentido de injustiça que a fama e a fortuna quase que exclusivamente brancas causava nos negros, já que em grande parte aquela havia sido uma música feita por estes; em segundo lugar, o bebop emergiu de um questionamento perante a “atitude showman” que se esperava dos maestros e músicos perante o público. Segundo Thelonious Monk, o bebop tinha o intuito de ser algo que os brancos não pudessem “roubar”, e por isso, deveria ser, antes de tudo, uma música difícil, à qual eles

---

<sup>12</sup> “The term ‘improvisation’ is utilized here with a limited definition, the one which is most commonly intended in jazz terminology. In this construction, ‘improvisation’ connotes musical procedures that depend upon the selection, sequencing, and juxtaposition of musical elements, which selection is done in the moment by the players. It does not necessarily mean the spontaneous composition of completely new material, a process more often referred to in jazz as ‘free improvisation’. Preexistent material may include chord sequences, favorite motivic/melodic ideas, quotations, common-practice conventions of accompaniment or arrangement (familiar introductions, endings, accompaniment patterns, etc), in addition to new materials. But the specific selection and combination is improvised in the moment, and is a response to the specific performance situation.”

não tivessem fácil acesso, ou não pudessem aprender com facilidade. Em outras palavras, uma música que assumidamente tinha a intenção de excluir um grupo social específico. Daí que o aceleração dos andamentos, a utilização de cadências harmônicas menos convencionais e melodias dissonantes e assimétricas do bebop funcionavam como elementos de desencorajamento de participantes indesejados, como relata o baterista Kenny Clarke:

“Quanto aos participantes que não queríamos, quando começávamos a tocar aquelas mudanças de acordes diferentes que inventávamos, perdiam a coragem depois do primeiro chorus e saíam devagar, deixando os músicos profissionais em cena”. (apud CALADO; 1990:151)<sup>13</sup>.

A atitude do músico do bebop também contrariava a relação músico-plateia de até então – e de expansiva, tornou-se cool, ou seja, mais racional e desprovida de sentimentalismos. Uma música cerebral acompanhada de uma performance contida, mesmo diante de tamanha exigência técnica. Se nos anos 1920 e 1930, o músico de jazz enxergava-se como um entertainer, agora pretendia ser justamente o contrário disso. E não só no modo de tocar e de se relacionar com o público, mas através de uma atitude geral que se mostrava também em aspectos como a maneira de falar e se vestir:

“O músico bop vestia-se como um corretor inglês da Bolsa; falava tanto quanto possível como um professor universitário – quando não estava usando sua gíria particular – e evitava qualquer coisa que cheirasse a emocionalismo. Nada do sorriso largo e dos braços estendidos de Armstrong; ao contrário, ele friamente cumprimentava a plateia com a cabeça ao fim do número e saía do palco.” (COLLIER, apud CALADO; 1990:154).

Ainda que Dizzy Gillespie, grande representante desta nova música, fosse conhecido por seu senso de humor durante seus shows, contrariando a imagem fria associada, por exemplo, a Charlie Parker (que, mesmo sendo bem-humorado e sorridente fora dos palcos, ao se apresentar optava pela seriedade, sem trejeitos ou movimentos físicos além dos necessários para tocar), não estava mais do que

---

<sup>13</sup> Por “profissionais”, Clarke refere-se a ele próprio, além de Thelonious Monk, Joe Guy e Dizzy Gillespie.

imprimindo um caráter de naturalidade às suas performances, sem a intenção explícita de entreter o público com gestos e frases ensaiados num formato de espetáculo pré-pronto. Se a personalidade de Dizzy era ou não contagiante para o público, aquilo pouco importava. Não era este o foco. Muito pelo contrário, o que o bebop almejava e conseguira, foi atribuir à música que estavam fazendo o status de música artística, ao modo da música de concerto. Assim, se ainda no século XX a música erudita de concerto não era vista pela maioria como algo onde a improvisação era cabida (mesmo com seu passado de cadenzas, fantasias e *impromptus*), agora o jazz, irônica e provocativamente, equiparava-se aos preceitos de erudição da música eurocêntrica. O jazz já não estava a serviço da dança, como o swing havia estado; mais amplamente, o negro não era mais um serviçal do branco:

“Nos anos quarenta, veio uma revolução de um tipo. ‘Não nos importa mais entretê-los [público branco] e tocar para suas danças. Aliás, esta música é tão rápida que não se pode dançá-la. E não nos importamos se você quer vir e ouvir a banda, você tem que sentar e escutar esta música. É música de concerto e você tem que ouvir e prestar atenção.’”  
(Richard Davis em entrevista a MONSON; 1996:202)<sup>14</sup>

Para Jones, “a música e a vida negra na América sempre foram o resultado de uma reação a, e uma adaptação de aquilo que, como América, os negros receberam ou puderam conseguir para si” (JONES; 63:144), de modo que o bebop, emergido de uma reação ao swing, logo provocou novas reações. Em pouco tempo, músicos brancos também haviam aprendido os códigos propostos pelos boppers, e aplicavam-nos de formas variadas, fazendo surgir também o cool e o progressive jazz. De certa maneira, o bebop tornou-se uma referência para todas as músicas que vieram a partir dele, principalmente por ter modificado a escuta do jazz, que agora poderia ser também uma música tocada num formato camerístico. De todo modo, os boppers, embora tivessem uma atitude cool perante o público, ainda conservavam uma atitude hot em seu modo de tocar, que de certa forma era bastante frenético, tanto no uso das possibilidades de seus instrumentos quanto nas composições e na maneira de improvisar. O cool jazz, portanto,

---

<sup>14</sup> “In the forties came a revolution of a type. ‘We don’t care to entertain you [white audiences] anymore and play for your dances. Matter of fact, this music is so fast you can’t dance to it. And we don’t care if you want to come and hear the band, you got to sit down and listen to this music. It’s concert music and you got to hear it and check it out’.”

ampliou o sentido desta atitude aparentemente mais relaxada, trazendo-a para todos os aspectos da música, desde a performance até a estrutura das composições e dos improvisos. Mas tal atitude de relaxamento, suavidade e delicadeza, pode ser vista como indicadora de algo profundamente distante disto. Para Jones,

“O termo cool, em seu contexto original, significava uma reação específica ao mundo [...]. Definia uma atitude que realmente existia. Ser cool era, em seu sentido mas acessível, ser calmo, até mesmo impassível, diante de qualquer horror que o mundo pudesse apresentar diariamente. [...] Em certo sentido essa repressão calma ou estóica do sofrimento é tão antiga quanto a entrada do negro na sociedade escrava, ou a aceitação pragmática do africano capturado, recebendo os deuses de quem o capturara. Talvez seja a flexibilidade do negro o que o deixou sobreviver; sua capacidade de ‘ser cool’ [...]. Num mundo que se mostra basicamente irracional, a relação mais legítima que se pode haver com ele é a não-participação.” (1963:215)

De um ponto de vista social, em que o negro americano até então havia tido o papel de criar, enquanto o branco absorvia as inovações estéticas oriundas destas músicas, o cool, na grande maioria das vezes feito por músicos brancos, foi sobretudo fruto de uma redução das inovações rítmicas, harmônicas e melódicas feitas por Charlie Parker (JONES; 1963:211). Exceção feita a Miles Davis (não por acaso, negro), que trazia a introspecção típica do cool em sua maneira de tocar e compor, fazendo uso de andamentos e dinâmicas mais moderados e pouquíssimo vibrato, sem, no entanto, despir de sua música o sentido do jazz enquanto manifestação da vivência afro-americana.

Se a atitude cool do negro revela-se como reação aos horrores e maus-tratos a que foi submetido durante séculos de escravidão, e mais tarde de segregação e preconceito, seria simplesmente irônico – ou, no mínimo, alienado e alienante – que tal atitude fosse praticada por brancos. Claro que, em toda a história do jazz, há músicos brancos excepcionais que trataram esta música com extrema sensibilidade. Dave Brubeck, Chet Baker, Bill Evans, e os próprios músicos que acompanhavam Miles (Gerry Mulligan, Lee Konitz e Kai Winding) são exemplos disso. (Da mesma maneira, músicos crioulos, mesmo décadas após a abolição, negavam-se a aceitar suas raízes negras. O pianista Jelly Roll Morton, mulato que inovou a linguagem do ragtime na

primeira década do século XX e foi uma figura de importância suprema na construção do jazz, proclamando-se, inclusive, “inventor do jazz”, não se mostrava muito bem resolvido com sua condição de mestiça, como mostra o documentário “Jazz – vol. 1”, de Ken Burns.) O diferencial em Miles, isto é, o que fazia com que seu som aparentemente relaxado tivesse densidade, ao contrário de uma suposta música “vazia” de outros compositores e instrumentistas considerados cool, era sua profunda ligação com o blues, sentimento primordial da música afro-americana do século XX.

Se a questão do negro nos Estados Unidos é inevitavelmente entrelaçada ao desenvolvimento e às mudanças nas linguagens composicionais, improvisatórias e performáticas do jazz, muitas vezes ocorridas em resposta a outros estilos ou a injustiças das mídias de divulgação e da indústria cultural perante os méritos da população afro-americana, o que manteve sua força geradora e seu sentido de continuidade de uma tradição foi esta ligação com o blues<sup>15</sup>.

Este é um dos pontos em que todos os autores a que tivemos acesso (JONES, COLLIER, BERLINER, FRIEDWALD, CALADO, MONSON, BAILEY e GIDDINS) concordam: o blues configura-se como uma espécie de “estado de espírito” inerente à música negra dos Estados Unidos; trata-se de um sentimento fundamental que deve permear o jazz, e sem o qual esta música não seria possível, como se o ligasse às suas raízes e desse um sentido maior para sua existência. Segundo alguns desses autores, é este estado de espírito que traz para a música afro-americana certo sentido de “autenticidade”, embora saibamos o quanto este termo é contraditório e discutível em

---

<sup>15</sup> Exemplos da injustiça dos meios midiáticos com a população negra são, por exemplo, os casos dos band leaders Nick LaRocca e Paul Whiteman, que nos anos 1910 e 1920, respectivamente, fizeram fama e fortuna com seus grupos de jazz, mesmo tendo entre seus contemporâneos arranjadores brilhantes como Duke Ellington, Fletcher Henderson e Joe King Oliver. Vale dizer que era bastante diferente a relação de Whiteman e LaRocca com os músicos negros e o reconhecimento de seu mérito na criação e desenvolvimento do jazz, já que o primeiro reconhecia plenamente a origem da música que tocava, sendo grande amigo e parceiro de Duke Ellington, e empregando músicos negros em sua orquestra em tempos de extrema segregação. Já LaRocca, à frente da Original Dixieland Jass Band, acreditava que os negros nada tinham a ver com o surgimento desta música, e na década de 1950 chegou mesmo a proclamar-se criador do jazz, além de achar-se o “Cristóvão Colombo da música” e “a pessoa sobre quem mais se mentiu desde Jesus Cristo”. A situação privilegiada do branco em relação ao negro nas primeiras décadas do século passado é muito bem abordada no documentário “Jazz”, de Ken Burns (Volumes 1 e 2). Também LeRoi Jones, em seu livro “O Jazz e sua influência na cultura americana”, discute amplamente a questão, desde os primórdios da gravação sonora até a década de 1960. Um exemplo dado por Jones que atenta para a desigualdade de tratamento entre brancos e negros nas mídias de divulgação de discos está na afirmação de que “o swing demonstra isso mais uma vez – que mesmo às custas dos elementos mais belos da tradição musical afro-americana, para ser um músico bem sucedido de swing (isto é, rico), era preciso ser branco. Benny Goodman foi o ‘Rei do Swing’, e não Fletcher Henderson, ou Duke Ellington, ou Count Basie.” (1963:190). Também “Miles Davis e John Lewis não foram os ‘Reis do Cool’ [...]; em vez disso, e de modo bastante previsível, os ‘reis’ durante o ápice do cool foram músicos brancos como Gerry Mulligan, Chet Baker, Dave Brubeck ou Paul Desmond.” (idem: 216).

suas determinações. Em outras palavras, é como se a identificação deste elemento bluesístico nos ajudasse a diferenciar o jazz daquilo que apenas “soa como” jazz, mas que é mais uma manipulação kitsch de aspectos superficiais do jazz que qualquer outra coisa.

Se tomarmos como referencial a ideia de que “a música expressa aspectos da experiência de indivíduos na sociedade”, toda criação musical é expressão, em algum nível, e de alguma forma, de elementos extra-musicais, como as relações humanas. Blacking argumenta que “música, que é um produto dos processos que constituem o eu, irá refletir todos os aspectos do eu”, e que este “eu”, tanto em sua esfera pública quanto privada, “e mesmo a visão do que esse eu deveria ser, são produtos da interação social” (BLACKING; 1995:32-33). Por este prisma, qualquer manifestação musical pode ser reveladora, por um ponto de vista social, pois indica uma complexa teia de estruturas e relações que a fundamentam. Também por esse prisma, justifica-se a identificação de elementos específicos que possam ser considerados diferenciais em determinado tipo de música. No caso do jazz, a identificação de uma ligação com o blues como elemento de diferenciação o coloca em relação direta com toda a história do negro na América, o que diz respeito a uma vivência muito específica que gerou um tipo de música muito específico<sup>16</sup>.

A formação de sentido na música, ou sua significação, depende de um grupo de pessoas que “falem a mesma língua” (no sentido musical da palavra), o que pressupõe

---

<sup>16</sup> O objetivo da identificação de supostas “essências” nos gêneros musicais não é amenizar as diferenças entre elas, tornando-as homogêneas e pasteurizadas (como ocorre quando se parte do pressuposto de que “todas as músicas têm uma mesma essência”); nem tampouco isolar o que julgamos kitsch do não-kitsch (como ocorre quando aplicamos juízos de valor). Da mesma maneira, uma visão acrítica da questão é mais ou menos o mesmo processo que faz com que André Rieu seja vendido em lojas de discos ao lado da Concert Köln interpretando sonatas de Bach, embora o primeiro esteja muito mais próximo, em essência, de Lady Gaga ou Madonna (o problema disso é que a maioria das pessoas são induzidas a crer que estão levando para suas casas música erudita). Da mesma maneira, colocar os discos de Kenny G na mesma seção dos de Keith Jarrett ou Wayne Shorter configura quase uma falácia (Que músico nunca ouviu alguém dizer algo do tipo “Ah, você toca jazz? Adoro jazz! Tenho vários discos do Kenny G em casa!?”). Nada disso desmerece a qualidade técnica de André Rieu ou Kenny G. Apenas acredito tratem-se de músicas com essências e motivações muito distintas. Quando Christina Aguilera canta *Stormy Weather* em homenagem a Etta James, não quer dizer que ela esteja cantando um blues, assim como quando a cantora Sandy inclui em seu repertório temas como *Águas de Março*, não significa que esteja cantando bossa nova. Todos esses exemplos, no entanto, por mais que possam ser julgados como não sendo música clássica, jazz ou bossa nova, representam alguma coisa, na medida em que compositores e intérpretes “expressam, consciente ou inconscientemente, algo a respeito da estrutura de suas sociedades e da sociedade humana em geral” (BLACKING; 1995:32). O que queremos dizer aqui, portanto, é que tanto Kenny G quanto Keith Jarrett representam expressões de esferas sociais; no entanto, são esferas distintas, com motivações distintas. Seguindo esta lógica, e pensando na questão de uma suposta autenticidade no jazz, Jarrett teria em sua música essa essência “bluesística”, enquanto Kenny G estaria utilizando-se de aspectos associados ao jazz (instrumentação, estrutura da música, improvisação, repertório, e até blue notes), mas sem o sentimento do blues como matriz geradora, tornando-se kitsch.

músicos e público que tenham no mínimo uma ideia do que se está “dizendo” no momento de uma performance. Mesmo a música que tem por intuito chocar, não poderia sequer ser criticada a não ser que se expressasse através de códigos que, dentro do conhecimento de um determinado grupo, fossem recebidos como tais. Neste sentido, a intenção dos boppers de fecharem-se como grupo restrito, distanciando-se de outros músicos e de determinado tipo de público, mostra-se um excelente exemplo. Ao mesmo tempo em que esses músicos buscavam “falar” de modo que outros não os entendessem, ainda assim comunicavam-se através de códigos conhecidos (notas musicais, acordes, ritmos, forma, etc.), que foram reconfigurados e ressignificados. Ingrid MONSON argumenta que a música, ao atingir um nível real de comunicação, indo além da capacidade técnica de quem a executa, é comparável à experiência de significação da fala:

“Quando um músico alcança um público perspicaz de modo bem-sucedido, fazendo com que seus membros aplaudam ou gritem em louvores, elevando a energia a proporções dramáticas e deixando uma memória sonora que se prolonga por tempos após [sua execução], ele ou ela se transportou para além da competência técnica, para além das mudanças de acordes, e para o domínio do ‘dizer algo’.” (MONSON; 1996:1-2)<sup>17</sup>

“Dizer algo”, (ou “to say something”, no inglês), neste sentido, depende diretamente de outro aspecto: a interação. Isto é, para que a música adquira significado, e para que os significados da música possam se desenvolver e modificar (adquirindo novos sentidos com o tempo), é necessário que haja diálogos (mais no sentido figurado que literal) – dos músicos entre si, do público entre si e entre os músicos e o público. Além disso, as interações destes grupos com um ambiente social mais amplo, que envolve questões como política, identidade e raça, são inevitáveis na formação de sentido dos objetos culturais. Reações de todas as partes refletem no produto artístico

---

<sup>17</sup> “When a musician successfully reaches a discerning audience, moves its members to applaud or shout praises, raises the energy to dramatic proportions and leaves a sonorous memory that lingers long after, he or she has moved beyond technical competence, beyond the chord change, and into the realm of ‘saying something’”.

final, fazendo com que cada apresentação, de um ponto de vista da oralidade, seja única (COOK: 2003). “A música e a dança”, sugere Martin Stokes, “não somente ‘refletem’. Ao contrário, elas provêm os meios pelos quais as hierarquias são negociadas e transformadas”, gerando significado social por viabilizarem formas de reconhecimento de “identidades e lugares, assim como das fronteiras que os separam” (STOKES; 1994:4-5).

As escolhas do intérprete no momento da performance são, portanto, em parte moldados pelas ações e reações que ocorrem ao longo de uma apresentação, e ganham significados múltiplos. “Quando você escuta música, depois que ela termina, se desfaz pelo ar. Você nunca a captura novamente” (DOLPHY, apud CALADO; 1990:39). Especialmente no jazz, a fugacidade da apresentação ao vivo e as interações com o público são fundamentais em sua construção e no desenvolvimento de sua linguagem (como vimos antes, muitos dos movimentos no jazz emergiram como reação direta a outros movimentos. Os músicos envolvidos nestes movimentos não precisavam necessariamente verbalizar suas intenções – os próprios códigos musicais eram suficientemente comunicativos nesses embates). Para Monson, a forma como músicos “dizem algo”, na música e sobre a música, envolve, analiticamente, três níveis de interação:

“(1) a criação de música através da interação improvisatória dos sons; (2) a formatação interativa de redes sociais e comunidades que acompanham a participação musical; e (3) o desenvolvimento de significados e ideologias culturais variáveis que substanciam a interpretação do jazz na sociedade americana.” (idem: 2)<sup>18</sup>

Disso, mais uma vez podemos confirmar a função de significação do jazz enquanto reflexo de uma “continuidade sociocultural formada dentro da América negra”, de modo que se o músico pós-anos 1920 “quisesse executar um tipo de jazz realmente comovedor, tinha de [...] combinar de modo suficiente a tradição autônoma e mais antiga de blues com as tradições musicais dos creoles, ou as orquestras de ragtime do Norte.” (JONES; 1963:146-147).

---

<sup>18</sup> “(1) the creation of music through the improvisational interaction of sounds; (2) the interactive shaping of social networks and communities that accompany musical participation; and (3) the development of culturally variable meanings and ideologies that inform the interpretation of jazz in American society”.

O processo de significação musical dentro dos grupos culturais possui, como dissemos, semelhanças com o processo de significação do discurso. Não é à toa que encontramos incontáveis exemplos de músicos que separam o bom do mau improvisado através de tal analogia, de forma que o bom improvisado é aquele que “diz alguma coisa”.

Como argumenta Monson, “a boa improvisação jazzística é sociável e interativa como uma conversa; um bom instrumentista comunica-se com os outros instrumentistas do grupo. Se isso não acontece, não é bom jazz” (1996:84)<sup>19</sup>. Por diversas vezes, instrumentistas imitam literalmente as entoações de conversas: Charles Mingus e Eric Dolphy, numa gravação de *What Love* (Charles Mingus), datada de 1960, comentam, discutem e fazem as pazes através de seus instrumentos (contrabaixo e saxofone, respectivamente), num improvisado que seria impossível sem o conceito de discurso de que falamos. James L. Collier, por sua vez, descreve o improvisado de Louis Armstrong em *Sweethearts on Parade* como “um discurso, não o da exposição formal de um conferencista que oferece uma linha de pensamento ordenado, temperada com efeitos planejados, mas a fala espontânea de alguém num bar, discutindo um assunto, descrevendo um acontecimento que teve consequências para ele” (1993: 68). Outro exemplo que amplia ao máximo a capacidade do instrumento de extrair material musical da fala cotidiana, embora não se trate de música improvisada, é o caso de Hermeto Pascoal no disco *Festa dos Deuses* (1992), em que o compositor literalmente musica um discurso de Fernando Collor (*Pensamento Positivo*), orientações de uma professora de natação durante uma aula (*Aula de Natação*) e o poema “Três Coisas” recitado por Mario Lago (*Três Coisas*). Hermeto utiliza sua capacidade auditiva extremamente sensível para realizar o feito em tempo real durante entrevistas (será que isto poderia ser considerado um improvisado?), musicando frases ditas pelo entrevistador. Durante apresentações, Hermeto também mostra, em seus improvisos, uma relação íntima da música com o discurso, como quando canta e toca flauta ao mesmo tempo, muitas vezes utilizando-se até mesmo de palavras, ou quando praticamente “conversa” consigo mesmo, alternando voz e piano durante improvisações, como ocorre em sua apresentação em *Montreux* (1979), na composição *Quebrando Tudo*.

Assim como durante nossas falas cotidianas narramos acontecimentos, o improvisado deve também “contar uma história”. Berliner argumenta que a metáfora da contação de história sugere a transcendência da utilização de material musical, tal como

---

<sup>19</sup> “Good jazz improvisation is sociable and interactive just like a conversation; a good player communicates with the other players in the band. If this doesn’t happen, it’s not good jazz”.

forma e repetição motívica, na criação de movimento durante um improviso (1994:201). Como é de se imaginar, o contorno da narrativa e o tipo de linguagem e vocabulário nela utilizados modificam-se com o tempo e conforme as modas de cada época. Para as primeiras gerações de improvisadores, como Louis Armstrong e Lester Young, a narração normalmente constituía-se de um primeiro chorus apenas com a exposição do tema, um segundo chorus com variações sobre o tema e um terceiro equivalente ao primeiro, ou com pequenos padrões de poucas notas, como em riffs. Já os improvisadores contemporâneos comumente dão menos ênfase à melodia, mas o sentido da narrativa permanece. O bebop, por sua vez, é frequentemente comparado à literatura beatnik, não só por terem sido movimentos contemporâneos, mas por compartilharem em suas estéticas uma atitude provocativa que se revelava através de formas propositalmente assimétricas e narrativas caóticas. Como se o bebop representasse, musicalmente, as aspirações beatnik, e vice-versa. Ou melhor: um falava pelo outro.

Na medida em que o improvisador domina as técnicas da narrativa (o que pressupõe um estudo extremamente técnico, do mesmo modo que um escritor passa horas refazendo seu trabalho, lendo trabalhos alheios, etc.), sente-se mais livre para se expressar. Sua história é mais bem contada na medida em que adquire domínio sobre determinadas linguagens (incluindo progressões harmônicas específicas, fraseado, repertório e nuances interpretativas, como tipos de glissando ou vibrato). Isto não exclui, de maneira alguma, a questão da emoção. Pelo contrário, a grande maioria dos músicos acredita que o estudo traz ferramentas para ampliar a capacidade do improvisador de expressar suas emoções com maior facilidade. Berliner lembra que “a emoção serve como parceira do intelecto na concepção e expansão de ideias”, e que artistas comumente descrevem a importância da utilização de seus “reservatórios emocionais”, “cuja energia representa uma destilação de suas experiências com a vida”, de modo que “as performances podem refletir o escopo de expressão individual, incluindo flutuações extremas de sentimento” (1994:202). Calado sugere que, mais ainda, quando o músico toca seu instrumento, é como se aquele instrumento se tornasse parte de seu corpo, e somente através desta fusão é que a expressão através da música pudesse ocorrer em toda sua integridade:

“Na verdade, o instrumento é para o jazzman um prolongamento de seu corpo e de sua voz. No jazz, o que importa não é necessariamente a nota musical afinada, mas o som, os efeitos; não a palavra, mas a expressão. E para que

esse ideal seja alcançado, tudo é válido, mesmo que contrariando os preceitos técnicos da música erudita: “sujar” o som da flauta misturando o som da voz; utilizar notas e harmônicos fora da região habitual do instrumento; produzir efeitos de rugidos e “gritos” nos instrumentos de sopro; percutir as cordas do piano diretamente com as mãos”. (CALADO; 1990:31)

Mas se até agora falamos de como o instrumentista é mais valorizado na medida em que “fala” mais, ou em outras palavras, na medida em que aproxima seu modo de tocar de um discurso, poderíamos deduzir que o canto seria o ápice da expressão jazzística, pois possui, de fato, o poder da palavra. Visto isso, não seria estranho supor que a voz tem vantagens sobre o instrumento justamente porque fala, e não só “simula” o discurso. No entanto, não é o que muitos músicos e estudiosos pensam. Embora a música instrumental tente aproximar-se da fala, a música, para muitos, perde o encanto quando acrescida de letra. Quando isso ocorre, é dito que “destrói a arte do jazz (‘mata’ o artista) por diluir sua ‘pureza’ musical” (GRANT; 1995:286). Como se colocar letra numa melodia impedisse que ela pudesse servir como meio de uma expressão mais livre e abstrata por parte de quem a interpreta. Mas, na verdade, o próprio jazz não existiria não fosse sua relação íntima com o canto, desde muito antes do jazz sequer existir.

## **1.2 A voz como instrumento e o instrumento como voz: cantando jazz**

Os vínculos entre voz e instrumento no jazz remetem aos primórdios do blues, quando os instrumentos buscavam imitar o fraseado flexível do canto através de bends, glissandos, vibratos e outros recursos, e continuou ao longo dos séculos XX e XXI, com voz e instrumentos emprestando material um ao outro, numa relação muitas vezes conflituosa.

Quando o blues rural (que, por sua vez, descende dos shouts, cantos de trabalho e spirituals, todos estas tradições cantadas) começou a ser influenciado pelos instrumentos, e o violão passou a ter maior efeito sobre os cantores, fazendo com que grandes massas passassem a aprendê-lo, as técnicas violonísticas desenvolvidas pelos negros refletiam sua maneira de cantar: “as cordas tinham de fazer sons vocais, imitar a

voz humana e suas cacofonias fantásticas” (JONES; 1963:78)<sup>20</sup>. Quando o violão foi gradualmente cedendo lugar aos instrumentos de sopros nas mãos dos negros, estes ainda insistiam em cantar nos breaks. Somente quando os negros começaram a ter maior domínio sobre os instrumentos de sopro, pensando não mais em traduzir o canto, mas em tocar junto ao canto ou em oposição a ele é que o blues iniciou uma fase de transformação que seria crucial para o desenvolvimento do jazz. O jazz, de certa forma, só foi possível a partir dessa ruptura com a voz.

Por outro lado, boa parte dos grandes cantores de jazz, se não todos eles, utilizaram-se de técnicas e linguagens desenvolvidas pelos instrumentistas (sobretudo, de sopro) como fonte de inspiração para o canto. E não são poucos os casos de grandes artistas do jazz que são tanto cantores quanto instrumentistas. Só para citar alguns, podemos lembrar Louis Armstrong, Chet Baker, Sarah Vaughan, Nat King Cole, Nina Simone, George Benson, John Pizzarelli e Carmen McRae, além dos instrumentistas que cantavam muito bem, mas não se consideravam cantores profissionais (como Dizzy Gillespie, que após descobrir que ele mesmo podia cantar tão bem quanto Joe Carroll, até então crooner de sua orquestra e dono de grande destreza e agilidade vocais, acabou dispensando o cantor e passou a se apresentar vocalizando e improvisando).

O mais interessante é notar que desde os primórdios do jazz cantado, o improviso vocal já se fazia presente. Na verdade, já aparecia no teatro de vaudeville (por sua vez uma derivação dos minstrel shows – tradição cujas raízes remontam ao século XVII), que teve seu auge na segunda nas últimas décadas do século XIX, tendo como importantes representantes artistas tais quais Al Jolson, Gene Greene, Eddie Cantor, Cliff Edwards e Josephine Baker, (estes, na verdade, são os artistas que puderam ser registrados em áudio, a partir dos anos 1910). Os próprios Count Basie, Cab Calloway, The Boswell Sisters, Jelly Roll Morton, Sammy Davis Jr. (junto com seu

---

<sup>20</sup> A relação da voz com os instrumentos está mais profundamente enraizada no blues do que uma escuta superficial poderia supor. Berliner aponta que “em muitas partes da África, sistemas de afinação usam tons que estão fora do sistema Ocidental temperado; voz humana e instrumentos assumem uma espécie de paridade musical. Vozes e instrumentos estão, por vezes, tão próximos em timbre e tão inextricavelmente entrelaçados por entre o tecido musical que são quase indistinguíveis. Além disso, alguns tambores, marimbas, cornetas e flautas podem de fato funcionar como substitutas da fala, reproduzindo impecavelmente os padrões rítmico-melódicos de línguas tonais de sua respectiva cultura” (BERLINER; 1994:68). No original: “In many parts of Africa, tuning systems use pitches outside the Western system of equal temperament; human voice and instruments assume a kind of musical parity. Voices and instruments are at times so close in timbre and so inextricably interwoven within the music’s fabrics as to be nearly indistinguishable. Furthermore, some drums, marimbas, horns, and flutes, can actually function as surrogate speech by impeccably reproducing the melodic-rhythmic patterns of the tonal language of their respective culture”.

pai e seu tio), e grandes astros do cinema como Fred Astaire, Ginger Rogers, Judy Garland, e Charles Chaplin, tiveram no teatro de vaudeville suas formações artísticas. Gene Kelly, Irving Berlin, Ella Fitzgerald e George Gershwin também tiveram breves incursões neste ambiente. Ainda que bastante decadente por conta do crescente sucesso do cinema e do rádio, os espetáculos de vaudeville estenderam-se até os anos 1930, e continuaram se disseminando pelos EUA concomitantemente à era do blues urbano e ao início da era do jazz. Os artistas do vaudeville utilizavam o scat geralmente como maneira de trazer comicidade para as canções, e não foi até a chegada de Louis Armstrong que o improviso vocal tomou outras conotações e definiu os rumos para tudo o que viria depois. O espetáculo de vaudeville, no que tange à indústria de entretenimento, teve importância fundamental na disseminação da música que se estava formando, e teve grande influência sobre a música popular americana, mesmo antes da era da gravação sonora. Gary Giddins acredita que os minstrel shows foram a primeira forma de entretenimento em massa dos EUA, como ele conta em depoimento no documentário *Jazz*, dirigido por Ken Burns (ano não informado):

“Porque você tinha tropas de menestréis bastante codificadas, todas fazendo os mesmos tipos de canções, o mesmo tipo de humor, atravessando todo o país, e não apenas cidades principais, mas todo tipo de cidade, qualquer lugar que tivesse um buraco onde fosse possível se apresentar, era como se fosse televisão primitiva! Foi a primeira forma de entretenimento que todos nos Estados Unidos conheciam. Todos escutavam as mesmas canções, todos escutavam as mesmas piadas”.<sup>21</sup>

Da colocação de Giddins, podemos supor que os improvisos dos artistas de vaudeville certamente marcaram seus ouvintes e protagonizaram o desenvolvimento da improvisação vocal, que culminaria no scat singing tal como o conhecemos nas décadas de 1920 e 1930. Mas o vaudeville e os menestréis, além de terem sido importantes na disseminação da música pelo país, foram também palco de uma complexa situação

---

<sup>21</sup> “Because you had minstrel troops very much codified, all doing the same kinds of songs, same kind of humor, criss-crossing the whole country, and not just into major cities but all kinds of town, any place where there was a hole where they could perform, it was like early television! It was the first entertainment form that everybody in the United States knew. Everybody heard the same songs, everybody heard the same jokes”.

cultural que se formara especialmente após a abolição da escravatura, revelando os paradoxos da formação cultural nos EUA, que se pautaram sobretudo na questão racial. Era comum nestes espetáculos que brancos e negros desenvolvessem danças ou números de paródia uns dos outros, e logo as paródias feitas pelos negros da vida dos brancos era parodiada pelos próprios brancos, ganhando novos significados, e vice-versa. A longa citação de Jones, que aborda a questão do negro na América com grande afinco ao longo de seu livro, não poderia ser melhor para descrever o ambiente fascinante e complexo de então:

“A música negra setentrional anterior ao jazz era quase como o quadro dentro de um quadro que ficava dentro de outro quadro, e assim por diante [...]. O ragtime era música negra, resultante da apropriação que o negro fizera das técnicas brancas do piano, utilizadas na música de espetáculo ou de palco. O ragtime popularizado, que invadia o país com partituras no primeiro decênio deste século, era uma diluição do estilo negro. E, finalmente, a música de espetáculo e ‘sociedade’ que os negros do Norte anterior ao blues compunham era um tipo de apropriação ondulante, essencialmente descolorida, das imitações popularizadas e feitas pelos negros da música do minstrel branco e que, como mencionei antes, vinha das paródias, feitas pelo branco, da vida e música dos negros. E nisto podemos adentrar-nos ainda mais no ‘roubo’ inicial em que se baseia a música negra americana, isto é, naqueles usos iniciais aos quais foi posta a música euro-americana” (JONES: 1963:120).

Já o blues, que na grande maioria das vezes não comporta o scat singing (o improvisado no blues se dá de outras maneiras, como na inflexão, nas intenções rítmicas e até mesmo na letra, mas não como scat), foi também de suma importância para o desenvolvimento do jazz cantado, tanto no que diz respeito à sua essência, ou seu “sentimento elementar”, quanto na estruturação de sua forma, mesmo antes do advento da gravação sonora. Segundo Friedwald, ao final dos anos 1910, “a canção popular americana havia [...] praticamente se codificado ao que chamamos a forma AABA de trinta e dois compassos: cada sessão com duração de oito [deles]” (1990:21)<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> “American popular song had, by the end of the teens, codified itself into what we call the thirty-two-bar AABA form: each section lasting eight measures”.

Com a emergência da popularização da gravação sonora, os cantores de blues (na verdade, majoritariamente cantoras, num primeiro momento, como Bessie Smith, Ma Rainey, Mamie Smith, Victoria Spivey, Clara Smith, Sarah Martin, Chippie Hill, Sippie Wallace, Trixie Smith e Ida Cox), obtiveram enorme sucesso na indústria fonográfica e de espetáculos, ampliando de maneira definitiva o campo de atuação da música negra nos Estados Unidos.

A década de 1920 marcou a generalização da gravação elétrica, o que gradualmente afetaria também a percepção da voz humana, além de disseminar a música dos centros culturais dos EUA para todo o país (e para fora dele, ainda que em pequena medida). A reprodução de fonogramas proporcionava maior incorporação de elementos de intérpretes específicos, de modo que os mais populares passavam a ser mais imitados por aprendizes: “O disco fonográfico centuplicou a popularidade e imitação generalizadas de certos cantores de blues, e devido a isso os próprios discos fonográficos vieram realmente a criar estilos completos de canto de blues” (JONES: 1963:111). Não fosse isso, Louis Armstrong talvez não tivesse tido tamanha influência sobre a forma de tocar e cantar jazz no mundo todo. Neste período, ele gravaria seus primeiros LPs como bandleader, ao lado de seu grupo Hot Five, e em 1926 marcaria a história do jazz cantado, consagrando-se o pai do scat singing através da antológica gravação de Heebie-Jeebies (trataremos desta gravação mais profundamente no Capítulo 4). Neste mesmo ano, Bing Crosby faria suas primeiras incursões pela gravação sonora (como integrante da orquestra de Paul Whiteman), embora seu sucesso estrondoso só fosse ocorrer na década subsequente. E estes dois artistas (um negro, o outro branco), juntos transformariam a maneira de cantar jazz, fundamentando sua base estética. Ambos, não por acaso, eram tanto cantores quanto instrumentistas. Louis Armstrong era trompetista e cantor, e ao tocar, frequentemente alternava frases de trompete com frases cantadas, no que soa como um diálogo dele consigo mesmo, ao mesmo tempo em que seus improvisos instrumentais e vocais se espelham, tomando empréstimos um do outro, e tornando sua linguagem algo híbrido neste sentido, meio vocal, meio instrumental. Não se pode pensar em Louis sem seu trompete, nem tampouco em seu trompete sem sua voz. Armstrong foi (e é até hoje) uma grande referência para a maior parte dos cantores e instrumentistas que o sucederam. Na verdade, pode-se dizer (e acreditamos que boa parte dos estudiosos do assunto, além de músicos, concordaram) que Louis Armstrong

“[...] fundamenta o modelo básico, assim como o vocabulário que a maioria, se não todos os solistas de jazz, usaria dali em diante [...]. Armstrong [...] inaugura as mudanças na música que se tornaria tanto uma forma de arte high-brow quando um entretenimento pop internacional [...]. Louis Armstrong criou o jazz ‘tal como o conhecemos.’” (FRIEDWALD; 1990:27)<sup>23</sup>.

Bing Crosby, por sua vez, era, além de cantor, baterista – há pouquíssimos registros disponíveis na internet, mas um deles é o vídeo de *Rhythm on the River* (1940), em que Crosby faz uma cena batucando no balcão e em trompetes, trombones, caixas de violino, até chegar numa bateria, tudo dentro de uma loja de instrumentos musicais. Seu senso rítmico apurado aparece na sua maneira de cantar: Crosby flexibiliza a métrica da canção, ora esticando, ora acentuando diferentes sílabas. Por vezes, comenta os versos cantados com pequenos trechos improvisados que mais buscam dar movimento rítmico à melodia principal que qualquer outra coisa. É o que ouvimos ao final de *Some of These Days*, gravada em 1932, em que Crosby substitui a última palavra da música (“daddy”) por sílabas de scat:

*And you're gonna be lonely*  
Just for me only  
Cause you know, honey  
That you had your way  
And when you leave me  
*You know it's gonna grieve me*  
*You'll miss your little* dap-deep dap-duh dah duh-duh dah  
Dwee dwee dwee dwee dwee dwee...

Ainda em *Some of these Days*, Bing demonstra uma habilidade vocal de extrema sofisticação. Nela, o cantor realiza um chorus de scat, assimilando a linguagem dos instrumentos de sopro ao brincar com arpejos diminutos e dominantes e acompanhar as progressões harmônicas com velocidade e destreza impressionantes. Outros exemplos que demonstram sua habilidade técnica são *Sweet Georgia Brown*, *St. Louis Blues* (em

---

<sup>23</sup> [Louis Armstrong] “sets down the basic model as well as the vocabulary most, if not all, jazz soloists would use from then on[...]. Armstrong [...] launches the shifts in the music that would become both a high-brow art form and an international pop entertainment [...]. Louis Armstrong created ‘jazz as we know it’”.

que Crosby realiza scats), e *T'aint So, Honey, T'aint So, I'm Afraid of You* e *Make Believe* (as três últimas de 1928), em que incorpora os avanços rítmicos de Armstrong, mostrando mais uma vez não só a influência do trompetista sobre os artistas da época, como suas próprias inovações sobre o que já havia sido feito antes. Para Friedwald, Crosby incorporou em seu canto a abordagem à organização melódica, o uso do ritmo e o conceito e vocabulário de improvisação dos solistas instrumentais (especialmente Armstrong e Bix Beiderbecke).

Crosby e Armstrong tiveram influência recíproca um sobre o outro (Louis Armstrong dá as cartas quando canta, na gravação de *Star Dust*, variações dos buh-buh-buh-buh-boos de Crosby em *Just One More Chance* – esta última sendo de março de 1931 e a primeira de novembro do mesmo ano). Os dois chegaram a cantar juntos por diversas ocasiões ao longo de suas carreiras, e à altura de 1935, já haviam formatado e direcionado o canto popular dos Estados Unidos, tornando-se os grandes representantes da primeira geração de cantores de jazz.

Os cantores que seguiram com mais afinco os caminhos iniciados por Crosby e Armstrong, sem, no entanto, deixarem de abordá-los de modo personalíssimo, seriam Leo Watson e Ella Fitzgerald. Watson tinha um temperamento excêntrico, e suas apresentações eram sempre inventivas e bem-humoradas, assim como seu canto. Watson chegou a tocar trombone, bateria e violão, além de se envolver em diversos escândalos que terminavam geralmente com sua prisão, como consequência de atos que iam desde porte de substâncias ilegais até tocar percussão nas race riots (brigas étnicas que chegavam a ser como pequenas guerras civis) entre judeus e negros, ou coisas do tipo correr nu por saguões de hotéis. Quando Watson morreu, aos 52 anos de idade em 1950, embora o motivo oficial da morte houvesse sido pneumonia, Friedwald diz suspeitar que “ele simplesmente era louco demais para viver”<sup>24</sup> (1990:140). No palco, suas performances não eram muito diferentes de seu espírito, e seus improvisos misturavam fraseados baterísticos, trombonísticos e guitarrísticos, além de fragmentos de cantigas infantis ou canções folk, numa espécie de “fluxo de consciência vocal”.

Já Ella Fitzgerald, que inclusive teve como grandes referências tanto Leo Watson quanto Louis Armstrong e Bing Crosby (além de Connie Boswell), foi talvez a maior representante do scat singing de todos os tempos. Com grande agilidade vocal, tanto na entoação de melodias quanto na articulação silábica, Fitzgerald foi responsável

---

<sup>24</sup> “When Watson died in Los Angeles in 1950, the killer was officially pneumonia, but I suspect that He was just too crazy to live”.

por uma renovação do scat a partir da estética do bebop. O bebop, que como vimos, foi concebido com intuito de não ser tocado por brancos e ser difícil demais para ser tocado por outros músicos – e mais ainda para ser cantado (desde a era do swing, as composições eram sempre cantáveis, e os cantores figuravam como grandes atrações das big bands), teve suas intenções reconfiguradas e suas concepções ressignificadas, tanto no âmbito instrumental (com as reações de que falamos anteriormente, e que desembocaram em novos movimentos como o cool e o progressive), quanto no âmbito vocal, através de cantores que aceitaram o desafio de entoar melodias tão difíceis e também de improvisar sobre seus temas<sup>25</sup>.

“O bebop era uma música instrumental. Cantor algum poderia tê-lo concebido. Charlie Parker alterou para sempre a relação fundamental entre voz e instrumento tal como ela havia existido até então. Sopristas [músicos que tocavam instrumentos de sopro] ainda precisavam respirar, portanto tinham que basear suas frases na duração do fôlego humano, mas não precisavam mais restringir o que tocavam aos limites da voz. Eles tocavam mais rápido, muito além do que qualquer voz humana poderia articular com clareza, e tocavam melodias que nunca foram feitas para serem cantadas. [...] A nova música pode ter reafirmado muitos dos princípios básicos do jazz, especialmente a primazia do blues, mas era quase que exclusivamente uma música de instrumentistas” (FRIEDWALD; 1990:223).<sup>26</sup>

Parece que a dificuldade técnica do bebop apenas abriu o apetite de cantores como Joe Carroll, Buddy Stewart, Dave Lambert, Al Hibbler, Babs Gonzales, Mel Tormé e Ella Fitzgerald para mergulhar neste universo e absorver sua linguagem, abrindo os caminhos para novas experimentações vocais. Fitzgerald, em entrevista à

---

<sup>25</sup> Devemos lembrar que ao mesmo tempo em que o bebop tinha suas reservas em relação ao canto, o próprio Charlie Parker em diversos improvisos e mesmo em seus temas, ao tocar, aproximava-se da expressão da voz falada e cantada: “Parker também imitava literalmente a voz humana com seus gritos, arrebatamentos, grasnidos e borrões sonoros [...]. Parker não admitia qualquer separação entre si próprio e o agente que escolhera como meio de auto-expressão” (JONES; 1963:39).

<sup>26</sup> “Bebop was an instrumental music. No singer could have conceived it. Charlie Parker forever altered the fundamental relationship between voices and instruments as it had existed up to that point. Horn players still had to breath and so they had to base their phrases on the duration of the human breath, but no longer did they need to limit what they played to the boundaries of the voice. They played faster, way beyond what any human voice could articulate with clarity, and they played melodies that were never meant to be sung” (FRIEDWALD; 1992:223).

revista *Ebony*, chegou a dizer que os músicos do bop tinham “mais a dizer que quaisquer outros músicos tocando [naquele momento]” (apud FRIEDWALD; 1990:143).

O fato de o depoimento de Ella apontar mais uma vez para a metáfora da fala na música (os músicos do bebop tinham “mais a dizer” do que os outros), nos faz questionar de que modo isso se dá no universo vocal. Bastante discutida é a maneira com que Ella Fitzgerald abordava as letras das canções que interpretava. A relação de Ella com sua voz era, em muitos momentos, muito mais próxima à de um instrumentista com seu instrumento do que a de um cantor que se expressa através das palavras de uma canção. Segundo Friedwald, para Ella Fitzgerald, “a letra é somente algo sobre a qual se balança [something to swing on]” (idem: 153)<sup>27</sup>, de modo que nos parece que por vezes, nas interpretações de Ella, o valor poético das letras fica amortecido; a canção torna-se um pretexto para improvisos. O autor aponta para a perda de sentido do próprio ato de cantar quando se distancia demais das letras:

“Os melhores cantores de jazz emprestam ideias do jazz instrumental, e frequentemente pertencem às mesmas escolas de pensamento (swing, bop, cool), [...] se você emprestar demais e começar a simplesmente imitar técnicas de corneta, então você de certa forma perdeu de vista o sentido de cantar” (idem; 1990:xii).<sup>28</sup>

Friedwald acredita que somente Ella Fitzgerald e Anita O’Day foram capazes de cantar uma canção sem dar ênfase particular às palavras (idem: xii). É como se elas – as palavras – fossem reduzidas apenas à pureza do som articulado, perdendo seu significado semântico para tornarem-se sílabas, quase como num scat. As maiores críticas a Ella, sobretudo no início de sua carreira, faziam referência à sua dificuldade em interpretar canções com teor mais triste, supostamente por não ter tido experiência suficiente de vida para expressar suas letras (ao contrário de Billie Holiday), o que não era absolutamente verdade.

Ella Fitzgerald gravou vários discos com pouquíssima ou nenhuma incursão no universo do improvisado: os songbooks de Cole Porter, Irving Berlin, Duke Ellington,

---

<sup>27</sup> “[...] to Fitzgerald, the lyric is only something to swing on”.

<sup>28</sup> “The best jazz singers borrow ideas from instrumental jazz, and often belong to the same schools of thought (swing, bop, cool), but if you borrow too much and start merely imitating horn techniques, then you’ve kind of lost sight of what singing is all about.”

Rodgers & Heart, Johnny Mercer e os irmãos Gershwin, são exemplos de sua veia cancional, com interpretações equilibradas e sem exageros (embora nem sempre os arranjos ajudem as interpretações enxutas de Ella). Não é em vão que tenha recebido o título de “First Lady of Song”, e não “First Lady of Bebop” ou “First Lady of Instrumental Music”. A palavra “canção” [song] já supõe melodia e letra, e um título desses não seria dado a alguém que não soubesse explorar com maestria a potência dessa relação. Ainda assim, um amortecimento do valor poético das canções aparece em muitas gravações, como no disco ao vivo em Estocolmo (1966) – talvez seu auge –, em que ao lado de Duke Ellington, Ella canta o standard *Lover Man* com uma inocência quase infantil, não se atendo ao sentido um tanto melancólico da letra. Na mesma apresentação, a cantora apresenta temas que praticamente servem apenas como trampolins para seus improvisos, como é o caso de *Cotton Tail* e o histórico *How High the Moon*, em que dos oito minutos de fonograma, o tema principal é cantado apenas uma vez, enquanto seu restante é dedicado a um improviso virtuosístico, repleto de citações, paráfrases e licks de bebop, indo do mais grave ao mais agudo de sua extensão vocal, explorando diferentes timbragens, escalas e divisões rítmicas, tudo isso num andamento rapidíssimo.

Outro interessante fenômeno dos cantores do bebop foi a parceria surgida entre Dave Lambert (ele também arranjador) e Buddy Stewart, ambos crooners da orquestra de Gene Krupa. Os arranjos feitos para a orquestra passaram a ter partes escritas para voz como se fossem instrumentos: em *What's This?* (1945), Lambert e Stewart cantam um tema de extremo virtuosismo, tipicamente “bebopeano”, e ainda por cima em uníssono, o que torna mais complexa sua execução. O fonograma fez um enorme sucesso, mostrando ao mundo das gravadoras que o bebop também poderia ser comercial. Em 1947, a dupla se juntou ao grupo liderado pelo trompetista Red Rodney (que contava também com Al Haig, Curley Russell e Stan Levey) para fazer o mesmo que haviam feito em *What's This?*, agora adicionando à fórmula de antes seus improvisos vocais. Assim, foram gravados os temas *Charge Account*, *A Cent and a Half*, *Perdido* e *Gussie G*, todos exemplos da incrível capacidade da voz humana de se equiparar aos instrumentos no âmbito da sonoridade desbravada por Charlie Parker e os seus.

Mas as inovações vocais originadas no bebop não pararam por aí. Em 1952, Eddie Jefferson (um ex-dançarino de sapateado) resolveria colocar letra num improviso gravado em 1949 pelo saxofonista James Moody em sua interpretação de *I'm in the*

Mood for Love. O improviso de Moody tornou-se um novo tema, intitulado *Moody's Mood for Love*, cantado por King Pleasure. Jefferson havia encaixado palavras em todas as inflexões do saxofone de Moody, além de colocar letra também num solo de piano da gravação original, cantada na nova versão por Blossom Dearie. A parceria de Jefferson e Pleasure seria o pontapé inicial para um novo movimento, totalmente voltado para a voz, denominado vocalese<sup>29</sup>. Pleasure, que também aventurou-se como letrista no vocalese, mais tarde diria o seguinte num depoimento à Encyclopedia of Jazz:

“Eu acredito que onde há um som, há um humor [no sentido de “estado de espírito”], há um humor que pode ser interpretado em palavras – ao menos, de modo geral. E é minha ambição interpretar um arranjo de banda completa em palavras, com vozes individuais substituindo instrumentos individuais, expressando em palavras o que os instrumentos expressaram em humor”. (apud FRIEDWALD; 1990:223)<sup>30</sup>

Dave Lambert, ao ouvir a gravação de *Moody's Mood for Love*, teria uma reviravolta definitiva em sua carreira, e sairia em busca de novos parceiros para novas empreitadas em torno das múltiplas possibilidades da voz (seu antigo parceiro, Buddy Stewart, havia sucumbido num acidente na estrada). Lambert primeiro conheceu Jon Hendricks, que na mesma medida da curiosidade de Lambert em relação à voz, estava fascinado com as novas possibilidades poéticas do jazz. Hendricks, desde que começara a cantar, percebera que não fazia muita diferença se a letra do que cantava estava correta – contanto que rimasse, as pessoas não notavam. Desta constatação, iniciou um processo criativo que culminaria na criação de algumas das mais célebres letras do vocalese. Os dois, com um projeto pronto, convidariam Annie Ross para completar a parceria, e assim formariam o grupo mais influente do vocalese e um dos trabalhos mais inovadores da época: o trio vocal Lambert, Hendricks and Ross. O primeiro disco de L,

---

<sup>29</sup> Friedwald lembra que Jefferson não foi exatamente o primeiro a botar letra num improviso. Bea Palmer e Marion Harris, duas artistas do vaudeville, já haviam gravado versões com letra do solo de Bix Beiderbecke em *Singin' the Blues*. Bing Crosby, em sua gravação de *Someday, Sweetheart* (1934), também colocou letra num trecho do solo de Beiderbecke em *Way Down Yonder in New Orleans*, além de alguns outros exemplos. Mas foi a gravação de King Pleasure que trouxe a técnica à tona, tornando-a parte do vocabulário dos cantores de jazz.

<sup>30</sup> “I believe that where there is a sound, there is a mood which can be interpreted into words – at least in a general way. And it is my ambition to interpret a full band arrangement into words, with individual voices replacing individual instruments, expressing into words what the instruments expressed in mood”

H & R (como são chamados) fazia tributo a Count Basie, com letras de Hendricks e arranjos de Lambert. Na verdade, Lambert e Hendricks conceberam um disco para ser cantado a doze vozes, e Annie Ross havia sido chamada para dirigir o grupo de cantores escolhidos para realizar a façanha. Mas, por melhores que fossem, os cantores simplesmente não tinham o “swing” necessário para cantar Basie, e foram mandados para casa. Annie Ross ficou no lugar, e os três gravaram as sobreposições necessárias para completar as doze vozes dos arranjos já prontos (eles gravavam de madrugada, escondidos, pois não tinham mais dinheiro para pagar as sessões). Assim nasceu o disco *Sing a Song of Basie*, que foi um sucesso de vendas e transformou L, H & R num fenômeno nacional. As três vozes se complementavam em termos timbrísticos da mesma maneira que as funções de cada um dos cantores: Lambert arranjava, Hendricks punha letras e Ross brilhantava o trio com sua técnica impecável e sua presença de palco marcante – ela havia crescido no teatro e na música, chegando a atuar, quando criança, ao lado de Judy Garland, e tendo entrado para a American Academy of Dramatic Arts aos 16 anos).

No que diz respeito à questão poética, o vocalese acabou inventando uma estética muito específica: normalmente as letras fazem referência à própria obra do compositor da música original, ou ao próprio ato de tocar determinado estilo, como o bebop. Em *Everybody's Boppin'*, a letra de Hendricks reivindica o fim do bebop, que segundo alguém, estaria morto:

Some cat says that bop is dead,  
But that cat done lost his head.  
*Tell that square he's been mislead,  
'Cause everybody's boppin'.*

*Bop ain't dead, that's a line o' jive,*  
Dixieland bands done kept it alive.  
Tell that square to take a dive,  
*'Cause everybody's boppin'.*

If you say bop is dead,  
*You're just tellin' a lie,*  
*'Cause listen what cats are blowin':*  
Oop-oop de-blee, Oop boop de-blah!

Blow your horn on a be-bop kick,  
*Make new sounds, don't miss a trick,*  
*Bop's alive and it's gonna click*  
*'Cause everybody's boppin'.*

Já em *In Walked Bud*, letra escrita sobre tema de Thelonious Monk, Hendricks narra uma situação (inventada) passada entre Dizzy Gillespie, Bud Powell e o próprio Monk, entre outros, que aparentemente estavam tocando numa jam session:

Dizzie, he was screaming  
Next to O.P. who was beaming  
Monk was thumping  
Suddenly in walked Bud and then they got into somethin'

Oscar played a mean sax  
Mr. Byers blew a mean axe  
Monk was thumping  
Suddenly in walked Bud  
And then the joint started jumping

Every hip stud really dug Bud  
Soon as he hit town  
*Takin' that note nobody wrote*  
Putting it down

Um tema clássico do vocalese foi a canção *Twisted*, cuja letra foi feita por Annie Ross. A melodia foi extraída de um solo do saxofonista Wardell Gray, e narra uma cena bastante incomum com desfecho surrealista:

My analyst told me that I was right out of my  
head  
The way he described it, he said I'd be better  
dead than live  
I didn't listen to his jive  
I knew all along he was all wrong  
And I knew that he thought I was crazy but I'm  
not  
Oh no!

My analyst told me that I was right out of my  
head  
He said I'd need treatment but I'm not that  
easily led  
He said I was the type that was most inclined  
When out of his sight to be out of my mind  
And he thought I was nuts, no more ifs or ands  
or buts  
Oh no!

They say as a child I appeared a little bit wild  
With all my crazy ideas  
But I knew what was happenin', I knew I was a  
genius  
What's so strange when you know that you're a  
wizard at three?  
I knew that this was meant to be  
  
Well I heard little children were supposed to  
sleep tight  
That's why I drank a fifth of vodka one night  
My parents got frantic, didn't know what to do  
But I saw some crazy scenes before I came to  
Now do you think I was crazy?  
I may have been only three but I was swingin'  
  
They all laughed at Al Graham Bell  
They all laughed at Edison and also at Einstein

So why should I feel sorry if they just couldn't  
understand  
The litany and the logic that went on in my  
head?  
I had a brain, it was insane  
Don't you let them laugh at me  
When I refused to ride on all those double  
decker buses  
All because there was no driver on the top  
  
My analyst told me that I was right out of my  
head  
But I said "Dear doctor, I think that it's you  
instead  
'Cause I have got a thing that's unique and new  
It proves that I'll have the last laugh on you  
'Cause instead of one head... I got two  
And you know two heads are better than one"

As temáticas das letras revelam o mesmo espírito de suas melodias, sempre um tanto fora das convenções padronizadas do jazz mais tradicionalista. As situações sempre bem-humoradas das letras são ironicamente contrastantes à necessidade de disciplina e rigor no estudo de suas melodias e à concentração necessária para sua execução. Mas mesmo com tamanha popularidade, o vocalese não durou muito como movimento.

Seu auge foi atingido no início dos anos 1960, mas tão logo o vocalese deixou de ser uma novidade, o interesse do público se dissipou (embora L, H & R tenham continuado se apresentando muitos anos depois). Para Friedwald, isso se deu não pela falta de qualidade vocal do movimento, mas pelo fato de sua concepção ser restritiva à liberdade do cantor. Ao mesmo tempo em que limitava a voz ao que os instrumentistas literalmente já haviam feito, eliminava as possibilidades de escolha do cantor, além de ser criticada por uma suposta falta de inspiração no que diz respeito às letras. Em pouco tempo, não haveria mais sobre o quê cantar, já que os temas eram repetitivos e suas possibilidades poéticas já haviam sido exauridas.

Mas é justamente no paradoxo criado pelo vocalese que reside seu maior interesse, especialmente no que diz respeito à sua ambiguidade na questão do improvisado. Tendo emergido de uma música com alto teor de improvisação – o bebop –,

o vocalese é uma música que não tem a improvisação como foco. Pelo contrário, os arranjos de L, H & R, por exemplo, são executados à risca, e seus poucos momentos de improviso são previamente escolhidos, isto é, mesmo que compreendam solos improvisados de um dos cantores, não ocorrem devido a uma vontade espontânea de improvisar ali, naquele momento. Ao mesmo tempo, é uma música que não existiria sem o improviso, já que seus temas são, em sua maioria, solos de algum instrumentista sobre a qual são encaixadas letras, que por sua vez mencionam os próprios compositores, não raro ícones da improvisação.

Outro aspecto irônico é que justamente por colocar letra nos solos de grandes improvisadores, os cantores do vocalese popularizaram um tipo de música antissocial por excelência, fazendo-a circular por plateias que talvez não escutassem bebop de outra maneira. Enquanto seu intuito era homenagear os boppers através da utilização de seus improvisos e das constantes referências nas letras, os cantores do vocalese romperam com o intuito inicial daqueles a quem prestavam homenagem, já que o bebop havia sido concebido como uma música feita para poucos.

Mas ao contrário do que dizem as críticas às letras do vocalese, podemos enxergá-las como forma de expressão verbal que, ao modo da poesia Beat, extrai sua qualidade estética da fala cotidiana, como argumenta Grant (1995). As canções enfatizam a riqueza rítmica do discurso, revigorando sua escuta. Podemos dizer que o vocalese reinventa e ressignifica o improviso, dando a ele sentido semântico e congelando seu sentido efêmero (pois, como dissemos antes, a música, depois que é escutada, se esvai no espaço. No caso de um improviso, esta questão é ainda mais profundamente aplicável, já que o improvisador expressa-se conforme o momento, e ainda que toque a mesma música inúmeras vezes seguidas, nunca fará o mesmo solo). É mais ou menos o processo inverso do scat: enquanto este subtrai dos sons seu sentido verbal para torná-los apenas som, o outro toma a singularidade indescritível (em termos verbais) do improviso como ponto de partida para sua construção semântica e solidificação no tempo.

Vimos até agora algumas das relações entre voz e instrumento no jazz, assim como aspectos do improviso, um pouco de sua história e algumas possíveis definições. Obviamente que nosso objetivo aqui é apenas pincelar determinados assuntos que nos serão úteis na análise do improviso vocal na música brasileira. Como não pudemos falar de todos os cantores do jazz de quem gostaríamos, ao menos gostaríamos de citá-los por

sua maestria (mesmo os que tiveram contribuições mais tímidas) na arte do improviso, e por terem figurado dentre nossas escutas durante esta pesquisa.

Uma cantora que não podemos deixar de mencionar, mesmo que muito rapidamente, é Billie Holiday. Embora Billie não explorasse o scat singing, também figura como outro exemplo de cantora que espelhava em seu canto o modo de tocar de sopristas específicos. Holiday conta o seguinte:

“Eu não penso que estou cantando. Eu sinto como se estivesse tocando um instrumento de sopro. Eu tento improvisar como Les Young, como Louis Armstrong, ou alguém mais que eu admire.” (apud Calado; 1990:53)

A seguir, fizemos uma lista numerando os cantores que utilizam-se do improviso e que foram úteis em nossa pesquisa, mesmo que não mencionados ao longo dela. Infelizmente, não pudemos fazer uma pesquisa mais aprofundada de cantores improvisadores (sabemos que a lista é muito mais longa do que a que figura aqui). Também deixamos de lado cantores mais contemporâneos, o que incluiria exímios improvisadores como Al Jarreau e Bobby McFerrin, pois um panorama que nos trouxesse até os dias atuais ficaria por demais extenso. Colocamos na tabela abaixo alguns dados básicos sobre os cantores citados, simplesmente como forma de facilitar estudos posteriores. O item “Onde atuou” refere-se ao tipo de música ou ambiente de atuação associados a cada cantor, mesmo que termos como “crooner” ou “início da era do jazz” sejam bastante genéricos. Os itens “Outros instrumentos” e “Outras ocupações”, muitas vezes deixados em branco, ocorrem ou por falta de informação ou pelo fato daquele cantor específico simplesmente não tocar outro instrumento ou não ter outra ocupação além da de músico. No primeiro caso, por exemplo, temos Dave Lambert, sobre quem não obtivemos informação que nos confirmasse que ele tocava algum instrumento. No entanto, pelo fato de ter sido arranjador, supomos que há grande possibilidade de Lambert ter tocado ao menos um pouco de piano ou outro instrumento harmônico.

<b>Nome artístico</b>	<b>Nascimento e morte</b>	<b>Onde atuou</b>	<b>Outros instrumentos</b>	<b>Outras ocupações</b>
Gene Greene	1857 – 1930	Vaudeville;		

		Ragtime		
Al Jolson	1886 – 1950	Vaudeville		Ator
Jelly Roll Morton	1890 – 1941	Vaudeville; ragtime; início da era do jazz	Piano	
Gene Rodemich	1890 – 1934	Vaudeville;	Piano	Bandleader, compositor.
Cliff Edwards	1895 – 1971	Vaudeville; Broadway	Ukulele	Ator
Louis Armstrong	1901 – 1971	Início da era do jazz; brass bands; swing	Trompete	
Bing Crosby	1903 – 1977	Início da era do jazz	Bateria	Ator
Leo Watson	1898 – 1950	Início da era do jazz	Bateria, trombone, violão, tiple	
Cab Calloway	1907 – 1994	Início da era do jazz; Broadway	Bateria, piano	Band leader; arranjador; ator
Billy Eckstine	1914 – 1993	Swing; Black Baritone Tradition	Trompete	Band leader
Al Hibbler	1915 – 2001	Blues; Black Baritone Tradition; R&B		
Dave Lambert	1917 – 1966	Bebop; Vocalese		Arranjador
Ella Fitzgerald	1917 – 1996	Swing, crooner; bebop		
Dizzy Gillespie	1917 – 1993	Bebop	Trompete, trombone	Band leader; compositor; arranjador
Babs Gonzales	1919 – 1980	Bebop	Piano, bateria	

Joe Carroll	1919 – 1981	Bebop		
Anita O'Day	1919 – 2006	Swing; Bebop; Cool		Dançarina
Carmen McRae	1920 – 1994	Crooner; swing	Piano	
Jon Hendricks	1921 –	Vocalese	Bateria	
Buddy Stewart	1922 – 1950	Vaudeville; swing; bebop		
Kay Starr	1922 –	Blues; Crooner; <i>rock'n'roll</i>		
Sarah Vaughan	1924 – 1990	Crooner; Black Baritone Tradition	Piano	
Sammy Davis Jr.	1925 – 1990	Vaudeville; Broadway; espetáculos em geral		Dançarino; ator
Jackie Paris	1924 – 2004	Vaudeville; Cool	Violão	
June Christy	1925 – 1990	Cool		
Mel Tormé	1925 – 1999	Primeira geração do jazz; cool	Bateria, piano, ukulele	Ator, arranjador, escritor
Chris Connor	1927 – 2009		Clarinete	
Chet Baker	1929 – 1988	Cool	Trompete	
Betty Carter	1929 – 1998	Bebop	Piano	
Annie Ross	1930 –	Vocalese		Atriz
Mark Murphy	1932 –	Cool; vocalese; jazz contemporâneo	Piano	Ator

Da tabela acima, pode-se notar que há uma grande ocorrência de cantores que tocavam outros instrumentos (19 de um total de 31, o que gira em torno de 60%, isso sem contar os cantores que possivelmente tocavam também, mas cujos registros a que tivemos acesso não mencionam o fato), o que, mais uma vez, confirma a íntima relação entre voz e instrumento na música jazzística.

Fechando esse ciclo de observações acerca do jazz, devemos nos voltar agora para o Brasil. Iremos sucintamente descrever algumas das interações entre o jazz e a música brasileira de que temos notícia. Primeiro, descreveremos com maior aprofundamento o que acreditamos ser uma questão mais profunda da construção de identidade no Brasil e que norteou as interações entre as músicas americana e brasileira. Em seguida, descreveremos algumas destas interações até o período pré- bossa nova, focando com maior afinco a questão do sambajazz, fenômeno dos anos 1950 e 1960.

## CAPÍTULO 2 - HIBRIDISMO, FRICÇÃO, MESTIÇAGEM E SAMBAJAZZ

### 2.1 O hibridismo como identidade

Roger Bastide, sociólogo francês que veio ao Brasil na década de 1970, observou que a heterogeneidade cultural brasileira tornava impossível a aplicação das conceituações canônicas (isto é, aprendidas nos EUA ou na Europa) em seu estudo. Bastide sugere a busca de conceituações flexíveis, que possam descrever complexos processos de fusão cultural em constante transformação.

“...o sociólogo que estuda o Brasil não sabe mais que sistema de conceitos utilizar. Todas as noções que aprendeu nos países europeus ou norte-americanos não valem aqui. O antigo mistura-se ao novo. As épocas históricas emaranham-se umas na outras. [...] Seria necessário, em lugar de conceitos rígidos, descobrir noções de certo modo líquidas, capazes de descrever fenômenos de fusão, de ebulição, de interpenetração, noções que se modelariam conforme uma realidade viva, em perpétua transformação. O sociólogo que quer compreender o Brasil não raro precisa transformar-se num poeta”. (apud VIANNA; 1995:158)

A noção de uma cultura miscigenada, idealizada no Brasil com fundamento no mito das três raças e desenvolvida por sociólogos como Gilberto Freyre, fez com que emergisse a tentativa de implantação de um sentimento nacional que partia da fusão étnica como fator de formação da cultura. Nos anos 1930, a busca da identidade nacional com base na ideia de que a coesão na cultura brasileira estaria pautada num conceito fundamental de heterogeneidade, isto é, que somente a partir da noção de mestiçagem seria possível encontrar um sentido de coerência, ou homogeneidade, para o Brasil, deu lugar de destaque ao samba, tido a partir dali como símbolo máximo do encontro de esferas culturais opostas, como o culto e o popular, o negro e o branco, o pobre e o rico. A invenção desta identidade cultural brasileira e de sua representação através do samba acompanhou os discursos de especialistas por muito tempo, desembocando incontáveis vezes em questões como a da “autenticidade” das práticas

culturais que se desenvolviam no Brasil, como vemos, por exemplo, nos discursos nacionalistas encontrados nas edições da “Revista da Música Popular” (dirigida por Lúcio Rangel), durante a década de 1950, onde ao mesmo tempo em que é defendida a ideia de uma cultura mestiça, rechaça-se qualquer influência estrangeira que possa “ameaçar” a “autenticidade” do samba.

Dos anos 1980 para cá, através dos estudos de autores como Néstor García CANCLINI (2003) e Jesús MARTÍN-BARBERO (2009[1986]), entre outros, a cultura latino-americana, sobretudo do século XX, vem sendo analisada não como fruto da miscigenação de “três raças primordiais”, ou “puras”, mas como um complexo produto híbrido; não como algo que foi fruto da interação passiva do negro com o branco e com o índio, mas como uma resultante que abriga tensão, conflito, rebeldia, relações de poder e dos desvios nos usos de práticas ou objetos culturais impostos às classes subalternas. O híbrido, diferentemente do mestiço, é “produto instável [...]”; pressupõe, assim, uma identidade móvel e plural, acionada conforme novas situações colocadas a ele. E a tais combinações provisórias responde sempre por formas inusitadas e inovadoras” (VARGAS; 2007:20-21). O produto híbrido, como sugere Vargas, não comporta a possibilidade de um manancial de origem, já que está em constante trânsito e transformação, reagindo a novos estímulos ou ao encontro de diferentes elementos. Aliás, o caráter particularmente híbrido da cultura latino-americana não tem seu ponto de partida no momento de fusão entre as “três raças”, mas em tendências pré-coloniais dos povos que somente mais tarde se misturariam em solo brasileiro. A inclinação ao hibridismo ocorre “desde as variações dos povos indígenas de múltiplas latitudes, até seus cruzamentos com porções de africanos e ibéricos, estes já sincretizados na complexa junção entre Ocidente cristão e Oriente muçulmano” (idem:24).

O resultado de gerações infinitamente mestiças tornou o continente latino-americano um território de instabilidades, constantes mudanças e transfigurações de significado dos objetos culturais nacionais e estrangeiros. Isto tudo se traduz de modo ímpar em elementos sócio-culturais, como a multiplicidade artística, os sincretismos religiosos e étnicos, a instabilidade política, a permissividade ética, uma moral constantemente flexibilizada, apropriações privadas de espaços e serviços públicos, personagens de perfil mutante nas narrativas literárias ou cinematográficas (vide Macunaíma), entre tantos outros. A incessante busca de uma identidade, sempre “indefinível” em algum grau, no final das contas, parte dessa tendência de abertura ao novo, de absorção e integração “antropofágica” do outro.

Claro que, a grosso modo, todas as culturas são híbridas, já que se formam e dinamizam conforme o contato de diferentes grupos étnicos, povoados, aldeias, movimentos migratórios, etc. A diferença, conforme argumenta Vargas, está no fato de que em algumas – e especificamente na latino-americana –, há um “maior grau de profundidade dessa mestiçagem étnica, material e simbólica, e uma vasta gama de soluções criadas em tempos e espaços relativamente reduzidos” (idem:186)

Vargas sugere ainda que uma diferença fundamental da formação cultural nos Estados Unidos e no restante da América Latina tenha suas raízes nos processos de colonização: o povo ibérico, ao contrário do anglo-saxão, pelo menos nos séculos que precederam a colonização, estaria muito mais acostumado a integrar diversos elementos culturais num mesmo território. Desde a Idade Média que árabes, católicos e judeus coexistiam de modo pacífico na Península Ibérica, e suas músicas, danças e costumes eram compartilhados e aprendidos uns pelos outros. Entre os séculos X e XV, mesmo as moedas espanholas eram cunhadas em castelhano e árabe. Na música dos séculos XI a XII, instrumentos orientais como o alaúde, a rabeça, o pandeiro, e gêneros como o zajal e a muwassah eram tocados por músicos árabes para reis católicos, enquanto que bailarinas cristãs aprendiam danças mouras para apresentarem-se em festas de todo tipo e religião. A própria ideia da expansão marítima pode ser vista como algo além da simples questão territorial. Através das navegações, as noções de vínculo, centrimento e estabilidade são rompidas, e ao mesmo tempo em que causam a nostalgia e a saudade, pressupõem na busca pela terra nova novos vínculos, novas imbricações, alargamento dos horizontes – geográficos e culturais<sup>31</sup>.

Ainda assim, o que chegou à América Latina já não era o “melhor engenho da racionalidade ocidental”, já que a esta altura, “boa parte da ciência árabe lhe fora subtraída com a expulsão de mouros e judeus na Reconquista” (idem:199). A racionalidade protestante, por outro lado, ganhou força nas terras do norte europeu, e foi levada para as colônias inglesas e holandesas no Novo Mundo, e mais especificamente aos Estados Unidos. Na América do Sul, os colonos não tinham intenções de fixar-se permanentemente nas terras, ao contrário do que ocorria na parte norte do continente, onde cada indivíduo sentia-se na obrigação de cultivar e defender seu pequeno espaço de terra. No Brasil, a situação foi bastante distinta, e a fraca presença da corte

---

<sup>31</sup> Vargas faz um paralelo entre o espírito desbravador dos navegantes com o dos bandeirantes, já em terras brasileiras, que, se lembrarmos do belíssimo livro de Antônio CÂNDIDO, “Os Parceiros do Rio Bonito”, fez emergir através dos diversos níveis de contato entre populações sobretudo indígenas e brancas em circunstâncias de vida semi-nômade, a cultura do sertanejo, ou do caipira.

portuguesa em seu território recém-“conquistado” deu margem a um comportamento excessivamente permissivo, que incluía a exploração sem limites do espaço geográfico e da sexualidade.

O segundo ponto importante de distinção dos processos de formação cultural dos EUA e do Brasil diz respeito à tolerância das práticas religiosas africanas em seus novos contextos. Para começar, podemos lembrar que, como argumenta Jones, “nas culturas essencialmente católicas do Novo Mundo, as multidões de santos eram facilmente substituíveis pelos muitos loa ou divindades das diversas religiões afro-ocidentais, mas, na América protestante, isso não se mostrava possível” (JONES; 1963:27). O escravo nos EUA viu enfraquecerem-se os vínculos com as imagens de sua terra e cultura nativas de uma maneira mais violenta<sup>32</sup>.

Existe uma discussão bastante complexa acerca da escravidão no Brasil ter sido mais amena do que nos EUA, algo sugerido também por Gilberto Freyre, mas com relatos remontando a meados do século XIX, quando, com a abertura dos portos, estrangeiros comumente descreviam-se surpresos com o tratamento brando dado aos escravos<sup>33</sup>. Freyre (2006[1933]), por exemplo, argumenta que no Brasil, a escravidão parece ter sido desde o século XVI mais benigna para o escravo do que na América inglesa; que, além disso, os escravos das estâncias açucareiras e de café eram tratados com doçura. A posição de Freyre foi confirmada por estudiosos americanos como Tannembaum (1947), mas refutada por outros sociólogos brasileiros, como Florestan Fernandes (1965) e Octavio Ianni (1988), para quem a visão freyreana não passava de uma ilusão de quem vivia em condição de senhor, e não de escravo. Além disso, seria uma visão incompleta da realidade escravagista, como apontou Darcy Ribeiro (1986), pelo fato de Gilberto Freyre possivelmente referir-se muito mais aos escravos urbanos, estes geralmente trabalhadores domésticos.

No entanto, o artigo de Versiani (2007) mostra com detalhes que no Brasil, a maioria avassaladora das lavouras era de pequeno porte, e em praticamente todos os

---

<sup>32</sup> Seus cantos e seus batuques também foram proibidos. A sonoridade da música negra se transformou e gerou, no canto, os shouts e as worksongs, e os tambores foram substituídos por palmas e batidas de pé.

<sup>33</sup> Sir Richard Burton, cônsul em Santos de 1865 a 1868 e famoso explorador e escritor inglês, relatou: "Não me demorarei em discutir se a raça ou o clima, a religião ou a situação da sociedade, ou todos esses fatores combinados, são os responsáveis pelo tratamento excepcionalmente humano que o escravo recebe no Brasil; posso, contudo, assegurar que, em nenhuma outra terra, nem mesmo nos países orientais, uma 'gota tão amarga' contém tão pouco fel. Minha experiência nunca revelou um caso de crueldade praticado contra os escravos, e somente ouvi falar de alguns poucos casos de flagelação severa. (...) Atualmente, o negro brasileiro não precisa invejar a liberdade esfomeada dos pobres na maior parte do mundo civilizado." (BURTON; 1976[1869]:233, apud VERSIANI; 2007:165).

estados do país o número de escravos por fazenda produtora era de, no máximo, 20 cativos, a média sendo de 5 a 7 cativos por senhor:

“Isso significa que, em tais regiões e períodos, a produção com trabalho escravo não se organizaria segundo o modelo tradicional da plantation. Na ausência dessa forma de organização, seria de esperar, nessas regiões e períodos, que a aplicação de métodos coercitivos aos escravos não fosse uma prática corrente.” (VERSIANI; 2007:179)

De modo distinto ocorreu nos EUA, portanto, onde as plantations, ou seja, lavouras de grande porte, eram o modelo mais comum, exigindo maior mão-de-obra, e fazendo do tratamento coercitivo o mais indicado como forma de maximização da produção. Também as relações domésticas entre escravos e senhores possuíam laços bem menos estreitos que os ocorridos no Brasil. A coerção, segundo Versiani, só faria sentido numa produção em larga escala, não aplicável, portanto, ao caso brasileiro.

Certamente todos estes fatores foram cruciais nos modos e níveis de interação étnica no Brasil e nos EUA, e conseqüentemente, foram fundamentais na construção identitária destes dois países. O grau menor de rigidez do modelo escravagista no Brasil, juntamente com a tendência ibérica ao hibridismo e a preservação de símbolos africanos reconfigurados pela religião católica, resultaram no sincretismo ímpar da cultura brasileira, sua orientação “antropofágica” e suas conceituações sócio-culturais de caráter “líquido”, como aponta Bastide.

Ainda assim, não se pode negar as semelhanças dos processos culturais que culminaram no samba, aqui, e no jazz, acolá. Carlos Calado, em seu estudo sobre o jazz, aponta para as peculiaridades, por exemplo, do pregão – “pequenos fragmentos melódicos, onde além de uma certa liberdade rítmica são característicos o falsete, o portamento e o vibrato acentuado, utilizados em geral para anunciar e vender frutas ou outros produtos como sorvetes e doces (como define o autor; 1990:225) – e dos field hollers e street cries, todos eles formas mínimas de expressão que acompanhavam o trabalho no campo ou nas cidades, num misto de fala e canto. Outras similaridades residem entre o vissungo (música responsorial dos escravos das lavras de ouro e diamante de Minas Gerais, que misturavam palavras portuguesas e de línguas africanas) e as worksongs: ambas se valiam de mensagens secretas nas entrelinhas de seus versos (“o que se justifica tanto por uma necessidade de comunicação não-captável pelo branco como por uma atitude de resistência quanto à preservação de sua cultura”, como

argumenta Calado), além de terem caráter funcional. Como eram responsoriais, permitiam a um mestre comunicar-se com os demais de maneira bastante clara (tanto com intuito unificador, quanto para transmitir mensagens de eventuais tentativas de fuga). A música dos rituais de voodoo e do candomblé também conservam analogias, sendo elas as primeiras músicas a unirem dança, música, canto e representação cênica num mesmo espaço, além de usufruírem de funções espirituais, cujos ápices se dão com o transe ou a possessão.

Já a música dos barbeiros, fenômeno notadamente urbano que vigorou entre meados do século XVIII e a primeira metade do século XIX, dando origem às bandas militares e finalmente ao choro, já em fins do século XIX e meados do XX, pode ser comparada às brass-bands americanas, que desembocariam nas primeiras jazz-band na mesma época. Para Calado,

“Depois de um período de contato com instrumentos de origem europeia, adaptando-os a sua diferente concepção musical, o negro tanto nos EUA como no Brasil acabou chegando a novas formas que, mesmo ainda marcadas fortemente por suas raízes africanas, já refletiam uma nova situação cultural, caso do jazz e do choro”. (CALADO; 1994:231)

A lista segue, com lundus e maxixes (ambos “danças sensuais”) amplamente exibidos em entremezes dos teatros de revista afinando-se com as danças negras precursoras do jazz que figuravam como parte dos espetáculos de vaudeville, por exemplo.

Mas além das relações de semelhança nos processos de formação das músicas norte-americana e brasileira, houve a questão da influência, principalmente daquela sobre esta. A adaptação de elementos jazzísticos na música brasileira se deu simultaneamente em vários pontos do país e remete aos anos 1920 – período da própria formação do jazz –, tendo sido marcante, a esse respeito, a ida de Pixinguinha e seus Oito Batutas a Paris, em 1922. O grupo estendeu sua temporada por seis meses, e enquanto executava sambas, maxixes e choros, teve contato intenso com estilos da música popular americana que também circulavam por lá, como o charleston, o shimmy e o ragtime. Ao voltar, os Batutas adotariam em sua formação o sax, o banjo e a bateria, ao modo das jazz bands, e gravariam logo em seguida dois fox-trots da autoria de Pixinguinha (Ipiranga e Dançando). Além dos novos instrumentos e estilos

incorporados, os músicos também transformariam sua indumentária e suas posturas no palco e em fotos, todos agora à moda americana, como se vê numa foto tirada em 1927, praticamente idêntica às fotos de grupos como a King Oliver's Creole Jazz Band (1923), ou os Red Hot Peppers de Jelly Roll Morton (1926).



Figura 1. Pixinguinha e os Oito Batutas (1927).



Figura 2. King Oliver Creole Jazz Band (1923), com Louis Armstrong ao fundo.



Figura 3. Jelly Roll Morton e os Red Hot Peppers (1926).

Lembremos que mesmo Carinhoso, uma das composições mais conhecidas de todas do nosso cancionário, no ano de seu lançamento, 1928, foi rechaçada pela crítica da época por supostamente conter elementos do fox-trot em demasia. O próprio Pixinguinha confirma: “Compus o ‘Carinhoso’ mais ou menos em 1920. Era uma peça instrumental, com bastante influência do jazz americano” (apud CALADO; 1990:238).

A partir da década de 1940, com o swing em alta nas rádios brasileiras (embora o bebop já começasse a despontar no EUA), algumas das antigas bandas de salão tornaram-se verdadeiras big bands brasileiras. Caso da Orquestra Tabajara, liderada por Severino Araújo, por exemplo:

“Fã das orquestras americanas que ouvia diariamente nas transmissões, [...] Severino quis reproduzir o som mais encorpado que ouvia no rádio. Caso raro de músico que assume sem culpas a influência da música norte-americana, Severino já tinha como ídolo àquela época o genial Benny Goodman, clarinetista que fez enorme sucesso no início dos anos 1930. E assim, o que era uma orquestra de salão (dois trompetes, três saxes, trombone e base) cresceu, tornando-se uma big band brasileira.” (CAZES; 1998:117)

Calado nos lembra que não só a sonoridade geral, mas também as soluções dos arranjos, as formas das canções, os uniformes das orquestras e sua disposição no palco estavam todos de acordo com os padrões americanos. Mesmo as estantes de partitura dos músicos tinham agora os logos com o nome da orquestra à qual pertenciam, bem à moda de Duke Ellington, Woody Herman e Glenn Miller. Junto com a Tabajara, surgiram orquestras como a Fon-Fon, a de Silvio Mazzuca, a de Francisco Sergi, a de

Guio de Moraes, a de Chiquinho, etc., que gravariam choros e sambas com arranjos jazzísticos e temas do jazz em arranjos “sambísticos”, como o foi o caso da *Rhapsody in Blue* (G. Gershwin), gravada pela Orquestra Tabajara, que fez estrondoso sucesso em 1945.

Das novas orquestras brasileiras, saíam músicos como o clarinetista Paulo Moura e os saxofonistas K-Ximbinho, Moacir Silva e Zé Bodega, que seriam figuras atuantes na cena musical da década seguinte, passada em boa parte nas boîtes de Copacabana e que culminaria na bossa nova, símbolo máximo da integração da música americana com a brasileira.

A entrada e absorção da música americana na brasileira se deu por inúmeros motivos. Os fatores de que falamos anteriormente a respeito da inclinação à mestiçagem do brasileiro, somada aos fatores históricos comuns de ambas culturas (como apontadas por Calado acerca das analogias entre formas musicais de lá e daqui), regados ao domínio econômico americano e à política de Boa Vizinhança desde os anos 1930 (o que significava uma enxurrada de filmes e discos americanos no mercado midiático brasileiro, além da exportação de artistas como Carmen Miranda para Hollywood – e de lá para o resto do mundo, incluindo de volta ao Brasil, só que através do cinema – como representação de um Brasil idealizado), fizeram do Brasil do século XX palco para manifestações de sincretismo muito peculiares entre o jazz e a música brasileira. E é sobre este ambiente, especificamente o dos anos 1950 na Zona Sul carioca, que falaremos a seguir.

Para isso, devemos ter em mente a noção de hibridismo discutida anteriormente, na qual o conceito em vista é tido como algo em constante movimento, algo que não se preocupa com a questão da “autenticidade” ou das raízes de seus mananciais, muito menos com a idéia de pureza. O hibridismo, nesses termos, sequer busca uma definição coerente de si mesmo, sendo de todo modo “líquido”. A fim de analisar as diversas interações do samba com o jazz nas décadas de 1950 e 1960, em especial as ocorridas no ambiente experimental das boîtes de Copacabana, levaremos em consideração a argumentação de Vargas, para quem...

“O hibridismo é, acima de tudo, um processo, um movimento sem centro que promove deslocamentos em vários sentidos conforme as situações históricas e os elementos culturais e de linguagem em amálgama [...], mas se dá ao sabor da

dinâmica sociocultural em questão. Seu nascedouro e sua evolução estão no livre caminho do contágio, nas triagens e na desobediência mestiça de não ter em consideração a manutenção da pureza e da origem” (VARGAS; 2007:195).

## **2.2 Samba no jazz e jazz no samba**

A crescente discussão no meio acadêmico acerca da música instrumental brasileira e de suas relações com o jazz aponta para o interesse em compreender melhor esta prática musical e de debater aspectos de sua estrutura e historicidade, seja pelo ângulo da etnomusicologia/musicologia (PIEIDADE, MAXIMIANO, BERALDO BASTOS, MCCANN, SCARABELOT), das práticas interpretativas (GOMES, SIGNORI) ou da sociologia (SARAIVA). Enquanto Piedade e Beraldo Bastos discutem a questão por um ponto de vista mais amplo, englobando a música instrumental brasileira de modo geral e abstendo-se de periodizações para suas análises, Maximiano, Saraiva, McCann e Gomes utilizam-se do termo sambajazz para identificar o tipo de prática musical desenvolvida pelos trios de jazz dos anos 1960 e pelos músicos associados ao Beco das Garrafas. Embora encontremos dentro destes trabalhos uma grande quantidade de informações para a categorização do termo, não pretendemos encerrar o assunto aqui, pois sabemos que discussões como esta são complexas e envolvem diversas áreas do conhecimento. Ainda assim, queremos destacar aspectos do que vem sendo colocado em pauta por alguns destes autores, a fim de compreender melhor o que tem se convencendo chamar sambajazz. Mais à frente, pretendemos relacionar com estes conceitos e com o ambiente no qual esta música se desenvolveu, a cantora Leny Andrade, objeto de nosso estudo.

O trabalho de Saraiva (2007) é bastante significativo no sentido de tentar compreender não só as origens do termo sambajazz, mas também de como seu uso nos dias atuais tenta resolver antigos conflitos gerados em torno desta prática musical. A autora argumenta que a partir de 2001, gravadoras como a Dubas, EMI, Sony, RCA e BMG iniciaram um processo de resgate do repertório dos trios e instrumentistas surgidos na década de 1960, ao lançar no mercado compilações, coletâneas e mesmo reedições de antigos LPs de música instrumental sob rótulos como “masters”, “clássicos” ou “raridades”. É somente nesses relançamentos que a palavra “sambajazz”

aparece com maior destaque, trazendo o foco para “músicas e músicos que fizeram parte de um ‘passado indevidamente esquecido’”. Segundo a autora – e estamos inclinados a concordar com ela –, o termo representa a invenção de uma categoria definidora de um gênero musical, que teria se estabelecido como tal apenas 40 anos após sua realização no campo prático.

Para Saraiva, o termo atual representa uma substituição das denominações dadas por críticos e estudiosos a esses mesmos discos na época de seus lançamentos originais, que utilizavam palavras como “sambalada”, “samblues”, “sambolero”, “sambop”, “sambossa” (consideradas pejorativas) para classificar as experimentações dos instrumentistas envolvidos nesta cena, como João Donato, Johnny Alf, Moacir Santos e os tantos trios surgidos no início dos anos 1960 (Tamba Trio, Bossa Jazz Trio, etc.). O fato de o sambajazz vir associado nos encartes dos relançamentos a classificações como “masters”, “clássicos” e “raridades”, aponta para a ressignificação desta prática musical hoje. Ao contrário de grande parte dos críticos dos anos 1950, avessos às influências da música estrangeira na expressão artística que julgavam “autêntica”, ou “nativa”, os estudiosos agora reconhecem os processos de experimentação no campo da música brasileira feitos naquela época como frutíferas, justificando o interesse atual pela música instrumental de 40 anos atrás por ela ser uma “música deliciosa, de boa qualidade, ainda dentro do prazo de validade.”<sup>34</sup> Realçando ainda mais a chancela de originalidade recentemente conquistada pelos músicos dos trios da década de 1960, e afirmando a mistura entre jazz e samba como uma das características constitutivas do “gênero” sambajazz, temos no encarte do disco *Sambajazz – Batida Diferente*, lançado pela Dubas em 2004, a seguinte colocação: “...obras-primas instrumentais com a sofisticação do jazz e a alegria rítmica do samba. A mistura original criada em Copacabana no início dos anos 60 aparece aqui interpretada por mestres do gênero”.

Ainda no trabalho de Saraiva, encontramos um interessante debate em torno da questão da representação da nacionalidade, que se polariza nos anos 1950 entre dois grupos: os “saudosistas” e os “modernos”. O embate entre a rejeição e a aceitação dessas práticas musicais que envolviam o jazz pode nos clarear os porquês de seu ostracismo nos cânones da História da Música Popular Brasileira.

---

<sup>34</sup> Palavras do crítico Luiz Orlando Carneiro em artigo sobre o lançamento do disco *Sambajazz – Batida Diferente*, coletânea lançada pela Dubas em 2004 que inclui faixas dos discos de Edison Machado, Tenório Jr. e Raul de Souza, entre outros (apud SARAIVA; 2007:9).

A influência estrangeira era, para muitos dos críticos e músicos mais conservadores da década de 1950, um sinal quase apocalíptico de que a música “autêntica” brasileira estaria em vias de extinção, como já mencionamos no capítulo anterior. Para estes saudosistas, o samba, representante da identidade nacional após um longo processo de invenção (VIANNA, 1994; SARAIVA; 2007:58), deveria ser preservado da contaminação por “modismos passageiros”. No fundo, este grupo partilhava de uma visão folclorista do samba, enxergando-o como expressão “autêntica” do “povo brasileiro”, onde “povo brasileiro” seria uma “entidade cultural racialmente homogênea” (SARAIVA; 2007:58), descendente direta do arquétipo das três raças.

Publicações na revista *Paratodos* e na *Revista da Música Popular* seriam representativas neste sentido, já que críticos e músicos de peso como Lúcio Rangel (ele próprio diretor da “Revista”) e Ary Barroso, escreveriam argumentando em favor da preservação da música da “velha guarda” – que incluía nomes como Noel Rosa, Ataulfo Alves, Aracy de Almeida, João da Baiana, Dorival Caymmi, Assis Valente e Pixinguinha – sendo ela responsável por fixar o elemento nacional “a despeito das más influências e ameaças constantes advindas do processo de ‘urbanização’ da música popular” (idem.). O jazz, por este ponto de vista, seria motivo de real preocupação quando utilizado em experimentações com o samba, pois incorreria na extinção de sua suposta brasilidade.

Já do lado dos “modernos”, Tom Jobim, Radamés Gnattali e Lindolpho Gaya argumentavam que a música popular precisava ser renovada, e que as influências estrangeiras, quando bem utilizadas, não configurariam uma ameaça às matrizes nacionais representadas por gêneros como o samba e o choro. Enquanto Radamés Gnattali afirmava que as influências sempre existiram na música brasileira, vide a que Chopin exerceu sobre Ernesto Nazareth, Tom Jobim defendia que a música brasileira não poderia ter existido de outro modo a não ser pela comunicação com outras músicas – salvo a feita pelos tupis e guaranis. Até porque entre os “modernos” era fundamental a ideia de preservação do ritmo do samba como matriz, sendo considerados bem-vindos à mistura elementos sobretudo do campo harmônico e melódico. Contanto que os elementos rítmicos do samba fossem mantidos estáveis, o jazz não representaria uma ameaça à identidade nacional da música popular.

Questões como essas desembocam diretamente em termos como fusão, síntese, hibridismo e fricção, sempre partindo do conceito antropofágico – no sentido oswaldiano – como característica fundamental da formação da cultura brasileira. Sendo

assim, nossa especificidade como cultura se daria a partir da incorporação de elementos externos, num processo de “abrasileiramento do outro”.

A bossa nova é tida por muitos como uma espécie de “marco zero” na história da música popular brasileira, fato que se deve em grande parte à sua capacidade de síntese de elementos estruturais do samba, num processo que descarta excessos e utiliza apenas o que é considerado fundamental (TATIT, SOVIK), tendo se tornado uma referência elementar para as manifestações musicais que a sucederam – de forma análoga ao que representou o bebop para o jazz, no sentido deste ter sido um ponto nevrálgico de inovação estética que norteou praticamente tudo o que viria a partir dali. No canto de João Gilberto, por exemplo, a noção de síntese se dá a partir da recusa ao uso de vibratos, glissandos e ornamentações, em troca um canto que se aproxima da fala, enquanto que em sua famosa “batida”, os elementos da bateria da escola de samba resumem-se no uso de modelos rítmicos extraídos do tamborim e do surdo. Outro fator que contribui para o status da bossa nova diz respeito aos quesitos “modernização” e “sofisticação”, aspectos que estão associados em parte à incorporação de elementos do jazz na tradição musical brasileira.

Resta questionar por que apenas a bossa nova legitima-se como marco histórico, enquanto outras maneiras de misturar o samba com o jazz “que eram bastante comuns naquela cena musical carioca do final dos anos 50, não se tornaram objeto de reflexão, representação, inclusão na nossa história e memória musicais” (SARAIVA; 2007:74).

A resposta pode estar na complexidade do conceito de hibridismo que discutimos acima. Para Walter Garcia, autor de *Bim Bom: A contradição sem conflitos* de João Gilberto, o diferencial da bossa nova e, especificamente de João Gilberto, foi justamente sua capacidade de resolver “o hibridismo rítmico do sambajazz ou do jazzsamba, dissolvendo-o em um estilo original”, o que representaria um equilíbrio “não só entre a tradição local e o influxo externo como também entre as conquistas de duas músicas de mesma raiz, mas, até então, em estágios artísticos diferentes” (GARCIA; 1999:98). O sambajazz seria, deste ponto de vista, uma espécie de fusão mal-resolvida entre samba e jazz, em que os elementos não teriam conseguido “dissolver-se num estilo original”. O termo “hibridismo” usado por Garcia aponta para uma relação hierárquica entre a bossa nova e o sambajazz, em que esta última é vista pejorativamente como uma espécie de tentativa infértil de criação, já que:

“A noção de hibridização é vista como uma maneira distinta de se misturar as duas musicalidades, e que é considerada ‘infecunda’, ‘estéril’, onde os elementos permanecem em tensão constante sem que a versão amorosa presente na concepção de ‘mestiçagem’ possa resolver a relação.” (SARAIVA; 2007:76)

Outra forma de enxergar a questão da mistura do samba com o jazz que se abstém de juízos de valor, que vai de encontro ao conceito de hibridismo abordado por Vargas, é através do conceito de fricção de musicalidades, cunhado por Piedade na análise do jazz brasileiro. Aqui, as musicalidades<sup>35</sup> do samba e do jazz “dialogam, mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças” (PIEADADE; 2005:200). Novamente o sambajazz, incluído dentro do termo “guarda-chuva” jazz brasileiro, encontra-se dentro de uma categoria em que os elementos do samba e do jazz não se fundem por completo, permanecendo sujeitos a um conflito constante (da mesma maneira que os estudos da cultura latino-americana mais recente apontam para esse estado contínuo de desequilíbrio, conflito e tensão). Tanto em Piedade quanto em Garcia, os resultados obtidos em gêneros como o sambajazz estão associados a uma tensão; no entanto, se para Garcia essa tensão nada mais é do que uma fusão mal-resolvida que se contrapõe à fluidez das soluções encontradas pela bossa nova, Piedade não aborda esse tipo de mistura de forma a condená-la, argumentado que mesmo marcada pela tensão, este tipo de musicalidade não se configura como algo menor, senão simplesmente como outra linguagem.

A questão remete a um problema de ponto de vista, de modo que podemos optar por enxergar estas tensões como passíveis de gerar produtos fecundos, ao contrário do que afirma Garcia quando classifica o jazzsamba ou sambajazz como produtos híbridos no sentido pejorativo que os remete à ideia de “infertilidade”. Poderíamos contrargumentar a colocação de Garcia, ao citar novamente a retomada da música feita pelos trios nos anos 1960 através dos relançamentos de seus discos, o que aponta para um interesse em relação a esta prática musical com o passar dos anos (SARAIVA; 2007). Outro argumento em favor do sambajazz como gênero híbrido, porém fecundo, são os

---

<sup>35</sup> O autor entende “musicalidade” como o “conjunto de elementos musicais e simbólicos, profundamente imbricados, que dirige tanto a atuação quanto a audição musical de uma comunidade de pessoas.” (PIEADADE; 2005:199)

incontáveis grupos dedicados à música instrumental no Brasil hoje, com influência de vertentes da música brasileira como choro, samba, baião e frevo e obviamente do jazz, sempre com o improviso altamente presente.

Para McCann, a intenção dos músicos atuantes no Beco das Garrafas na década de 1960 contrastava com aquela encontrada nos bossa-novistas, já que boa parte da música que faziam era de andamento rápido, privilegiando o espaço para o improviso – fator que evidencia dotes virtuosísticos do solista e aproxima-se dos parâmetros encontrados em estilos como o hardbop e o bebop. Diferente é o que encontramos na bossa nova, que com seus andamentos mais lentos e sua dinâmica intimista, está mais próxima do cool jazz, não se preocupando em ter momentos de exibição técnica individual. Gomes concorda com McCann quando argumenta que “tocado de maneira vigorosa, de forma bastante intensa, com dinâmicas fortes e andamentos mais rápidos do que a média da BN [bossa nova], o samba-jazz tem um componente de ‘estridência’ importante em sua caracterização” (GOMES; 2010:58), onde “não há sinal de economia, pelo contrário, de certa forma busca-se, nos moldes do hardbop, os limites possíveis de execução, com solos extensos e virtuosísticos” (idem:60). Para Gomes, tanto a bossa nova quanto o sambajazz compartilham de um aspecto importante em suas estruturas: o samba como matriz rítmica. Ainda assim, isso não implica que os gêneros tenham o mesmo caráter, ou que empreguem os mesmos procedimentos para sua execução.

Parece-nos que, sobretudo, o sambajazz configura-se como um “modo de fazer”, utilizando temas da bossa nova, do samba, do jazz, do samba-canção e de outros gêneros, mas dando-lhes uma roupagem distinta. A unidade sonora do sambajazz se dá pela maneira de abordar a música, independente do repertório ou da instrumentação. Dentro dessas concepções, o improviso coloca-se como elemento fundamental de caracterização do sambajazz – algo com que concordam Saraiva, Piedade, McCann, Gomes, Maximiano, Beraldo Bastos e Signori, e que podemos pescar de textos “canônicos” como os de Medaglia, Motta, Castro e Naves.

Analogamente, temos a análise de Maximiano ao abordar a questão do próprio jazz, em que o termo, com o passar dos anos, de certa forma deixou de designar um gênero específico e passou a dar conta do “modo de relação” do músico com o fazer artístico:

“...o que se chama hoje de jazz se define menos por suas características estilísticas [...] e mais por seus procedimentos – mais especificamente, a citada preponderância do músico intérprete, a atitude inclusiva, e também a maneira de abordar o arranjo, e de se relacionar com a composição em particular e com o repertório em geral, o diálogo entre executantes no momento da execução e, obviamente, a improvisação.”  
(idem:24)

No caso brasileiro, a fim de entender melhor a questão, basta compararmos discos como Os Bossa Três (dos Bossa Três, 1963), Avanço (do Tamba Trio, 1963), Rapaz de Bem (de Johnny Alf, 1961) e mesmo o do próprio Roberto Menescal com seu Conjunto (A Bossa Nova de Roberto Menescal e Seu Conjunto, de 1963), com o emblemático Chega de Saudade, de João Gilberto (1959), ou com discos como o de Dick Farney de 1965 (Dick Farney, Elenco). A canção Desafinado, por exemplo (Tom Jobim/ Newton Mendonça), está tanto no Chega de Saudade de João quanto no disco de Menescal, mas abordada de maneiras muito distintas. Se no primeiro, a relação letra-melodia figura como central para a interpretação, e o arranjo se baseia no conceito central de concisão dos elementos musicais (mesmo com uma orquestra inteira à sua disposição), a de Menescal é mais expansiva, com improvisos, mudanças rítmicas marcantes e o tema introdutório da canção sendo um trecho inicial da melodia, só que tocada em clusters (o que torna a sonoridade bastante estridente). Significativa é também a versão do Tamba Trio da mesma canção, embora em gravação já de 1968, onde as mudanças rítmicas são constantes, as dissonâncias na harmonização a três vezes da melodia também, e a estridência figura de modo consistente, com levadas de bateria mais espalhadas, trechos de batuque entrando de supetão e quebrando os momentos mais “calmos” do arranjo, solos de piano em andamentos ligeiros etc. Ao ouvir esses exemplos, vai se tornando mais clara a diferença na forma de tocar da bossa nova, representada aqui por João Gilberto, e do sambajazz, representado por todos os outros grupos citados. A bossa nova sempre mais enxuta, cool, e o sambajazz “espalhado”, hot.

Outro aspecto a se notar (e que já citamos brevemente) é que no sambajazz, aparecem canções de gêneros distintos, mas sempre unidas por uma sonoridade específica que experimenta diversos níveis de fusão entre o samba, a bossa e o jazz. No referido disco dos Bossa Três, temos canções como o standard Somebody Loves Me (George Gershwin), tocada de modo mais “bossa-novístico”, contrastando com

Influência do Jazz (Carlos Lyra), interpretado de maneira bem mais quente, com uma levada de bateria bastante espalhada, o piano utilizando toda sua tessitura com acordes bem abertos e solos virtuosísticos.

Amilton Godoy, pianista do Zimbo Trio, em entrevista a Ronaldo Evangelista, relembra:

"Na época, os músicos mais preparados e evoluídos eram os que gostavam de jazz e tocavam com aquele suíngue, improvisando. Até que, em certo momento, nós não precisávamos mais de temas americanos, tínhamos toda a música brasileira à disposição. Nós nos aproveitamos da riqueza e da valorização harmônica que a bossa nova nos deixou, mas tocávamos 'pra fora', extrovertendo aquele intimismo da bossa"<sup>36</sup>.

Embora se utilize de termos poucos felizes, como “músicos mais preparados e evoluídos”, Amilton toca mais uma vez na questão da extroversão, ou na expansividade, pontos que viemos destacando como diferencial no tocante ao sambajazz.

Podemos dizer ainda que o sambajazz, que advém da fusão do samba com o jazz, mas ressignifica também as sonoridades do bolero, do choro, do baião, do sambacção e da bossa nova, todos estes, por sua vez, fusões de outros gêneros, figura como uma espécie de ponto alto do conceito de hibridismo. Tanto a escolha de repertório como sua abordagem (o que inclui interpretação, arranjo, instrumentação, levadas, timbragens, efeitos como vibrato e outros ornamentos) brincam com as infinitas possibilidades de “amalgamento” de suas matrizes estéticas já mestiças por natureza.

Mas aqui também, ainda não citamos a questão vocal em termos mais específicos. A voz no sambajazz se destaca nos trabalhos de artistas como os do Tamba Trio, além de Johnny Alf e alguns poucos cantores. É justamente aí que entra Leny Andrade, com sua abordagem híbrida da canção. Seu modo de cantar que ora valoriza a faceta instrumental da voz, ora foca sobre a relação letra-melodia, vai de encontro com o ambiente experimental de então. Valendo-se de elementos como a estridência, o virtuosismo, a utilização de grande parte de sua tessitura vocal e, claro, a improvisação,

---

<sup>36</sup> Apud EVANGELISTA, Ronaldo. Relançamento de CD reaviva samba-jazz. São Paulo, quinta-feira, 06 de janeiro de 2005 <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0601200512.htm>>. Acesso em 28/01/2013.

Leny Andrade situa-se perante o sambajazz, a bossa nova e a música feita na transição dos anos 1950 para os 1960 de modo único. Mas muito além de ter sido uma cantora que se destacou por suas particularidades vocais, sua atuação singular neste momento muito específico de nossa história musical revela aspectos que dizem respeito a questões bem mais profundas da cultura brasileira de então.

### **CAPÍTULO 3 – LENY ANDRADE (1958-1965): A VOZ DO SAMBAJAZZ**

Ao olharmos para o enorme panorama de cantores e a riquíssima gama de estilos presentes nos últimos cento e poucos anos de história da música popular urbana no Brasil, parece no mínimo estranho que existam tão poucos trabalhos acadêmicos sobre o canto popular. Embora não seja difícil encontrar trabalhos biográficos no mercado sobre grandes intérpretes (vide as biografias de Elis Regina, Tim Maia, Maysa, Roberto Carlos, Dolores Duran, entre outros), e em vista da crescente quantidade de pesquisas sobre movimentos da música popular brasileira como a bossa nova, a Tropicália, a Jovem Guarda, ou a Era do Rádio, ou sobre gêneros como o samba e o choro, raras são as incursões de pesquisadores na análise vocal de nossos cantores que fujam da questão pedagógica<sup>37</sup>. Ao tentar descrever os “cantos” brasileiros, notamos a dificuldade em se delimitar unidades de análise que possam nos servir como base para um estudo. Paul Zumthor nos explica o fato de ser “estranho que, entre todas as nossas disciplinas instituídas, não haja ainda uma ciência da voz” (ZUMTHOR; 1997:11), e Elizabeth Travassos aponta para a “carência de terminologia analítica consensual e aplicável à heterogeneidade de estilos vocais populares e folclóricos no Brasil” (TRAVASSOS; 2008: 100). A voz, conclui Travassos, é um “objeto fugidio”.

Sendo assim, a escolha da cantora Leny Andrade como objeto de debate deste estudo se deu, num primeiro momento, pelo fato de envolver um elemento característico de seu canto que podemos dizer ser mais palpável, ou menos fugidio, em termos analíticos: o improvisado, ou scat-singing. Isto ocorre pelo fato de o scat-singing aproximar-se da música instrumental, podendo ser analisado com maior facilidade, já que temos ferramentas mais concretas para tal. Mas principalmente este elemento diferencial de Leny em relação a outras cantoras brasileiras suscita uma questão maior, ao tentarmos compreender quais os fatores que levariam uma cantora a buscar no improvisado vocal novos caminhos interpretativos para a canção popular brasileira. Partindo da premissa de que aspectos profundos do meio social subjazem o fazer

---

<sup>37</sup> Não podemos deixar de citar os trabalhos feitos por Regina Machado (2007, 2012), nos quais a autora busca uma compreensão mais ampla da voz, cujo enfoque se dá principalmente pela semiótica conforme elaborada por Luiz Tatit. Também queremos destacar com especial atenção o trabalho de Elizabeth Travassos, Cláudia Neiva de Matos e Fernanda Teixeira de Medeiros, organizadoras das três edições do Encontro da Palavra Cantada (2000, 2006 e 2011), e dos dois livros resultantes dos primeiros eventos, que reúnem artigos sobre a voz e a canção, sob diversos focos de análise.

artístico<sup>38</sup>, supomos que um acontecimento como o scat-singing no Brasil propõe significados para além da análise puramente musical. Num país cuja notoriedade das canções reside principalmente na relação letra-melodia, os vínculos entre voz e instrumento se dão de maneira distinta dos EUA.

Mas o principal é que Leny, sendo mulher (e não homem), cantora (e não instrumentista), e lidando com música popular (e não erudita), poderia ter ficado relegada a uma posição desfavorável, já que naquela época, o meio artístico ainda era visto de maneira bastante negativa (embora contasse com uma dose de glamour oriundo da mídia, que girava em torno das cantoras do rádio e das atrizes do cinema). Era esperado que as cantoras, ao se casar, estancassem suas carreiras para cuidarem dos afazeres domésticos<sup>39</sup>, já que a vida artística não era profissão digna. Para complicar ainda mais, Leny, embora tenha pele clara, possui traços que poderiam defini-la como mulata, fato que poderia ter sido também motivo de subjugação sócio-cultural. E, no entanto, a cantora conseguiu estabelecer uma relação respeitosa com os músicos, destacar-se aos olhos (e ouvidos) do público e da crítica e firmar sua carreira improvisando scats sobre temas da música brasileira, algo pouquíssimo explorado até aquele momento. A fala a seguir pode iluminar um pouco mais a questão. Quando Leny insistiu com Ivon Cury, diretor artístico de seu primeiro disco, em gravar uma composição dos então desconhecidos Maurício Einhorn e Durval Ferreira, e Ivon disse que ela estava “louca” por querer gravar compositores anônimos num disco de estreia, ela contra-argumentou: “Eu sou um músico que canta. Com licença.”<sup>40</sup>

A afirmação de Leny Andrade é especialmente interessante para pensarmos a respeito das diversas dualidades de que falamos acima. Ao colocar-se como “músico”, a cantora esbarra ao mesmo tempo nas dicotomias instrumentista-cantor e homem-mulher, e de certa maneira neutraliza qualquer possível pré-conceito estabelecido sobre

---

<sup>38</sup> Marcel Mauss, em seu texto *As técnicas corporais*, introduz o termo “idiosincrasia social”, que diz respeito a gestos, ou hábitos do dia-a-dia que traduzem um conhecimento adquirido socialmente, e que variam “não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, mas, sobretudo, com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, com os prestígios. É preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual ali onde de ordinário vêem-se apenas a alma e suas faculdades de repetição” (apud. TRAVASSOS; 2008).

<sup>39</sup> Tratando da cantora Ângela Maria durante a década de 1950, Liv Sovik argumenta que “Na época, a imprensa discutia os casamentos ou ambições de casar das grandes estrelas e a dona de casa como um ser feliz; ser mulher era ser ou querer ser mãe. [...] Era tão forte a promoção da imagem conservadora da mulher no meio da música popular que na coluna ‘Pergunta da Semana’ da Revista do Rádio, sobre a ‘melhor profissão para a mulher’, dos oito profissionais do rádio escolhidos, homens e mulheres, cinco mencionaram o casamento ou ser dona-de-casa, uma falou em educação, outra em ‘bailarina profissional’ e a oitava disse que dependia das circunstâncias” (2008:200-201).

<sup>40</sup> Leny Andrade em entrevista a Charles Gavin no Documentário “Estamos Ai”, disponível no canal Youtube.

ela neste sentido. Leny Andrade afirma sua posição igualitária em relação a ambas condições. É cantora, sim, mas também “músico”; em outras palavras, é uma instrumentista como qualquer outro, e seu instrumento é a voz. Ao mesmo tempo, o fato de assegurar-se músico, no masculino, relativiza a hierarquia sexual no ambiente musical do qual faz parte. Assim, acreditamos ser Leny Andrade, especialmente nos primeiros anos de sua carreira, uma figura importante na desconstrução de antigos paradigmas, exatamente num momento em que a música brasileira vivia um período de transformação. Não por acaso, neste mesmo período movimentos reivindicatórios liderados por grupos relegados à desigualdade social estavam prestes a eclodir, tomando proporções globais. Não por acaso, entre eles, figuravam o movimento feminista (iniciado nos EUA e Europa) e o movimento por direitos civis dos negros (sobretudo nos EUA). Não adentraremos estas questões a fundo, mas quisemos destacá-las aqui para possíveis pesquisas no futuro. Focaremos, sobretudo, nas questões acerca do improviso vocal, e das relações entre voz e instrumento nas interpretações de Leny Andrade entre os anos de 1958 e 1965.

### **3.1 Leny Andrade: onde, como e porquê**

O período em torno do qual se concentra o início da carreira de Leny (1958-1965) é um momento de mudanças estruturais na música brasileira, em que músicos e cantores encontravam-se num processo intenso de experimentação. O final dos anos 1950 no Rio de Janeiro, no que diz respeito à música popular, é pautado pela mistura de elementos do samba e outros ritmos brasileiros com procedimentos jazzísticos (como veremos mais adiante), tudo isso alimentado pelo cenário noturno das boîtes de Copacabana. Já no início da década de 1960, vemos, a partir da bossa nova, uma explosão de estilos musicais, bombardeados em nível nacional através da popularização da televisão<sup>41</sup>. Tudo isso criou uma espaço propício e aberto à criação de novas

---

<sup>41</sup> Questionamos o quanto a televisão foi, de fato, um fenômeno “nacional” nesta época, já que sua popularização não se deu de forma homogênea. Dados do IBGE indicam que em 1950, havia apenas 100 aparelhos de televisão no país. Neste mesmo ano, pouco mais de 24% das moradias possuíam luz elétrica. Em 1954, o número de televisores alcançou a cifra 120,000, e em 1970, 6,000,000. Mesmo assim, os aparelhos de televisão não encontravam-se distribuídos de maneira equivalente por todo o território nacional. Mesmo no início dos anos 1990, no estado do Maranhão, por exemplo, apenas pouco mais de 30% das moradias possuíam aparelhos televisivos, enquanto que em São Paulo e no Rio, este percentual

maneiras de expressão vocal, desde as mais intimistas e coloquiais, como é o caso da bossa nova, até as mais expansivas e dramáticas, como é o caso da música apresentada nos Festivais da Canção, por exemplo. É nesse momento intenso da música popular brasileira que Leny se situa, condensando em seu canto tendências oriundas dos diversos gêneros e estilos musicais ali presentes.

Dois momentos são marcos determinantes da primeira fase da carreira de Leny Andrade: em 1958, ela iniciaria sua carreira profissional, ao cantar na Orquestra de Permínio Gonçalves, e em 1965/1966, já com uma carreira em franca consolidação, iria para o México, onde acabou morando por cinco anos. Durante esse período, de 1958 a 1965, Leny explora intensamente o improviso e grava 4 LPs: A sensação (1961), pela RCA Victor, A arte maior de Leny Andrade (1963) pela Polydor, Gemini V – Show na boate Porão 73 (1965), pela Odeon, sendo este um registro de seu espetáculo ao lado de Pery Ribeiro e os Bossa Três, e, finalmente, Estamos aí (1965) também pela Odeon. Decidimos focar nosso estudo nesse período de oito anos, que abarca não só uma importante fase da carreira de Leny, como alguns dos maiores acontecimentos da história da música popular no Brasil e o surgimento de alguns dos mais célebres intérpretes e compositores do país.

Mas antes de falarmos a respeito desses anos com maior detalhamento, é necessária uma breve incursão pela vida da cantora, a fim de conhecer um pouco de sua vivência musical, suas referências musicais, e alguns aspectos de seu percurso que nos possam auxiliar no entendimento de suas escolhas estéticas no período em questão.

Leny de Andrade Lima nasceu no Rio de Janeiro em 1943. Sua mãe, Dona Ruth, pianista de formação erudita e professora de piano, separara-se de seu pai quando Leny tinha apenas um ano e meio, e decidira se mudar para Minas Gerais para ficar mais próxima da família, onde acabou casando-se com um médico. Segundo Leny nos conta em depoimento para o Museu da Imagem e do Som<sup>42</sup>, foi esse novo “pai” que tornaria possível sua carreira como cantora, já que a mãe a queria pianista.

---

era de 90% (Dados extraídos do site <[www.abert.org.br](http://www.abert.org.br)>, no arquivo sob o título de “Tudo o que você precisa saber sobre rádio e televisão”).

De todo modo, nossa intenção aqui é ressaltar que o advento da televisão no Brasil promoveu os artistas da época de uma maneira distinta do rádio. O artista agora deveria ser não só ouvido como visto, o que incorreria em novas concepções para os espetáculos musicais. Neste sentido seriam de grande valia as contribuições de Lennie Dale, fato que será mencionado mais à frente.

<sup>42</sup> Todas as informações biográficas de Leny Andrade a partir deste ponto foram extraídas de: “Depoimento para a Posteridade – Leny Andrade”. VI-00585.1/2 e VI-00585.2/2. MIS – 18/09/1996. Projeto “Personalidade – Leny Andrade”, exceto onde explicitado.

Podemos dizer que algo central para a formação de Leny Andrade foi justamente a mistura de dois aspectos: o primeiro sendo a formação erudita que sua mãe a obrigou a ter como pianista desde os seis anos de idade, e o segundo sendo a sua vivência da música popular através de seu pai adotivo, já que ele próprio e os filhos do primeiro casamento tinham forte relação com a música popular. Na realidade, toda a família estava ligada à música, e isso incluía uma vivência tanto da música erudita quanto da música popular brasileira no dia-a-dia. Ambas influências vinham dos dois lados da família – tanto que algumas das primeiras recordações musicais de Leny são justamente duas serestas, que sua tia Levy (cantora lírica) e sua mãe cantarolavam em casa: O Doce Mistério da Vida (cujo título original é *Ah! Sweet Mystery of Life*, escrita por Victor Herbert e Rida Johnson Young em versão de Alberto Ribeiro) e Guacira (de Heckel Tavares e Joracy Camargo), duas canções características dos anos 1930. Somado a isso, veio o estudo do piano, que, como dito anteriormente, era estimulado pela mãe. Mas diante de uma inclinação de Leny para a música popular (que já se manifestava desde os princípios de sua incursão pela música, como veremos em diversos exemplos), a disciplina imposta pela leitura de partituras sempre disputaria o espaço com o ato de “tocar de ouvido”:

“Eu estudava piano à beça. E tinha uma técnica muito boa. Um ouvido danado. E a mamãe dava um pouco de duro porque geralmente eu lia a coisa três vezes e na quarta vez eu já ‘truum, truum’, e quando ela saía fora do ar, eu já metia uns negócios diferentes na história.”

É interessante notar na fala acima a manifesta tendência de Leny para a criação, presente de maneira nata desde a infância: ao dizer que “metia uns negócios diferentes na história”, Leny nos aponta para o que talvez seja o gérmen de sua capacidade de improvisar. A vontade de tocar de ouvido e inserir elementos novos em melodias escritas (que, no caso de uma peça erudita, teoricamente não deveriam ser alteradas) nos remete justamente à questão do improvisado em si, que poderia ser definido, como vimos no capítulo anterior, como “a criação de uma obra musical, ou sua forma final, à medida que está sendo executada”<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Conforme definição do Dicionário Grove de Música (1994). Outros dicionários definem a improvisação de forma bastante similar, como o Oxford (1997), o Harvard Dictionary of Music (1969) e o *Harper's Dictionary of Music* (1973). Claro que do ponto de vista analítico, o tema é muito mais

Também podemos traçar um paralelo do discurso de Leny com a fala de Roberto Menescal, durante entrevista concedida a mim, em que o mesmo tipo de situação é narrada:

“Depois estudei piano, com 12 anos. Piano clássico. Mas muito clássico. Minha professora, que era uma tia, batia com uma varetinha no meu dedo – doía! –, porque: (cantarola trecho do Noturno n.2, opus 9 de Chopin com um cromatismo jazzístico que não pertence à composição original). E a professora: “Não pode!”, e eu, “Pô, mas fica bonito”, e ela, “Não pode!”. Então eu estudei um ano de piano e parei por causa disso. Mas tinha um pianinho de armário e continuei. Mas quando eu vi um violão, com 17 anos, fiquei apaixonado. E com 18 eu comecei a trabalhar já com música.”<sup>44</sup>

Tudo isso nos faz pensar que talvez boa parte da geração de músicos que viriam a iniciar suas carreiras nos anos 1950 e 1960, estivesse de fato procurando novas maneiras de lidar com a forma pré-estabelecida, não no sentido de negá-la, mas de manipulá-la, alterá-la, adaptá-la, enfim, criar novos sentidos a partir de estruturas dadas. Quer dizer, o que observamos em Leny e Menescal inicialmente como simples brincadeira infantil, podemos analisar do ponto de vista do historiador Roger Chartier como um comportamento social que realiza desvios no uso de modelos culturais impostos, o que acaba por desfigurar suas funções originais. Em nosso caso, as regras de execução e interpretação estritas da leitura de uma partitura de música erudita seriam utilizadas de maneira “inadequada” por Leny e Menescal, sendo manipuladas para um uso diferenciado, que prioriza a criação em detrimento da pura e simples execução do que está escrito.

É o mesmo caso do pianista Luiz Eça, já no final da década de 1950, que, contemplado com uma bolsa de estudos do governo brasileiro, foi estudar piano clássico no Conservatório de Viena, mas acabou desistindo de terminar o curso, já que suas tentativas de integrar o repertório popular aos parâmetros de execução eruditos eram

---

abrangente e contraditório. Maximiano (2009) discute a questão mais amplamente em seu trabalho. Veremos alguns aspectos sobre a improvisação no capítulo 2 deste estudo.

<sup>44</sup> Extraído de entrevista concedida à pesquisadora, que pode ser encontrada na íntegra nos Anexos deste trabalho. Todas as falas de Menescal contidas neste estudo foram extraídas desta entrevista, exceto onde explicitado.

fortemente reprimidas. Eça chegou a ser reprovado em determinada ocasião por apresentar um arranjo para piano e quarteto de cordas da peça *Duas Contas*, de Garoto (QUINDERÉ, apud MAXIMIANO; 2009:71). Essa atitude desafiadora foi um dos motivos que levaram Luiz Eça a tornar-se um importante pianista para a música brasileira, unindo a técnica obtida pelo estudo da música erudita às suas aspirações criativas e buscando no improvisado uma forma de expressão, sempre a partir de um repertório de música popular brasileira.

Dick Farney, da mesma maneira, em meio ao estudo de piano clássico, sempre achava brechas para tocar o que realmente lhe interessava:

“Na qualidade de filho e aluno perfeito, dedicava-se a Chopin e Ravel com a maior reverência nas aulas de piano. Mas, assim que o professor encerrava a aula e se afastava o suficiente para não ouvir o que ele passara a tocar, mudava rapidinho para o sincopado e se entregava ao marotos ‘Lulu’s Back in Town’ ou ‘Tea for Two’.” (CASTRO; 2008:18)

Também no jazz, houve este tipo de comportamento. O trompetista Warren Kime, por exemplo, que havia aprendido seus primeiros temas com seu pai, também músico, conta que depois de tocar suficientemente as melodias, começava a ornamentá-las. “Gradualmente, minhas ornamentações se tornaram mais extensas e eventualmente, eu aprendi a improvisar” (apud BERLINER; 1994:71)<sup>45</sup>.

Nesse sentido, podemos concordar com a definição de Roger Chartier do “popular” não como uma categoria hermética com regras próprias, mas antes como um “modo de relação, uma maneira de utilizar os objetos ou as normas que circulam em toda a sociedade, mas que são recebidos, compreendidos, manipulados de diversas formas” (2003:152). O ato de improvisar na música brasileira, algo que se consolidou sobretudo nos anos 1960 através dos trios de música instrumental brasileira (Tamba Trio, Bossa Jazz Trio, Sérgio Mendes e Bossa Rio e tantos outros que tocaram pelas noites cariocas) pode ser analisado como um desdobramento desse tipo de comportamento, que toma para si uma estrutura pré-estabelecida e a altera conforme a vontade e a necessidade de expressão. A canção *Seu Chopin, Desculpe*, de Johnny Alf,

---

<sup>45</sup> “After I had been playing the melodies straight for awhile, [...] I started making little embellishments around them. Gradually, my embellishments became more extensive, and eventually I learned how to improvise”.

expressa de maneira bem-humorada o tipo de relação que esses músicos estabeleciam entre as esferas erudita e popular:

Seu Chopin, não vá ficar  
Zangado e ressentido  
Pela divertida união  
Que fiz de sua inspiração  
A três tempos de um chorinho meu

Seu Chopin, não vá pensar  
Que estou me aproveitando  
De seu nome e sua projeção  
Mas sua cooperação  
Valoriza esse chorinho meu

Dizem que o próprio Liszt  
Ao seu valor não se renegou,  
Até a George Sand  
Os pontos entregou

Por isso eu quero uma vez mais  
Dizer que não é plágio  
Essa divertida união  
Que fiz de sua inspiração  
Ao compasso dois por quatro  
Leve e sincopado  
Deste chorinho canção

Vemos que o estudo musical formal, geralmente associado à música erudita, foi uma constante para muitos dos músicos que viriam a fazer parte de uma nova forma de expressão na música brasileira, tornando-se centrais para a consolidação do chamado sambajazz<sup>46</sup>. É o caso de figuras como Luiz Eça, Johnny Alf, Paulo Moura, Sérgio Mendes, Osmar Milito, e claro, Leny Andrade.

Voltando ao caso específico de Leny, o que ocorreu foi que o piano, a certa altura, não seria mais suficiente para suas aspirações expressivas. Segundo conta em seu depoimento ao MIS, Leny sempre gostou de cantar, e era estimulada pelo pai adotivo e seus filhos. Inclusive um deles, Dudu, flautista e saxofonista, tornou-se músico profissional, e foi um dos grandes incentivadores da carreira de Leny Andrade, sendo

---

<sup>46</sup> Discutiremos a questão do sambajazz mais a frente, no subcapítulo “Jazz no samba e samba no jazz”.

responsável por sua entrada no meio profissional e na Orquestra de Permínio Gonçalves em 1958, seu primeiro trabalho como crooner. Certa vez, já no Rio de Janeiro, mas ainda bem menina, no IAPC, conjunto residencial do Caxambi onde vivia, Leny se deparou com uma faixa com a inscrição “PROGRAMA DE CALOUROS – DOMINGO”, e resolveu participar. Quando chegou em casa, falou com sua mãe:

“Mãe, eu vou cantar no programa de calouros que vai ter domingo aí’. ‘O que? Você vai fazer o que?’ ‘Vou cantar, aqui, no programa de calouros que vai ter domingo. Ah, mãe, deixa eu ir, deixa eu cantar! Eu inscrevi meu nome.’ ‘Como assim, vai cantar? Você vai é tocar! Tem piano lá? Vai tocar, então está ótimo.’ ‘Não, mamãe, eu vou cantar.’ ‘Cantar? Mas quem falou que você canta?’ ‘Mãe, eu canto. Papai já ouviu.’ ‘Então você não conte comigo, porque eu não vou lá ver você cantar. Se você fosse tocar, eu ia. Mas você vai cantar, eu não vou lá’, disse a mãe para o pai. E o pai: ‘Não tem problema. Eu vou. É ali! Eu vou. Você já viu ela cantar? Ela canta grosso. E forte. E bem.’”

E assim, a contragosto da mãe, mas com o apoio do pai, foi cantar. Ganhou o concurso no primeiro domingo, voltou no seguinte, ganhou de novo, e assim foi ganhando um após o outro, formando uma enorme coleção de pinguins de geladeira, que constituíam o prêmio de primeiro lugar. Ela narra:

“Cidinho da Conceição atrás. Eu falei: ‘Quero uma introdução.’ ‘Como, quer uma introdução? Nem me deu o tom!’, e eu falei: ‘Faz uma introdução, pra ficar bonito.’ ‘Pode ser o tom da Linda Batista?’, e eu digo ‘É, acho que é.’ Fez a introdução, ataquei eu: *‘Risque/ Meu nome do seu caderno...’*<sup>47</sup> Na outra semana, cantei a mesma. Na outra semana, Se eu morresse amanhã de manhã. Só cantava esses dramas. De meia soquete, sapato de verniz, vestido rodado. Um drama que eu nem sabia do que se tratava, imagina! *‘De que serve viver tantos anos/ Sem amor/ Se viver é buscar*

---

<sup>47</sup> Risque, de Ary Barroso.

*desenganos/ De amor...*<sup>48</sup> Chorava, me matava! E nem sabia do que estava se tratando o texto!”

E assim, chegou ao Clube do Guri (produzido por Samuel Rosenberg), com apenas nove anos de idade e cantando os mais dramáticos sambas-canções da época. Paralelamente, continuou seus estudos de piano clássico até se formar, aos quinze anos. E com essa mesma idade começou a cantar na Orquestra de Permínio Gonçalves, a convite de seu irmão Dudu, que não só fazia parte da Orquestra como arregimentava os músicos a cada semana para o baile de domingo. Numa dessas ocasiões, o vibrafonista Chuca-Chuca (cujo nome original era Chepsel Lerner), que estava tocando com o conjunto, viu Leny sentar-se ao piano para tocar no intervalo entre os sets do baile, e impressionado, conseguiu convencer o pai de Leny a levá-la para cantar num bar na Zona Sul do qual era sócio. Esse bar era o Baccarat, uma das pequenas boîtes do Beco das Garrafas, em Copacabana. Esse foi um passo definitivo para a carreira de Leny, já que nessa época as boîtes eram o reduto das grandes cantoras da época e foi onde Leny também se consagrou como uma espécie de “Imperatriz”, como proclama Ruy Castro. Além disso, cantar numa boíte representava para Leny algo muito maior e há muito almejado:

“...primeiro porque o fascínio do lugar... Aquela escuridão, que eu sonhava, eu sonhava com isso! Eu morria de inveja da Dolores Duran, porque a Dolores era uma tremenda duma crooner e eu ficava de casa imaginando a vida da Dolores... Falava: ‘Gente... A Dolores tá lá... A Marisa Gata-Mansa tá lá... A Elizeth Cardoso... tá lá, cantando nesses lugares.’”

Leny muito frequentemente fala de sua admiração por Dolores Duran. Muito antes de conhecer o jazz e a improvisação, Leny havia ouvido um improviso de Dolores Duran em Fim de Caso, numa gravação de 1959, e ao ir para o piano a fim de reproduzir o que havia acabado de ouvir, ficou extasiada ao perceber que aquilo que Dolores balbuciava era na realidade uma nova melodia que estava sendo cantada sobre a harmonia da primeira parte da canção. Leny constatou nesse momento que aquilo que estava ouvindo, ela própria poderia fazer com todas as canções que sabia cantar,

---

<sup>48</sup>Trecho da canção Se eu Morresse Amanhã de Manhã, de Antônio Maria. Essa canção, assim como Risque, são duas fortes representantes da música dramática dos anos 1940 e 1950, à qual se dá o nome genérico de “música de fossa”, dada sua propensão à temática do fracasso amoroso.

passando a explorar isso como um recurso interpretativo. O improviso de Dolores em Fim de Caso foi, portanto, uma espécie de gatilho para que Leny tomasse este tipo de procedimento como algo fundamental em seu canto, o que a partir daí passaria a caracterizar e diferenciá-la como intérprete. Como já comentamos anteriormente, na época em que Leny começou a cantar no Beco das Garrafas, sua semelhança com a cantora despertava o interesse da crítica e do público, incitando alguns a indagar se Leny não seria mesmo filha de Dolores (pg. 13). Afinal de contas, não eram muitos os cantores que incluíam o improviso vocal nas canções que interpretavam.

Justamente o improviso fez com que Leny migrasse da boíte Baccarat para o bar vizinho, chamado Bottle's Bar. O Trio de Sérgio Mendes, composto por ele, Vitor Manga e Tião Neto, acabara de iniciar uma temporada ali. Ao ser informada que o tal trio tocava apenas jazz, Leny indagou: “É? Jazz? O que é jazz?”. Alberico, dono do Bottle's, convidou-a então para cantar com Sérgio Mendes, que prontamente afirmou que não acompanharia cantor que cantasse música brasileira. E a conversa se deu mais ou menos da seguinte maneira, segundo conta Leny:

Sérgio Mendes – Eu não vou acompanhar ninguém cantando música brasileira, que eu odeio esse troço. Não é comigo, não tô nem aí!

Leny Andrade – Então, eu não sei como a gente vai poder resolver. Porque eu não canto jazz...

SM – Você acha que não canta jazz.

LA – Não, eu não canto jazz. Eu não sei cantar jazz.

SM – Você é quem está dizendo que não canta jazz, porque eu no outro dia dei uma olhadinha ali e você estava improvisando.

LA – Estava o que?

SM – Improvisando. Improvisar é aquilo que você está fazendo. Você segue em cima da mesma harmonia e vai fazendo uma outra melodia. É uma composição de momento.

LA – Ah, bom, então provavelmente eu canto jazz e não tava sabendo.

SM – Eu vou trazer uns discos pra você ouvir, da Ella.

LA – Quem? Ela? Ela é pronome!

SM – Não, Ella Fitzgerald.

LA – Quem?

SM – Da Sarah Vaughan...

LA – Quem??

Assim consta ter sido a iniciação de Leny com o jazz, através dos discos de Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan e Carmen McRae emprestados por Sérgio Mendes já no início da década de 1960. Leny, que achou aquilo tudo “lindo de morrer”, passou então a cantar standards, como *There Will Never Be Another You*, o primeiro que aprendeu.

É importante ressaltar que nessa época, como mencionamos, havia uma grande polarização entre os músicos e os cantores, que no ambiente de música ligada ao jazz não eram bem-vindos. César Camargo Mariano, ao falar da Baiuca, bar na Praça Roosevelt, em São Paulo, onde tocava nos anos 1950, diz o seguinte: “A Baiuca não contratava cantores, e segundo a tradição jazzística radical, os músicos se recusavam a acompanhar cantores, que apelidavam pejorativamente de canários” (MARIANO; 2011:96).

Após um período cantando com Sérgio Mendes, Leny migraria novamente, dessa vez para a boate Manhattan, onde cantaria acompanhada de Tenório Jr., Otávio Bahia Jr. (substituído mais tarde por Zé Bicão), e Milton Banana<sup>49</sup>. É lá que ela grava seu primeiro disco ao vivo, *A Arte Maior de Leny Andrade*, de 1963, onde grava justamente *There Will never Be Another You*, além de temas recém compostos pelos bossa-novistas, como *Influência do Jazz* (Carlos Lyra), *Samba do Avião* (Tom Jobim) e *A Morte de um Deus de Sal* (Menescal/ Bôscoli).

Seu primeiro disco, *A Sensação*, ela gravara ainda na época do Baccarat, lançando os compositores Durval Ferreira e Maurício Einhorn com a canção de abertura do disco: *Sambop* (foi por causa dela que Leny fincou o pé na discussão com Ivon Cury [ver p. 68]). Notemos que essa canção, embora em tom descontraído, pode ser analisada como uma espécie de “manifesto” do sambajazz. E o fato de ser a faixa de abertura de seu primeiro disco não nos deixa negar a convergência das aspirações estéticas de Leny com as dos músicos de sua geração:

---

<sup>49</sup> É uma das apresentações no Manhattan que suscita a declaração de Nelson Motta acerca de Leny citada na Introdução deste trabalho.

Transcrição por Livia Netrovski

## Sambop

Música de Maurício Einhom e Durval Ferreira.  
Transcrição conforme cantada por Leny Andrade no disco "A Sensação" (1961).

E<sup>dim</sup> E<sup>b7</sup> Dm<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> D<sup>b7</sup> D<sup>b7</sup> Cm<sup>7</sup> Bmaj<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>



Sa bá pei bou bei dou bep dap bei bou dau!

6 Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup>



Eu mos-trei pra vo - cê como é o bop Mas vo - cê já es-que - ceu tu - do queeu fiz

10 Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup>



Tem ma-ni - a de can - tar sam-ba qua-dra - do Éé por is - so que me faz tão in-fe-liz

14 Cm<sup>7</sup> D<sup>b</sup>dim Dm<sup>7</sup> G<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>



Me-lo - di - a vem do co-ra - ção Com oa - mor vem ains - pi - ra - ção

18 G<sup>b</sup>6 G<sup>b</sup>6 Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup>



Eu vou ten - tar de no - voex - pli - car

22 Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup>



Sá - bai - á bum ba ba ri dri um dri a iá sa ba ri dri um dri a bum sa bai - á

26 Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> D<sup>b</sup>m<sup>7</sup> G<sup>b</sup>7 Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>6



Vê sea - pren - dea can - tar queeu vol - ta - rei a lhea - do - rar

Exemplo musical 1. Leny Andrade em Sambop (1961).

Seguindo com um improviso sobre a primeira parte da canção, Leny realiza na prática a intenção exposta na letra de mostrar ao ouvinte que existe uma nova forma de se cantar samba, que já não é mais o “samba quadrado” de antes. A novidade agora é um tipo de samba que se mistura com o bop, ou seja, um samba jazzificado e que, portanto, incorpora uma nova linguagem em sua estrutura. Nada mais coerente que um improviso para afirmar o discurso. Podemos perceber, no entanto, que esse improviso possui características que o distanciam dos improvisos do jazz, tanto através das sílabas, que privilegiam um caráter mais percussivo dos sons, quanto pelo próprio percurso melódico, que está mais próximo de melodias de samba e bossa nova do que propriamente do jazz, o que indica, mais uma vez, o caráter híbrido da música feita então. O disco de estréia lhe rendeu oito prêmios como “Revelação”.

Outros dois acontecimentos marcantes da carreira de Leny nesse período foram a sua participação como crooner na Orquestra de Dick Farney, fato que a obrigou a se mudar com sua mãe para São Paulo por um breve período, mas que permitiu que excursionasse por todo o Brasil cantando standards de jazz<sup>50</sup>; e o espetáculo Gemini V, realizado ao lado de Pery Ribeiro e o Bossa Três (formado por Luiz Carlos Vinhas ao piano, Tião Neto no baixo e Edison Machado na bateria), e dirigido pela dupla Miele-Bôscoli. O Gemini V ficou meses em cartaz na Boate Porão 73, e foi o que levou Leny para fora do país, quando um empresário mexicano (dono de uma rede de hotéis, bares e aviões), após assistir ao show, resolveu levar o grupo para uma temporada no “El Señorial”, um teatro do Distrito Federal do México. Lá, o sucesso foi tamanho que a temporada de três meses foi se desdobrando até passar de um ano. O Gemini V, além disso, rendeu três discos. O primeiro, no Brasil, gravado ao vivo (o Gemini V – Show na Boate Porão 73), o segundo no México, intitulado Gemini V en Mexico en vivo, e o terceiro, já de volta ao Brasil, intitulado Gemini 5 anos depois.

Aqui termina o nosso recorte temporal sobre a carreira de Leny, e passaremos agora a analisar o ambiente noturno da Copacabana dos anos 1950 para melhor compreender de que maneira Leny nele se insere.

---

<sup>50</sup> Existe um registro fonográfico desse espetáculo ao lado da Orquestra de Dick Farney, intitulado Dick Farney Apresenta sua Orquestra no *Auditório de “O Globo”*, gravado em 1962, no qual Leny canta em três faixas: My Funny Valentine, When Your Love Has Gone, e *’sWonderful*.

### 3.2 Copacabana nos anos 1950

A música no Rio de Janeiro da década de 1950 foi pautada pelo ambiente boêmio das noites de Copacabana e marcada em termos musicais por uma dicotomia entre o sucesso dos sambas-canções abolerados, difundidos por todo o país através do rádio, e pela forte influência do jazz, que desde a década anterior vinha modificando a maneira de se tocar e cantar, mas que ainda era rejeitada por boa parte do público e da crítica.

A partir do decreto do Presidente Dutra, em 1946, que proibia a existência dos cassinos no país, dissolveram-se os grandes espetáculos do Rio de Janeiro, que contavam com a presença de orquestras e dançarinos (era o caso, por exemplo, do Cassino da Urca e do Cassino Atlântico, por exemplo, onde artistas do porte de Carmen Miranda se apresentavam acompanhados por grandes elencos), e a cena musical carioca gradativamente migrou para o Leme e Copacabana. Assim, os espetáculos grandiosos de outrora cederam lugar ao ambiente mais intimista oferecido por boîtes e nightclubs, que serviria como espaço de experimentação para músicos e cantores.

O ambiente das boîtes, ou boates, tornou-se um espaço singular na cultura carioca de então. Frequentada por músicos, críticos, jornalistas e até mesmo mulheres (conforme descreve Ruy Castro, “Foi talvez a primeira vez da história do Brasil [...] em que se nota a presença em massa da mulher na vida noturna, inclusive mulheres desacompanhadas<sup>51</sup>), as boates eram também o lugar onde os músicos passaram a ter seus empregos fixos. No fundo, mais que um local de trabalho propriamente dito, este ambiente foi o espaço privilegiado de uma intensa troca musical entre os instrumentistas, cantores e compositores, que, após seus próprios shows, ou mesmo nos intervalos entre os sets, iam assistir aos colegas dos clubes vizinhos. Johnny Alf, nos anos 1950, que se apresentava na boate do hotel Plaza da Av. Princesa Isabel tocando não só toda espécie de tema de jazz que chegasse ao Brasil como também suas próprias composições (que na época já contavam com Rapaz de Bem, Céu e Mar, Estamos sós, O que é amar e É só olhar), tinha dentre seus seguidores Tom Jobim, Dolores Duran, João Donato, João Gilberto, Lucio Alves, Dick Farney, Paulo Moura, Baden Powell, e os ainda jovens Luiz Eça, Carlos Lyra, Sylvia Telles, Candinho, Durval Ferreira e Maurício Einhorn. A prática musical das noites de Copacabana era pautada pelas

---

<sup>51</sup> CASTRO; 2003:21.

constantes inovações, tanto na maneira de se tocar e cantar, quanto no surgimento de novas composições. A utilização do improviso como recurso interpretativo ressaltava a busca de novos elementos, em grande parte oriundos do jazz, neste processo de modificações na música brasileira.

Por outro lado, este período era caracterizado também por uma forte tendência à melancolia, presente nas composições e na forma de cantar de muitos artistas da época, como podemos ouvir nas interpretações de Nora Ney, Angela Maria, Dalva de Oliveira, Nelson Gonçalves, Altemar Dutra, entre tantos outros. Os sambas-canções, pautados em boa parte pela desilusão amorosa e com forte influência da dramaticidade do bolero, seriam também denominados posteriormente como fossa. Eles disputavam espaço com as composições jazzificadas nas noites de Copacabana, e normalmente obtinham maior sucesso, já que as canções de cunho mais moderno costumavam ser tocadas com liberdade apenas quando os fregueses se iam e os colegas músicos chegavam.

Antônio Maria, um dos mais assíduos frequentadores da boemia da Zona Sul, é uma das figuras que melhor representa o lado obscuro de Copacabana, ao descrevê-las, por exemplo, como “uma passarela de ‘mulheres sem dono, pederastas, lésbicas, traficantes de maconha, cocainômanos e desordeiros da pior espécie’” (apud CASTRO; 1990:81). Tomando suas crônicas como ponto de partida para analisarmos alguns aspectos deste período, notamos em boa parte delas a tendência profunda à melancolia e solidão:

“Amanhece em Copacabana, e estamos todos cansados. Todos, no mesmo banco da praia. Todos, que somos eu, meus olhos, meus braços e minhas pernas, meu pensamento e minha vontade. O coração, se não está vazio, sobra lugar que não acaba mais.” (MORAES; 1994:97)

Os sentimentos expressados nesta e em outras crônicas estão muito mais ligados ao samba-canção que à prática musical representada por Johnny Alf e os instrumentistas e compositores ligados às novas tendências. Antônio Maria, também compositor, em uma de suas mais célebres canções, reafirma a predominância de temas desesperançados, ao escrever: “Ninguém me ama/ Ninguém me quer/ Ninguém me chama de meu amor...”<sup>52</sup>. Somado às canções e crônicas de Antônio Maria, na rádio

---

<sup>52</sup> Canção Ninguém me Ama, de Antônio Maria e Fernando Lobo.

temos o aparecimento de vozes de registro mais grave, como as de Nora Ney e Maysa, que se tornaram símbolos daquela geração. A cantora Dolores Duran, que junto com Maysa representa uma das primeiras compositoras mulheres do país, expressa também as aflições melancólicas da época em muitas de suas canções: “Ai, a solidão vai acabar comigo/ Ai, eu já nem sei o que faço e o que digo”<sup>53</sup>, ou “Ai, a rua escura, o vento frio/ Esta saudade, este vazio/ Esta vontade de chorar...”<sup>54</sup>.

No entanto, Dolores Duran pode ser vista também como figura significativa dentre os músicos e compositores considerados precursores da bossa nova. Dolores, em muitos momentos, privilegia não apenas temáticas mais leves em suas letras, como demonstra uma aspiração à modernidade no tocante à interpretação, já com marcada influência do jazz. Isto transparece através de uma entonação mais próxima da fala, o que a aproxima do canto da bossa nova, além do uso do improviso vocal como recurso expressivo<sup>55</sup>.

O disco *Entre Amigos*, lançando pelo selo Biscoito Fino em 2009, é o registro de uma jam session no final dos anos 1950, na qual Dolores canta acompanhada de Baden Powell, Chiquinho do Acordeon, e Mão de Vaca, num momento de descontração na casa de Geraldo Casé, um dos pioneiros da televisão brasileira. Neste precioso registro, é possível ouvir o estilo moderno de Dolores na sua maneira de cantar, através de improvisos vocais em standards como *How High the Moon* e *Cry Me a River*, além de interpretações de outras canções americanas, desta vez sem improvisos (*Makin' whoopee*, *Cheek to cheek*, *Somewhere Over the Rainbow* e *Body and Soul*), o que mostra claramente a ligação de Dolores à corrente jazzística da época. Além disso, suas parcerias com Tom Jobim em canções de maior densidade harmônica, como *Estrada do Sol* e *Por Causa de Você* são marcadas por letras que negam a afirmação em voga da melancolia e apresentam um conteúdo mais solar, como o esquecimento do passado em detrimento de uma vivência esperançosa do presente, trocando a noite pelo dia e o desencontro pelo reencontro amoroso, num tom bastante distinto daquele encontrado nas canções de Dolores citadas anteriormente:

---

<sup>53</sup> Trecho de *A Solidão*, de Dolores Duran.

<sup>54</sup> Trecho de *Ternura Antiga*, de Dolores Duran e Ribamar.

<sup>55</sup> A busca pelo “moderno” data já da década de 1940, e está associada a inúmeros fatores. Na música, ela se dá em boa parte através do uso de acordes mais dissonantes, fato que remete diretamente à entrada do jazz no Brasil, como veremos mais à frente. Ruy Castro utiliza o termo quando se refere aos arranjadores dos grupos vocais deste período: “Todos queriam ser modernos e, para isso, mantinham-se afinadíssimos com o que de melhor se fazia em conjuntos vocais nos Estados Unidos.” (CASTRO; 1990:50).

É de manhã  
Vem o sol, mas os pingos da chuva que ontem caiu  
Ainda estão a brilhar  
Ainda estão a dançar  
Ao vento alegre que me traz esta canção

Quero que você me dê a mão  
Vamos sair

Por aí  
Sem pensar no que foi que sonhei, que chorei, que sofri  
Pois a nossa manhã  
Já me fez esquecer  
Me dê a mão, vamos sair pra ver o sol<sup>56</sup>

Ou:

[...]

Olhe, meu bem, nunca mais  
Nos deixe, por favor  
Somos a vida e o sonho  
Nós somos o amor

Entre, meu bem, por favor  
Não deixe o mundo mau  
Lhe levar outra vez  
Me abrace simplesmente  
Não fale, não lembre  
Não chore, meu bem<sup>57</sup>

Vemos a mesma tendência na letra de *O Negócio é Amar*, também de Dolores, desta vez musicada postumamente por Carlos Lyra. Esta canção de final feliz (“Mas não interessa, o negócio é amar”) e versos bem-humorados, aponta para uma clara conexão com as letras da bossa nova, embora a morte prematura de Dolores tenha ocorrido poucos meses antes do lançamento do disco *Chega de Saudade*, de João Gilberto.

---

<sup>56</sup> Letra da canção *Estrada do Sol*, de Tom Jobim e Dolores Duran.

<sup>57</sup> Trecho final da letra da canção *Por Causa de Você*, também de Tom Jobim e Dolores Duran.

Tem gente que ama, que vive brigando  
E depois que briga acaba voltando  
Tem gente que canta porque está amando  
Quem não tem amor leva a vida esperando

Uns amam pra frente, e nunca se esquecem  
Mas são tão pouquinhos que nem aparecem  
Tem uns que são fracos, que dão pra beber  
Outros fazem samba e adoram sofrer

Tem apaixonado que faz serenata  
Tem amor de raça, amor vira-lata  
Amor com champagne, amor com cachaça  
Amor nos iates, nos bancos de praça

Tem homem que briga pela bem-amada  
Tem mulher maluca que atura porrada  
Tem quem ama tanto que até enlouquece  
Tem quem dê a vida por quem não merece

Amores à vista, amores a prazo  
Amor ciumento que só cria caso  
Tem gente que jura que não volta mais  
Mas jura sabendo que não é capaz

Tem gente que escreve até poesia  
E rima saudade com hipocrisia  
Tem assunto à beça pra gente falar  
Mas não interessa, o negócio é amar

As três letras de Dolores Duran expostas acima, diferentemente das duas primeiras citações, estão muito mais próximas do ambiente praieiro e diurno dos bossa-novistas que do universo soturno e dramático das crônicas de Antônio Maria. Santuza C. Naves destaca que, na realidade, tanto Antônio Maria quanto Dolores Duran incorriam nos dois procedimentos de composição, que englobam, de um lado, sambas-canções mais “sofisticados”, e do outro, os “melodramáticos”, “ora adotando uma linguagem coloquial, referenciada à sensibilidade moderna, ora assumindo o espírito desalentado dos mal-amados e solitários, desenvolvendo a tragicidade típica do bolero” (NAVES; 2001:21). Samuel Araújo reafirma a confluência das duas tendências nestes compositores, ao escrever que...

“...uma prática de boleros/sambas-canções sofisticados foi desenvolvida nos abundantes night clubs dos anos 1950 por compositores como Dolores Duran e Antonio Mario [sic], baseada em harmonias mais complexas e textos mais elaborados que evocavam certo senso de desprendimento boêmio da vida mundana. Esta moda pode talvez ser explicada, por um lado, pelas influências sucessivas do bebop e particularmente do cool jazz [...], e por outro, pela crescente sofisticação musical e textual encontrada em sambas-canções populares como as escritas por Lupicínio Rodrigues” (ARAÚJO; 1999:53)<sup>58</sup>.

A coexistência desses dois universos nas letras de Dolores nos leva a situá-la num lugar muito representativo em nosso estudo. Se, por um lado, encontramos em suas canções as duas faces da dicotomia “samba-canção abolerado” versus “canções modernas com influências do jazz”, temos também em seu canto uma espécie de ponto de encontro de ambas as tendências. Sua voz grave e o uso que faz de vibratos e glissandos (geralmente descendentes), por vezes aproximam-na da melancolia típica de interpretações das cantoras de samba-canção dos anos 1950. Em outros momentos, porém, Dolores utiliza-se de uma emissão mais próxima da fala, tendendo ao canto intimista de Nara Leão ou João Gilberto. Na realidade, podemos dizer que Dolores alterava sua maneira de cantar conforme sua necessidade expressiva...

“...indo do jazz ao baião com uma flexibilidade vocal raramente vista na música brasileira até então. A serviço das canções, mais até que da própria personalidade, Dolores moldava diferentes timbragens à sua voz, para fazê-la atuar como um veículo de expressão do sentido inscrito na composição” (MACHADO; 2012:26).

O improviso vocal à maneira do scat singing, incorporado a partir do jazz, é explorado por Dolores durante saraus, jam sessions e em suas noites como crooner.

---

<sup>58</sup> “...a sophisticated bolero/samba-canção practice was developed in affluent night-clubs of the 1950s by songwriters such as Dolores Duran and Antonio Mario, drawing upon more complex harmonies and more elaborate texts that evoked a certain sense of bohemian detachment from mundane life. This vogue may perhaps be explained, on one hand, by the successive influences of bebop and particularly cool jazz [...], and, on the other, by the increasing textual and musical sophistication found in popular sambas-canções such as those written by Lupicínio Rodrigues.”

Mais do que um exercício de virtuosismo, ele representa uma atitude pioneira no tocante à interpretação de canções brasileiras, e coloca Dolores numa posição de maior diálogo com os músicos, que buscavam a renovação das maneiras de expressar e criar dentro da música brasileira.

Por todos esses motivos, podemos dizer que Dolores Duran e Leny Andrade assemelham-se em diversos pontos. Em relação à postura que identificamos em Dolores, não é difícil encontrar paralelo em Leny, que não só no depoimento supracitado (pg. 68), como em diversas outras ocasiões, coloca-se antes como “músico” que propriamente cantora<sup>59</sup>.

Tanto Dolores quanto Leny são associadas ao Beco das Garrafas e ao ambiente noturno das boates, realidade que viveram intensamente e que contribuiu decisivamente para a formação de suas personas artísticas. Não é à toa que naquele momento, cantores passaram a ter uma relação mais direta com os músicos, na medida em que havia um diálogo musical muito mais intenso entre os lados. É nesse momento também que a figura do músico ganha certo status, passando a ser mais reconhecido pelo próprio público, como nos conta Menescal, na entrevista concedida à pesquisadora<sup>60</sup>:

“[...] o Beco foi muito importante para os músicos que eram profissionais, de orquestras. Por exemplo, Edson Machado: Edson Machado era o ‘baterista da orquestra tal’, não era o Edson Machado. E ali no Beco ele passou a ser o ‘Edson Machado’. As pessoas ganharam personalidade artística. Então pra eles, era muito importante. Você via os trios se formando, os quartetos, e tudo de graça! Me lembro do cara que hoje é do Bar do Tom, que falava assim: ‘Vou acabar com isso! Esses caras vêm aqui, tocam a noite inteira, ninguém gasta nada! Ninguém consome!’”

Da mesma maneira, a figura do cantor (ou de um “certo tipo” de cantor), começa a ser mais valorizada pelos músicos:

---

<sup>59</sup> Outro exemplo de Leny colocando-se nesta posição é o depoimento extraído de entrevista concedida por Leny Andrade ao site: [www.bossa-mag.com](http://www.bossa-mag.com), em que ela diz o seguinte: “Tocar direito. Porque tocar direito é uma coisa, eu não sei, quando eu falo pela parte musical essencialmente da coisa, porque eu sou músico. Eu sou uma cantora que antes de começar a cantar, me formei em piano clássico.”

<sup>60</sup> Na íntegra nos Anexos deste trabalho.

“...o Beco não tinha cantor quase. Eram os instrumentistas, que diziam: ‘Ó o canário...’. Mas começa quando surge uma Leny, uma Elis, um Simonal, um Jorge Bem, falam: ‘Pô, esse cara na verdade não é cantor, é um músico que canta’. E começaram a abrir a exceção. E aí começam os pocket-shows, onde você tinha um grupo bom, um trio legal, com uma cantora” (idem).

Segundo Ruy Castro, a tendência geral das boates era de a música muitas vezes não ser colocada como atração principal, servindo mais como um acontecimento paralelo às conversas e outros eventos. Justamente por isso, tornava-se um espaço de criação que permitia aos músicos experimentar novos elementos em suas composições ou na maneira de tocar, sem que o público se incomodasse ou sequer percebesse:

“Os cantores trabalhavam nas boates e ia-se à boate para diversos fins, até mesmo para ouvir o cantor ou cantora. Geralmente cantora. Você não era obrigado a ficar prestando atenção em quem estava cantando, você estava lá cuidando da sua vida, você estava mais a fim de paquerar aquela mulher sentada com você ou na mesa ao lado. Se havia alguém cantando e se você ficava conversando, o cantor não se sentia ofendido de você não estar ouvindo. O barulho devia ser infernal, o barulho de copos, de coqueteleiras.”  
(CASTRO; 1990:18)

Tudo isso exigia um maior diálogo entre cantores e músicos, já que normalmente não havia qualquer tipo de ensaio para os shows, e assim, a comunicação deveria ser constante para que a música corresse bem. Podemos dizer que grande parte dos shows das boates eram, por assim dizer, uma espécie de jam session, em que pouco ou nada é combinado previamente no que diz respeito a repertório, forma, tonalidade, etc. Assim, o improvisado faz-se um recurso constante e necessário na medida em que o acaso torna-se um elemento bem-vindo à performance musical. Leny Andrade, ao ser chamada para cantar no show Gemini V com apenas três dias de antecedência de sua estréia, estava na Bahia, e, portanto, aceitou o convite, mas não pôde ensaiar. Por conta disso, os músicos e diretores musicais montaram o show apenas com Pery Ribeiro, e ao chegar para participar do último ensaio antes da apresentação, Leny teve de se contentar com

pequenas inserções nos espaços entre as frases cantadas por Pery, já que os tons eram agudos demais para ela. Assim, utilizou-se do improviso não só como recurso interpretativo, mas como forma de se integrar a uma estrutura já montada, pelo menos enquanto as tonalidades não pudessem ser modificadas para melhor se adaptarem a sua voz.

De qualquer modo, as experimentações com o jazz já vinham ocorrendo desde os anos 1920, como vimos no Capítulo 2, e se tornaram mais intensas na década de 1940, quando no período do pós-guerra, uma enxurrada de cultura americana passara a entrar no país, através dos discos e principalmente do cinema. Segundo Zan,

“...as influências estrangeiras sofridas pela música popular brasileira ao longo deste século estão, em grande parte, relacionadas com o desenvolvimento e a expansão da indústria cultural nos Estados Unidos. Especialmente após a Segunda Guerra Mundial, houve um aumento considerável da entrada de filmes, publicações e discos norte-americanos no Brasil. A política cambial de Dutra, especialmente entre os anos de 1946-47, e a abolição das restrições às importações de mercadorias estrangeiras de todos os tipos, certamente contribuíram para que os produtos da indústria cultural dos Estados Unidos chegassem em grande quantidade ao mercado brasileiro.” (ZAN; 1997:5)

De fato, a cultura estrangeira já estava presente nas casas e no cotidiano das pessoas a partir de sua entrada no mercado radiofônico. A Rádio Nacional, no que diz respeito à quantidade de minutos no ar, tinha quase três vezes mais música internacional do que sambas, baiões e choros – isso sem contar as versões dos sucessos americanos, que traduzidos para o português, contavam como nacionais (CASTRO; 1990:53). Desta forma, a absorção de novas linguagens não se restringia apenas ao meio profissional, mas ao ouvinte de rádio, que ao longo das quase duas décadas que separam o início da entrada do jazz no meio radiofônico nacional do estouro da bossa nova, acompanharia de perto um processo de modificações estéticas na música brasileira.

O jazz nos anos 1940 era tido como símbolo de modernidade para parte da elite cultural e, acima de tudo, para os músicos, que passariam a explorar intensamente outros tipos de acordes e cadências harmônicas, além de se valer de novos aspectos estilísticos no tocante aos arranjos. Os grupos vocais da época (que não eram poucos),

não hesitavam em dissecar e copiar trechos de arranjos de grupos americanos como os Pied Pipers, a fim de produzir determinados efeitos (CASTRO; 1990:85). É o caso dos Cariocas, grupo vocal fundado em 1942, que, segundo Júlio Medaglia, realizava experiências de escrita vocal mais arrojadas de que o próprio Villa-Lobos seria capaz – ele, por sinal, também admirador do grupo (MEDAGLIA; 1978:109).

Representativa é também a fundação do primeiro fan-club<sup>61</sup> do país, em 1949, que não por acaso homenageava um cantor brasileiro lado a lado com um americano. O Sinatra-Farney, situado na Tijuca, era um espaço onde músicos amadores e profissionais encontravam-se para ouvir as novidades do mercado e discuti-las. Nas vezes em que os membros não se deixavam levar por suas jam sessions (que, por sua vez, começavam a ocorrer neste período, oriundas da cultura musical do jazz), o próprio Dick Farney podia discutir – e demonstrar ao piano – as novidades e inovações harmônicas e estilísticas que estavam sendo feitas na Costa Oeste norte-americana (também chamado cool jazz) por músicos como Gerry Mulligan, Lee Konitz e Lennie Tristano.

Além disso, havia o ambiente produzido pelas Lojas Murray, a maior vendedora de LPs da época, que para muitos servia antes como ponto de encontro que propriamente de venda. Lá, músicos como Garoto e João Gilberto, além de todos os cantores de grupos vocais (que não eram poucos), estrelas do jornalismo como Sérgio Porto e Sylvio Tullio Cardoso e amantes de jazz, reuniam-se na sobreloja para trocar LPs 78s e conversar, “tendo como trilha sonora, grátis, as novidades que chegavam à loja, colocadas para tocar por dois vendedores igualmente jazzmaníacos, Jonas e Acyr” (idem:47), eles próprios membros do grupo vocal Garotos da Lua. Grande parte dos que frequentavam as Lojas Murray não tinha dinheiro para comprar os novos LPs de 10 polegadas recém-chegados dos Estados Unidos, e por isso os encontros na Loja eram eventos importantes para quem quisesse se manter atualizado. Além disso, serviam como ambiente de discussão entre críticos, músicos e outros interessados.

Assim, a entrada do jazz nas boates de Copacabana nos anos 1950 e 1960 não era algo inteiramente novo, mas uma consequência de um processo que durou décadas. Certamente os sambas-canções que Leny Andrade interpretou em suas primeiras experiências como cantora, ainda na infância, estavam natural e vagarosamente

---

<sup>61</sup> O termo foi trazido para o Brasil pelo radialista Luís Serrano, ao criar o programa Disc-Jockey (“o próprio nome era o máximo do moderno”, como aponta Ruy Castro), em 1948 pela Rádio Globo. O intuito do programa era tocar discos (algo muito novo também, já que praticamente tudo o que se ouvia na rádio era feito ao vivo), falar sobre artistas e promover um intercâmbio entre os fãs, à maneira dos Estados Unidos, onde os “fãs-clubes” já eram febre (CASTRO; 1990:27).

mesclando-se ao jazz, fosse através do cinema e do rádio, fosse através da música tocada em festas e bailes, fosse através de músicos com quem ela conviveu neste período. Embora Leny afirme que na época que começou a improvisar, não havia sequer ouvido falar em jazz, o depoimento de Roberto Menescal (extraído da entrevista concedida à pesquisadora) pode nos apontar para um fator importante:

“...vem tudo lá das cantoras americanas mesmo. Mesmo que seja inconsciente, nasceu ali e foi se transformando através de algumas pessoas mais geniais que outras. [...] Aquilo estava nos filmes, nos musicais, na vida da gente; aquilo estava entrando. E a Ella Fitzgerald e a Sarah Vaughan... Mudaram a coisa. Aquela simplicidade com que elas cantam aquelas coisas todas. E aquilo foi fascinante também pra turma. Como o jazz veio pra gente, os músicos, aquilo foi fascinante pras cantoras. Mas mesmo que ela diga: ‘Ah, eu nunca ouvi Ella Fitzgerald’, aquilo, de alguma forma, estava lá. Foi criado ali...”

O jazz estava lá, segundo Menescal, de uma forma ou outra, manifestando-se de diversas maneiras e sendo incorporado na música brasileira. Quando Leny afirma que na virada da década de 1950/1960, realizava scats sem saber que o que fazia era improvisar, é possível pensarmos que ela estava atuando neste processo de modernização da música popular brasileira a partir de elementos estrangeiros, e por este fato está associada à música feita por instrumentistas, compositores e trios contemporâneos a ela, que se utilizam dos mesmos procedimentos. A maneira expansiva de cantar, muito diferente de cantoras como Astrud Gilberto, Sylvia Telles ou Nara Leão, traça uma linha direta com os sambas-canções do período, de modo que não encontramos em Leny uma rejeição dos modelos anteriores como vemos em João Gilberto e os bossa-novistas. Podemos dizer que ao mesmo tempo em que Leny traz para o canto elementos que até então eram praticamente pertencentes ao domínio da música instrumental, inovando neste sentido, não há grandes rupturas no uso de outros elementos vocais, como timbre, emissão ou ornamentações – pelo menos não nesta primeira fase de sua carreira. Nesse aspecto, Leny Andrade ainda possui maiores semelhanças com as vocalidades<sup>62</sup> de cantoras do samba-canção, do bolero e mesmo do

---

<sup>62</sup> Regina Machado aborda este termo inúmeras vezes em seu trabalho acerca da voz na canção popular brasileira e seus diferentes usos, como por exemplo no seguinte trecho: “Ao realizarmos esse levantamento pontual sobre a voz no Brasil, pretendemos apontar os elementos que fundamentam uma tradição para o canto popular e, ao mesmo tempo, identificar as contribuições trazidas pelas vozes da

samba, como Ângela Maria, Elizeth Cardoso e Dolores Duran. Leny, assim como muitos dos instrumentistas de quem falamos, e juntamente com alguns outros cantores, situa-se num entremeio do samba-canção e da bossa nova, tomando elementos de ambos (além do jazz, obviamente), mas pertencendo a um terceiro domínio: o do sambajazz.

Mas, se a própria Leny apresenta-se como “cantora de bossa nova”, devemos investigar o que, de fato, possa querer dizer esta afirmação. Veremos a seguir, quais elementos da bossa nova devemos considerar para analisar o canto e a performance de Leny Andrade, e de que maneiras ela se aproxima ou se distancia do gênero.

### **3.3 A Virada da Bossa Nova**

Como visto anteriormente, a primeira fase da carreira de Leny Andrade se deu entre os anos de 1958 e 1965 no Rio de Janeiro, e, portanto, fica claro que Leny vivenciou a chegada da bossa nova de perto, com tudo o que isso significava: novas composições, harmonias com mais dissonâncias, arranjos mais concisos, a “batida” de João Gilberto, e no que diz respeito ao canto, o despojamento cool das vozes pequenas em performances mais intimistas.

Para Júlio Medaglia, a principal contribuição da bossa nova foi a substituição da prática das jam sessions pelas reuniões informais privadas e em pequenos teatros, onde a preocupação passara a ser, acima de tudo, a “música brasileira moderna”. Deste modo, para o autor, os jovens músicos e compositores teriam deixado de lado a prática do jazz, explorado anteriormente por ser “a única forma musical com mais liberdade de invenção”, além de espaço para a improvisação, novas sonoridades, harmonias e ritmos, para passar a tratar desse novo conceito (MEDAGLIA; 1978:107). Medaglia é um tanto drástico no tratamento com o jazz, já que este nunca foi deixado de lado totalmente pelos instrumentistas dos trios, nem tampouco era apreciado e tocado somente por ser a “única forma musical com mais liberdade de invenção”. No entanto, sua colocação revela um aspecto importante trazido pela bossa nova, já que é a partir dela que o espaço para a música se transforma, e o ambiente intimista de pequenos teatros modifica

---

Vanguarda Paulista, ressaltando, no entanto, que as novas formas de utilização da voz não substituem as já existentes, porém se somam a elas, ampliando cada vez mais o universo de vocalidades da canção popular.” (MACHADO; 2007:21) O termo diz respeito aos múltiplos usos da voz cantada, o que está diretamente relacionado ao ambiente cultural na qual ela está inserida. O termo diz respeito também ao uso da voz no reforço da construção dos sentidos de uma canção.

sobretudo a escuta. O “barulho infernal” das boates da década anterior se dissolve em silêncio, tornando possível uma música de caráter mais camerístico e uma recepção mais atenta às nuances. Assim, fez-se possível uma música extremamente precisa nas relações entre melodia, letra, harmonia e arranjo, em que todos os aspectos dialogam entre si sem excessos ou grandiloquências estilísticas. O canto, por sua vez, pôde se aproximar da fala, deixando para trás o conceito do “vozeirão” com tendência “passionalizante” de outrora (TATIT; 2004)<sup>63</sup>, a fim de expressar uma nova poética, mais voltada para questões de ordem estética que propriamente emotivas. Para Regina Machado, a figura de João Gilberto se faz central para as modificações no canto principalmente por promover o ato da reflexão sobre o cantar, já que:

“No âmbito da canção popular midiaticizada, principalmente naquele momento, a construção de um pensamento crítico pelos cantores não era uma prática regular. A reflexão sobre o canto e o redimensionamento de um comportamento vocal, a partir de uma insatisfação com a estética reinante, traduziu o que parecia ser também o desejo de realização de alguns compositores, tornando esse trabalho de equilíbrio da voz, prolongamento da fala no canto e síntese polirrítmica entre voz e violão, uma referência para a sua própria geração.” (MACHADO; 2007:25)

A partir do pensamento crítico sobre o próprio canto, seria possível a reconfiguração das vocalidades na interpretação de um Brasil contraditório, sonoramente eclético e de caráter fundamentalmente antropofágico, como verificamos na estética desenvolvida pelos Tropicalistas, que se valiam de gritos, gemidos, estridências e outros recursos não convencionais para se expressarem<sup>64</sup>. Gal, Caetano, Gil e Tom Zé, imbuídos do espírito receptivo e aberto do movimento, não negam o impacto que João Gilberto lhes causou, citando-o sempre como uma de suas mais fortes referências estéticas. Assim, o resultado sonoro (e performático) do Tropicalismo revela

---

<sup>63</sup> O canto mais próximo da fala não foi exatamente uma invenção da bossa nova. A estética interpretativa dos sambistas mais antigos, como Noel Rosa, Mário Reis, Luiz Barbosa e Carmen Miranda representou, em outro contexto, essa proximidade. Luiz Tatit, em seu livro “O Século da Canção” (2004), identifica nas diversas manifestações cancionais do século XX seus respectivos modos entoativos (passionalização, figurativização e tematização), baseado na idéia de que cantar é um modo de dizer. O autor define as modificações da canção no século XX a partir de processos de triagem e assimilação, demonstrando um movimento de circularidade desses modos entoativos a partir de seleções estéticas e sociais dos movimentos musicais no Brasil.

<sup>64</sup> Um bom exemplo disso é o disco Gal (1969), de Gal Costa.

o encontro tensionado de vertentes culturais distintos, às vezes quase opostos: à bossa nova mistura-se o rock'n'roll; ao baião mistura-se o jazz; à atitude politizada mistura-se a estética kitsch e os procedimentos do happening etc.

A bossa nova foi um divisor de águas na medida em que abriu espaço para outros tipos de expressão que se manifestariam durante toda a década, inclusive movimentos que criticavam a própria bossa nova, como foi o caso dos músicos ligados à canção de protesto, que consideravam alienante a temática do “amor, do sorriso e da flor”.

Ainda assim, embora reconheçamos na figura de João Gilberto o sentido de revolução no processo de releitura e renovação da música popular brasileira, concordamos com Naves ao afirmar que a recusa das formas passadas não foi uniforme entre os bossa-novistas:

“Nem todos os integrantes da Bossa-Nova se sentiam atraídos, como João Gilberto, por um procedimento de ruptura mais radical com o passado da música popular, embora todos reconhecessem uma liderança na figura deste músico, principalmente com relação à famosa “batida” que ele inventa no violão e à sua maneira de cantar à meia voz, com um timing perfeito e nenhuma ênfase emotiva.”  
(NAVES:2000:36)

Naves nos lembra ainda que compositores como Carlos Lyra e Roberto Menescal tratam o samba-canção e o bolero de maneira carinhosa, e reconhecem essas formas como fortes referências para sua geração. Se João Gilberto “captou o gosto emergente pelo jazz camerístico” e renovou repertórios tradicionais a partir de uma renovação sobretudo rítmica e interpretativa, ele o fez a partir de um rompimento com gêneros associados ao excesso. No entanto, “o estilo bossa-nova não se exaure com a estética de João Gilberto, mostrando-se, pelo menos do ponto de vista de músicos ligados a esta tendência, bastante diversificado” (NAVES:2000:37).

É o caso de Tom Jobim, por exemplo, que mesmo tendo sido um dos grandes criadores da estética concisa dos arranjos e composições bossa-novistas, aderiu na maior parte de sua carreira a uma estética ligada ao excesso. Isto pode ser verificado desde seus arranjos orquestrais nos anos 1950 para a gravadora Continental, nas quais nota-se semelhanças com a linguagem de Radamés Gnatalli, quanto no decorrer dos anos pós-

bossa nova, em discos como *Urubu e Matita Perê*<sup>65</sup>, com marcada influência da linguagem orquestral encontrada em Villa-Lobos. Podemos dizer, portanto, que Tom Jobim opera tanto no registro da simplicidade quanto na estética do excesso (NAVES; 2000:38). Roberto Menescal, por sua vez, embora hoje seja conhecido pela delicadeza e intimismo em seu modo de tocar, compor e cantar, sempre bem baixinho, em seus primeiros discos (gravados com seu conjunto, que incluiu músicos como Eumir Deodato, Sérgio Barrozo e Ugo Marotta, todos atuantes no meio jazzístico da época), vai de encontro à estética dos trios instrumentais e dos músicos do sambajazz, dando ênfase à improvisação (aspecto de que se utiliza até hoje), às mudanças rítmicas constantes, aos timbres estridentes e uma maneira de tocar bastante expansiva. Diferente foi o caminho trilhado por João Gilberto, que desde *Chega de Saudade* até os dias atuais concentra-se na releitura do cancionário brasileiro, tendo como base arranjos cada vez mais concisos para voz e violão.

De qualquer modo, parece que tanto críticos da época como dos dias atuais, além dos próprios Bossa-Novistas, concordam que a escuta e incorporação de elementos do jazz foram determinantes para a criação deste novo gênero. Podemos traçar um paralelo entre a bossa nova e o que chamamos de sambajazz, já que os movimentos são contemporâneos e compartilham compositores, instrumentistas e repertório. Há ainda muita confusão nesse sentido, pois os próprios trios instrumentais da década de 1960 uniam em seus nomes termos como “bossa”, “jazz” e “samba”, (*Bossa Três*, *Bossa Jazz Trio*, *Bossa Rio*, *Sambalanço Trio* etc.), tornando essa distinção mais complicada se tomarmos como medida apenas as autodenominações. No entanto, acreditamos que o ponto essencial de diferenciação entre sambajazz e bossa nova esteja diretamente ligado à questão da interpretação de um repertório mais ou menos irrestrito, especialmente no tocante a timbre, arranjo, sonoridade e performance. Retomando o que apontamos durante a exposição teórica do capítulo acerca do sambajazz (2.2), trata-se do “modo de fazer”, isto é, dos procedimentos utilizados na abordagem das composições, muito mais que da estrutura ou de um repertório específico. Para Roberto Menescal, os movimentos andaram paralelamente, sempre trocando informação musical, ao contrário de ter uma

---

<sup>65</sup> O próprio Tom declara em 1968, durante uma entrevista, que a bossa nova foi uma fase de sua carreira, representando 20% de suas composições. Para ele, 80% de suas composições – entre elas “canções de câmara, fundo de filmes, música sinfônica, muito samba-canção, muito choro” – não se enquadram nesta determinação (apud. NAVES; 2000).

atitude de rejeição do outro, como podemos ver em trecho da entrevista concedida a mim:

RM – [...] Mas elas aconteceram principalmente paralelas, quer dizer, ninguém negou ninguém. Agora, eu não sabia fazer aquele instrumental ali.[...] Eu me ligava muito na melodia. Do tipo: vou fornecer material para ali. [...] A gente era mais fornecedor de material para ali. Porque as músicas que esse pessoal fazia, você vai encontrar cinco que foram sucesso (cantarola melodia de “Estamos Aí”). Mais umas quatro e acabou. Agora as nossas...

LN – E as de vocês iam pra lá.

RM – Iam pra lá. E eles transformavam.

LN – Exatamente, tocavam aqueles temas do jeito deles.

RM – Então um lado era de criar a melodia e o outro de executar [ver Anexo C deste trabalho, p. 153].

Os músicos ligados ao sambajazz, embora utilizassem em larga escala as composições dos bossa-novistas, faziam-no de maneira singular, transformando as canções a partir de um outro “modo de fazer” e, portanto, priorizando elementos distintos. O próprio Menescal afirma que ele, como bossa-novista, não saberia “fazer aquele instrumental”, ao mesmo tempo em que os instrumentistas do sambajazz não compunham com a destreza dos compositores da bossa nova. Os músicos do sambajazz, justamente por terem uma ligação mais forte com a improvisação, dariam às canções da bossa nova um enfoque menos centrado na relação melodia-letra. Mesmo o Tamba Trio, embora se apresentasse cantando arranjos a três vozes (tendo sido também responsável pelo processo de modificação na escuta da música popular brasileira sucedida nesta época<sup>66</sup>), estava mais preocupado em trazer a música instrumental para o primeiro plano, num “desejo de inverter o papel secundário que os instrumentistas geralmente desempenhavam em apresentações e gravações.” (MAXIMIANO; 2009; 65). Signori é bastante claro neste sentido, ao afirmar que:

---

<sup>66</sup> “O Trio Tamba trouxe à nossa música popular o sentido da pesquisa e da elaboração preciosista, acostumando o público a perceber detalhes de construção mais rebuscados” (MEDAGLIA; 1978:111). Podemos supor que o público a que se refere Medaglia é tanto o das boates e nightclubs de que vimos falando quanto o público dos teatros que gradualmente foram sendo inaugurados à época. O autor afirma que foi a partir do Tamba que “abandonou-se a ideia do conjunto instrumental que toca música ‘de fundo’, de dança, originando-se a prática, na música popular, da audição musical em forma de recital” (idem).

“O Tamba Trio atuava não somente no campo da música sem o canto, mas, agregando arranjos e solos vocais, incrementava suas vias de expressão musical. O termo ‘música instrumental’ é bastante genérico e elástico, podendo abarcar inclusive o uso do canto e até mesmo de letra (BASTOS, PIEDADE, 2006). O principal diferencial em relação à música cantada, nesse caso, é que na música instrumental a voz tem o papel de um instrumento. No caso do Tamba, mesmo quando trabalham canções com voz e letra, notamos procedimentos que mantêm no grupo uma ligação muito forte com a música instrumental, tais como: concepção do acompanhamento, improvisação e arranjo.” (SIGNORI; 2009: 20)

Santuza Cambraia Naves complementa a argumentação de Maximiano ao afirmar que “ao contrário da bossa nova, que privilegiava a canção (letra e música), os artistas do Beco lidavam com música instrumental, levando os solistas a serem mais venerados que os cantores.” (NAVES; 2001:28).

Se os músicos do sambajazz estavam preocupados em descentralizar o cantor e dar mais espaço às harmonias e outros aspectos da estrutura musical, valendo-se de mecanismos do jazz para isso, a bossa nova, embora preocupada com outras questões, também incluía o jazz como um elemento importante na construção de sua linguagem, como aponta Menescal:

“...era a forma de você lidar com aquela coisa moderna. [...] Então o jazz trazia isso e trazia uma liberdade musical. A chance de improvisar em cima de um tema. Então, veio muito daí. Claro que com o samba que a gente não conseguia tocar, então a gente: ‘Pô, pode botar uma batida aqui, é um pouquinho assim diferente; não é o samba mesmo, mas...’. A gente chamava de ‘samba moderno’. Porque ninguém sabia aquela coisa que o Cartola fazia, o Nelson Cavaquinho, que é uma batida dali, né, do meio deles, do morro mesmo. E gente não sabia. Aí começamos a botar o negócio do jazz, e tal, mas as harmonias vieram muito do jazz, os sincopados. Até então, você tinha: ‘(cantarola trecho de Feitiço da Vila, sem a letra)’, depois vem: ‘(cantarola trecho de Samba de Verão, também sem letra)’. Isso é bem jazz! (segue cantarolando

Samba de Verão). E vai: '*cantarola O Barquinho, apenas a melodia, evidenciando o sincopado*'.[...]Pode ter certeza de que vem muito do jazz. Muita gente diz que não, mas vem.” [grifo meu].

Bebendo das mesmas fontes, mas com intenções estéticas distintas, a bossa nova e o sambajazz continuaram a dialogar entre si e fornecer material de criação um para o outro. Como resultado, temos uma enorme quantidade de composições do domínio da bossa nova em discos de Sérgio Mendes, João Donato e os tantos trios de música instrumental brasileira formados no decorrer da década de 1960, enquanto que muitos dos músicos desses trios eram convocados para tocar em apresentações e gravações dos bossa-novistas.

Verificamos na fala de Menescal a questão do improviso como um elemento importante no desenvolvimento da bossa nova, quando ele nos conta da “chance de improvisar em cima de um tema”. Outro dado que aponta para o mesmo aspecto foi o fato de um ano antes do célebre show “A Noite do Amor, do Sorriso e da Flor”, realizado na Faculdade de Arquitetura da UFRJ, Menescal ter organizado uma jam session no mesmo local, à qual foi dada o nome de Samba-Session. Tratava-se de um evento no qual a intenção era improvisar sobre temas de música brasileira. Vemos então, que por todos os lados havia a necessidade de novas formas de se fazer música, e em muitos momentos isso esbarrava no improviso como procedimento para a exploração de material musical. Daí que não é de se espantar a sonoridade dos discos de Roberto Menescal e seu Conjunto – são cinco discos: A Bossa Nova de Roberto Menescal e seu Conjunto (1963, Elenco), Bossa session (1964, Elenco – este também com a participação de Sylvia Telles e Lúcio Alves), Bossa Nova (1966), SurfBoard (1966, Elenco), O Conjunto de Roberto Menescal (1969, Forma). Lançados entre 1963 e 1969, eles podem ser enxergados como discos bastante experimentais no que diz respeito à fusão do samba com o jazz, em que parece-nos que Menescal busca numa estética mais expansiva os meios para chegar ao intimismo tipicamente bossa-novista, o que ocorrera apenas na década de 1980 (após uma longa pausa da vida dos palcos), em seu disco com Nara Leão, intitulado Um cantinho, Um Violão (1985). Nesses primeiros LPs, porém, nota-se um caminho sendo traçado em direção ao enxugamento da sonoridade, de modo que o primeiro disco, de 1963, é bem menos conciso que o último, de 1969.

Tom Jobim, por sua vez, é descrito como “excelente improvisador”, em nota do periódico *A Noite*, datada de 1952. Nesta época, além de trabalhar na gravadora Continental transcrevendo melodias dos compositores “intuitivos” para a pauta, Tom compunha o elenco de músicos das noites cariocas, tocando rumbas, foxes, tangos, canções francesas e, sobretudo, boleros e sambas-canções. Sua já notada capacidade de compor “sambas” (como bem classifica o jornalista autor da nota) estava associada à sua capacidade de improvisação, já que as canções nasciam muitas vezes dos “passeios sem rumo certo pelo teclado do piano” (apud MACHADO; 2008:15).

A referência que temos da bossa nova hoje, porém, encontrada nos discos de João Gilberto, Tom Jobim e alguns outros da virada da década de 1950/1960, não incluem o improviso como um elemento constante ou essencial, salvo exceções, como é o caso do disco *Getz/Gilberto*, de 1964. Mesmo aí, os improvisos ficam por conta do saxofonista americano Stan Getz, e não aparecem jamais no piano de Jobim, na voz de Astrud Gilberto ou na voz e violão de João Gilberto. A bossa nova, notadamente amadurecida em 1964, estava muito mais preocupada em decantar, sintetizar, compactar elementos sobretudo do samba, para por fim criar uma estética onde o pouco é muito. Por esse prisma, improvisar seria simplesmente um excesso, já que tudo o que deve ser dito está presente no conjunto letra-melodia, e tanto a base harmônica quanto o arranjo devem se colocar de modo a potencializar esse paradigma.

De maneira geral, podemos dizer que, embora a improvisação tenha sido um elemento importante na construção tanto da bossa nova quanto do sambajazz, aos poucos a questão se definiu de maneira mais clara, tornando-se central para a performance deste, mas dispensável para aquela. O emblemático disco *Chega de Saudade*, de João Gilberto, já em 1959 deixa claras as intenções de concisão no tocante aos arranjos, interpretação e da própria estrutura das composições deste grupo de músicos preocupados em “modernizar” a música popular brasileira. Ainda assim, não podemos deixar de explicitar que as distinções entre gêneros ou estilos e a tentativa de agrupar compositores e intérpretes sob tais determinações são, em realidade, evasivas, como vemos no caso do próprio Tom Jobim, que detestava ser rotulado como “compositor de bossa nova”, e que identificamos também em Carlos Lyra e Nara Leão. Estes últimos, importantes figuras do que se convencionou chamar bossa nova, foram ativos em outros movimentos em fins da década de 1950 e durante toda a década subsequente). Carlos Lyra esteve fortemente ligado à canção de protesto, tendo sido membro-fundador do CPC-UNE em 1959, enquanto Nara Leão esteve ligada num

primeiro momento também à canção de protesto (através de sua atuação no Teatro Opinião) e posteriormente ao movimento Tropicalista, participando das gravações do disco *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968).

Partindo do princípio de que a bossa nova teria como ponto nevrálgico o enxugamento dos excessos, não poderíamos situar Leny Andrade como uma cantora típica desse gênero. Embora desde os primeiros discos, Leny tenha gravado temas emblemáticos como *Samba de uma Nota Só* (1961) ou *Samba do Avião* (1963), nem sua maneira de cantar nem tampouco os arranjos de seus discos estão de acordo com essa concisão própria da bossa nova. Mesmo que deixássemos de fora de nossa análise o fator do improviso, bastaria ouvir o tipo de emissão e fraseado de Leny para compreender que estamos lidando com algo distinto. Assim como os trios instrumentais do período gravaram temas da bossa nova em seus discos, Leny aborda este repertório à sua maneira, unindo elementos do samba, do jazz, do bolero e também da Bossa, sem, no entanto, romper totalmente com a tradição, diferentemente do que fez João Gilberto. A voz de Leny não é leve como a de Nara ou de João; possui elementos como aspereza, densidade e um timbre escuro (isto é, com predominância de harmônicos graves), o que também a distancia da limpeza cool da bossa nova e remete, em termos timbrísticos, às cantoras dramáticas da década anterior, como Maysa ou Nora Ney.

Canções como *Eu e Deus*, *Meu Amor foi Embora* ou *Canção que Volta Só*, todas do disco *A Sensação* (1961), possuem muitas características do samba-canção e do bolero, tanto no que diz respeito à letra, quanto no tocante às orquestrações e à interpretação de Leny. Nestas canções, Leny em diversos momentos nos faz lembrar Dolores Duran, não só pela semelhança de seu timbre e do uso da voz no registro grave, mas também no tocante à gestualidade vocal, ou do gesto interpretativo. Estes conceitos, expostos por Regina Machado, dizem respeito à

“...maneira como cada cantor equilibra as tensões da melodia somadas às tensões lingüísticas, construindo um universo de sentidos para a canção, valendo-se também das possibilidades timbrísticas. [...] O gesto vocal pressupõe a elaboração e domínio dos níveis físico e técnico, somados à compreensão dos conteúdos da canção. Por isso, é particular e expressivo da capacidade sensível de cada intérprete” (MACHADO; 2007:57-58).

Já em Sambop, Samba de Uma Nota Só e A Morte de um Deus de Sal, a gestualidade vocal de Leny é outra, distanciando-se da interpretação passionalizada (TATIT, MACHADO) das três primeiras canções e aproximando-se de algo mais jazzístico, numa vocalidade que faz jus ao seu apelido de “Ella Fitzgerald abasileirada”. Ao cantar temas com sotaque jazzístico, mesmo sem improvisar, Leny imediatamente lembra-nos os solistas do bebop e do hardbop, que tocavam de maneira mais quente e propositalmente “suja”. Jones atesta que o hardbop foi responsável por trazer para a música popular americana “os timbres mais ásperos, crus e clássicos do jazz mais antigo” (JONES; 1963:219) enquanto que o bebop, como já vimos, usava também de sonoridades não convencionais como maneira de reivindicar o espaço do negro e de sua música na sociedade americana. A maneira intencionalmente “suja” de tocar, no bebop, pode, por sua vez, soar como uma voz rouca que fala, ou grita de modo frenético e incisivo. Basta escutar o tema Donna Lee, interpretado por Charlie Parker, para instantaneamente imaginarmos uma situação de conversa ou de discussão. Mais uma vez, voltamo-nos para as relações estabelecidas entre voz e instrumento no jazz. A ironia é que, enquanto falamos do fato do canto de Leny remeter a uma música instrumental como o bebop, este, concebido como uma música instrumental, também voltava-se para a voz como fonte de criação ou inspiração.

Mas de uma maneira ou outra, não encontramos nesse primeiro disco de Leny a concisão de João Gilberto no canto, nem tampouco de Tom Jobim nos arranjos. O conceito sonoro geral vai ora ao encontro das big bands americanas, ora das orquestrações aboleradas à la Maysa e Nora Ney.

Nos discos de Leny Andrade que se seguem até o ano de 1965, a sonoridade muda consideravelmente neste sentido, e a presença do samba-canção vai cedendo lugar ao approach mais jazzístico, ao mesmo tempo em que a interpretação de Leny vai se distanciando dos maneirismos típicos dos anos 1950 para se transformar num misto de samba, jazz e bossa nova. Se para Naves, a bossa nova representa um estilo “diversificado”, como apontamos anteriormente, talvez fosse possível incluir sob esta denominação o tipo de música feita pelos músicos dos trios e cantoras como Leny Andrade. No entanto, nosso argumento volta-se mais uma vez ao “modo de fazer”, em que mesmo a questão do excesso (que, segundo Naves, poderia ser analisado como uma faceta da bossa nova, tal como vimos em Tom Jobim) dá-se de forma muito diferente na expressão dos trios instrumentais e da própria Leny.

No encarte do disco Gemini V (1965), Ronaldo Bôscoli, coordenador artístico do show e um dos principais compositores da bossa nova, classifica o som feito por Leny, Pery Ribeiro e o Bossa 3 como uma espécie de “samba com tempero”:

“Samba, mais que qualquer outra coisa, deve ser temperado com sal. E para ficar no ponto precisa levar uma camada dourada de sol. Sol e sal são contingências do samba direito. Se não for assim, o samba fica com gosto de dieta: muito colorido mas sem ‘pra frente’. Todos, exatamente todos, sabem que, sem um estágio carioca, a coisa não acontece, ‘não abre a flor’. [...] Este LP explica um pouco disso tudo.”

Grosso modo, podemos dizer que para o bossa-novista Bôscoli, o som de Leny Andrade acompanhada por um trio é definível como um samba com um “algo a mais”. É esse “algo a mais” que acreditamos estar relacionado de alguma maneira à musicalidade jazzística de Leny e dos Bossa 3, que faz com que Bôscoli, ainda neste mesmo texto, descreva Leny como a “maior cantora do Brasil”:

“E o que dizer de Leny Andrade? Talvez dizer que ninguém mais a supera. Para mim, ela passa a ser neste LP a maior cantora do Brasil. Ao menos para aqueles que sabem ouvir. Leny amadureceu um estilo, limpou a sofisticação em favor da comunicação mais direta e encontrou no trio uma alavanca poderosa.”

Não só o autor aponta para o amadurecimento estilístico de Leny, como enaltece sua indiscutível relação com os músicos que a acompanham, algo que se faz muito relevante para nossa discussão, já que, como comentamos anteriormente, Leny se coloca antes como músico que como cantora. Sua maturidade musical é novamente creditada por Sérgio Lobo (pseudônimo do jornalista e crítico musical Sylvio Tullio Cardoso) na contracapa do encarte do disco Estamos Aí, lançado no mesmo ano:

“Neste seu extraordinário Estamos Aí, Leny atinge – aos 22 anos – a mais completa e total maturidade artística. É verdadeiramente prodigioso que, sendo tão jovem e cantora há relativamente tão pouco tempo, Leny possa alcançar – como alcança plenamente neste disco – esta profundidade de

expressão, esta desenvoltura, este desembaraço, este impressionante e absoluto domínio do tema. Não estaremos exagerando um milímetro se dissermos que Leny Andrade é hoje a cantora mais moderna, de concepções mais avançadas em todo o Brasil.”

Se Leny Andrade era, aos vinte e dois anos de idade, uma das maiores cantoras do país, com concepção moderna e estilo maduro, resta a questão: o que cantava? Isto é, como classificá-la? Nossa dificuldade esbarra na falta de clareza quando tentamos enquadrar cantoras como Leny Andrade sob rótulos. Júlio Medaglia aponta para uma possível delimitação de um grupo de cantores com determinado comportamento vocal e interpretativo:

“...cantores como Wilson Simonal, Leny Andrade, Peri Ribeiro, Wilson Miranda, enveredaram mais para o campo de um virtuosismo vocal exacerbado, imitativo da improvisação instrumental do jazz e dos be-bops americanos, artificioso, ultra-sofisticado, pleno de afetações e maneirismos que fazem das músicas mais simples verdadeiros labirintos melódicos.” (MEDAGLIA; 1978:119)

Medaglia também cita Elis Regina como uma das cantoras mais versáteis deste período, de modo que podemos traçar brevemente um paralelo entre Leny e Elis. Surgida também no Beco das Garrafas, Elis Regina é outra cantora que não se deixa fixar com facilidade sob rótulos. Não por acaso, ambas lançaram discos que em muitos aspectos se assemelham. Um caso é o Samba – Eu Canto Assim, de Elis Regina, lançado em 1965 pela Philips, que coincide, portanto com o ano de lançamento do disco Estamos Aí, de Leny pela Odeon. Interessante é o fato de no disco de Elis, o título fazer alusão ao samba, e não à Bossa ou ao jazz. Diferente é o caso do disco 2 na Bossa, gravado por Elis ao lado de Jair Rodrigues, no mesmo ano, no qual o título se faz bastante claro: “Bossa”. No entanto, a sonoridade do disco é distante daquela encontrada nos discos que consideramos propriamente bossa nova, se tomarmos como base fatores como concisão e intimismo. Devemos lembrar que o termo “bossa” já existia bem antes da bossa nova, como nos mostra a canção de Noel Rosa da década de 1930, Coisas Nossas, em que se canta: “O samba, a prontidão e outras bossas/ São nossas coisas/ São coisas nossas”. “Bossa” era, na gíria carioca da época, um jeito

diferente de cantar e tocar. No título do disco de Elis Regina e Jair Rodrigues, o termo é ironicamente – e talvez mesmo provocativamente – usado com o sentido primeiro da palavra. E era justamente esse modo “diferente de cantar e tocar” que tanto Elis, quanto Leny, quanto os músicos dos trios e da noite carioca deste período buscavam.

Samba – Eu Canto Assim, no que diz respeito ao repertório, conta apenas com canções de novíssimos compositores: Edu Lobo, Baden Powell, Marcos e Paulo Sérgio Valle, Francis Hyme, Carlos Lyra, Adylson Godoy e Theo de Barros. Em Estamos Aí, de Leny Andrade, o mesmo processo ocorre, figurando Sérgio Ricardo, Maurício Einhorn, Durval Ferreira, Arthur Verocai e, novamente, Edu Lobo e os irmãos Valle. Os repertórios possuem coincidentemente uma canção em comum: Reza, de Edu Lobo e Ruy Guerra (embora na versão de Leny, ela faça parte de um pot-pourri e não seja cantada na íntegra). O acompanhamento em Samba – Eu Canto Assim fica por conta do Rio 65 Trio (composto por Edison Machado, Sérgio Barroso e Dom Salvador), e os arranjos para orquestra de sopros são de Paulo Moura, Luiz Chaves e Lindolpho Gaya, que por sinal, não poupam esforços para potencializar o canto nada intimista de Elis, lançando mão de sonoridades bastante próximas das big bands norte-americanas. No disco de Leny, não temos acesso à ficha técnica, mas a base do acompanhamento parece ser mais uma vez de um trio, embora o violão apareça em quase todas as faixas substituindo o piano. Novamente aqui, os arranjos (apontados na contracapa como sendo obra de “Eumir”, que presumimos o Deodato), não dispensam o uso de uma orquestra de sopros, que à maneira do disco de Elis, tocam com vigor, sem economias. Em ambos os discos, temos a presença também de percussões, especialmente nas canções que remetem ao universo negro (é o caso da canção Banzo, no disco de Leny, que conta a história de um escravo, ou o pot-pourri de afro-sambas composto por Consolação, Berimbau e Tem Dó, no disco de Elis, por exemplo). Os discos possuem uma enorme quantidade de semelhanças estilísticas, e para um melhor entendimento desses aspectos, basta escutar algumas faixas de cada um deles – a associação é imediata. Queremos ressaltar, portanto, que ambas cantoras possuem diversos pontos em comum nesta fase de suas carreiras, fato que está ligado não a uma mera coincidência, mas a um processo histórico. A linguagem dos arranjos e as especificidades de interpretação encontrados nestes discos não configuram fenômeno único, encontrando pares em Elza Soares, com seus scats e “grunhidos” que imitam instrumentos de sopro em meio a arranjos de gafieira, ou ainda Alaíde Costa e Claudette Soares, para citar algumas. Aqui, podemos utilizar novamente o conceito de

idiosincrasia social abordado brevemente no início deste capítulo. Apropriando-nos da afirmação da etnomusicóloga Elizabeth Travassos, podemos dizer que o canto, assim como a própria música em determinada sociedade, se estabelece, antes de mais nada, a partir de um comportamento social, e portanto, tende a ser reproduzida não por um único indivíduo, mas um número de pessoas que participam daquele núcleo social:

“As posturas articulatórias, com seus resultados sonoros, são características de grupos sociais e regionais [...] Por conseguinte, certas qualidades vocais constituem aquelas idiosincrasias sociais que motivaram parte das buscas de Mário de Andrade, por exemplo.”

Confirmando a tendência das cantoras e cantores da época de serem acompanhadas por trios, temos como exemplo o já citado Gemini V, cuja base é de responsabilidade dos Bossa Três, ou ainda o disco A Arte Maior de Leny Andrade, de 1963, gravado ao vivo com o acompanhamento do trio formado por Tenório Jr., Zé Bicão e Milton Banana. Do mesmo modo, o disco O Fino do Fino, de Elis Regina, é gravado com o acompanhamento do Zimbo Trio, enquanto que em disco do mesmo ano, o célebre 2 na Bossa, Elis Regina e Jair Rodrigues são acompanhados pelo Jongo Trio. Sabemos que Alaíde Costa gravou, também em 1965, acompanhada do mesmo Jongo Trio, e que Wilson Simonal fez inúmeras apresentações ao lado do SOM 3, encabeçado por César Camargo Mariano. Claudette Soares e Dick Farney são outros exemplos de cantores que apreciavam esta formação.

Mais uma vez voltando ao disco Samba – Eu Canto Assim, o que mais nos chama a atenção à primeira vista é o próprio título, e o sentido de afirmação nele contido: naturalmente somos induzidos a pensar que se trata de samba, mas cantado de uma nova maneira, diferente da tradicional. Muitos discos nesta época têm em seus títulos o sentido de algo novo, tendência que vemos tanto na esfera instrumental quanto cancional. A palavra “geminis”, por exemplo (presente no título do disco Gemini V, de Leny Andrade e Pery Ribeiro), significa “vanguarda” (o número romano V diz respeito ao número de integrantes do espetáculo – Leny, Pery, mais o trio), ao mesmo tempo em que faz alusão ao Projeto Gemini, plano de exploração espacial realizado pela NASA em 1962. Além desses, temos títulos como A Nova Dimensão do Samba, de Wilson Simonal (Odeon – 1964), Você ainda não ouviu nada!, de Sérgio Mendes & Bossa Rio (Dubas – 1964), O Novo Som, de Meirelles e os Copa 5 (Dubas – 1965), Novas

Estruturas, de Luiz Carlos Vinhas (Forma – 1964), ou É Samba Novo, de Edison Machado (Columbia – 1964), Avanço, do Tamba Trio (Philips – 1963), entre outros. A bossa nova não difere nesse aspecto, como já diz o próprio nome. Em todos os exemplos há essa afirmativa de algo novo, que não aparece apenas na semântica dos títulos dos discos, mas na concepção de seus repertórios, que incluem quase que exclusivamente canções da mais moderna leva de compositores, tocados da maneira mais moderna possível. Tom Jobim, Carlos Lyra, Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli (mais adeptos à estética concisa da bossa nova), além de Johnny Alf, Durval Ferreira e Maurício Einhorn, Baden Powell e Edu Lobo (adeptos de uma música que permitia maiores excessos), todos aparecem com constância como autores das músicas nesses discos, o que mais uma vez confirma o comentário de Menescal acerca da “troca de material” existente entre os bossa-novistas e os trios instrumentais.

Ainda podemos falar rapidamente da questão performática, que na década de 1960 expandiu-se de maneira nunca antes vista no Brasil. Mesmo com um histórico de notáveis performers, como Carmen Miranda nos anos 1930 e 1940, a preponderância do rádio como maior meio de profusão musical determinava um enfoque voltado para aspectos puramente vocais, em detrimento de questões cênicas. Com a chegada da televisão, “a voz se tornou um corpo em cena”, como bem nota Machado (2012:30), trazendo o foco para a imagem completa do cantor, o que inclui voz, corpo e movimento de maneira integrada. Nesse momento, a já comentada Elis Regina ganha grande destaque através de sua presença de cena marcante e seus braços de helicóptero ensaiados por Lennie Dale. A postura de Elis no palco potencializa sua imagem como cantora, na medida em que evidencia duplamente uma atitude expansiva e repleta de movimento. Nara Leão, por outro lado, pode ser vista como uma espécie de antítese de Elis nesse sentido, com sua presença assumidamente discreta, que privilegia a escuta atenta às nuances. Na mesma época, surgiria Maria Bethânia cantando no Teatro Opinião, com uma postura – e uma maneira de cantar – bastante distinta das cantoras da cena carioca de então. Machado aponta para o surgimento das vozes de Elis Regina e Maria Bethânia na década de 1960 como “marco de uma nova performance vocal”, na qual a voz está a serviço de uma expressão dramática acima de comportamentos vocais preestabelecidos. São exatamente elas que iniciam uma transformação no espetáculo musical, “incorporando ao show elementos da linguagem teatral, inclusive a própria direção cênica” (MACHADO; 2007:28).

Ao mesmo tempo, os Festivais da Canção promovidos pelas TVs Tupi e Record fizeram emergir mais um tipo de performance: a do “autor de músicas no palco”. É o caso de Chico Buarque e Edu Lobo, que se recusando a criar personas e não se identificando como artistas “performáticos”, determinariam a imagem do compositor que entra no palco como se estivesse em casa, vestido como de costume e cantando sem preparo vocal técnico. Para Naves, essa atitude seria uma "reação de oposição absoluta à estética anterior, que era a estética do auditório de rádio, dos brilhos, do Cauby Peixoto, das grandes estrelas.” Artistas ligados à bossa nova, portanto, contrariavam a extroversão da década anterior, e acabariam por criar algo diferente, que levava ao palco "artistas que não eram artistas e cantores que não eram cantores" (NAVES; 2000:41)

Não temos como saber com profundidade a forma como Leny Andrade se colocava cenicamente neste período. Não pudemos encontrar sequer um vídeo de Leny desta época, e mesmo os artigos do período que a citam desdobram-se sobre os scats virtuosísticos, nunca mencionando seu comportamento corporal no palco. Temos apenas imagens da década de 1970, o que representaria já uma fase posterior a sua ida para o México, sendo, portanto, irrelevantes para nosso estudo. Ainda assim, não podemos deixar de questionar se a superexposição do corpo exigida pela televisão não teria sido um fator de inibição para Leny (assim como outras das cantoras deste período que não se encaixavam estritamente nos padrões de beleza da época). Em entrevista dada a Cris Delanno, Leny diz algo revelador neste sentido. Ela conta: “Tenho um metro e meio de altura, peso oitenta quilos e, portanto, não sou nenhum pedaço de beleza. Então, minha arma é minha sensualidade na voz” (DELANNO; 2009:77). Daí, podemos supor que o rádio, ou qualquer outro meio midiático que concentrasse as atenções na voz mais do que no corpo, seria bem mais amigável a Leny.

Durante uma conversa informal que pude ter com a cantora, ela afirmou ter tido contato com Lennie Dale, figura que circulava pelo Beco das Garrafas no início dos anos 1960, dirigindo praticamente todos os shows ligados à bossa nova de então:

“O Lennie foi das pessoas mais importantes que apareceu no Rio de Janeiro. O Lennie Dale fez aquela desdobrada do Estamos Aí. Ele vinha com uma sunga muito indecente, quase pra ser preso, e entro na Duviver, e dentro da Duvivier, número 36, estava o Beco das Garrafas. E eu estava ensaiando o Estamos Aí, com o pessoal do Sérgio Mendes [...]. E o Lennie vinha vindo, saindo da praia, e vinha vindo,

que ele ia comer ali pertinho [...]. Quando ele ouviu o som, ele entrou. Chegou na porta, abriu a porta, toalha no pescoço, aquela sunga indecente – ele estava seminu – aí, continuou ouvindo e gritou da porta: ‘No, baby, baby, pára, pára, stop, baby, stop, baby! Faz novamente! Faz novamente!’ [Leny canta o tema de Estamos Aí e canta as intervenções de Lennie tentando fazer com que os músicos desdobrassem o andamento] Tô vendo ele com os braços abertos, com aquela sunga, quase nu, dentro do Bottle’s Bar fazendo os passos pra explicar pro Victor Manga como é que ele queria, como vinha essa bateria. [...] Eu acho que o show do Lennie no Zum Zum foi o maior show que teve no Rio de Janeiro, ninguém cantou O Pato como Lennie. Ninguém cantou ‘Minha alma canta, vejo o Rio de Janeiro...’ Ninguém cantou isso como o Lennie. Porque esse amor que saía de dentro era uma coisa tão incrível. ”<sup>67</sup>

Lennie Dale, um dançarino e coreógrafo ítalo-americano que havia vindo da Broadway para o Brasil, foi determinante para a concepção de espetáculo que se teve no Brasil a partir da década de 1960. Segundo Nelson Motta, em depoimento ao documentário *Dzi Croquettes*, Lennie Dale “aprendeu e devolveu já processada” a música brasileira de então, introduzindo o “profissionalismo no Beco das Garrafas”. Lennie era o típico showman americano: cantava, dançava, tocava violão e dirigia cena, luz e dava pitacos sobre os arranjos e interpretação dos músicos. Ao aplicar sua “longa e rica experiência de palco” ao “temperamento de nossa música”, Lennie se tornaria responsável por uma “nova e curiosa plástica, um misto de canto e movimento que em muito pouco tempo influenciou consideravelmente toda uma geração de cantores e intérpretes” (MEDAGLIA; 1978:117).

É notável também a semelhança do canto de Lennie Dale com os cantos de Leny e Elis, em registros como *O Pato*, gravada em 1965 num compacto simples pela gravadora Elenco. Nesta canção tipicamente bossa-novista, Lennie canta de maneira bastante energética, bem ao modo expansivo das cantoras que citamos. Não por acaso, Lennie também se apresentava acompanhado de um trio – primeiro o *Bossa Três* e em seguida o *Sambalço Trio*, com César Camargo Mariano, Humberto Clayber e Airto

---

<sup>67</sup> Depoimento de Leny Andrade feita a mim durante conversa informal no Restaurante Fiorentina, no Leme, no dia 11 de novembro de 2012.

Moreira. O conceito de espetáculo de Lennie Dale integrava música, corpo, arranjo, cenário e luz, de maneira detalhadamente planejada, em que os mínimos detalhes deveriam ser ensaiados com disciplina e afinco, como nos conta César Camargo Mariano:

“Quando eu fizer assim com a mão, o acorde tem de vir junto, e a luz tem de bater exatamente aqui...’ Enquanto isso não acontecesse daquele jeito, ficávamos um dia inteiro se precisasse, até que o detalhe ficasse perfeito e fluísse naturalmente.” (MARIANO; 2011:130)

Assim, não seria espantoso se Leny Andrade tivesse participado de algum espetáculo inteiramente dirigido por Lennie Dale (isto, infelizmente ela não nos revelou), já que todos os músicos e cantores referidos acima transitavam no mesmo ambiente, e Leny e Lennie compartilhavam uma série de aspectos estilísticos, como repertório, tipos de vocalidade, e a relação com os trios instrumentais como acompanhamento, além de terem tido contato direto. De uma maneira ou outra, desde os escassos primeiros registros em vídeo a que temos acesso (que datam de 1971) até a grande quantidade de material que temos de apresentações e gravações de DVD das últimas duas décadas, a imagem que temos de Leny certamente não é a de uma cantora cuja presença é discreta como a de Nara Leão, nem tampouco teatral como as performances de Elis Regina ou Maria Bethânia. Também não é a postura dramática, porém estática, das cantoras do rádio como Dalva de Oliveira, Emilinha Borba ou Marlene. Deste modo, não podemos situar Leny Andrade como uma cantora típica da bossa nova no que diz respeito ao corpo em cena, nem tampouco compará-la à leva de cantoras dos anos 1960 que apostaram na teatralidade como marcas de suas personas. Leny, neste sentido, está realmente mais próxima a Ella Fitzgerald, que parece estar no palco sem maiores intenções performáticas.

Leny dessa maneira, configura-se como uma cantora que em termos vocais, absorve aspectos de diversos universos sonoros (bossa nova, jazz, samba, bolero, samba-canção) e apropria-se deles, mesclando-os à sua maneira. No aspecto cênico, por sua vez, também não vai de encontro com as modas de sua época, estando talvez mais próxima da postura dos próprios instrumentistas de então, cujo objetivo nos parece ser a música em si antes que qualquer outra coisa. A falta de registros em vídeo de Leny

nesta época pode ser vista com algum estranhamento, pois parece no mínimo curioso que a “maior cantora do Brasil” de então (segundo Sylvio Tullio Cardoso e Ronaldo Bôscoli nos textos escritos para os encartes dos discos *Estamos Aí* e *Gemini V*, respectivamente) não aparecesse constantemente em programas televisivos. Ainda mais tendo uma relação de proximidade com Bôscoli e Miele, que, sendo responsáveis pela concepção e produção do espetáculo *Gemini V*, estavam conectados também ao universo televisivo, tendo produzido inúmeros programas de sucesso no decorrer da década de 1960 (para citar alguns: *Alô, Dolly*; *Dick & Betty 17*; *Um cantor por dez milhões*, *dez milhões por uma canção*; *Cara & Coroa*; *Dois no Balanço*; e o famoso *Fino da Bossa*, apresentado por Elis Regina). Há algumas hipóteses a se considerar: ou Leny teve participação televisiva e simplesmente os registros se perderam ou não estão disponíveis, ou talvez justamente pelo fato de Leny estar tão ligada aos parâmetros da música instrumental, tenha se tornado difícil difundir sua música num país onde a “forma canção” se fixou de maneira tão marcante.

De qualquer modo, sabemos que Leny Andrade está associada às práticas musicais do *Beco das Garrafas*, onde jazz, samba e outras referências sonoras se misturavam, num tipo de experimentação que, segundo Naves, “se afastava muito do tom intimista da bossa nova”, e na qual, como já argumentamos, algo novo emergia:

“Esses instrumentistas e cantores, os músicos que se apresentavam no *Beco* – como o *Sexteto Bossa Rio* [...], *Bossa Três* [...], *Tamba Trio* [...], o saxofonista Raul de Souza, os cantores Elis Regina, Jorge Ben, Wilson Simonal e Leny Andrade, entre outros – desenvolveram um estilo musical que utilizava uma profusão de instrumentos jazzísticos e recorria a um tipo de interpretação bastante diferente da enunciada e criada por João Gilberto.” (NAVES; 2001:26-27)

Tomando o fator do improviso encontrado no canto de Leny Andrade – definitivamente uma exibição de dotes virtuosísticos – e somando a isso o conceito sonoro de estridência encontrado em seus primeiros discos, podemos afirmar que nossa cantora encontra-se num diálogo muito mais forte com o sambajazz que propriamente com a bossa nova. Como vimos anteriormente, mesmo que o repertório da bossa nova fosse utilizado em grandes quantidades pelos instrumentistas do *Beco das Garrafas*, é o

“modo de fazer” que se torna determinante nesta distinção. Trata-se mais de uma “disposição de tratar jazzisticamente músicas de diferentes estilos”, como sugere Maximiano (2009:22). Ou seja, não importa se é samba, baião ou bolero – o que faz do sambajazz uma categoria distinta é sua forma de lidar com estes repertórios, buscando no jazz elementos de interpretação e processando-os de diversas formas. Leny Andrade incorre exatamente no mesmo tipo de procedimento, como vimos ao longo deste capítulo.

Embora se autodenomine em inúmeras entrevistas “cantora de bossa nova”, chega a mencionar, durante entrevista concedida à TV Bandeirantes em 1976, que o som que fazia com Sérgio Mendes no Bottle’s Bar era um “um samba-jazz”, o que é significativo para nosso estudo, já que é exatamente o que acreditamos ter sido sua música naquele período. Para Menescal, o que Leny canta é uma espécie de “bossa-jazz”, classificação que, de certa forma, não está longe de nossas propostas, pois também situa Leny fora dos domínios da bossa nova por excelência, justamente pela maneira como ela apresenta elementos do jazz em seu canto, que estão menos diluídos – ou mais friccionados, para citar Piedade – do que no canto dos bossa-novistas. Lembremos que mesmo alegando não saber que o que fazia era jazz (como vimos em depoimentos seus no início deste capítulo), o jazz, querendo ou não, “estava lá”, como bem aponta Menescal, difundindo-se através do rádio, do cinema, e inclusive já sendo fundido em diversos níveis na música brasileira desde os anos 1920, como vimos do capítulo 2.2 em diante.

O fato de Leny Andrade se colocar ambigualmente como “músico” e cantora (o que põe em jogo a relação voz e instrumento), além de unir em seu repertório temas oriundos do samba, do jazz, do bolero, do samba-canção e da bossa nova, somado a tendências estéticas em seu canto que ora aproximam-se de Maysa e Dolores, ora vão de encontro aos boppers e Ella Fitzgerald, numa atitude vocal também ambígua, acreditamos ter se tornado claro que Leny representa bastante bem o sambajazz no âmbito vocal. Em todos os sentidos, Leny é uma intérprete híbrida, pois é ao mesmo tempo cantora e instrumentista, além de fundir em seu canto diversos gêneros musicais aplicando a eles procedimentos jazzísticos. Somado a isso, o fato de se afirmar, além de cantora, como “músico”, também aponta, como já vimos, para uma espécie de ambivalência de gênero, já que o meio musical – especialmente o de música improvisada – era (e ainda é) dominado por homens. Ao se definir no masculino, Leny

equipara-se a seus companheiros músicos, deixando claro que o fato de ser mulher em nada desqualifica sua função como instrumentista e improvisadora.

Leny é, em todos os sentidos, uma cantora híbrida: seu produto artístico funda-se na mistura e multiplicidade, indo de encontro com a definição de Herom Vargas, em que “o híbrido é produto instável [...], não é resultado de um aspecto, nem se reduz ao que é único; mas tende a se mostrar por várias facetas, e cada uma delas concebida por origens distintas e pouco delineadas [...] seu nascedouro está no trânsito e na dinâmica das determinações” (2007:20).

E se identificamos esta “liquidez” do produto híbrido na questão timbrística, performática e no tocante ao repertório, arranjos e interpretação, transitando entre diversos gêneros e linguagens, é de se imaginar que os improvisos de Leny também deverão espelhar tais características. Parafraseando Piedade, podemos dizer que o scat singing de Leny Andrade, ainda que se aproprie de aspectos do jazz e da música brasileira, não os mistura por completo, mantendo ativo um jogo de conflitos onde a fusão dos elementos não é total, mas “reafirma as diferenças”.

Assim, resta-nos analisar de que maneira se processou a linguagem improvisatória de Leny Andrade, que é o que veremos no capítulo a seguir. No entanto, para que cheguemos lá, faremos primeiro uma análise mais ampla da questão, buscando compreender de que maneira certos aspectos se desenvolveram nos improvisos dos cantores de jazz, para compará-los com os improvisos (ou formas poético-musicais que se aproximam de improvisos) de cantores brasileiros.

## CAPÍTULO 4 – O QUE DIZ O SCAT: ECOS, MEMÓRIA E MÚSICA

### 4.1 Doo, bee, bohm, oo-lah: Louis Armstrong e sua língua inventada

Francisco Bosco, em um dos pequenos textos que compõem seu mais recente livro, “Alta Ajuda”, atenta para o fato de alguns dos maiores sucessos da canção popular brasileira possuírem em seus títulos, ou como parte de suas letras, palavras aparentemente despidas de significado. Desde a atualíssima moda do funk ou do chamado “sertanejo universitário”, que lançaram os tchu-tchá-tchá, tchê-tchererê e lelek-leks, passando pelos tchubarubás inocentes de Mallu Magalhães, até chegar aos consagrados te-te-te-re-tês de Ben Jor e le-le-lu-laio-li-lons de João Bosco, esses sons normalmente configuram-se como o clímax das canções em que se encontram. Há um certo frenesi causado por eles, que leva o público a cantá-los em brados durante shows, e cujos ecos permanecem por muito tempo em nossas memórias após sua execução, como se a canção inteira pudesse ser compactada a ponto de se resumir apenas a tão improváveis sílabas.

Ao apelidá-las de “shimbalaiês” (parafrazeado o título da canção de Maria Gadu que foi sucesso das paradas de 2009), Francisco Bosco faz a seguinte colocação:

“Shimbalaiê” é um momento em que a linguagem verbal não se agüenta e deseja ser música, deseja livrar-se do fardo de representar, de ser outra coisa que não ela mesma. É como se a linguagem não resistisse à alegria da música e se transformasse em música. É como se ela se desse conta de que aquilo que a música está sentindo não se pode expressar de outro modo, não há palavra que chegue. [...] É uma libertação da palavra.” (BOSCO; 2012:75)

Sendo assim, para Bosco, esses momentos representam aquilo que a palavra não alcança, despindo-se de qualquer significado de sintaxe (ou “transitividade semântica”, como ele coloca) e passando para um outro plano de significados, o da “intransitividade melódica”. O autor finaliza sua breve análise com a afirmação de que a alegria causada pelo impacto de tais sons se dá justamente porque eles “não significam nada”. Tal afirmação revela-se verdadeira, caso tomemos como ponto de vista o pensamento semiótico, em que a música “significa” precisamente por não carregar significantes específicos, ou, em outras palavras, em que ela significa apenas como potência, deixando ao ouvinte o papel de preencher sua sintaxe e imprimir-lhe sentido. Isto é: o

sentido é dado ao som a posteriori. No entanto, será que este “não significar nada” das sílabas que deixam de ser palavras para tornarem-se apenas melodia, conforme colocado por Bosco, de fato, não significam nada? Será que seu sentido é dado apenas por quem escuta?<sup>68</sup>

O estudo realizado por Brent Edwards acerca de Louis Armstrong e o scat singing elucidam alguns pontos a este respeito, ainda que se referindo a um universo em que as sílabas são improvisadas<sup>69</sup>, enquanto que nos exemplos citados por Bosco, estas mesmas constituem-se como parte integrante das composições, ou seja, são cantadas sempre da mesma maneira, ou pelo menos, com a mesma intenção. Ainda assim, penso que os conceitos abordados por Edwards sejam bastante aplicáveis ao caso (ou casos) brasileiro(s). Um de seus argumentos centrais parte de uma crítica feita às colocações de semioticistas como Jean-Jacques Nattiez. A análise semiótica da música, segundo Edwards, torna-se limitada por ignorar “as maneiras como a significação musical está intrinsecamente entrelaçada ao contexto social” (EDWARDS; 2002:623). Deste modo, se a música oferece um sistema discursivo, como sugere Nattiez (1990), sua compreensão só é possível a partir de convenções sociais de prática e interpretação. Os significados musicais são, argumenta Edwards, “contingentes, mas nunca arbitrários”. Em outras palavras, quem produz música, ao fazê-lo, imprime nela significados que vão além da compreensão individual do intérprete ou do ouvinte. Os sons, portanto, possuem sentido também a priori, e dependem da compreensão de determinados códigos, tanto em sua feitura quanto em sua escuta.

Tomando o princípio do scat singing no jazz nos EUA do início do século XX como ponto de partida, há que se levar em consideração uma série de questões sociais e históricas que embasam a relação do negro com o fazer musical naquele momento. Não cabe aqui uma análise detalhada deste pano de fundo, mas é importante destacar que certos aspectos da vida de Louis Armstrong, considerado o “pai do scat”, embora sejam particulares, refletem a situação geral de grande parte da população negra de Nova

---

<sup>68</sup> Devemos observar que o artigo de Francisco Bosco não pretende uma análise profunda – tanto do ponto de vista da semiótica quanto da musicologia – desse fenômeno. Seu livro tem como objetivo a abordagem de “problemas da existência cotidiana” com “espírito filosófico”, como ele bem nota em sua Apresentação. Nossa intenção aqui é utilizar seu texto apenas como ponto de partida para nossa discussão, exatamente por acreditarmos ser de grande interesse um aprofundamento musicológico do assunto levantado por ele.

<sup>69</sup> Nosso uso do termo “improvisação”, neste caso, diz respeito a um afastamento dos sons cantados pelo intérprete de um texto poético-musical pré-fixado; isto é, o cantor entoava sílabas não pertencentes à estrutura própria daquela canção específica, embora suas escolhas não deixem de ser estruturadas e estruturantes de uma linguagem musical e sonora.

Orleans (ou Nova Iorque, ou qualquer outra cidade marcada pela presença negra) deste período, alguns dos quais viriam a ser músicos também: infâncias pobres, muitas vezes passadas (totalmente ou em parte) em orfanatos ou reformatórios, e uma adolescência de trabalho (o que muitas vezes significava envolvimento com atividades ilegais – que iam desde o transporte de pequenas mercadorias, ou a vigilância de bordéis contra a fiscalização da polícia, como no caso de Ella Fitzgerald, até a prostituição, caso de Billie Holliday). A música, nestas circunstâncias, ajudava no sustento e estava presente em praticamente todas as ocasiões de encontro social – de velórios a casamentos, em igrejas, dentro das casas, ou nas ruas, e até mesmo em barcos que velejavam o rio Mississippi – tornando-se, portanto, não só um elemento fundamental de convivência e sociabilidade, mas também uma maneira de ganhar algum dinheiro.

Quando Louis Armstrong, durante uma gravação em 1926 com seu grupo Hot Five, deixa cair o papel que continha a letra de Heebie-Jeebies e canta – improvisando – para não ter de parar a gravação, que segundo ele, “ia tão bem”, acaba por marcar a história do jazz no que diz respeito a uma nova maneira de expressão vocal. Mas ainda que seja considerado o “pai” desse estilo, Louis Armstrong não foi o primeiro a gravar um improviso vocal, e conseqüentemente, também não foi seu inventor. Mas foi ele quem trouxe o scat para um novo plano, iniciando um processo de estruturação desta linguagem e popularizando-a (inclusive o próprio termo scat surgiu apenas após a gravação de Armstrong). Antes dele, Cliff Edwards e Leo Watson já vinham realizando incursões nos improvisos vocais, e Jelly-Roll Morton afirma que nos anos de 1906 e 1907 ele próprio, ao lado de Tony Jackson, já vinha fazendo o mesmo, e clama para si a paternidade do scat singing – devemos lembrar que o mesmo Jelly-Roll disse também ter inventado o jazz.

Não há registros fonográficos que possam provar a afirmação de Jelly-Roll Morton acerca do scat; no entanto, existem gravações de improvisos vocais que precedem a antológica Heebie-Jeebies de Armstrong em até quinze anos, como é o caso da de Al Jolson em *That Haunting Melody*, datada de 1911. Gene Rodemich é outro precursor, e pode ser ouvido improvisando nas faixas *Scissor Grinder Joe* e *Some of These Days*, ambas gravadas em 1924. Embora fique bastante claro que os pioneiros improvisos ouvidos nestas faixas sejam, de fato, improvisos, e demonstrem domínio técnico e interpretativo, o fato que comungam é que aparecem ou como pequenas inserções nos silêncios entre uma frase e outra da melodia, ou como caricaturas de personagens que surgem no meio da canção para realizar algo que vocalmente situa-se entre a fala e o

canto, evidenciando a veia teatral dos cantores da época. A gravação considerada a primeira de todas neste sentido é de Gene Greene, em *King of the Bungaloos*, datada de 1911 (um pouco antes da de Al Jolson). Aqui também observamos a comicidade como característica geral, em improvisos que floream os espaços entre as frases melódicas com letra. Numa outra gravação clássica do mesmo cantor, intitulada *From Here to Shanghai*<sup>70</sup>, que data de 1917, o improviso aparece apenas no final da faixa, quando Greene imita o que seria um “cantor chinês”. Esta caricatura, representativa do humor típico do teatro de vaudeville da época (no qual Greene destacava-se), é bastante interessante, pois de fato nos dá a sensação de estarmos ouvindo chinês, embora nem nós, ouvintes, falemos chinês, nem tampouco o próprio Greene esteja fazendo mais do que traduzindo na música suas impressões sonoras deste idioma. Deste modo, podemos aplicar aqui o conceito colocado anteriormente, a respeito das convenções de prática e interpretação que permitem a um grupo entender significados de determinados tipos de música, ou de canções específicas. Se ainda hoje a caricatura de Greene pode ser compreendida por nós como uma figura cômica e/ou como alguém que está falando chinês, é somente porque preservamos o conhecimento de determinados códigos, relativos a, por exemplo, a sonoridade jazzística do início do século XX (mais próxima ao charleston e ao ragtime), o humor americano deste mesmo período, e como soa o chinês aos ouvidos ocidentais. Em outras palavras, “a percepção de transformação, ironia e humor depende de uma familiaridade aural do ouvinte com o repertório musical e as convenções sobre as quais as alusões se voltam” (MONSON; 1996:123)<sup>71</sup>. De qualquer maneira, o objetivo dos improvisos vistos até aqui nos parece ser claramente o de tornar estas canções mais engraçadas, evidenciando certos aspectos da letra, da melodia, ou através da criação de personagens caricatos – o que certamente era fruto da forte ligação desses artistas com o teatro.

O diferencial dos improvisos de Louis Armstrong é que neles, a carga teatral é bastante amortecida, e o scat passa a integrar a estrutura da peça musical de maneira mais intensa, trazendo a voz para um novo plano e situando-a como instrumento. Ou,

---

<sup>70</sup> Com exceção das gravações de Gene Rodemich, é possível encontrar todas as canções citadas no site do YouTube, buscando a partir de palavras chave como os nomes dos artistas e os nomes das referidas canções. Por exemplo: “Gene Greene From Here to Shanghai”, ou “Louis Armstrong Heebie Jeebies”.

<sup>71</sup> No original: “The perception of transformation, irony, and humor depends on a listener’s aural familiarity with the musical repertoires and conventions upon which the allusions turn”. Monson lembra ainda que o significado de uma interpretação (e, portanto, a percepção de ironias ou referências nela contidas) é uma construção conjunta entre o performer e o ouvinte. No entanto, existe sempre um potencial de ruídos entre o que o performer deseja transmitir e o que o ouvinte percebe e interpreta (1996:124).

como coloca Friedwald: “Armstrong não só trouxe o scat para seu universe, como inventou novos contextos para ele” (1990:29)<sup>72</sup>. Mesmo quando o humor se faz presente (a canção Heebie-Jeebies é um exemplo disso), o improviso deixa de figurar como um elemento secundário, como mera caricatura personificada, ou algo que apenas tece comentários nos espaços da melodia principal. Em Armstrong, o improviso coloca-se no centro das atenções, obtendo um resultado expressivo bastante distante daquele de uma representação cômica de um instrumento ou um personagem.

Não podemos deixar de lado o fato de Louis Armstrong ser negro (diferentemente de Cliff Edwards, Al Jolson ou Gene Greene, por exemplo), o que nos induz a analisar seu canto levando em consideração o que isso significa em um contexto histórico específico. Não só a sonoridade geral de sua música, como fatores específicos tais quais escolhas silábicas no momento do improviso, mesmo quando aparentemente aleatórias, podem ser entendidas como contingências particulares de performance musical negra, conectadas em linhas mais ou menos diretas a uma memória cultural. Deste modo, o scat singing de Armstrong expressa não apenas sons melódicos com sílabas sem sentido, mas reflexos de um passado, ou ainda, de uma vivência da história negra em New Orleans na década de 1920, e os significados que isso carrega. Parafraseando Bosco, os “shimbalaiês” de Louis Armstrong contam não só aspectos de uma experiência pessoal, mas também de um passado coletivo, ligado à história negra e aos processos de miscigenação cultural do sul dos Estados Unidos.

Para Barclay, o processo de improvisação musical não é de forma alguma aleatório, mas “parte de uma atividade organizada e fundamentada”, conectada, através da memória, a movimentos, sons, memórias ou sentimentos (BARCLAY; 1996:95). A memória é, portanto, um aspecto fundamental na expressão do improvisador, pois conecta sentimentos a sons, através de processos associativos. Como bem denota Shelemay, o processo de associação na música:

“é quase inevitavelmente múltiplo ou elaborativo, movendo conexões que atravessam inúmeras modalidades sensoriais e acabam por entrar em outros aspectos da experiência”. (SHELEMAY; 2006:26)

E se por um lado a música, ou, no caso, o improviso, expressa aspectos de uma vivência, ao conectar sentimentos a sons, ela ao mesmo tempo tem um papel

---

<sup>72</sup> “Armstrong not only brought scatting into his universe, he devised new contexts for it.”

fundamental na sedimentação desses mesmos aspectos no momento exato de sua execução. No caso dos sons de um scat, por exemplo, se Louis Armstrong, ao cantar, expressa contingentemente sons de um passado, estes mesmos sons, ao serem executados publicamente, vão somando à memória coletiva camadas de significados, criando um amálgama de experiências e escutas sobrepostas, ressignificadas a cada nova escuta ou execução musical. E se, como bem observam Shelemay e Bithell, não podemos deixar de pensar nas associações entre som e memória como um fenômeno cultural – já que “tradições passadas de geração a geração com o auxílio de mnemônicos culturais asseguram continuidade cultural” (BITHELL; 2006:6) –, o canto de Armstrong seria, antes de mais nada, uma espécie de idioma inventado, mas que toma sons cujas raízes remontam a um lugar mais profundo do que a vivência de um único indivíduo. Configura-se, desta maneira, uma espécie de sintaxe própria, individual, mas ao mesmo tempo coletiva, com seus códigos próprios e uma “maneira de dizer” específica.

Visto isto, não é de se espantar que tenhamos depoimentos como o de Billie Holliday ao narrar suas impressões acerca dos improvisos de Louis Armstrong:

“I remember Pops’ recording of West End Blues<sup>73</sup> and how it used to gas me. It was the first time I ever heard anybody sing without using any words. I didn’t know he was singing whatever came into his head when he forgot the lyrics. Ba-ba-ba-ba-ba-ba and the rest of it had plenty of meaning for me — just as much meaning as some of the other words that I didn’t always understand.” (apud EDWARDS; 2002:624)<sup>74</sup>

Se para Holliday, os ba-ba-ba-ba-bas de Armstrong tinham o mesmo poder de significar que as frases originais da composição, podemos argumentar que estes sons não-verbais, muito mais do que não transmitir nada, transmitem tudo aquilo que não cabe nas palavras. O scat seria, portanto, concordando novamente com Edwards, não a falta de significado, mas o excesso dele. Billie Holliday ainda acrescenta:

---

<sup>73</sup> Esta gravação data de 1928.

<sup>74</sup> “Lembro-me da gravação de Pops de West End Blues e o quanto ela me empolgava. Era a primeira vez que eu ouvia alguém cantar sem usar palavras. Eu não sabia que ele estava cantando o que veio à sua cabeça quando esqueceu a letra. Ba-ba-ba-ba-ba-ba e todo o resto tinha bastante sentido para mim – tanto sentido quanto algumas das outras palavras que eu nem sempre compreendia” (Tradução nossa). Optamos por deixar a transcrição original no corpo do texto em detrimento de sua tradução, por sentirmos que fazer o oposto (a tradução no corpo do texto e o original na nota de rodapé) deixaria no leitor a sensação nauseante de um filme mal-dublado.

“But the meaning used to change, depending on how I felt. Sometimes the record would make me so sad I’d cry up a storm. Other times the same damn record would make me so happy I’d forget about how much hard-earned money the session in the parlor was costing me.”  
(idem)<sup>75</sup>

Os significados desses sons dependiam do humor de Billie, de modo que podemos argumentar que “a sintaxe musical permanece constante, mas é capaz de assumir uma ampla variedade de significado afetivo” (EDWARDS; 2002:624). Daí também seu excesso de significado, que transita conforme o estado emocional de quem escuta, construindo camadas de sentimento sobre um mesmo objeto. A relação da palavra com a não-palavra é, em Louis Armstrong, uma relação igualitária, em que um tipo de expressão não necessariamente se sobrepõe à outra. Parafraseando Edwards mais uma vez, podemos dizer que Louis Armstrong, ao intercalar a letra de determinadas canções com comentários “trompetísticos” cantados em scat, faz com que “as palavras da canção transbordem para dentro dos comentários, combinando pergunta e resposta numa voz que não é uma voz; numa voz que parece assombrada por outra voz ou vozes, ‘liquidificando as palavras’” (EDWARDS; 2002; 630).

Estas outras vozes que aparecem como ecos no canto de Armstrong podem ser analisadas a partir de um comentário encontrado num livro que data de 1903, intitulado “The Souls of Black Folk”. Nele, seu autor, o sociólogo W. E. B. Du Bois (ele, aliás, uma figura importante no movimento de direitos para os negros, tendo sido também o primeiro negro americano a ter título de Doutor, que obteve na Universidade de Harvard) narra uma lenda “muito mais antiga que as palavras”, que diz respeito à ligação de sua própria família com uma história para além da capacidade descritiva das línguas. Ele conta que seu avô, ao mirar as colinas longamente, por diversas vezes entoava uma melodia pagã para a criança sentada em seu colo, que dizia:

Do bana coba, gene me, gene me!

Do bana coba, gene me, gene me!

*Ben d’nuli, nuli, nuli, nuli, den d’le.*

---

<sup>75</sup> “Mas o sentido mudava, dependendo de como eu me sentia. Às vezes a gravação me deixava tão triste que eu chorava aos prantos. Outras vezes a mesma gravação me deixava tão feliz que eu esquecia do quanto do meu dinheiro suado me custava a sessão no salão de beleza” (Tradução nossa).

“A criança”, escreve Du Bois, “cantou para suas crianças, e elas para as crianças de suas crianças, e assim duzentos anos a canção viajou até nós, e nós a cantamos para nossas crianças, sabendo tão pouco quanto nossos pais o que suas palavras significam, mas sabendo bem o significado de sua música”<sup>76</sup>. Embora a publicação do livro de Du Bois seja muito anterior às gravações de Louis Armstrong, no que diz respeito ao “Novo Mundo Africano”, o texto “anuncia uma preocupação mais ampla da relação entre música e língua como um aspecto cultural transportado pela diáspora”<sup>77</sup>. Para Du Bois, o ouvinte deve buscar uma mensagem que é “naturalmente velada e semi-articulada”, o que, segundo Edwards, pode configurar uma condição própria do scat (EDWARDS; 2002: 630).

Se este processo de fato ocorre, teríamos assim uma espécie de “imaginário sonoro”, donde remontariam algumas das raízes dos sons encontrados nos improvisos de Louis Armstrong. Evidentemente que este processo não pararia em Armstrong, mas permaneceria em movimento constante, passando do canto de Armstrong para outros cantos, e assim por diante, configurando-se como uma árvore genealógica de sons e de sílabas.

Kathryn Reid, em sua tese de doutorado, identifica a existência de uma linhagem de aspectos dos improvisos de seis cantores do jazz, começando com Louis Armstrong e passando por Ella Fitzgerald, Jon Hendricks, Mark Murphy, Kevin Mahogany e Kurt Elling, em gravações que datam de 1927 à metade dos anos 1990. O sentido de uma linhagem encontrada nestes improvisos pode ser visto através dos padrões melódicos de cada cantor, além do desenvolvimento rítmico e também das escolhas no uso de sílabas. Com exceção de Elling (o mais novo deles), os outros cinco cantores utilizam padrões melódicos muito similares, embora se situem em períodos tão distintos da história, normalmente restringindo-se a explorar apenas as sonoridades das escalas maior, menor, mixolídia e blues. O uso de motivos, citações, seqüências, cromatismos e da própria extensão vocal é bastante equivalente nestes cantores, e as sílabas mais usadas por eles também não se distanciam em tudo. Nos improvisos de Louis Armstrong e Ella

---

<sup>76</sup> No original: “The child sang it to his children and they to their children’s children, and so two hundred years it has travelled down to us and we sing it to our children, knowing as little as our fathers what its words may mean, but knowing well the meaning of its music”. Tradução nossa. Apud. EDWARDS; 2002:629.

<sup>77</sup> Adaptado do original: “The Souls of Black Folk predates jazz and Armstrong, but it announces a wider New World African concern with the relation between music and language as figuring cultural transport in diaspora”. Tradução nossa. Idem.

Fitzgerald, aparecem mais comumente sons como doo, bee, boh, doh, enquanto que Hendricks inicia um processo de inovação destes fonemas, incluindo sons como oo-L-a e leh-ee-ah, especialmente nas figuras tercinadas. Mahogany, Murphy e Elling levam isso mais adiante, incorporando as sílabas shay, vee, bree, deek, zet, zay. Os porquês destas modificações não serão discutidos aqui, mas devemos notar que embora separados por seis décadas, todos os cantores possuem aspectos em comum, além de assumidamente terem uns aos outros como referências. Ella Fitzgerald, por exemplo, fazia representações de Armstrong em shows no início de sua carreira, o que nos leva a crer que provavelmente muitos dos sons imitados por Ella permaneceram como base para seu próprio canto. Daí talvez também a semelhança no uso de sílabas nos improvisos de ambos. Os outros cantores todos citam Armstrong ou Ella (ou ambos) dentre suas principais influências, e os três mais modernos citam, além destes, uns aos outros como referências. Temos, portanto, melodias, idéias rítmicas e sílabas se mesclando e transformando com a passagem do tempo, a partir de escutas e práticas, transmitidas muitas vezes de maneira oral ou aural (através da escuta de gravações ou da escuta presencial, em shows, por exemplo). Não cabe aqui uma análise detalhada destas transformações, mas devemos levar em consideração que ainda que os cantores tenham atuado em épocas, lugares e situações distintas, alguns aspectos da linguagem improvisatória iniciada por Louis Armstrong se preservam quase que intactos em todos os exemplos. Alguns códigos do scat, portanto, foram passados adiante, através de cantores de diferentes gerações, preservando um legado cultural e traduzindo no presente os ecos de um passado, sendo inclusive ensinados didaticamente em escolas de jazz em todo o território norte-americano<sup>78</sup>. Partindo de um imaginário sonoro do scat, iniciado talvez por Louis Armstrong, cantores da atualidade continuam a reproduzir os mesmos sons, preservando uma memória cultural que remonta possivelmente a tempos muito remotos, como acreditava Du Bois. Resta agora tentar entender de que maneira estes processos de preservação da memória cultural se transmitem através dos sons no caso brasileiro.

---

<sup>78</sup> Um exemplo é o método de Bob Stoloff intitulado “Scat – Vocal Improvisation Techniques”, que inclui não só padrões melódicos e escalas, mas também as sílabas.

## 4.2 Ziriguidum, bim-bom, obá: os sons do Brasil, dos lundus ao Sambalanço

No Brasil, o que se conhece por improvisação no campo da voz é bastante distinto. Embora tenhamos grandes improvisadores em gêneros como o samba de breque e o repente, para citar dois, não há em nosso país uma escola de improvisação vocal nos mesmos moldes do jazz. Isto é, raros são os cantores que improvisam utilizando-se do scat. Nos dois casos lembrados acima, as improvisações envolvem a criação de versos ou frases, sempre com palavras reconhecíveis como tal. Os exemplos que temos de cantores que se utilizam de vocalidades à maneira do scat, sobre estruturas harmônicas pré-determinadas, são poucos se comparados à quantidade de cantores que não o fazem. O que é certo, no entanto, é que tais sons não raro aparecem em composições, como já evidenciamos no início deste capítulo. Se surgem como um improviso num primeiro momento (de elaboração da canção, talvez, ou mesmo durante uma gravação), logo são incorporados e tornam-se parte integrante da estrutura poético-musical de uma canção, chegando a ser, muitas vezes, seu ápice. Voltando a Francisco Bosco, são os “shimbalaiês” que percorrem nossa história.

Ao buscar sonoridades deste tipo na canção brasileira, sobretudo a feita no Rio de Janeiro desde o início do século XX, podemos destacar o uso de alguns sons “sem sentido”, como nos títulos das canções *Chica Chica Boom*, *Chic*, interpretada por Carmen Miranda nos anos 1940, ou *Zum, zum, zum*, canção de Fernando Lobo interpretada por Dalva de Oliveira em 1952, além da ocorrência de onomatopéias, como nas canções *O Tic-Tac do meu coração* (também interpretada por Carmen), e o famoso *Teleco-Teco*, de Marino Pinto e Murilo Caldas interpretado por Isaurinha Garcia em 1942. Sem dúvida, a maior ocorrência são os *la-la-laiás*, presentes em incontáveis sambas, *afoxés*, *batuques* e hoje, nos modernos *pagodes* de grande sucesso.

O mais intrigante é que a partir dos anos 1960, há uma enxurrada desses sons, que aparecem sobretudo nas canções da bossa nova e do chamado Sambalanço. Para Tárík de Souza, eles “povoariam as transformações do samba no período, numa tentativa de adaptação fonética do ritmo fervilhante cevado nos temas” (SOUZA; 2010:35). Palavras como *ziriguidum*, *lero-lero* ou *skindo-lelê*, entre outras, tentavam expressar o “balanço” buscado por esses novos compositores. *Orlandivo*, com o *tchuplec tuplim* da bolinha de sabão, ou *Wilson Simonal*, com seu famoso *sacundim-sacundém*, são dois importantes expoentes deste gênero “balanceante”, além de intérpretes, compositores e arranjadores como *Elza Soares*, *Miltinho*, *Dóris Monteiro*, *Ed Lincoln*, *Djalma Ferreira*, *João*

Roberto Kelly, Luis Reis, Durval Ferreira, Claudette Soares, Elis Regina e Jair Rodrigues, que gravariam gueri-gueris, zum-zuns, teleco-tecos e outros sons. O termo teleco-teco, por sinal, passou por uma espécie de reciclagem e apareceu em inúmeras composições deste período, como no Teleco-Teco de Vinícius de Moraes, cantado por Cyro Monteiro em 1961, ou na Serenata de Telecoteco de Gilberto Gil, gravada em 1967 por Jair Rodrigues. Além destes, o maestro Henrique Gandelman foi responsável pela composição de Paganini no Teleco-Teco, e o trompetista Formiga escreveu Tema em Teleco-teco. Como se não bastasse, ainda tivemos os Teleco-tecos n.1, n.2, n.3 (este último gravado por Elza Soares), e até mesmo um n.6. Já que mencionamos Elza, podemos destacar aqui sua interpretação da canção Ziriguidum, datada de 1961 e encenada no filme Briga, Mulher e Samba, dirigido por Sanin Cherques, na qual ela e Monsueto (o próprio compositor da canção) traçam o seguinte diálogo, acompanhados apenas por uma batucada:

Monsueto: Ih... E diz, nega!

Elza Soares: Ziriguidum!

M: Bum, bum, bá...

E: Ziriguidum!

M: Bum, bum, bá...

E: Ziriguidum.

M: Sh-katum!

E: Ziriguidum.

M: Sh-katum!

E: Dum, dum, dum, dá!

M: Dum, dum, dim...

E: Ziriguidum

M: Bababa, bam, bam, bá...

E: Ziriguidum...

M: Sh-ki- bum, bum, bá...

E: Kudjun gudum

M: Pis, capis, capis, capis, capis...

[...]

M: Diz, nega!

E: [cantando, agora acompanhada também por uma gafeira]:

Vocês querem saber

O que é ziriguidum?

Ziriguidum/ É coisa assim

Que só se faz com pandeiro e tamborim

Logo em seguida, há uma nova sessão de diálogos onomatopaicos, praticamente com as mesmas palavras, mas acrescido de algumas novas, como “kudu tum tum, kudugudugudugu dundun, nhá”, frase cantada por Elza. O fato de ser uma cena de um filme leva a brincadeira além, pois enfatiza também cenicamente, através de gestos, olhares e movimentos corporais, as entonações que Elza e Monsueto utilizam na interpretação destes sons e que fazem com que o discurso pareça realmente um discurso, e não apenas sílabas desconexas em seqüência. Assim, temos a impressão de que os cantores estão perguntando, comentando, respondendo, caçoando, não apenas no plano sonoro, mas no da performance.

Já nas composições da bossa nova, temos os tuém tuéns do telefone de Menescal e Bôscoli interpretados por Sylvia Telles e Lúcio Alves em 1964, além de inúmeras fusões de palavras que resultam nos mesmos efeitos onomatopaicos, como Dan-cha-cha-cha e Balançamba (ambas da mesma parceria). No campo do sambajazz, o Sambop de Durval Ferreira e Maurício Einhorn também figura como fruto da mistura de palavras. Nestes três últimos exemplos, não por acaso as novas palavras sugerem fusões de ritmos, deixando claro mais uma vez que o período era marcado pela busca por novas sonoridades a partir de elementos pré-existentes, daqui ou de fora daqui.

Em 1959, João Gilberto já havia feito suas experimentações no campo das sílabas “sem-sentido”, com as gravações de Ho-ba-la-la e Bim Bom, no célebre disco Chega de Saudade.

Bim bom bim bom bom bom

Bim bom bim bom bom bim bom

Bim bom bim bom bom bom

Bim bom bim bom bom bim bim

É só isso o meu baião

E não tem mais nada não

O meu coração pediu assim, só

Bim bom bim bom bom bom

Bim bom bim bom bom bom

Bim bom bim bom bom bom

É só isso o meu baião

E não tem mais nada não

Especificamente no caso de Bim Bom, a sensação que temos é de uma hipnose, experimentada a partir da repetição sistemática de bim e bom, e o sentido da canção, tanto no plano poético, que diz que “é só isso o meu baião”, quanto na própria sonoridade, reduz-se apenas a uma sensação de movimento pendular. A cadência sincopada das lavadeiras, que João Gilberto alega ter inspirado a canção, é traduzida por ele em som, “e não tem mais nada, não”.

Mas talvez o maior representante do período, no que diz respeito a onomatopéias e improvisos, tenha sido Jorge Ben Jor (na época, apenas Jorge Ben). Também surgido no Beco das Garrafas, suas composições, sua “batida” no violão e seu canto trouxeram para a música feita neste ambiente uma espécie de um “tempero a mais”, diferente de tudo o que havia sido feito por ali até então. Seu primeiro disco, intitulado Samba Esquema Novo (1963), conta com o acompanhamento de músicos associados ao movimento do chamado sambajazz: Luiz Carlos Vinhas, J.T. Meirelles e os Copa 5, o que imprime nos arranjos uma sonoridade semelhante a outros discos de cantores da época, como os de Leny Andrade, Elis Regina ou Wilson Simonal. Não obstante os arranjos de seus primeiros discos estivessem imbuídos de uma sofisticação muitas vezes associada à bossa nova, suas composições e seu canto, na época, foram adjetivados como “brutos”, como se trouxessem “algo de primitivo que a música brasileira havia até aquele momento deixado de fora”<sup>79</sup>. O estranhamento causado por aqueles novos sons, no entanto, resultou positivo, e fez com que seu álbum de estréia vendesse 100,000 cópias em poucos meses, colocando as canções Mas que Nada e Por Causa de você, Menina em primeiro e segundo lugares das paradas de sucesso da rádio.

Não podemos deixar de notar que seja no mínimo interessante uma canção como Mas Que Nada ter feito tanto sucesso, quando seu refrão é composto apenas por palavras sem aparente significado léxico<sup>80</sup>:

Oooo, ariá-raiô, obá, obá, obá

Oooô ooô ooô, ariá-raiô obá, obá, obá

Mas que nada

Sai da minha frente eu quero passar

---

<sup>79</sup> Informações extraídas do documentário (apenas áudio) “Imbatível ao extremo: assim é Jorge Ben Jor!”, produzido pelo Instituto Moreira Salles e disponibilizado no site: [ims.uol.com.br](http://ims.uol.com.br) (Rádio Batuta).

<sup>80</sup> Aliás, Mas que Nada segue como uma das canções mais gravadas no mundo até os dias atuais. A mais recente versão de sucesso internacional foi a feita pelo grupo norte-americano The Black-Eyed Peas, em parceria com Sérgio Mendes, lançada em 2006.

Pois o samba está animado  
E o que eu quero é sambar

Esse samba que é misto de maracatu  
É samba de preto velho  
Samba de pretutu

Mas que nada  
Um samba como esse tão legal  
Você não vai querer que eu chegue no final

Oooo, ariá-raiô, obá, obá, obá  
Oooô ooô ooô, ariá-raiô obá, obá, obá

Na realidade, o famoso refrão não foi exatamente inventado por Ben Jor. As mesmas sílabas e praticamente a mesma melodia de Oooo, ariá-raiô, obá, obá, obá são encontradas na canção Nanã Imborô, uma canção de terreiro que pode ser ouvida no disco Tam... Tam.. Tam!, lançado pela Polygram em 1958. O álbum, cujos arranjos são de José Prates, é composto por peças musicais classificadas como “candomblé”, “macumba”, “batuque”, ou ritmos regionais, como “maracatu”, “samba” e “lamento”, em versões que mesclam a batucada de cunho mais tradicional com arranjos modernizados, utilizando-se de instrumentos de metal e madeira, e tendo ainda a presença de um solista (Ivan de Paula) e um coro. Ariá (ou àríyá, na grafia tradicional) é a palavra iorubá para “festa”, ou “divertimento do corpo”, e obá é “rei”. Isso não significa que Ben Jor tenha plagiado José Prates; ao contrário, tudo indica que a melodia do refrão de Mas Que Nada – e, conseqüentemente, da peça arranjada por Prates – faz parte do cancionário popular ligado às tradições afrobrasileiras.

Em Mas Que Nada, o “pretutu” faz referência aos negros de origem banto, um dos maiores grupos étnicos trazidos para o Brasil no processo escravagista, enquanto que o termo “maracatu” traz para a música feita no Rio de Janeiro um regionalismo até então restrito ao estado de Pernambuco, mas com raízes negras também. O “samba de preto velho” faz alusão a uma entidade do candomblé, afirma a condição negra da música de Ben Jor, e ao mesmo tempo liga-se diretamente a Por Causa de Você, Menina, na qual a palavra “você” é pronunciada “voxê”, à maneira da fala de terreiro e da própria

entidade do preto velho<sup>81</sup>. O passado aqui não é esquecido; ao contrário, ele é afirmado enquanto multiplicidade de músicas, danças e religiões. O “samba tão legal” é, simbolicamente, a confluência de todas as resultantes do processo de miscigenação ocorrido no Brasil, representadas aqui pelas imagens do samba, do maracatu, do preto velho, da cultura banto (através da figura do pretutu) e da música de terreiro. O canto de Nanã Imborá, ressignificado em Mas que Nada, percorreu o mundo, tornando-se uma das canções brasileiras mais conhecidas de todos os tempos, e chegando inclusive a retornar para as paradas de sucesso daqui após estourar internacionalmente através de vozes de fora daqui, como no caso da versão dos Black-Eyed Peas. Sessenta anos depois de seu lançamento, a canção segue como uma espécie de representação sonora do Brasil, embora a maioria de nós saiba sequer de onde vêm ou o que significam as palavras que tantas vezes entoamos.

Ainda em Samba Esquema Novo, temos diversos exemplos de sons onomatopaicos, como na canção Tim Dom Dom (Tim tim tim tim/ Faz o tamborim/ Tim tim tim/ E o violão faz tim dom/ Batendo igual ao meu coração/ Tim dom dom) ou em Uala Uala-la (Vem comigo, vem sambar/ Uala, uala-la/ Eu sei que você vai gostar [...] Ele é um samba diferente/ Lá dos tempos de sinhá e de sinhô/ É um lamento/ Que o nego entoava pelas noites/ É um lamento de amor/ Agô obá agô ôôôôô...). Neste caso, temos os termos iorubás “agô” (“licença”) e “obá” (“rei”). Também na faixa A Tamba, homenagem ao instrumento inventado por Hélcio Milito, do Tamba Trio, Jorge Ben canta: A gonga está chamando/ Vamos todos até lá/ Pois a tamba está tocando/ Hoje nós vamos sambar/ Iêiêiê, iêiêiá/ Iêiêiê, iêiêiá/ Desde que se foi/ O nosso rei nagô-ô-ô-ô/ Ninguém jamais fez samba/ Ninguém jamais cantô-ô-uô-uô/ Ô-ô-ô-ô/ Um lamento/ Ou uma canção de amô-ô-ô-ô/ Shaiabaiabá/ Shaiabaiabaia/ Shabaiabaiabaiabaiaba/ Gon-guém, gon-guém, gon-guém, gon-guém!

Devemos notar em todos os exemplos citados acima, a presença marcante do uso do falsete, recurso nada comum na época, utilizado por Ben especialmente nos momentos improvisados (no caso de A Tamba, por exemplo, o falsete aparece nos Shaiabaiabás). Outra recorrência inusitada do canto de Jorge Ben é a quebra de registro nas passagens entre notas, como temos nos ô-ô-ôs desta mesma canção. Este tipo de recurso, cujo som

---

<sup>81</sup> Renato Santoro comenta que o termo “voxê” seria, na realidade, uma imitação da fala infantil de uma “amiguinha” de Jorge Ben de apenas três anos de idade (SANTORO; 2012:116). No entanto, conversando com pessoas que conhecem a cultura do candomblé e inclusive a praticam, e escutando gravações de música de terreiro, podemos afirmar que a semelhança é demasiado grande para ser somente a imitação da fala de uma criança.

assemelha-se ao de um soluço, lembra-nos um choro – associação que se potencializa com o sentido poético da letra, que trata da nostalgia de um tempo em que se sambava, antes da partida de um certo rei nagô. Assim, a quebra de registro nos ôs dos versos Ninguém jamais cantô-ô-ô-ô/ Um lamento/ Ou uma canção de amô-ô-ô-ô reforça o sentido de lamentação expresso na letra. “Ninguém nunca mais cantou”; quer dizer, o canto de outrora ficou num passado, mas é lembrado nos versos improvisados que se seguem, cantados no falsete, e que soam, portanto, como uma voz de outro lugar, dando a impressão de que não é Jorge quem canta, senão esta voz do passado, que surge aqui como eco, como memória de um tempo e um lugar já distantes. Este canto chorado, soluçado, talvez possamos dizer, encontra suas raízes na influência negra via África islamizada, que ocorreu no Brasil através da cultura iorubá. Esta, por sua vez, ainda hoje consegue manter alguns de seus aspectos preservados de maneira quase que intacta.

Tal preservação, segundo Carvalho, deu-se muito em função da rigidez com que pais-de-santo tradicionalistas, temendo a crescente dissolução da língua, trataram certos rituais, criando mecanismos que funcionaram como “verdadeiras técnicas mnemônicas”, o que incluía, por exemplo, a proibição do assovio e a proibição do cantarolar, de modo que se fizesse necessário cantar, sempre, “e com os fonemas exatos da letra” (CARVALHO; 2006:267). A busca pela precisão dos fonemas no canto, em vista do desaparecimento da língua iorubá falada no dia-a-dia, tornou os cânticos uma arma valiosa contra o esquecimento total e preservou aspectos do idioma e do canto iorubás na cultura brasileira<sup>82</sup>. Daí que o canto de Jorge Ben Jor pode ser visto também como uma forma de resistência, já que recontextualiza estes cantos antigos e os coloca em destaque no próprio ambiente comercial, de modo que se a música de fato “[encoraja] as pessoas a sentirem que estão em contato com uma parte essencial de si mesmas, suas emoções e sua ‘comunidade’” (STOKES; 1994:13), quem sabe o sucesso de Mas Que Nada não seja justificável exatamente porque lembra o que nunca deveria ter caído no

---

<sup>82</sup> Carvalho nos alerta contra a ilusão de que o canto em nossa música popular tenha influências marcantes da cultura iorubá. Ele afirma que “apesar da amplitude e riqueza do repertório sagrado, em nenhum momento a música popular recebeu influências dessas formas melódicas” (2006:281). Ainda assim, há que se questionar se em músicas como as de Ben Jor, que utilizam trechos de cantos das próprias músicas de terreiro, essa influência não poderia ter sido maior no que diz respeito à interpretação e a aspectos do próprio canto. Devemos salientar que o modo de cantar de Jorge Ben, com as quebras de registro “soluçadas”, não possuem precedentes na música brasileira de grande alcance comercial, sendo talvez uma referência mais forte das melodias ritualísticas e dos cantos da cultura iorubá.

esquecimento, dando ao ouvinte a impressão – inventada ou não – de uma re-conexão com um elo perdido<sup>83</sup>.

Ainda no exemplo acima, notemos a omissão das letras “r” e “u” nos finais dos verbos “amor” e “cantou”, aqui transmutados em “amô” e “cantô”, que fazem uma conexão direta com a sonoridade do refrão de Mas Que Nada (ou da melodia de Nanã Imborô) – ôôô ariá raiô. Este aspecto da linguagem que encontramos tão maçoamente em Ben Jor, e que em nada se assemelha às pronúncias rigorosas de cantores da década anterior, como Dalva de Oliveira ou Nelson Gonçalves e seus prolongados “erres”, é de fato fruto de um certo “amolecimento da linguagem” ou um “adoçamento na maneira de tratar” que tem origem nas línguas africanas – em especial o quimbundo, o jeje e – não por acaso – o banto e o nagô<sup>84</sup>. As influências mútuas do português europeu e das inúmeras línguas africanas remontam ao século XVII, quando nas senzalas eram misturados africanos de diferentes procedências étnicas a fim de se evitar rebeliões que pudessem pôr em risco a vida dos senhoriais. Como consequência, emergiram desta mistura, em primeiro lugar, uma espécie de língua franca, ou um dialeto das senzalas, além de gerações crioulas, mulatas, cafusas, etc., resultado de vários graus de diferentes mestiçagens biológicas.

Nascidos em terras brasileiras, os chamados crioulos “presumivelmente já se achavam mais desligados de sentimentos nativistas e mais susceptíveis à adoção e aquisição da língua de dominação econômica, com a qual entravam em contato ainda em criança” (CASTRO; 1990:104). Desenvolviam-se como bilíngües, sendo fundamentais no processo de africanização da língua portuguesa e de aportuguesamento dos africanismos que desaguaram no que os lingüistas denominam “dialeto rural”. Castro nos aponta que sua emergência como forma permanente resultou num novo falar,

“...mais influenciado pelos padrões do português colonial do Brasil, na fonologia, no léxico, na sintaxe, tendendo a se desenvolver e expandir na medida em que o escravo ascendesse socialmente e fosse livre, até

---

<sup>83</sup> Claro que nossa avaliação aqui é superficial, visto que uma análise que rastreasse o comportamento do canto de Jorge Ben até as raízes africanas, passando pelos terreiros brasileiros e suas transformações ao longo de séculos, exigiria não menos que uma vida inteira de pesquisa. Apenas desejamos apontar aspectos gerais do comportamento vocal de Jorge Ben Jor e possíveis relações com aspectos culturais mais amplos.

<sup>84</sup> Segundo Carvalho, “tornou-se comum, entre vários autores, referir-se ao complexo religioso iorubá e ao Fon como unificados, definindo-os conjuntamente pelo nome de Jeje-Nagô, ambos sendo nomes usados no Benim: Jejes para se referir aos Evés e Fons e Nagô para os iorubás” (CARVALHO; 2006:266). Com efeito, quando referimo-nos ao Nagô, estamos também lidando com a cultura iorubá, de modo que a canção de Jorge Ben, ao falar de um rei nagô, diz respeito ao mesmo aspecto.

que se encontrou, da maneira como se encontra, com os falares rurais brasileiros, em certas zonas de população predominantemente negra, unificada em torno de uma atividade de trabalho, como na zona das plantações e dos garimpos. Tais falares, de aspecto arcaizante e conservador, consequência do relativo isolamento em que vivem as suas populações, apresentam uma característica comum: a redução das distinções relativas ao número, ao grau e à concordância, e um variado vocabulário de procedência africana, em geral para expressar atividades específicas locais, sistema de crenças e tradições” (CASTRO; 1990: 105-106).

Outros aspectos oriundos do dialeto das senzalas, ou dialeto rural, reconhecíveis em nossa língua hoje, são palavras como “mulambo”, “munganga”, “mandinga”, “quitute”, “caçula”, entre muitas outras, assim como a duplicação de letras ou sílabas, como em dodói, neném, pipi e bumbum. Não podemos esquecer o uso constante dos diminutivos, como em ioiô, dindinho, Betinho, Nezinho e os tantos “inhos” que usamos no dia-a-dia (DIÉGUES JÚNIOR; 1990:17) e que aparecem tão freqüentemente em canções. Os beijinhos, carinhos e peixinhos de Vinícius de Moraes não nos deixam negar a presença maciça deste aspecto de nossa linguagem mestiça na música popular brasileira. No entanto, estes “sons amolecidos” que aparecem na Bossa Nova fazem-se presentes em canções desde a época mesma das senzalas, no século XVIII – se é que não em tempos ainda mais distantes. O segundo volume da Viola de Lereno, datada de 1826, sendo ele o mais antigo registro escrito de lundus de que temos notícia – e cuja autoria é atribuída a Domingos Caldas Barbosa, embora o primeiro volume da Viola de Lereno (1798) seja o único por cuja organização o autor possa ser totalmente responsabilizado –, traz um rico panorama do uso destas palavras. Aparecem nestes lundus termos como “Iaiá” e “nhanhazinha”, diminutivos da designação de “Senhora”, num tratamento dos escravos para com as moças da casa-grande, além das palavras “xarapim”, “arenga”, “moenga”, “angu”, “quingombô”, que Mário de Andrade chamou de “compêndio de brasileirismos vocabulares”. Os diminutivos também aparecem com freqüência, como “benzinho”, “negrinho”, “pimentinhas”, “bofetãozinho”, “ioiozinho”, “sinhorzinho” (SANDRONI; 2001:44).

Se a maneira de cantar de Jorge Ben ressignifica essas sonoridades negras da língua brasileira, trazendo a memória das canções de terreiro para o ambiente das noites boêmias de Copacabana, e posteriormente, para o plano comercial, ela também reflete,

em diversos níveis, as transformações ocorridas na música com a chegada da bossa nova. Jorge Ben canta baixinho, com timbre anasalado, e embora se aproprie de recursos não presentes na Bossa, como a quebra de registro, o falsete e os improvisos, aproxima sua emissão, na maior parte das vezes, do registro da fala. É justamente esta aproximação com a fala que João Gilberto teria sido reconhecido por ter explorado de maneira sistemática. Evidentemente que tal aproximação não se deu da mesma maneira em ambos os casos. Se, no caso da bossa nova, o coloquialismo realiza-se através da precisão rítmica, melódica e de dicção na interpretação de canções com harmonias dissonantes, em Jorge Ben, ele ocorre como uma fusão entre imagens aparentemente desconexas de uma vivência muito específica, cantadas sobre seqüências de poucos acordes. Uma espécie de diálogo entre HQ, candomblé e futebol, com personagens heróicos do passado, do presente e do futuro misturados em um canto quase narrativo, ritmicamente tão complexo quanto as instabilidades da própria fala cotidiana (TATIT; 2012:210). Ainda assim, é bastante visível a referência joão-gilbertiana no canto de Ben Jor, que busca numa voz “pequena” sua força expressiva<sup>85</sup>. Isto é, Jorge Ben canta e compõe uma espécie de colagem caleidoscópica de um falar tão antigo quanto a língua franca das senzalas e tão moderno quanto a dicção da bossa nova. Seus improvisos equilibram-se entre os sons de raízes iorubás, a delicadeza de João Gilberto e a velocidade quase heróica da vida contemporânea.

A entoação de Jorge Ben Jor, que traz para um mesmo panorama o passado remoto de um Brasil escravocrata (com suas camadas de história ressignificada) e o frescor estético do Beco das Garrafas, da bossa nova e, mais tarde, do rock e do soul, tornar-se-ia uma fortíssima referência para os compositores da Tropicália, em especial Gilberto Gil, não por acaso um adepto da improvisação vocal<sup>86</sup>. Gil conta que o impacto provocado pela escuta de Jorge Ben fez com que ele, durante cerca de um ano, dedicasse suas noitadas em bares de Salvador somente à reprodução do disco Samba Esquema Novo em sua voz e violão, pensando até mesmo em deixar de compor para tornar-se um seguidor da obra de Ben. A influência de Ben em Gil pode ser notada também na questão vocal, através do uso de recursos como o falsete, as quebras de registro e outras sonoridades onomatopaicas.

---

<sup>85</sup> Tatit coloca nas seguintes palavras: “Sempre um pouco à margem dos movimentos musicais da década de 60, Jorge afinou-se melhor com a jovem guarda e o tropicalismo embora, de início, parecesse impregnado do ethos da bossa nova” (2012:210).

<sup>86</sup> Em especial, lembro-me aqui da canção O Sonho Acabou, interpretada por Gilberto Gil no disco Expresso 2222 (Universal, 1972).

Cerca de uma década mais tarde, este tipo de elaboração encontraria paralelo na obra de João Bosco, que além de unir elementos contrastantes em sua música, como imagens do mundo árabe, da religiosidade mineira, do melodrama do bolero e de africanismos que se revelam como letras, texturas e improvisos, incorporaria até mesmo uma disposição cênica para sua performance a fim de se aproximar de um passado não vivido. Um exemplo claro deste aspecto é uma interpretação ao vivo<sup>87</sup> de um medley de Cabeça de Nêgo e João Balaio, datado de 1987, em que João homenageia Clementina de Jesus ao imitá-la numa espécie de interlúdio entre as canções. Um efeito sonoro interessante já vinha sendo obtido desde a introdução do medley, através de sons onomatopaicos como “obacobaco”, grunhidos, soluços e vocalizações percussivas, que continuam permeando toda a execução da peça. Em Cabeça de Nêgo, a letra nos parece uma continuação fluida da introdução, tão onomatopaica que mal conseguimos captar os nomes de compositores e cantores que saltam de dentro dos outros sons:

Cacurucai eu to  
Perengando to  
De Aniceto é o jongo  
Ô Donga Sinhô  
O Sinhô Donga  
E Gagabirô  
Gagabirá  
Ó zimba cubacubá  
Ó zimba cubão  
Zimba cubacubá  
O zimbacu  
Ô João da Bahiana!  
Ô Candeia!  
Ô Ya Quelé Mãe  
Ô Mãe Quelé Mãe  
Ya Quelé Mãe  
Ô Clementina!  
Ô Yaô Pi  
Ô Piaô Zi  
Yaó Xi  
Ô Pixinguinha!

---

<sup>87</sup> A filmagem na íntegra está disponível no site [www.youtube.com](http://www.youtube.com).

Ô Batista de Fá  
Ô ária de Bach  
Choro de Paulo da Viola!  
Ô zimba cuba  
Ô zimba cubano  
Silas de Oliveira Assumpção!

A sugestão de um “falar negro”, evidenciado pela maneira como João pronuncia a letra, não nos deixa perceber, à primeira escuta, o jogo de palavras que nos remete ao paradigma mestiço da formação cultural brasileira, aspecto que percebemos ao ouvir, por exemplo, os nomes de Pixinguinha, Bach e Paulinho da Viola metamorfoseados em meio a termos como “Ô Ya Quelé Mãe”. Este falar negro é potencializado pela imitação de Clementina de Jesus, fato que introduz na música não somente um novo espectro timbrístico, mas também a sensação de uma presença mítica de um outro corpo, através do uso de gestos e expressões faciais. Ao encontrar em Clementina de Jesus uma referência icônica deste passado, João Bosco realiza o que parece remeter ao mesmo processo de identificação e conexão com uma “parte essencial de si mesmo, das emoções e da comunidade” apontado por Stokes algumas páginas acima. O compositor conta em entrevista a Regina Carvalho:

“Não é apenas uma empatia que você tem por uma cultura. Mas eu sinto, sabe, quando eu viajava com Clementina, e ela [canta]: ‘joelha, joelha/ joelha e me peça perdão, joelha’. Sabe, aquilo batia. Pra cantar eu às vezes entorto a boca, faço aquelas coisas do negro, mesmo. A minha voz é rascante, é agressiva, é crioula’.” (CARVALHO, apud FIUZA; 2001:151).

Tomando a questão da feição relatada por João Bosco, voltamos, novamente, à figura de Louis Armstrong, cujas “caretas”, segundo Giddins, são tão intrínsecas à sua performance vocal que é “impossível que qualquer pessoa que o tenha assistido ouça suas gravações sem imaginar suas contorções faciais” (GIDDINS; 1988: 111). É como uma linguagem à parte, um idioma do corpo, que no fundo é a expressão de algo que vai, mais uma vez, para além da música em si. Calado nos lembra o argumento de outro autor, François Delsarte, donde, no tocante à expressão, o gesto é mais significativo que o discurso, já que, a eficácia do que se diz, depende inteiramente da maneira como se diz:

“Cem páginas talvez não possam dizer o que um só gesto pode exprimir, porque, num simples movimento, nosso ser total vem à tona..., enquanto que a linguagem é analítica e sucessiva... Em uma palavra, o gesto é o espírito, do qual o discurso não é senão a letra”.  
(apud Calado; 1990:48)

Ao que Calado acrescenta: “...mesmo que os gestos de um ator sobre um palco não estejam vinculados a uma intenção imediata de representar, isto é, sejam apenas auto-expressivos, ‘em cena’ eles passam a ser vistos como simbólicos” (idem:50). Edwards aponta que o mais intrigante, no caso específico de Louis Armstrong, é que contorções faciais, convulsões peitorais, movimentos de cabeça, e até movimentos da boca tão extremos, muitas vezes não condizem com o desenvolvimento e a produção do som. Ou seja, o espectador vê uma série de espasmos e puxões que não necessariamente têm seus pares no resultado sonoro, fato que aponta novamente para a questão do excesso. No improviso, no corpo, nos sons que aparentemente “não significam nada”, a expressão é tanta que extrapola os limites da palavra e até mesmo da postura física, de modo que podemos dizer, junto com Edwards, que “a estética do scat envolve um aumento do potencial expressivo, não uma evasão ou redução da significação” (EDWARDS; 2002: 649).

No artigo “The Sound of Memory”, ao tratar da música klezmer e seu papel na construção – ou invenção – de uma memória judaica na Alemanha atual, Leslie Morris questiona se seria possível pensarmos em “sons icônicos” da mesma maneira em que pensamos em “imagens icônicas”, a fim de demarcar, através de uma exploração desses sons, as linhas que definem a memória de uma cultura específica (MORRIS; 2001:368). Já para Shelemay, “história e memória se cruzam numa teia de relações delicadas e recíprocas”<sup>88</sup>, de modo que devemos explorar ao máximo a habilidade da música de informar-nos sobre o passado. Para a autora, o momento da performance musical, e mesmo o discurso sobre o fazer musical, ainda quando feito por um único indivíduo, dialoga com padrões sociais mais amplos, e sua análise resulta num melhor entendimento de como o passado traz para a performance do presente uma forma e um sentido.

---

<sup>88</sup> “The crossroads between history and memory have been said by historian Yosef Yerushalmi to be held together ‘in a web of delicate and reciprocal relationships’” (SHELEMAY; 2006:31).

Buscamos aqui compreender um pouco mais das complexas relações entre os sons onomatopaicos e suas significações no âmbito da cultura e da preservação da memória, assim como dos caminhos traçados por eles no emaranhado de determinados gêneros musicais. Louis Armstrong, Jorge Ben e João Bosco, assim como tantos outros cantores que povoam nosso imaginário sonoro com seus improvisos, representam em sua música muito mais do que as palavras podem expressar, fazendo-nos lembrar, através dos cantos que entoam, os ecos de outros cantos. Se Jorge Ben o faz via nossas raízes iorubás, enquanto João Bosco incorpora à gestualidade vocal uma figura específica (no caso, Clementina), ambos são responsáveis pela configuração de um fenômeno no campo da música popular, em que canções de grande sucesso utilizam-se em sua estrutura poético-musical de onomatopéias. Talvez justamente por nos ligarem a uma noção mais profunda de memória, história e cultura – sejam elas inventadas ou não – estes sons se façam tão marcantes nas canções em que se inserem.

#### **4.3 Johnny Alf, Miltoninho, Dolores e Leny: dicções do sambajazz**

Se no Brasil, até os anos 1950, as onomatopeias eram as principais (e até onde sabemos, as únicas) representações de sons sem sentido semântico no âmbito da canção, foi exatamente nesta década que o improviso à moda americana apareceria nas vozes de cantores brasileiros, ainda que de modo tímido e pouco uniforme. Analogamente ao que fizeram os instrumentistas do sambajazz, neste momento, teriam lugar as experimentações no campo da voz, o que faria da canção brasileira palco para novas formas de expressão a partir da incorporação de elementos do jazz, incluindo o scat singing.

Como já vimos, o samba e o jazz vinham flertando um com o outro desde a década de 1920, mas o improviso vocal ainda não havia sido utilizado como recurso pelos cantores brasileiros. Foi na cena noturna de Copacabana dos anos 1950 e 1960 que isto ocorreu com maior desenvoltura, através, principalmente, de Johnny Alf, Dolores Duran, Miltoninho e Leny Andrade<sup>89</sup>.

Johnny Alf, que estudava piano erudito, mas não tinha o instrumento em casa, acabava tendo mais tempo para ouvir música que para tocá-la. Assim, passou sua

---

<sup>89</sup> Outro cantor que nos despertou grande interesse foi Germano Matias, que, em 1957, inovou o samba paulista ao cantar, em meio aos versos das canções que interpretava, frases imitando ora um trombone, ora uma cuíca, tudo isso de maneira improvisada. Não falaremos aqui especificamente de sua atuação, mas acreditamos ser ele uma figura bastante peculiar e especial no cenário do canto popular no Brasil.

adolescência escutando os discos de Nat King Cole, Lee Konitz, Lennie Tristano e vendo filmes com música de George Gershwin e Cole Porter, até associar-se ao Sinatra-Farney (o fan-clube), onde obteve permissão para praticar no piano Pleyel de lá. Ali também teve contato com o próprio Dick, que discutia harmonia, demonstrando ao piano as inovações oriundas do jazz (especialmente o cool de artistas como Gerry Mulligan, Stan Kenton, Chet Baker, Dave Brubeck e outros representantes do estilo West Coast) e suas aplicações na música brasileira. O contato de Alf com artistas frequentadores do Sinatra-Farney, além de suas escutas de músicos jazzistas durante seu período de formação, foi fundamental para a consolidação de uma sonoridade muito específica que já aparece de modo bastante claro em seus primeiros LPs, não só no modo de tocar ou no repertório escolhido (que incluía suas composições, elas próprias fruto da fricção do jazz com o samba), mas também em seu canto, cuja tendência improvisatória com base no jazz revela-se de maneira incontestável, tanto durante pequenos solos de scat, quanto seu modo de ornamentar a melodia. Suas “firulas” renderam-no comparações a Sarah Vaughan, por sua vez, uma exímia “ornamentadora”. Alf, que se apresentava na boate do Hotel Plaza, tocando suas próprias composições em meio a “lucios e dicks a granel, ou seja, sambas-canções e alguns foxes”, quando tinha chance, exibia, junto a João Donato, “seus conhecimentos de jazz, e Alf, como cantor, conseguia quase se confundir com Sarah Vaughan, mesmo cantando em português” (CASTRO; 1990:89). Friedwald, ao comparar Vaughan com Ella Fitzgerald, diz que, se esta última provê o ponto de partida para o scat, a primeira representa a noção de paráfrase no canto. O autor acrescenta:

“Não é que Vaughan não preste atenção às palavras (é que ela te dá coisas mais interessantes para com que se preocupar), ou que ela queira que você pense que as melodias do compositor são inferiores, mas seus embelezamentos metamórficos te fazem esquecer o tema original. Um milhão de glissandi, um milhão de arpejos, um milhão de arremetidas, mergulhos e modulações somam-se numa quimera sônica” (FRIEDWALD; 1990:275)<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> “It’s not that Vaughan herself doesn’t pay any attention to the words (it’s that she gives you more interesting things to concern yourself with), or that she wants you to think that the composer’s melodies are inferior, but her overhaul-like embellishments make you forget the original tunes. A million glissandi, a million arpeggios, a million swoops, dives, and modulations all add up to a sonic reverie”.



Gm7 C7(b9) Abm7 D>7(9)  
 - Pra que queeu que - ro tra - ba Pra que queeu que - ro tra - ba  
 Gm7 G>7(#11) F6 F6  
 Pra que queeu que - ro tra - ba - lha - a - a - a - a - a - ar

Exemplo musical 4. Johnny Alf em Rapaz de Bem (1961).

Ainda no mesmo disco, na faixa Escuta, Johnny Alf substitui a palavra “amor” dos versos “Alivia a minha dor/ Dá pra mim o teu amor” por um pequeno improviso, transformando a frase em: “Alivia a minha dor/ Dá pra mim o teu a-a-re-re-rô, ba-ba-du-duí-ra, o-o-or...”. Já na canção Que Vou Dizer Eu, as únicas palavras pronunciadas são “que vou dizer eu”, no início da canção, “eu e você”, no meio, e “você e eu”, ao final, todas surgidas em meio a uma melodia cantada sem palavras (confirmando a própria intenção do título), que, por sua vez, parece-nos meio escrita, meio improvisada.

No disco Diagonal, de 1964, Johnny apenas canta, sem se acompanhar ao piano. Nele, podemos ouvir alguns trechos de scat, como nas faixas Bondinho do Pão de Açúcar, em que aparecem silabações como “shaba-bm-dubli, dibli, bm-di, dm-dei-o-tm, di-di-di-di-di-shu-bou” e “du-ri-ru-ri-ri, shaba-drou-riap, dou-ei” e Seu Chopin, Desculpe, onde Alf entoa sílabas inusadíssimas: “Seu Chopin não vá pensar/ Shabadabará, m-blô, m-dô-ba-bô dei blá/ Shá-bm-do bei, bla dm-di-í/ Shá dm du rei dm dí, m-hm-hm”.

Outro recurso que confirma a relação instrumental com a voz em Johnny Alf é o que ocorre em canções como Disa (também do disco Diagonal), em que a melodia da introdução não é tocada, mas vocalizada. Neste caso específico, há uma segunda voz, tocada pelo órgão, que se desenvolve de modo paralelo à primeira e incorre em intervalos de quarta justa e aumentada, algo que não só torna tudo mais difícil em termos de execução, como confirma a adaptação de aspectos da linguagem jazzística nos arranjos do disco de Alf (a harmonia pensada em quartas nunca foi usual na música popular brasileira antes deste período – este procedimento nos lembra a canção Céu e Mar, também de Alf, cuja melodia é baseada em intervalos de quarta). Outros vocalises aparecem em Fuga, Penso em Você e O Céu é Você, do disco Rapaz de Bem. Mas o

ponto máximo do uso de vocalises nos discos de Alf é o Tema sem palavras, que, como sugerido pelo próprio título, é apenas vocalizado, sem a presença de letra. Nesta faixa, a voz torna-se um instrumento por completo, já que nas outras canções citadas, a voz ainda repousa num limiar entre seu uso tradicional enquanto veículo de expressão de palavras e sua utilização como transmissor de significados menos concretos. Já no tema Diagonal (do disco de mesmo nome), Alf realiza algo bastante inusitado: canta consigo mesmo a duas vozes, ambas vocalizadas. O contraponto sofisticado das vozes chega a formar intervalos de segunda, e a sonoridade geral é bastante condizente com a tendência do sambajazz, com suas sequências harmônicas modulantes e acordes com dissonâncias.

O importante a se ressaltar aqui é que Johnny Alf, em seus dois primeiros LPs, representava de modo incontestável as experimentações entre jazz e samba que configuraram o sambajazz. E em seus improvisos, vemos sílabas bastante distintas das de Louis Armstrong, Bing Crosby ou Ella Fitzgerald que já analisamos em capítulos anteriores. Se no jazz, o scat possui uma recorrência de sílabas como doo, bee, boh, doh ou oo-L-a leh-ee-ah, em Johnny vemos um novo procedimento de fusão: a essência do scat é a mesma (os momentos em que ocorre, a forma como ocorre e sua função enquanto expressão da voz como instrumento), mas suas sílabas foram adaptadas às dicções do português brasileiro, como nos mostram seus du-ri-ru-ri-ris, shaba-drou-riaps, a-a-re-re-rôs, ba-ba-du-duí-ras, o-o-os e m-hm-hms. Notemos que a recorrência de consoantes aqui é bem maior do que as sílabas apontadas por Reid ao falar do scat no jazz, trazendo uma sonoridade mais percussiva para as frases – o que nos lembra os tictacs, bim-bons e ziriguiduns de que falamos na sessão anterior, e nos induz a questionar se justamente a ligação de Alf com o samba não teria sido responsável por trazer este tipo de silabação para seus improvisos. Alf poderia ter incorrido em dois processos hipotéticos: ou tentou transportar da maneira mais próxima possível os sons do que ouvira através de discos, do rádio e do cinema, e o resultado foi o que vimos, fruto de um sotaque brasileiro no tocante às sílabas e “sambístico” no tocante à linguagem; ou, ao contrário, sabendo que sem ter um domínio do idioma, não seria capaz de reproduzir com exatidão os sons que ouvira, já partiu diretamente para uma invenção própria dos sons improvisados. Acreditamos, contudo, que o mais provável é que tenha sido um processo no meio do caminho entre as duas coisas. Assim como os instrumentistas de então (incluindo Alf) queriam utilizar-se de procedimentos do jazz para reconfigurar a sonoridade da música brasileira, e de modo consciente trabalharam sobre diversos níveis

de mistura de seus elementos, Johnny Alf também, em seu canto (e inclusive na questão silábica), produziu algo híbrido, fruto de elementos friccionados do jazz, do samba, do samba-canção, etc.

Mas Johnny não foi o único a fazê-lo. Se analisarmos os improvisos de Dolores Duran do final dos anos 1950, veremos que há várias semelhanças não só no tocante ao fraseado, como também em relação às sílabas. Dolores, como já vimos, era reconhecida por sua versatilidade e sua capacidade de cantar diversos estilos com excelência, e em vários idiomas. Durante apresentações na noite, programas de rádio ou mesmo em casas de amigos durante festas e outras informalidades, podia ser ouvida improvisando sobre standards de jazz ou mesmo temas da música brasileira. Felizmente, uma dessas ocasiões foi gravada por Geraldo Casé, durante um sarau em sua casa ocorrido entre os anos de 1958 e 1959. O disco *Entre Amigos* (já citado no capítulo 3), lançado pela Biscoito Fino em 2009, é um documento de valor inestimável, revelando não somente uma prova viva das experimentações musicais da época, mas principalmente, uma Dolores impressionantemente íntima do jazz, cantando em inglês como se fosse sua língua nativa e improvisando como se tivesse crescido em New Orleans, Chicago ou Nova Iorque. Na primeira faixa, *How High the Moon*, por exemplo, Dolores apenas cita o tema no final (e mesmo assim, somente um trecho dele), o restante da canção servindo apenas como suporte harmônico para um scat sofisticadíssimo. Não é possível saber se Dolores já havia cantado o tema em algum momento anterior, pois ao que tudo parece, a música já vinha sendo tocada desde antes (o áudio que temos começa com um fade in e os instrumentistas estão, ao que parece, terminando um chorus de improviso de violão). Dolores, logo em seguida, inicia seu solo improvisado, em que percorre boa parte de sua tessitura e repousa sobre notas de tensão, como no final, em que termina entoando a sétima maior do acorde de tônica (no caso, Lá maior). Sua agilidade de raciocínio aparece através de fraseados rápidos e com notas de arpejos bem definidas, além de um senso melódico claro. Parece-nos claro que Dolores pensa seu improviso de modo horizontal, compondo pequenas melodias, ao invés de simplesmente cantar notas que cabem dentro dos acordes, mas não possuem um sentido melódico mais extenso. Uma das coisas que saltam aos ouvidos é a semelhança de Dolores com Ella Fitzgerald no uso de sílabas e trejeitos. É difícil descrever estes aspectos tão sutis em palavras, mas logo no início, por exemplo, Dolores entoa as sílabas *dayp, doo-dee day-bay, ay-oo*, em que, com um ataque seco na última sílaba (*oo*), faz praticamente uma referência direta ao estilo de Fitzgerald de improvisar. O timbre também reserva semelhanças com o de

Ella, a ponto de, em alguns momentos, um ouvinte desavisado ser capaz de confundí-las. Fora isso, a pronúncia de Dolores é praticamente perfeita, e o sotaque americano é reproduzido inclusive nas sílabas de seu scat, em que aparecem sons como doop, buh buh-ya, doo-doo-dwee, doodle-doo-doo, doo-dee-oo-dn-dee. Na canção Cheek to Cheek, do mesmo disco, temos o mesmo tipo de sonoridade: sabadoo beeyou, boodoo, a-doop, ba-dee buh-duh-dwee.

Um exemplo de Dolores cantando jazz que inclui outro tipo de procedimento que não o improviso é a canção My Funny Valentine, desta vez gravada para um LP no ano de 1958. Aqui, o que temos são algumas alterações da melodia original, além de ornamentações à la Sarah Vaughan, porém menos extravagantes que as comumente feitas pela cantora norte-americana. De todo modo, Dolores aqui espelha o processo que descrevemos em Johnny Alf, com suas vogais deslizantes, além de glissandos, vibratos e melismas.

Mas o ponto nevrálgico em Dolores Duran é sua gravação, em 1959, não de um standard americano, mas um samba-canção de sua própria autoria: Fim de Caso, lançado no mercado poucos meses antes de sua morte. Aqui, Dolores não apenas registra seu único scat em um tema brasileiro (pelo menos, até onde sabemos), como ressignifica a linguagem do improviso vocal, mesclando as sílabas do tradicional scat jazzístico, com o qual tinha tanta intimidade, a sons bem abrasileirados. Tueioubá, baoiobá, babaduí, drí-u-tum-bá, do-rô-dn, são algumas das sílabas ouvidas num improviso que também inova pela complexidade rítmica e melódica, que de tão sofisticadas, tornam bastante difícil sua transcrição. Suas sequências de tercinas, possuindo valores diferentes entre si e dando uma sensação de atraso ou adiantamento em relação ao movimento harmônico, flexionam o tempo, mas sempre de modo muito sutil, como se flutuassem sobre a pulsação abolerada do acompanhamento. A melodia, neste improviso, embora não utilize grande extensão vocal, nem tampouco arpejos ou saltos virtuosísticos, é delineada como um arco que se estende do início ao fim, de modo que a estrutura do improviso se aproxime de uma pequena peça musical. Até agora, não escutamos nada que se assemelhe à linguagem improvisatória de Dolores nesta canção específica, e acreditamos ser este um momento bastante único na música popular brasileira. Fim de Caso é um exemplo claro da fricção de musicalidades vista do sambajazz, em vários níveis: primeiro, por ser uma canção brasileira que contém

Transcrição por Livia Nestrovski

## Fim de Caso

Improviso de Dolores Duran - disco "A Noite do Meu Bem/ Fim de Caso" (1959). Música de Dolores Duran.

B<sup>b</sup>maj7

Ba bm bi ba - bum ba - ba - ru - ba be - i - o - bm - ba -

5 G7(b13) Cm7 Am7(b5)

be bei - ô - bo bum - ba - be in - ba - ra dô rô - rei - o - dn - dô

9 D7 Gm7 C7

bei - bi - ô dn du bô - bai - ô - ba ba - bô - bí bou - ei -

13 F7 F7

bá bm bm bã bã tui - ôu bã tui - ôu bã tui - ôu bã

17 B<sup>b</sup>maj7

dã rã dui dui - i tm bá bu - ru dui bri - u - tm - bá

21 G7(b13) Cm7 Am7(b5)

bai - o - bá bai - o - ba bai - o - ba da - dn - da - rn - da - rn

25 D7 Gm7 C7

ba - bm - bei - ô - bm - bi bui - ba ba - ru ba ba dô - rô - ô - bm

29 F7 G7 G7(b13)

dô - rô - ô bm dô bm dui dui ô - tm bá

33

Exemplo musical 5. Improviso de Dolores Duran em Fim de Caso (1959).

um improviso à moda americana; em segundo lugar, pela estrutura do improviso em si, que parte de um procedimento oriundo do jazz, mas ressignifica sua sonoridade, através da melodia, do ritmo e das silabações singulares. Sem dúvida, um scat brasileiro.

Bem diferente, mas não menos interessante, foi a atuação do cantor Miltoninho no final dos anos 1950, especialmente enquanto integrante do grupo Milionários do Ritmo, conduzido por Djalma Ferreira. Miltoninho, a esta época, já havia participado como vocalista e ritmista (ele tocava pandeiro) dos grupos vocais Namorados da Lua, Cancioneiros do Luar, Anjos do Inferno e Quatro Ases e um Coringa, chegando a excursionar com este último para os Estados Unidos para acompanhar Carmen Miranda. Como se não bastasse, o cantor ainda foi crooner da Orquestra Tabajara durante alguns anos. Mas suas primeiras gravações se deram justamente com os Milionários do Ritmo, em 1958 (portanto, antes de seu estouro com Mulher de 30, na década de 1960), e revelam uma vocalidade bastante próxima à de João Gilberto: seu timbre é anasalado e o cantor usa pouco vibrato, mantendo sempre o tom coloquial, que faz com que as letras, ao serem cantadas, fiquem no limiar da fala. No entanto, Miltoninho possui um senso de humor aflorado, e, além disso, improvisa. Mas diferentemente das concepções bossa-novistas, o acompanhamento dos Milionários busca uma sonoridade bastante distante da de João Gilberto ou Tom Jobim, utilizando-se de bateria, percussão (o que inclui um vibrafone em alguns momentos), baixo, piano, guitarra, alguns instrumentos de sopro (que variam conforme a época) e a presença sempre marcante do órgão, que, desdobrando-se em sambas sincopados, faz com que o grupo soe não menos psicodélico que qualquer banda de rock dos anos 70. Não só isso, mas o grupo tinha como intuito apresentar-se em bailes, embalando as danças do público carioca do Drink e outras boates, diferentemente da proposta camerística, isto é, de “música para se ouvir”, dos bossa-novistas, ou ainda da música focada na improvisação que vemos nos trios instrumentais da época. Ainda assim, encontramos nos Milionários vários elementos oriundos do jazz que se refletem na escolha de repertório, em alguns aspectos da sonoridade geral e também na utilização de improvisos, que embora não sejam o foco principal do grupo, aparecem com frequência.

Em disco de 1958, intitulado Djalma Ferreira e seus Milionários do Ritmo, a faixa de abertura, um medley dos standards Lady Be Good e Tea for Two, é certamente uma das coisas mais inusitadas e bem-humoradas da música carioca deste período. Mesmo num ambiente em que músicos discutiam de maneira séria (tanto no sentido literal quanto figurado, através da música que faziam) a modernização da música popular

brasileira através da incorporação de elementos da música norte-americana, o grupo de Djalma Ferreira mostra que existem outras possibilidades criativas para as fusões entre samba e jazz, buscando na comicidade um de seus eixos centrais. Ao inserir no final de *Tea for Two* imitações de Pato Donald e Pica-Pau, Miltoninho mostra um lado quase insano do improviso vocal. Ao final do tema *Lady Be Good*, o cantor nos surpreende com uma espécie de brincadeira, ao apresentar clichês melódicos da música americana com entonações caricatas: “Oh, lady, oh lady, oh lady, oh lady, oh lady lady lady oo-oo! Bay-owp, dee-dn-day bay, Owp,dee-dn-day-day-owp bum-bow!, dagadagadagadagadagadaga! Wap, doo-wap,doo-wap, doo-wap...”

A utilização da comicidade também aparece em peças como *Bicharada*, esta instrumental, em que clarinete, órgão, apito e guitarra elétrica imitam os sons de vacas, galinhas e pássaros. A única inserção vocal são gritos de “Lá vai ele, solto! Pega ele!”, “Pega ‘maiado’!”, “Fecha a porteira, cumadre!”, e coisas do tipo. Na faixa *Organizando*, uma espécie de chorinho psicodélico, ficamos em dúvida se a inserção vocal no final da peça é novamente Pato Donald ou um gato assustado.

O sentido cômico abordado por Miltoninho em seus improvisos e inserções vocais situa o cantor de modo similar aos artistas brasileiros do teatro de revista, que não por acaso reservam suas semelhanças com os artistas americanos do vaudeville, cujos improvisos eram recheados de personificações e caricaturas. A diferença é que, desta vez, estamos no Rio de Janeiro em plena década de 1950. A imitação de Pato Donald deixa clara a influência da cultura norte-americana no Brasil, ao mesmo tempo em que a ressignifica, colocando um de seus personagens mais marcantes numa situação completamente improvável, o que, mais uma vez, confirma a tendência antropofágica da música brasileira, especialmente neste período tão efervescente. Miltoninho absorve Pato Donald e o devolve mastigado, dando a ele novas configurações e sentidos.

Já no disco *Drink no Rio de Janeiro*, do mesmo ano, os *Milionários do Ritmo* deixam comicidade de lado e optam por interpretações menos exageradas. Aqui, Miltoninho, após cantar o tema *Cheiro de Saudade*, faz um improviso curto e aparentemente simples, tanto no âmbito da melodia quanto no uso de sílabas comuns como bó, ba-bá, bi-bababa, tuíbaba, bababa, até inusitadamente entoar um trecho da escala de tons inteiros, o que dá uma sensação subitamente dramática para seu scat, além de causar certo estranhamento, já que é bastante inusitado o uso deste tipo de sonoridade, ainda mais num samba, e ainda mais num improviso vocal. Logo em

seguida, o cantor emenda o faceiro maxixe Cafezinho Bom, cantando-o com uma abordagem completamente distinta da canção anterior, como se nada tivesse acontecido.

Aliás, já que estamos falando dos Milionários do Ritmo, devemos mencionar que antes de Miltoninho, o próprio Dick Farney (figura que influenciou praticamente todos os cantores de quem vimos falando até agora), entre os anos de 1944 e 1945, havia sido crooner do grupo, tocando piano e cantando – nesta época, somente em inglês.

Só ao gravar “Copacabana” é que Dick cantou em português, a pedidos de Braguinha, compositor da canção e na época também diretor da gravadora Continental. Ruy Castro, ao falar desta gravação, comenta sobre a influência de Bing Crosby no canto de Farney, que, embora tivesse dividido o título de seu fã-clubes com Frank Sinatra, era em Crosby que tinha sua grande referência vocal: “E todos perceberam que, ao gravar esta canção brasileira, Dick lhe teria emprestado os macetes e inflexões do cantor que ele mais admirava: o próprio Bing Crosby” (CASTRO; 2008:13). Ironicamente, a canção foi regravada pelo próprio Crosby, em 1949, acompanhado do Bando da Lua. E assim foi que um samba-canção com letra em português e características jazzísticas em sua estrutura harmônica ganhou uma versão em inglês e foi interpretada justamente pela voz que tanto influenciou o intérprete brasileiro. Não menos irônico é o fato de o arranjo de Crosby apresentar elementos de uma espécie de regional, utilizando instrumentos como pandeiro e violão, ao contrário do arranjo de Radamés Gnattali para a versão de Dick, que prioriza o piano, contrabaixo, bateria e cordas, tudo de maneira enxuta.

Voltando a Miltoninho, é importante ressaltar que embora seus improvisos não estivessem dentro dos padrões dos outros cantores de sambajazz, como Johnny Alf e Dolores Duran, o sentido experimental de suas vocalizações estava de acordo com o ambiente criativo da época. Miltoninho foi capaz de unir humor e melancolia, seriedade e brincadeira, em meio à música absolutamente híbrida dos Milionários do Ritmo, que tocavam jazz com pandeiro e samba com órgão, além de utilizar seus instrumentos de modo completamente fora do esperado, como quando imitam os sons de animais.

No entanto, no que diz respeito à voz, acreditamos que a maior representante do que convencionamos chamar sambajazz durante este estudo foi Leny Andrade. Tendo em vista nossas discussões acerca do gênero, o que incluiu a análise de seus procedimentos e seu resultado sonoro, sempre tendo como conceito fundamental o hibridismo, pensamos que Leny tenha conseguido transportar para o canto o tipo de experimentação que vimos ocorrer na música dos trios e grupos instrumentais em geral deste período.

Isto porque tanto seu repertório, quanto seu modo de cantar, quanto seus improvisos, foram palco de diversos níveis de fusão entre o samba, o jazz, o samba-canção e a bossa nova de modo mais intenso do que verificamos nos outros cantores analisados neste capítulo (Johnny, Dolores e Milton).

Leny, que no período entre 1958 e 1965 gravou quatro discos, sendo dois ao vivo e dois de estúdio, foi a cantora que com maior frequência utilizou o scat singing, transformando-o, a seu modo, numa linguagem própria.

No disco *A Sensação* (1961), seu disco de estréia, o repertório é composto majoritariamente por sambas-canções (*Um Amor Igual ao Seu*, *Procurando Você*, *Eu e Deus*, *Meu Amor foi Embora*, *Águas Paradas*, *Canção que Volta Só*) e alguns sambas (*Não Dá Pé*, *Filosofia*, *O Amor e a Rosa*, *Receita pra Esquecer*), embora conte também com um tema da bossa nova (*Samba de Uma Nota Só*), e uma canção com tom jazzístico (*Sambop*), que abre o disco. O repertório, mesmo sendo dominado pelo gênero de maior sucesso da época – o samba-canção –, é permeado por vários scats, que aparecem em seis das canções do disco (portanto, metade): *Sambop*, *Um Amor Igual ao Seu*, *Samba de Uma Nota Só*, *Não Dá Pé*, *O Amor e a Rosa* e *Receita para Esquecer*.

Seu segundo álbum, porém, possui características bastante distintas do primeiro, principalmente pelo fato de apresentar-se num formato mais camerístico. Em *A Arte Maior* de Leny Andrade (1963), a cantora é acompanhada por um trio, formado por Tenório Jr., Zé Bicão e Milton Banana, enquanto o repertório volta-se totalmente para o sambajazz, tanto no que tange o acompanhamento, quanto na escolha de repertório e no modo mais enxuto de cantar de Leny (não queremos dizer com isso que o modo de Leny seja enxuto como o de João Gilberto; apenas mostra-se, em comparação ao disco anterior, despido dos vibratos e maneirismos abolerados). Este álbum é bastante significativo para nosso estudo, por ser provavelmente a mostra mais real de que dispomos para saber no que devem ter consistido as noitadas de Leny como crooner nas boates de Copacabana, já que foi gravado ao vivo e reproduz, portanto, o ambiente musical de então. Muitos improvisos (desta vez, divididos com o piano, o baixo e a bateria, que têm todos seus momentos de brilho individual) entremeiam a apresentação camerística retratada aqui, registrando um momento único de interação entre músicos e cantora exatamente num momento tão precioso da história, em que as experimentações entre samba e jazz eram a prática diária de certo grupo de artistas cariocas.

O terceiro disco de Leny, *Estamos Aí* (1965), pode ser analisado como uma espécie de somatória dos discos anteriores, pois une no acompanhamento a formação grandiosa

do primeiro a uma sonoridade mais contida e arranjos mais modernos, fruto da integração de elementos jazzísticos (aspecto que vimos em seu segundo disco). Seu modo de cantar também demonstra um uso mais amplo da voz, explorando uma tessitura maior, além de colocações que variam entre o contido e o expansivo, o coloquial e o impostado, com vibratos ora rápidos, ora mais bem delineados. No repertório, temos a presença maciça de compositores da mais nova safra de então, como Durval Ferreira e Maurício Einhorn (lançados por ela já no primeiro disco, através da canção Sambop), Arthur Verocai, os irmãos Valle, Edu Lobo, Sérgio Ricardo, entre outros. Também as temáticas sociais aparecem neste disco, o que condizia perfeitamente com a tendência da época de valorização dos sambistas do morro: canções como A Resposta (“Mas é que é tempo de ser diferente/ E essa gente não quer mais saber de amor/ Falar de terra na areia do Arpoador/ Quem pelo pobre na vida não faz-lhe favor/ Falar de morro morando de frente pro mar/ Não vai fazer ninguém melhorar”), Banzo e Samba de Rei, além do medley com Deixa o Morro Cantar, O Morro não tem vez, Opinião, Enquanto a Tristeza não vem e Reza representam a faceta de cunho politizado do repertório. Estamos Aí é um disco com poucos improvisos vocais, mas uma utilização intensa de elementos jazzísticos na concepção sonora dos arranjos, da escolha de repertório e da abordagem do material vocal.

O último disco gravado por Leny dentro do período em que focamos nossa análise foi o Gemini V, dividido com Pery Ribeiro e os Bossa Três. O LP, também gravado ao vivo, é composto por praticamente só temas da bossa nova, o que não é de se espantar, já que a direção artística é de Bôscoli e Miele. Aqui, como vimos já no capítulo 3, o conceito de improviso é um pouco distinto do tradicional. Não se trata de scats, como nos três álbuns anteriores, mas de inserções semi-improvisadas de Leny num show que já estava pronto e ensaiado apenas com Pery (já que, como vimos, a cantora estava na Bahia quando foi convidada a participar do espetáculo e não pôde participar dos ensaios), e ao qual teve de se adaptar como pôde. Assim, notamos que várias das tonalidades não estão adequadas à voz de Leny, e sua solução foi ornamentar os espaços entre os versos cantados por Pery. Assim, o conceito de improvisação permanece, mas de modo distinto.

Quanto ao scat singing de Leny Andrade, observamos algo bastante inusitado no que diz respeito às silabações. Em meio a sons como sababa-duei-duei, so-do-ri-ei-di, sabadabadabadaba, duí-ra e sa-bn-duíba-duíba, aparentemente próximos ao que vimos em Dolores ou Alf, encontramos sons bastante característicos do português brasileiro,

Transcrição por Livia Nestrovski

# Estamos Aí

Improviso de Leny Andrade - disco "Estamos Aí" (1965). Música de Durval Ferreira, Maurício Einhorn e Regina Werneck.

126 bpm

Bu - ru - ba ba rei - ra buei run dau tchu - djum bu - bup - bu -

5 reu - ru - duei - bam dui bop du bá sha - ra - ba - rá - ba - rá - dui du

9 ba - ba - du - buí bu - ri - dri - u - di ra tchu - ru - di - u - ri - u m - dip

13 di - u - ri - u dip - drei - u - dei - o sha - ra - ba - pra rei - ra ta bap

17 ta - ba - pa - ra - ra bei brei u dau tchu ba ba duai - a

21 pa b ba ra bm bá sha - ra - ba bui - o - ru - bei u - rá

25 sha - rap - bap buei - u - ri sa - ba - ra - ba - ra - pa tuei - ra ta - pa - da - buí

29 wei ba ra b du - ba - ra - ba - du - ba pa - ba - ri - ba da - pa

Estamos Ai - p.2

Fm6 C(add9)/E Eb7(13) A>7(13)

pui - ra pa ra - ei - ra tu - ba - da - pa rui - ran-dau tchá bá - ra - ba - ra - ba

G479 G7(♭9) Gm7 C7(13) 63 bpm F#m7(♭5) Fm6

puei - ra pa - bm - bu - buí wei - ba ra dn du - ba ra - ba - du - ba dá\_\_\_\_\_ tchu-du

9 C(add9)/E Eb7(13) A>7(13)

buei-a - ba - a tchu-dju-u\_\_\_\_\_ ui - u - a - ta - da buí - a - ba - ba uí tchu ba-bap-m ba buí a

13 G9sus4 G7(♭9) Gm7

tchu dju dup (dp) du duí duí u du duei - a E pro...

Exemplo musical 6. Improviso de Leny Andrade em Estamos Ai (1965).

em especial através da utilização da vogal “ã”, certamente um dos sons mais marcantes de nossa língua. Em Tema Feliz, do disco Estamos Aí, temos, por exemplo: “Shã-rã-rã-ruei, shã, dãbã-dãbã-dãbã dum-pa dueiu-dun-di...” Na faixa-título deste disco, também encontramos especificidades, desta vez com os fonemas tchu e dju, também característicos do “sotaque brasileiro” (para clarificar: é o que vemos em palavras como “rádio”, que pronunciamos “rá-dju”, ou “pátio”, que soa, na prática, “pá-tchu”, diferentemente da pronúncia portuguesa). Também os fonemas vibrantes sonoros com bastante frequência, como os que encontramos em bum-ba-bi-briau, dibriu-di-ara e bei-bri-um-dau. No tocante aos padrões melódicos, é frequente a utilização da escala pentatônica, mas diferentemente de Dolores Duran, os improvisos de Leny não são pensados de maneira horizontal. Geralmente, configuram-se como pequenas frases nem sempre contínuas umas em relação às outras. É comum o aparecimento de fragmentos de scat que mais aparentam ser expressões com efeito rítmico que qualquer outra coisa.

Leny Andrade, nesta primeira fase de sua carreira profissional, abordou o canto a partir de um procedimento do jazz, o scat singing, incorporando sua estrutura e aspectos de sua sonoridade (como a utilização em larga medida da escala pentatônica), mas aplicando a ele novos sons e novas funções, que permanecem numa espécie de fusão cujos conflitos nunca se apaziguam, já que é possível detectar sempre os aspectos oriundos do jazz separadamente dos aspectos vindos do samba-canção ou da bossa nova (a colocação da voz, o tipo de vibrato, por exemplo, mostram sempre de onde vieram). Leny representa algo único na música brasileira: não chega a ter a concisão da bossa nova, nem a dicção assumidamente negra de Ben Jor ou João Bosco, nem tampouco a expressão cômica de Miltoninho, ou a sutileza de Dolores, mas ao mesmo tempo, revela um pouco de cada coisa. Talvez a figura de quem mais tenha se aproximado em termos vocais neste período tenha sido Johnny Alf; no entanto, Leny leva o improviso vocal mais adiante que ele, desenvolvendo-o num repertório mais eclético e utilizando sua voz de modo mais amplo em termos de timbre, tessitura e trejeitos (vibrato, glissando, ornamentação etc.). Leny Andrade configura-se, portanto, como figura única no que diz respeito ao desenvolvimento do canto no âmbito da canção popular brasileira. Seu scat é, sem dúvida alguma, uma interpretação brasileira de um procedimento oriundo do jazz.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso principal objetivo durante esse estudo foi compreender melhor os contextos sociais e históricos que permitiram a exploração do improviso vocal como recurso de expressão na canção popular brasileira. Num momento muito peculiar de nossa história musical, determinado grupo de músicos, impulsionado pela aspiração ou pelo simples impulso à inovação, iniciou um processo de fusão de elementos de diversos gêneros musicais, sobretudo, do jazz e do samba. As boates de Copacabana, durante as décadas de 1950 e 1960, foram palco dessas experimentações, que, como vimos, acabaram por desenvolver um novo tipo de música: o sambajazz. Diferentemente da bossa nova – que também nasceu, entre outras coisas, da incorporação de elementos do jazz ao samba, não por acaso, neste mesmo momento –, músicos como Johnny Alf, Tenório Jr., João Donato e Sérgio Mendes tinham no improviso um importante veículo de expressão e desenvolvimento de suas linguagens musicais. Nesse ambiente, alguns cantores se aventuraram no universo da improvisação, transpondo para a voz procedimentos comumente exclusivos dos instrumentistas. Dentre esses cantores, houve uma figura específica que levou o improviso vocal um passo além no âmbito da canção brasileira, explorando-o com mais afinco em suas performances e fazendo dele sua marca registrada: Leny Andrade. Mas para compreender com maior clareza o que isso significa no terreno da canção popular brasileira, cujo ponto nevrálgico reside na relação íntima entre melodia e letra, fomos primeiramente às origens do improviso vocal tal como o conheceram os cantores brasileiros: o jazz. Para compreender Leny Andrade, tínhamos de entender primeiro do que se trata o scat singing. E, para entender o scat singing, tínhamos que, primeiramente, adentrar o universo da improvisação em geral no jazz.

Assim, num primeiro momento, discutimos a própria definição do termo “improviso” e as mudanças do olhar canônico sobre o termo com o passar dos anos. Seguimos descrevendo as modificações na estrutura básica do improviso no jazz, sob a tese de que estas foram fruto de reações sociais, o que colocou em pauta a questão do negro nos Estados Unidos. A complexa relação entre o negro e o branco na América do Norte foi fundamental na construção dos diferentes movimentos estéticos dentro do jazz: o blues, o ragtime, o swing, o bebop, o cool, o progressive e o hardbop, todos estavam diretamente ligados à questão racial.

Falamos também da geração de sentido no jazz, voltando-nos para a questão do uso de metáforas envolvendo a noção de discurso utilizadas na descrição da improvisação. A ideia de que o bom improvisador é aquele que é capaz de “dizer algo” quando toca desembocou diretamente na questão da voz. Assim, argumentamos sobre as relações de empréstimo e exclusão travadas entre voz e instrumento ao longo da história do jazz, analisando brevemente aspectos dos improvisos de alguns dos maiores responsáveis pelo desenvolvimento da linguagem do scat singing: Louis Armstrong, Bing Crosby, Leo Watson, Ella Fitzgerald, Buddy Stewart e Dave Lambert, entre outros. Terminamos por falar acerca do vocalese, movimento que, de modo paradoxal, ressignificou a noção do improviso, trazendo novas possibilidades de interação entre voz e instrumento e configurando-se como uma espécie de antítese do scat.

No Capítulo 2, descrevemos aspectos da formação cultural no Brasil que no século XX norteariam as interações entre o jazz e a música brasileira. Neste sentido, o conceito de “hibridismo”, entendido como produto instável e em constante mudança, foi fundamental para a compreensão dos processos de assimilação cultural ocorridos aqui. Vimos que um dos resultados da mestiçagem foi a conduta “antropofágica” dos músicos brasileiros em relação ao jazz a partir dos anos 1920. Analisamos algumas das relações de incorporação de elementos do jazz na música brasileira desde Pixinguinha e seus Oito Batutas até a virada dos anos 1950/1960, com a bossa nova e o sambajazz. Este último analisamos com maior profundidade, concluindo que, mais do que algo definível através de um repertório específico, o sambajazz é um “modo de fazer”, cuja caracterização fundamenta-se, em grande parte, no improviso. O sambajazz, fruto da incorporação de procedimentos oriundos do jazz à matriz rítmica do samba, configura-se como produto híbrido, onde os elementos musicais de diferentes origens se friccionam, mas nunca se fundem por completo.

Partimos, no capítulo seguinte, para a descrição mais específica da trajetória de Leny Andrade, analisando, a partir de dados biográficos e depoimentos pessoais, sua atuação num primeiro momento de sua carreira, durante o período compreendido entre os anos de 1958 e 1965. Comparamos aspectos estéticos de seus quatro primeiros discos (A Sensação, A Arte Maior de Leny Andrade, Estamos Aí e Gemini V), tanto entre si, quanto em relação aos discos de cantoras contemporâneas a ela, buscando compreender de que modo se inseriu no ambiente das boates de Copacabana dos anos 1950 e 1960.

Procuramos debater a questão vocal, tanto na bossa nova quanto no sambajazz, suas diferenças e semelhanças, e como se situou Leny Andrade em ambas circunstâncias

estéticas. Foi identificado que o canto de Leny é híbrido, tanto no tocante ao timbre e vocalidades (que incorporam elementos do samba-canção, da bossa nova, do samba e do jazz sem fundi-los por completo, deixando claros os momentos de mudanças de uma linguagem à outra, como, por exemplo, quando canta uma canção com trejeitos específicos do samba-canção e a canção seguinte de modo totalmente diferente), quanto no repertório e arranjos de seus discos.

Finalmente, no último capítulo, tentamos identificar os processos de fusão de linguagens especificamente nos improvisos de Leny Andrade nos discos selecionados. A questão das sílabas foi tratada de modo especial, por pensarmos que justamente a capacidade de fonação da voz é seu elemento mais distintivo em relação à improvisação instrumental. Adentramos o universo das sílabas e onomatopeias primeiramente no jazz, analisando, sobretudo, o scat de Louis Armstrong. O principal neste capítulo foi a tentativa de demonstrar que os sons aparentemente despidos de significado que ouvimos no scat são produto de um imaginário sonoro coletivo, donde ecos de um passado ressoam nos cantos do presente, contribuindo para a manutenção da memória social. As fonações “nonsense” dos improvisos vocais são fruto de um inconsciente formado por sons bem mais antigos, e traduzem aspectos não só da experiência individual, como de processos históricos de grupos maiores. São, portanto, não uma evasão de significado, mas um excesso dele. Significam tanto, e de modo tão intenso, que simplesmente não caberiam em palavras.

Traçamos, em seguida, um panorama das ocorrências de onomatopeias na canção brasileira, desde os lundus até o sambalongo dos anos 1960, tratando mais a fundo os improvisos vocais de Jorge Ben Jor e João Bosco, e relacionando-os às tradições iorubás preservadas e ressignificadas no contexto urbano brasileiro.

Logo após, nosso enfoque foi dado ao sambajazz, em que buscamos identificar nos improvisos de Johnny Alf, Dolores Duran, Miltoninho e Leny Andrade, quais aspectos poderiam ser considerados jazzísticos e quais apontariam em direção a uma “brasilidade”. As experimentações no campo da voz fariam da canção brasileira palco para novas formas de expressão a partir do scat singing, mas já de modo distinto do contexto norte-americano. Através desses cantores, o scat singing seria reconfigurado e ganharia novas dimensões. Ao mesmo tempo, traria para a canção brasileira novos significados, além de ampliar as possibilidades de expressão dos cantores. Leny Andrade, nesse aspecto, foi considerada por nós um grande expoente do improviso vocal, tendo tido especial incumbência na configuração de um scat singing brasileiro.

## REFERÊNCIAS

### Livros, teses e artigos

**ARAÚJO**, Samuel. The Politics of Passion: The Impact of Bolero on Brazilian Musical Expressions. In: Yearbook for Traditional Music, Vol. 31, pp. 42-56, 1999.

**BARCLAY**, Craig R. Autobiographical remembering: Narrative constraints on objectified selves. In: Remembering our past: Studies in autobiographical memory. David C. Rubin (Org.), pp. 94-125. Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

**BERALDO**, Marina. *O desenvolvimento histórico da “música instrumental”, o jazz brasileiro*. In: XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. ANPPOM, Brasília, 2006.

**BERLINER**, Paul F. Thinking in Jazz: the infinite art of improvisation. Chicago/London, The University of Chicago Press, 1994.

**BITHELL**, Caroline. The Past in Music: Introduction. Ethnology Forum Vol. 15, No. 1, Junho de 2006, pp. 3-16.

**BLACKING**, John. Music, Culture and Experience. Chicago/ Londres, The University of Chicago Press, 1995.

**BOSCO**, Francisco. Alta Ajuda. Rio de Janeiro, Foz, 2012.

**CALADO**, Carlos. O Jazz como Espetáculo. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1990.

**CANCLINI**, Néstor García. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo, Edusp, 2003.

**CASTRO**, Ruy. Samba-canção, Uísque e Copacabana. In: Do Samba-canção à Tropicália. Paulo Sérgio Duarte e Santuza Cambraia Naves (Org), pp. 15-24. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003.

\_\_\_\_\_. Chega de Saudade: a história e as histórias de Bossa Nova. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. Dick Farney (encarte de CD). In: Coleção 50 Anos de Bossa Nova. Folha de São Paulo, 2008.

**CASTRO**, Yeda Pessoa. Os falares Africanos na interação social dos primeiros séculos. In.: Sociedade, Cultura e Língua. Org.: Linalda Arruda Mello. João Pessoa, Shorin, 1990.

**CARVALHO**, José Jorge de. A Tradição Musical Iorubá no Brasil – Um Cristal que se Oculta e Revela. In.: Músicas africanas e indígenas no Brasil. Org.: Rosângela Pereira de Tugny e Ruben Caixeta de Queiroz. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.

**CAZES**, Henrique. Choro: do Quintal ao Municipal. São Paulo, Ed. 34, 1998.

**CHARTIER**, Roger. Leituras Populares. In.: Formas e Sentido – Cultura Escrita: Entre Distinção e Apropriação. Campinas, Mercado de Letras Edições e Livraria Ltda. e Associação de Leitura do Brasil, 2003.

**COOK**, Nicholas. Music as Performance. In.: The Cultural Study of Music. Org.: Martin Clayton, Trevor Hermert e Richard Middleton. Routledge, 2003.

**COLLIER**, James L. Jazz: A Autêntica Música Americana. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995.

**DELANNO**, Cris. Mais do que Nunca É Preciso Cantar – noções básicas teóricas e práticas de canto popular, vol. 1. São Paulo, Irmãos Vitale, 2009.

**DIEGUES JÚNIOR**, Manuel. Cultura e Língua na Formação Brasileira. In.: Sociedade, Cultura e Língua. Org.: Linalda Arruda Mello. João Pessoa, Shorin, 1990.

**DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA**. Edição concisa. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.

- EDWARDS**, Brent Hayes. Louis Armstrong and the Syntax of Scat. *Critical Inquiry*, Vol. 28, No. 3 (Primavera 2002), pp. 618-649.
- ELLINGTON**, Edward Kennedy. *Music is My Mistress*. Nova Iorque, Da Capo Press, 1973.
- FAOUR**, Rodrigo. *Dolores Duran: a noite e as canções de uma mulher fascinante*. Rio de Janeiro, Record, 2012.
- FERNANDES**, Florestan. *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*. São Paulo, Dominus EDUSP, 1965.
- FIUZA**, Alexandre Felipe. *Entre Cantos e Chibatas: A pobreza em rima rica nas canções de João Bosco e Aldir Blanc*. Campinas, UNICAMP, 2001. Dissertação de Mestrado.
- FREYRE**, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo, Global, 2006[1933].
- FRIEDWALD**, Will. *Jazz Singing – America’s Great Voices from Bessie Smith to Bebop and Beyond*. Nova Iorque, Da Capo Press, 1990.
- GARCIA**, Walter. *Bim Bom: A contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo, Paz e Terra, 1999.
- GATAMANSA**, Marisa. Anos 50: crooners e cantores. In.: *Do Samba-canção à Tropicália*. Paulo Sérgio Duarte e Santuza Cambraia Naves (Org.). Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003.
- GIDDINS**, Gary. *Satchmo*. Nova Iorque, Random House Incorporated, 1988.
- GOMES**, Marcelo Silva. *Samba-Jazz aquém e além da Bossa-Nova: três arranjos para “Céu e Mar”, de Johnny Alf*. Tese de Doutorado, UNICAMP, 2010.
- \_\_\_\_\_. *As re-invenções e re-significações do samba no período que cerca a bossa nova: 1952-1967*. In: XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. ANPPOM, São Paulo, 2007.
- GRANT**, Barry Keith. *Purple Passages or Fiestas in Blue? Notes Toward an Aesthetic of Vocalese*. In.: *Representing Jazz*. Krin Gabbard (Org.). Durham/ Londres, Duke University Press, 1995.
- HARPER’S DICTIONARY OF MUSIC**. New York/ Toronto, Barnes & Nobles Books, 1972.
- IANNI**, Octavio. *Escravidão e Racismo*. São Paulo, Hucitec, 1988.
- JONES**, LeRoi. *O Jazz e sua influência na cultura americana*. Rio de Janeiro, Record, 1963.
- LÉVI-STRAUSS**, Claude. *Raça e História*. In.: *Raça e Ciência*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1970.
- MACHADO**, Cacá. *Tom Jobim*. São Paulo, Publifolha, 2008.
- MACHADO**, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. Dissertação de Mestrado, UNICAMP, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. Tese de Doutorado, USP, 2012.
- MARIANO**, César Camargo. *Solo*. São Paulo, Leya, 2011.
- MARTÍN-BARBERO**, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, UFRJ Editora, 2009[1986].
- MAXIMIANO**, Guilherme C. *Transformação na Música Instrumental Brasileira: a improvisação nos primeiros álbuns do Tamba Trio*. Dissertação de Mestrado, USP, 2009.
- MCCANN**, Bryan. *A Bossa Nova e a Influência do Blues, 1955-1964*. In: *Revista Tempo*, n. 28, pp. 101-122. Niterói, EdUff, 2009.

- MEDAGLIA**, Júlio. Balanço da Bossa Nova. In: Balanço da Bossa e outras bossas. Augusto de Campos (Org), pp. 67-123. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1978.
- MONSON**, Ingrid. *Saying Something: jazz improvisation and interaction*. The University of Chicago Press, 1996.
- MORAES**, Antônio Maria Araújo de. *Com vocês, Antônio Maria*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1994.
- MORRIS**, Leslie. The Sound of Memory. *The German Quarterly*, Vol. 74, No. 4, Sites of Memory (Outono, 2001), pp. 368-378.
- MOTTA**, Nelson. *Noites Tropicais*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2000.
- NAPOLITANO**, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2002.
- NATTIEZ**, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton University Press, 1990.
- NAVES**, Santuza Cambraia. Da Bossa Nova à Tropicália: Contenção e Excesso na música popular. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 15, n. 43”, pp. 35 – 44. ANPOCS, São Paulo, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.
- NETTL**, Bruno. An Art Neglected in Scholarship. In: *In the Course of Performance – Studies in the World of Musical Improvisation*. Bruno Nettl e Melinda Russell (Org.). Chicago/ Londres, The University of Chicago Press, 1998.
- PEREIRA**, Simone Luci. Escutando Memórias: Uma Abordagem Antropológica para o Estudo da Canção das Mídias. In: *Música e Mídia: Novas Abordagens sobre a Canção*. Heloísa de A. Duarte Valente (Org.). São Paulo, Via Lettera, 2007.
- PIEIDADE**, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. In: *OPUS – Revista da ANPPOM*, Ano 11, número 11. pp. 197-207, 2005.
- RANDEL**, Don Michael. Defining Music. In: *Notes, Second Series*, Vol. 43, No. 4, pp. 751-766. Music Library Association, 1987.
- REID**, Kathryn Irene. An exploration of the lineage of jazz vocal improvisation through the analysis of representative solos by Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Jon Hendricks, Mark Murphy, Kevin Mahogany, and Kurt Elling. University of Miami, 2002. Tese de Doutorado.
- RIBEIRO**, Darcy. Gilberto Freyre: uma Introdução a Casa Grande & Senzala. In: *Sobre o Óbvio*. Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1986.
- ROSS**, Alex. *O Resto é Ruído – Escutando o Século XX*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.
- SANDRONI**, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, Ed. UFRJ, 2001.
- SANTORO**, Renato. *Jorge Ben: um negro na MPB nas décadas de 1960 – 1970*. Dissertação de Mestrado, UniRio, 2012.
- SARAIVA**, Joana Martins. *A Invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana nos anos 1950 e início dos anos 1960*. Dissertação de Mestrado, PUC-Rio, 2007.
- SCARABELOT**, André Luís. Música brasileira e jazz – O outro lado da história: Entrevistas com músicos jazzistas. In: *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular (IASPM)*, 2004.
- SHELEMAY**, Kay Kaufman. Music, Memory and History. *Ethnology Forum* Vol. 15, No. 1, Junho de 2006, pp. 17-37.
- SIGNORI**, Paulo César. *Tamba Trio: A trajetória histórica do grupo e análise de obras gravadas entre 1962-1964*. Dissertação de Mestrado, UNICAMP, 2009.

- SMITH**, Chris. A Sense of the Possible: Miles Davis and the Semiotics of Improvised Performance. In.: In the Course of Performance – Studies in the World of Musical Improvisation. Bruno Nettl e Melinda Russell (Org.). Chicago/ Londres, The University of Chicago Press, 1998.
- SOUZA**, Tárík de. A Bossa Dançante do Sambalço. REVISTA USP, São Paulo, n.87, pp. 28-39, setembro/novembro 2010.
- SOVIK**, Liv. Um lírio em lamaçal: uma perspectiva contemporânea sobre o valor de Angela Maria. In: “Palavra Cantada” – Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda Medeiros (Org), pp. 99-123. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008.
- STOLOFF**, Bob. Scat! Vocal Improvisation Techniques. Nova Iorque, Music Sales, 1998.
- STOKES**, Martin. Ethnicity, Identity and Music – The Musical Construction of Place. Nova Iorque, Berg Publishers, 1994.
- TANNENBAUM**, Frank. Slave and Citizen; the Negro in the Americas. Nova Iorque, Knopf, 1947.
- TATIT**, Luiz. O Cancionista. São Paulo, Edusp, 1997/ 2012.
- \_\_\_\_\_. O Século da Canção. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.
- TRAVASSOS**, Elizabeth. Um objeto *fugidio*: voz e “*musicologias*”. In: “Palavra Cantada” – Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda Medeiros (Org), pp. 99-123. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008.
- VARGAS**, Herom. Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi. Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2007.
- VERSIANI**, Flávio Rabelo. Escravidão “*suave*” no Brasil: Gilberto Freyre tinha razão? In.: Revista de Economia Política, vol. 27, nº 2 (106), pp. 163-183, abril-junho/2007.
- VIANNA**, Hermano. O Mistério do Samba. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995.
- ZAN**, José Roberto. No Tempo da Delicadeza. In.: Do Fundo de Quintal à Vanguarda: Contribuição para uma História Social da Música Popular Brasileira. Tese de Doutorado, UNICAMP, 1997.
- ZUMTHOR**, Paul. Introdução à Poesia Oral. São Paulo, Hucitec; Educ, 1997.

### **Páginas da web**

- Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <[dicionariompb.com.br](http://dicionariompb.com.br)> Acesso em 20 de setembro de 2012.
- Documentário Estamos Aí – Leny Andrade. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=\\_SLnpUcGqMM](http://www.youtube.com/watch?v=_SLnpUcGqMM)> Acesso em 08 de agosto de 2011.
- Entrevista com Leny Andrade – TV Bandeirantes, 1976. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=J0I7-cp6UE0>> Acesso em 15 de setembro de 2012.
- Leny Andrade – Estamos Aí. (Trecho do Programa Ensaio – TV Cultura, com Leny Andrade). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Oexfky7xyvg>> Acesso em 08 de agosto de 2011.
- Entrevista com Leny Andrade. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=XJbQJ88oDXU>> Acesso em 06 de agosto de 2011.
- Site da Abert – Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão <[www.abert.org.br](http://www.abert.org.br)> Acesso em 09/01/2013.

João Bosco canta Cabeça de Nego e João Balaio (1987). Disponível em:  
<<http://www.youtube.com/watch?v=xiCRYgk2zq0>> Acesso em 20 de setembro de 2012.

Relançamento de CD reaviva samba-jazz. Texto de Ronaldo Evangelista. São Paulo, quinta-feira, 06 de janeiro de 2005.

<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0601200512.htm>> Acesso em 28/01/2013.  
Tudo o que você precisa saber sobre rádio e televisão. <[www.abert.org.br](http://www.abert.org.br)> Acesso em 03/04/2013.

## **Filmes e DVDs**

Coisa Mais Linda – Histórias e Casos da Bossa Nova. Direção: Paulo Thiago. Sony Pictures, 2005.

Dzi Croquettes. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Imovision, 2010.

Jazz. Direção: Ken Burns.

Leny Andrade ao vivo. Albatroz Music, 2012.

Leny Andrade e Cesar Camargo Mariano ao vivo. Biscoito Fino, 2011.

## **Entrevistas e Depoimentos**

Depoimento para a Posteridade – Leny Andrade. Projeto “Personalidade – Leny Andrade”. VI-00585.1/2 e VI-00585.2/2. MIS – 18/09/1996.

## **Registros fonográficos**

AL JOLSON. That Haunting Melody. Victor, 1911.

BING CROSBY. Love Me Tonight/ Some of These Days. Brunswick, 1932.

BING CROSBY E BANDO DA LUA. Copacabana/ Granada. Decca, 1952.

BOSSA JAZZ TRIO. Bossa Jazz Trio – Vol. 2. RGE, 2006 (relançamento).

BOSSA TRÊS. Os Bossa Três. Audio Fidelity, 1963.

CHARLES MINGUS. Charles Mingus Presents Charles Mingus. Candid, 1960.

CLIFF EDWARDS E ETON BOYS. Old Fashioned Love. Oriole, 1934.

DICK FARNEY. Nova Ilusão/ João Sebastião Bach. Continental, 1953.

\_\_\_\_\_. Dick Farney Apresenta sua Orquestra no Auditório de “O Globo”. RGE, 1962.

DJALMA FERREIRA E SEUS MILIONÁRIOS DO RITMO. Djalma Ferreira e os Milionários do Ritmo. Drink, 1958.

\_\_\_\_\_. Drink no Rio de Janeiro. Drink, 1959.

DOLORES DURAN. A Noite do Meu Bem/ Fim de Caso. Copacabana, 1959.

\_\_\_\_\_. Dolores Duran – Entre Amigos. Biscoito Fino, 2009.

EDISON MACHADO. É Samba Novo. Columbia, 1964.

ELIS REGINA. Samba, Eu Canto Assim. Philips, 1965.

ELIS REGINA E JAIR RODRIGUES. Dois na Bossa. Philips, 1965.

ELIS REGINA E ZIMBO TRIO. O Fino do Fino. Philips, 1965.

ELLA FITZGERALD E DUKE ELLINGTON. The Stockholm Concert. Pablo, 1966.

ELZA SOARES. A Bossa Negra. Odeon, 1961.

GAL COSTA. Gal. Philips, 1969.

GENE GREENE. Cancel That Wedding March/ King of the Bungaloos. Victor, 1911.  
 \_\_\_\_\_ . From here to Shanghai/ Ruff Johnson's Harmony Band. Victor, 1917.

GENE KRUPA. What's This, vol. 1. Hep, 1946.

GENE RODEMICH. Scissor Grinder Joe/ Wondering Blues. Brunswick, 1924.

GILBERTO GIL. Expresso 2222. Universal, 1972.

HERMETO PASCOAL. Festa dos Deuses. Polygram, 1992.

JOÃO BOSCO. Cabeça de Nêgo. Barclay/ Polygram, 1986.

JOÃO GILBERTO. Chega de Saudade. Odeon, 1959.

JOÃO GILBERTO, STAN GETZ, TOM JOBIM E ASTRUD GILBERTO. Getz/Gilberto. Verve, 1963.

JOHNNY ALF. Rapaz de Bem. RCA, 1961.  
 \_\_\_\_\_ . Diagonal. RCA, 1964.

JORGE BEN. Samba Esquema Novo. Philips, 1963.

JOSÉ PRATES. Tam... Tam... Tam! Polygram, 1958.

LAMBERT, HENDRICKS AND ROSS. Sing a Song of Basie. Verve, 1957.

LENNIE DALE E SAMBALANÇO TRIO. Berimbau/ O Pato. Elenco, 1965.  
 \_\_\_\_\_ . Lennie Dale e o Sambalção Trio. Elenco, 1965.

LENY ANDRADE. A Arte Maior de Leny Andrade. Polydor, 1963.  
 \_\_\_\_\_ . A Sensação. RCA Victor, 1961.  
 \_\_\_\_\_ . Estamos Aí. Odeon, 1965.

LENY ANDRADE, PERY RIBEIRO E BOSSA TRÊS. Gemini V – Show na Boate Porão 73. Odeon, 1965.

LOUIS ARMSTRONG E HOT FIVE. Georgia Grind/ Heebie Jeebies/ Cornet Chop Suey/ Oriental Strut/ You're Next/ Muskrat Ramble. Okeh, 1926.

LUIZ CARLOS VINHAS. Novas Estruturas. Forma, 1964.

MEIRELLES E OS COPA 5. O Novo Som. Dubas, 1965.

ROBERTO MENESCAL. A Bossa Nova de Roberto Menescal e Seu Conjunto. Elenco, 1963.  
 \_\_\_\_\_ . Bossa Nova. Imperial, 1966.  
 \_\_\_\_\_ . Surfboard. Elenco, 1966.  
 \_\_\_\_\_ . O Conjunto de Roberto Menescal. Forma, 1969.

ROBERTO MENESCAL, SILVINHA TELLES E LÚCIO ALVES. Bossa Session. Elenco, 1964.

ROBERTO MENESCAL E NARA LEÃO. Um Cantinho, Um Violão. Polygram, 1985.

SÉRGIO MENDES E BOSSA RIO. Você ainda não ouviu nada! Dubas, 1964.

TAMBA TRIO. Avanço. Philips, 1963.

TAMBA TRIO, EDU LOBO E NARA LEÃO. 5 na Bossa. Philips, 1965.

TOM JOBIM. Matita Perê. MCA, 1973.  
 \_\_\_\_\_ . Urubu. Warner Bros, 1976.

VÁRIOS. Sambajazz – Batida Diferente. Dubas, 2004.

VÁRIOS. The Bebop Originals. River, 2008.

WILSON SIMONAL. A Nova Dimensão do Samba. Odeon, 1964.

### **Outras fontes**

Imbatível ao extremo: assim é Jorge Ben Jor! – Documentário em áudio realizado pela Rádio Batuta, disponível no site do Instituto Moreira Salles.

## ANEXOS

### ANEXO A – Transcrição de entrevista: Roberto Menescal

Entrevista concedida no dia 25 de abril de 2012, no Zaga Estúdios, em Ipanema

**LÍVIA NESTROVSKI:** Eu gostaria que você começasse falando um pouco sobre o início de sua carreira, aquela época dos anos 50...

**ROBERTO MENESCAL:** Eu considero que eu comecei a pensar em música com 17 anos, porque foi quando eu tive o primeiro contato com o violão. Eu me lembro, meu pai me deu uma gaitinha chamada Dó-Ré-Mi, uma gaitinha de plástico, uma pra mim e uma pro meu irmão. Quando ele chegou de noite, eu falei: “Ó: (cantarola trecho da canção “Oh Susanna”)”. Ele falou: “Ué, como é que você aprendeu isso? Ninguém te ensinou? Renato, cadê tua gaitinha? Toca aí” (cantarola imitando seu irmão tocando, fazendo sons desafinados). Então meu pai falou “Pô, você tem jeito pra música”. Depois estudei piano, com 12 anos. Piano clássico. Mas muito clássico. Minha professora, que era uma tia, batia com uma varetinha no meu dedo – doía! –, porque: (cantarola trecho do Noturno n.2, opus 9 de Chopin com um cromatismo jazzístico que não pertence à composição original). E a professora: “Não pode!”, e eu, “Pô, mas fica bonito”, e ela, “Não pode!”. Então eu estudei um ano de piano e parei por causa disso. Mas tinha um pianinho de armário e continuei. Mas quando eu vi um violão, com 17 anos, fiquei apaixonado. E com 18 eu comecei a trabalhar já com música.

**LN:** Na Academia?

**RM:** Não, antes disso. Eu não sabia nada, mas tinha a cantora Sylvinha Telles, que viu que eu era apaixonado, porque eu ia sempre na matinê – ela fazia um show, durante três meses – e tinha um dia que era mais barato (quarta-feira), e eu ia toda quarta-feira e ficava. Ela já olhava pra mim e pensava “Pô, esse cara!”, e fez assim, tipo “Vai lá atrás depois”, e eu fui, e ela falou “Você vem toda semana!”, e eu disse “É porque sou apaixonado”. Porque ela fazia só dois números no show, mas eu chegava pra ver aqueles dois números.

**LN:** E você lembra o que ela cantava?

**RM:** Me lembro. Ela cantava uma música chamada “Amendoim Torradinho” (cantarola). Ela com o marido dela, que tocava. Coisa que não tinha nada a ver, mas peças teatrais eram meio assim, entrava uma vedete, depois tinha não sei o que, depois tinha um momento, um abajour acendia, uns postes de luz, e ela cantava isso. Ela

cantava também uma música do Carlinhos Lyra, que se chamava “Menina”. Eu não conhecia Carilinhos Lyra, não conhecia nada, mas aí as coisas foram se encontrando. E ela falou “Vai lá em casa”, e tal, e falou “Estou me separando do meu marido”. Ela tinha acabado de ter filho, a Claudinha Telles, que é cantora, e aí fomos lá e tocamos. Eu tocava muito pouco, e ela falou assim: “Eu tenho que fazer uma turnê pelo norte do país, você topa ir?”, e eu disse “Mas eu estou começando a tocar...” e ela “Mas o tipo de coisa que você faz é o tipo de coisa que eu gosto. Então se a gente ensaiar uns dois meses aqui...”. E eu fui todo empolgado e fiz essa excursão. Fomos até Belém – isso em mil, novecentos e cinquenta e pouco – pra você ir até Belém, levava o tempo que você leva até o Japão, acho! Foram dois meses. Já comecei assim, pegando pesado! Nara era muito minha amiga e tal, a gente ficava na casa dela tocando, aí achavam um cara tocando bacaninha e diziam “Vamos lá”. E foi assim. Ainda estudando, eu conheci o Carlinhos Lyra. E aí começa o negócio de fazer música junto. Não eu ainda, mas o Carlinhos com o Ronaldo, e eu ficava vendo aquilo. Cada noite era uma música nova. Até que um dia o Carlinhos deu um bolo no Ronaldo e eu digo “Opa! Eu tenho uma música aqui!” E era ruinzinha demais. Aí a gente fez, fizemos duas. Foram até gravadas, mas muito ruins! (risos). Então a gente abandonou. Mas aí a terceira já saiu, e foi assim. Quer dizer, não tinha o nome “bossa nova” ainda, mas a Sylvinha conhecia o grupo da gente, de vez em quando aparecia, e ela falou assim: “Vou fazer um show, lá em Laranjeiras, na Hebraica, vocês não querem dar uma canja lá?”. Aí pegamos dois taxis – éramos 8, 10 pessoas – e fomos pra lá. Chegando lá, tinha um cartazinho, escrito “Hoje: Sylvia Telles e um grupo bossa nova”. Aí eu fui lá perguntar quem era esse grupo e disseram “São vocês! Eu não sabia o nome... Tem problema?”. E aí começamos a brincar: “E aí, bossa nova, vamos lá?”. E o Ronaldo Bôscoli, mais safo que a gente – Ronaldo era uns 8, 10 anos mais velho que a gente –, falou: “Pô, esse nome é legal – esse nome diz a coisa que a gente tá procurando!”. E foi assim. Aí começou.

**LN:** Isso foi em que ano, o nome “bossa nova”?

**RM:** Isso foi em 57, comecinho de 58.

**LN:** Então quando o João Gilberto chegou com o disco “Chega de Saudade”, já existia esse nome.

**RM:** Foi junto, o João chegou em 1958. Então quando a gente começou ali, já se falou em bossa nova e o disco saiu...

**LN:** Se eu não me engano, o disco foi em 59, não foi?

**RM:** Bom, pode ser, eu não sei nada de datas, mas na verdade, o disco foi gerado em 58.

**LN:** Ah, entendi.

**RM:** E daí quando o disco saiu, já se começou a falar em bossa nova e tal. É, deve ter sido isso, pois a gente fez um show no comecinho de 59 que chamou-se “Samba-Session”. Porque era uma jam-session na faculdade e eu disse: “Por que não fazer uma jam-session com música brasileira?”, e disseram: “Mas como? Improvisar em cima de samba?”. E pra levar gente, eu chamei Sylvinha, chamei o Tom, que eu tinha acabado de conhecer, pra dar uma força, Lúcio Alves, que era um cantor que a gente adorava. Então aquilo deu um pé. A gente esperava 100, 200 pessoas, e vieram 1000.

**LN:** Isso foi na UFRJ?

**RM:** Sim. Um ano depois, nós fizemos “O amor, o sorriso e a flor”. Aí foi uma loucura, gente nas janelas... Tem até uma foto. A gente que fazia tudo, e eu estava varrendo o palco e o cara falou: “Vai, que eu tenho que abrir a porta! Tá tudo parado aí fora”, e eu digo “Poxa, logo no dia do show!”. E o cara: “É por causa do show!”. Então, quer dizer, nós fizemos algumas coisas, mas as coisas aconteceram, mais do que a gente.

**LN:** Você tocou num ponto falando sobre o Samba-Session. A questão da improvisação: vocês chegaram a fazer isso com uma frequência ou foi um evento e depois não houve mais?

**RM:** Não. Agora, esse evento serviu pra gente acreditar. Essa coisa de fazer só jazz – vamos fazer música brasileira!

**LN:** Música brasileira com improvisação.

**RM:** É. Com improvisação.

**LN:** E isso você acha que funcionou bem na época?

**RM:** Funcionou, porque uns 2 anos depois veio o Beco das Garrafas, que era isso. A gente chamava de bossa nova, de bossa instrumental, mas foi daí. Todo mundo improvisando em cima da bossa nova.

**LN:** E você chegou a tocar nesses ambientes noturnos?

**RM:** Muito pouco. Eu fui muito pouco ao Beco, primeiro porque eu estava muito mais interessado na composição. Eu não me considerava um músico de instrumental, e o Beco foi muito importante para os músicos que eram profissionais, de orquestras. Por exemplo, Edson Machado: Edson Machado era o “baterista da orquestra tal”, não era o Edson Machado. E ali no Beco ele passou a ser o “Edson Machado”. As pessoas ganharam personalidade artística. Então pra eles, era muito importante. Você via os trios se formando, os quartetos, e tudo de graça! Me lembro do cara que hoje é do Bar

do Tom, que falava assim: “Vou acabar com isso! Esses caras vêm aqui, tocam a noite inteira, ninguém gasta nada! Ninguém consome!”

**LN:** Só ia músico assistir! (risos)

**RM:** Até que depois as pessoas começaram a ir ver e ele ganhou um dinheirinho com isso. Mas eu nunca fui muito, eu preferia mais o ambiente da composição, da turma.

**LN:** Do apartamento...

**RM:** É, do apartamento. E o apartamento tinha a vantagem que os pais da Nara sempre colocavam uma coisinha pra gente, um salgadinho, uma bebidinha, uma cerveja... (risos).

**LN:** E o violão, você disse que começou a tocar aos 17 anos. Mas quem foram as pessoas que você escutou?

**RM:** Eu estava voltando de noite, tudo escuro, tudo fechado, e de repente no escuro eu ouvi aquele som. Mas já ouvi aquele acorde assim, que eu disse: “Putz, o que é isso?!”. Aquele acorde, já com sétima maior e tal. Aí eu fui assim, e os caras: “Pode chegar, pode chegar...”. O bar já tinha fechado, mas ficavam umas cadeiras num canto assim, eles sentaram por ali. Então eu ouvi aquilo e disse: “Mas que incríveis esses acordes que vocês fazem!”. Eles chamavam de samba-canção moderno. Eu disse: “Mas vocês sabem muito de samba-canção”, e eles: “A gente passa a noite aqui e não acaba”. E ficamos amigos. Quer dizer, minha relação com o violão foi aquilo. Logo depois, ou logo junto, eu ouvi uma gravação do Lucho Gatica, que era um cantor de bolero muito famoso na época. Ele cantava uma música chamada “Sinceridad” e fazia: “...que no pienso nunca en nadie mas que en ti... *TAN, TAN, TAN, TAN...*” (cantarola o que seria a cadência harmônica deste trecho). Esse primeiro acorde, e depois o outro, eu não conseguia entender. Mas depois eu vi que era o mesmo acorde, primeiro no grave, depois no agudo. Mas aquilo me abriu a cabeça. Daí a Sylvinha mesma falou do Baden Powell, disse que eu ia ficar louco com ele. E foi assim. Aí conheci Carlynhos Lyra no colégio. E já ele tocava uns negócios mais modernos. Ali já era o auge dele. E fazia música, principalmente. E tinha uma música gravada, que era a tal que a Sylvinha cantava. E eu: “Você que é o autor daquela música?! Mas como é que pode?!”

**LN:** Vocês estavam na escola ainda!

**RM:** Na escola, estudando de noite, por causa dos exércitos da vida e tal. Então eu comecei a descobrir essas coisas. Mas muito pouca gente tocava o que a gente gostava. Todas as meninas aí passaram a tocar violão com o negócio da batidinha do João Gilberto. Todas elas começaram a largar o acordeão, porque toda mulher tocava

acordeão – e era um horror! Eu tinha uma namorada que falou assim: “Vai lá, eu vou me formar esse ano e vai ter um concerto da gente”. Umhas cinquenta mulheres tocando acordeão. Elas todas de vestido de baile – cinquenta! Putz, que coisa horrorosa! Quando acabou, eu disse: “Nosso amor é impossível!” (risos). Porque era muito ruim! Quem tocava acordeão bem era o Donato.

**LN:** E já fazia as harmonias dele no acordeão.

**RM:** Já fazia as harmonias dele! E gravava com todo mundo. Aí você ouvia um disco do Dick Farney e era o Donato, Tom ao piano... Então comecei a ver que tinha uma turminha aí. Tinha o Chiquinho do Acordeon que tocava muito bem também. Mas só, o resto era esse acordeon que você conhece até hoje. E a gente começou então a localizar, “opa, esse cara”. Tinha um acorde numa música do Garoto que chamava “Duas Contas” (*cantarola*: “*Seus olhos, são duas contas pequeninas...*”). Isso era o máximo da modernidade. E fazia um acorde que era diferente (*cantarola* a cadência harmônica). Aquilo era a senha! A gente ouvia e dizia: “Pô, tem um cara aí que sabe! É você que está tocando?” “Você conhece também?”. Era a senha. Sabe, tem umas coisas assim que, daquele momento em diante, começou um outro violão. E foi assim, quer dizer, a gente foi achando... Os Castro-Neves, que tinham 16 anos, aí a gente foi lá e soube que eles tocavam. Pegamos um táxi e fomos lá e conhecemos... Aí foi criando essa turma.

**LN:** O Johnny Alf, vocês tinham contato com ele?

**RM:** Nós tínhamos como fã, assim. Eu tinha 17 anos e meu amigo falou que tinha ido à Boate Plaza. Eu não podia entrar, e ele disse pra “dá uma gorjetinha pro garçom, que ele deixa e cuida – se vier polícia, ele te põe lá no banheiro”. Aí eu fui sozinho, e quando eu vi o Alf tocando aquelas músicas, o mundo mudou. Aquilo não tinha relação com nada que eu conhecia. “*Você bem sabe eu sou rapaz de bem*” (*cantarola* “*Rapaz de Bem*”). Isso foi antes até do Samba-Session. Isso deve ter influenciado minha cabeça pra propor o Samba-Session. E começou aquele negócio, e eu disse “Putz... mas que coisa, de onde vem isso!?”, e comecei a frequentar. Meu pai ganhava muitas bebidas, ele era presidente do --- (incompreensível), e eu pegava, roubava, porque meu pai não bebia, ninguém bebia lá em casa. Então eu dizia: “quer trocar?” E o Carlinhos, por sua vez, também ia. A gente não se encontrava, mas ia todo mundo ver o tal do Johnny Alf. Aí o Luizinho Eça, que era um pouquinho mais velho que eu, menos de um ano, ganhou o direito de tocar de noite. Com 17 anos. E tocando aquele piano... Aí eu ia pra casa e ficava me imaginando tocando. Um ano depois, eu estava tocando com todos eles. Incrível, né? Mas nós não inventamos nada, isso é importante. Não criamos nada. Veio a

necessidade, veio vindo, como o tal do Donato, que eu não conhecia, não conhecia o João, não conhecia o Luizinho, mas todos foram chegando. Aí com a necessidade da gente, a gente viu que tinha gente fazendo aquilo. E de repente, as meninas largam o acordeão e querem o violão, porque pode uma ir na casa da outra, e mais cômodo o violão, porque o acordeão deve ser pesado pra uma mulher. Aí todas queriam aprender violão. Todas. E eu cheguei pro Carlinhos e disse: “Carlinhos, se a gente fizer uma escolinha de música...”. Eu não sabia nada, mas o que eu sabia de música satisfazia a turma. E aí foi uma loucura. Todo mundo queria frequentar a escolinha da gente. Tanto que depois o Carlinhos fez uma, eu fiz outra e cresceu. Aí Edu Lobo foi estudar comigo, Marcos Valle, Wanda Sá. Carlinhos tinha outros tantos que eu não me lembro. E a tal da “batidinha da bossa nova”, todo mundo queria fazer, virou uma mania. Então foi muito bom. Até 62, quando a gente vai pros Estados Unidos, pro Carnegie Hall. Eu não sabia o que era Carnegie Hall. Fui porque o Tom falou assim: “Menesca, você não vai? Você vai pra Cabo Frio pescar?” Eu digo: “É, marquei uma pescaria”, e ele “Não, mas tem que ir, a turma toda vai”. E a ordem do mestre, né? Então nós fomos pra lá e nessa viagem, acaba a turma da bossa nova. Porque um vai pra cá, um vai pra lá, acabou a reuniãozinha da gente. Quer dizer, foi ótimo, porque a música foi pro mundo, mas acabou nossa turminha, aquela coisa assim.

**LN:** E a partir daí, o que aconteceu?

**RM:** A partir daí, cada um segue seu rumo. O Carlinhos foi pro México. O Luizinho também foi pro México, Tom ficou em Nova Iorque, João Gilberto também ficou. João Donato foi pra Los Angeles, então a coisa separou-se. Ao mesmo tempo, começou a vir de fora a nossa música.

**LN:** E você voltou pro Rio.

**RM:** Voltei, porque tinha marcado o casamento, pra dois meses depois.

**LN:** Ah, foi por isso!

**RM:** É, eu fui o primeiro a voltar, ou o único a voltar. Eu voltei e fiquei viúvo aqui, quer dizer, viúvo da turma. E comecei a tocar. Aí armei um conjunto. Eu fui o primeiro cara que fez um grupo de serviço. Todo mundo “Meu trio, o show do meu trio”, e tal, e eu: “Não tenho show nenhum, estamos aí, alguém precisa?” Pra gravação, pra show... Aí começamos a trabalhar muito, muito.

**LN:** E quem eram os músicos?

**RM:** Variava. Quer dizer, quando ia ficando muito bom, eu tirava do conjunto. Porque eu falava: “Eu não preciso de gente muito boa; eu preciso de gente que faça exatamente

isso”. Mas os Castro-Neves começaram a tocar comigo, tinha um outro que parou, o Ugo Marotta, que tocava vibrafone. Meu conjunto tinha um som diferente, era vibrafone, flauta, guitarra e piano (cantarola algo jazzístico), sabe, tudo em grupinho assim? Por exemplo, “Agarradinhos” vem disso (cantarola melodia da canção “*Agarradinhos*”). Era esse grupinho fazendo esse som. E aí o pessoal queria por causa do som diferente. Aí fiquei tocando, fazia tudo, fazia show, fazia baile, fazia disco. Teve muito trabalho até vir 64, que a coisa aí mudou muito pra gente. Porque nós éramos a turma da praia, a turma do mar, e de repente os caras falam “Não, música é o nordeste”, e de repente tem que falar do povo. Então a letra passou a ser um pouco mais importante do que a música. E a minha cabeça era de música. Mas, por exemplo, pelo meu grupo passou Eumir Deodato, que ficou bom demais e saiu. Aí ele achou que eu tinha posto ele pra fora. Anos passou assim, até que em Londres nos encontramos e tomamos umas juntos e ele falou assim: “Vamos botar isso a limpo”. Aí ele entendeu. Porque ele era bom demais! Ele com 20 anos, eu levei pra fazer um disco do Tom Jobim, com o Tom! O Tom falou assim: “Menesca, eu não tenho muita paciência pra escrever tudo, eu tenho as ideias. Você sabe quem escreve?”, eu disse “Sei”. “Quem é?” “Tem um garoto, que toca comigo, tem 20 anos”. “20 anos, pô?”. E foi lá e fez o disco, orquestrou o disco todo do Tom. Com 20 anos. Então, vai ficar tocando no meu grupo? E ele: “Mas eu gosto”, e eu: “Cara, você tem que ir embora daqui”, nem pensei em exterior, mas aí o Luiz Bonfá, que era músico já conhecido lá fora falou: “Você conhece alguém que seja bom, que orchestre pra mim?” e eu digo: “Tem um cara”. Ele devia ter uns 23 anos na ocasião. Aí o Eumir foi e ficou, e fez sucesso, tudo. Mas teve muita gente que passou pelo meu grupo. Até que depois eu fui tocar com a Elis Regina, em 68. Aí eu meio que falei “Eu não quero mais grupo, não quero nada, vou estudar música”. Aí fui estudar, um pouco mais sério. Que até então eu não tinha estudado nada. Aí fui estudar com o Guerra-Peixe. Aí fui estudar um pouco de orquestração. E fiz um pouco de teoria também com uma moça... que tinha livro até. Me esqueci o nome. Mas pouco. Porque me interessava a orquestração, eu queria orquestrar. E o Guerra-Peixe foi muito legal, porque ele não tinha uma forma só de lidar. Ele falou “Vai aprendendo a música com o trabalho, mas vai no trabalho direto: orchestre!”. Aí comecei a escrever pra orquestra, e ele era da TV Tupi, na Urca, e tinha uma orquestra na mão. Então ele fala “Vai lá, leva o arranjo, quando eu ensaiar uma coisa, passo teu arranjo”. Aí ele passava e ia escrevendo na minha parte. Daí falava, “Vamos tomar um chopp ali”. Aí sentava: “Por que você fez isso ali?... É, mas podia fazer assim...”. Então, as minhas aulas eram assim.

**LN:** A melhor aula do mundo, né?

**RM:** Não podia ser melhor! Ele gostou de mim, e eu fui escrevendo, escrevendo, escrevendo... E comecei a orquestrar. Em todas as gravações, orquestrava, fazia aquelas partes intermináveis, com cordas, metais... E fiz isso até 68, quando Elis falou: “Pô, vamos tocar, queria fazer uma super banda!”. Fizemos e aí fomos pra Europa e não sei o que.

**LN:** E que show que era esse com a Elis?

**RM:** Era o “Elis, Como & Porque”. Então nós lançamos. Ali onde tem o Miranda, essa casa nova, ali tinha um bar chamado Sucata. E fizemos 3 meses nesse bar. Aí fomos pra Europa, fizemos uma turnê. A gente não foi nem pra isso, a gente foi pro Miden, que era um Festival de Música, e quando a gente estava tocando no Miden, entre um número e outro – porque eu saía e tinha um número só de piano – e o cara falou assim: “Vocês querem fazer uma turnê na Europa?”, eu digo: “Queremos, quando é que vai ser?” “Começa amanhã, se vocês quiserem! Se quiser, eu vou pro telefone agora e armo!”, e eu digo “Peraí, deixa eu ir falar com a Elis”. Acabou e a Elis “Pô, mas amanhã?!”. Eu falei: “Por que não, Elis?” “Amanhã?... É, podemos!”. Aí saímos dali e fizemos essa turnê, e voltamos. Nessa turnê, a gente gravou um disco com o Toots Thielmann, da gaita, nos conhecemos lá e gravamos, e ficou. Esse disco foi lançado, e tal. Depois voltamos pra Europa, gravamos um disco também, na Inglaterra. Então eu passei dois, três anos com a Elis, até que um dia eu falei: “Elis, acho que cumprimos um trabalho, né? Acho que está na hora...” e ela disse: “Mas você vai largar agora? Eu estava querendo colocar tudo na sua mão!”, e eu: “Deus me livre!” (risos). Eu queria voltar a escrever. E aí o diretor da Polygram, que era o André Midani, que foi o cara que revolucionou a música no Brasil, falou: “Pô, você vai largar a Elis? Não faça isso, a Elis não é qualquer pessoa; ela é difícil, mas é a Elis... Mas você está resolvido?”, e eu respondi: “Já conversei com ela e decidi. Daqui a quatro meses eu arrumo a casa pra ela e saio”. Aí ele falou: “Mas está certo?”, eu digo “Tá”. Aí ele falou “Então eu quero você trabalhando comigo. Como produtor. Mas na verdade, te preparando pra ser diretor artístico. Eu preciso de um músico, não preciso só de um diretor artístico. Porque você tem um negócio de organização, que eu não vejo nos músicos, e eu preciso disso”. E eu digo: “Mas como é que é o trabalho?”, e ele “É um trabalho.”, e eu: “Pô, mas todo dia?” (risos). “Todo dia. É funcionário”. E eu disse: “Então me dá um tempinho pra pensar”. E pensei: “De repente a vida tá me levando...” Aí passei 16 anos sem tocar, sem ter violão... E foi assim, até que também um dia eu falei “Já tá”. Aí aproveitei também a

razão da Nara ter ficado doente, que sempre foi minha amiga, irmã. Quanto eu vi isso, e o médico disse que a Nara ia ter três meses de vida só, puxa, eu nunca tinha ouvido isso na minha vida. “Três?” “É.” “E o que é que faz?” “Nada. Deixa ela cantar. Até... parar.” E pensei “Ah, então esse tempo que ela precisar, vou ficar junto”. E fiquei. Fiquei, os três meses foram 4 anos, fizemos 3 discos mais, e quando ela partiu, eu falei: “Bom, estou com a consciência limpa, que eu me dediquei”, aí de repente, falei: “Danada! Ela que fez um negócio pra mim, não fui eu que fiz pra ela”. Ela me trouxe de volta pra música, sem eu perceber. E pronto, aí eu to aí, graças a Deus! Graças a Deus, voltei pra música!

Quer dizer, resumi, mas é um pouco assim. Quer dizer, pulei pelas tuas perguntas todas, então, você agora pode perguntar tudo o que você quiser (risos)!

**LN:** Bom, como meu trabalho é sobre a Leny, estou bem focada neste começo, aquela coisa do Beco das Garrafas e tudo o que estava acontecendo musicalmente por ali, porque eu acho que era uma época – e eu não vivi isso, claro – na qual, pelo que eu ouço nos discos, havia muita coisa fervilhando, prestes a acontecer. E eu queria entender melhor, pois eu acho que é uma coisa muito pouco falada ainda, a questão dos músicos da noite mesmo, os músicos como Johnny Alf, e como eles estavam lidando com essas coisas novas que chegavam e colocando isso na música brasileira (me parece que o Samba-Session é bem isso mesmo!).

Fala-se muito nos livros sobre as Lojas Murray, as lojas de disco; você frequentou isso também?

**RM:** Frequentei muita loja, eu era rato de loja de música, porque era difícil você encontrar isso. Porque o que se vendia de disco era outra coisa, era Nelson Gonçalves, samba-canção. E quando a Elis estourou, ela não vendia disco. Caetano não vendia disco. E estourados! Essa era nossa pergunta, que aí eu já estava na Polygram como produtor, e perguntava: “por que eles estão estourados nos programas de televisão todos e não vendem disco?” Então o erro está com a gente, de repente, que faz isso. E fomos procurar o erro na gente e a gente achou. Tanto que a Polygram era o quarto lugar no mercado (o primeiro lugar tinha trinta e poucos por cento, Polygram com dez por cento), e em um ano ela foi pra quarenta por cento, pois a gente achou o que era o problema.

**LN:** E o que era esse elo perdido?

**RM:** Era o modo de você focalizar essa coisa, quer dizer, quem que a gente contratou? Gente de fora da gravadora; porque na gravadora está todo mundo trabalhando de uma

maneira aqui, então per aí, como é que esses caras trabalham? Começamos a pegar um aqui, e foi bacana porque esse grupo de trabalho, se você olhar a carreira deles, todos eles foram grandes vitoriosos. Quer dizer, a gente escolheu as pessoas certas. Eles falavam, por exemplo: “Vocês estão trabalhando Raul como se fosse pra Veja; não, tem que trabalhar para a Contigo, porque aquela loucura ali que ele faz é bem reportagem, é quase que policial. Brigou e bebeu e não sei o que. Faz bem baixo ali pra ser sucesso; depois, ele alcança o que ele quiser”. Por exemplo, peguei Marina, que não vendia disco e tal; aí reuniu a turma e tal e vamos lá, quem é Marina? Aí reunimos a turma jovem, 5 pessoas, do diretório tal, o outro da academia tal de música, e o primeiro já falou tudo: “Marina é nossa Gal Costa”. Eu digo: “Ah, legal... E aí, onde é que eu promovo Marina?” “Ah, Polis Sucos, jornal não sei o que da faculdade da PUC...”. Coisa que eu nem sabia. E a gente estava tentando Marina na Veja... Aí – POW – estouramos Marina. E fomos estourando um por um. Quer dizer, a gente conseguiu descobrir aonde estava o erro da gente, ao invés de falar que o erro era do mercado.

Mas o Beco não tinha cantor quase. Eram os instrumentistas, que diziam: “Ó o canário...”. Mas começa quando surge uma Leny, uma Elis, um Simonal, um Jorge Bem, falam: “Pô, esse cara na verdade não é cantor, é um músico que canta”. E começaram a abrir a exceção. E aí começam os pocket-shows, onde você tinha um grupo bom, um trio legal, com uma cantora. E vira uma coisa de turista, na verdade. Pessoal interno também, mas muito turista, porque quem vinha ao Brasil vinha pro Beco pra ver. E principalmente os músicos de fora, quando vinha um Tony Bennett, os músicos vinham pro Beco: “Onde é que eu posso ver música boa?” “Beco”. E daqui eles começaram a levar nossa música pra fora, em 60... 59, 60, 61. Tanto que a gente chegou em 62 lá fora e eu fui o primeiro a passar na alfândega e olhei assim e vi uns seis músicos, daqueles inatingíveis, assim, sabe? “Galera, olha quem tá aqui, que coincidência, chegando em Nova Iorque, de repente no mesmo aeroporto!” Aí o cara que estava nos recebendo falou: “Não estou entendendo, o que é que tem?”, e eu digo: “Pô, esses caras, mas que sorte!”, e ele: “Sorte não, eles vieram receber vocês”. “Receber a gente?! Eles sabem quem a gente é?” “Claro que sabem, você vai ver!”. Aí Gerry Mulligan, tal... Putz! Quer dizer, a nossa música chegou antes da gente. Chegou por causa dessa coisa. Sem a gente saber. O cara vinha no Beco, aí comprava um disquinho, nas tais lojas, Murray... E aí começa, quer dizer, lá no Beco todo mundo tentando começar sua carreira de cantor, aí Leny chega... Os caras: “Pô, tem uma menina aí, 17 anos, por aí, e cantando que você precisa ver! Improvisando e tudo...”, e

eu: “É mesmo?”, então eu ia lá dar uma olhadinha, mas nunca fui frequentador assíduo. Elis, “Chegou uma mulher aí de São Paulo, e tal, que vem com o pai dela, o pai não larga, e não sei o que”... Aí começa, o Jorge Bem se lança lá, o Simonal se lança lá. Então o Beco foi muito importante pra essa outra turma, eu chamo quase de outra turma, que surgia pela noite. A nossa surgia muito pelo dia. Então acho que o Beco foi muito importante, desenvolveu muito, inclusive a coisa do músico. Quando, por exemplo, Sylvinha cantava, era com uma orquestra. Então a base da orquestra era aquela, toda contratada e tal. Daí, com o Beco, começa a ficar uma coisa muito pessoal, “vou gravar com aquele trio”.

**LN:** E a relação com a música muda, não é? Porque já não é mais uma orquestração, uma coisa escrita, tem muito espaço pra jogo.

**RM:** Sim, o tempo todo. Porque até então você chegava pro maestro – eu participei muito disso, pela própria Elenco – chamava o maestro e: “Olha, ela vai gravar a música tal: Eu, você nós dois...” (*cantarola trecho da canção “Fotografia”, de Tom Jobim*). O cara ia pra casa e escrevia o que ele quisesse. Com a levada que ele quisesse. Não podia um músico chegar na hora e dizer: “Maestro, não era bem isso”.

**LN:** Era a herança do rádio também...

**RM:** Exatamente. Aí começa, você toca com o trio, daí fica tudo bom e de repente: “Pô, vamos gravar”. Mesmo que você botasse as cordas em cima... Mas fica muito mais suingado. Mudou totalmente.

**LN:** E você acha que isso veio do Jazz?

**RM:** Certamente. Totalmente e certamente do Jazz. Porque o que acontece: você imagina, eu tinha 18 anos, aí adorava samba-canção, que era o que eu tinha de melhor, os caras fazendo música com acordes mais modernos e tal. Mas aí o cara fala: “Garçom, apaga essa luz que eu quero ficar sozinho/ Garçom, me deixe comigo que a mágoa que eu tenho...” (*cantarolando trecho da canção “Bar da Noite”*). O que tinha de mágoa, de sofrimento, e a gente cantava isso. Mas não condizia! Nós já começamos a usar as primeiras bermudas, e tal. “*Se eu morresse amanhã de manhã, não faria falta a ninguém...*” (*cantarolando a canção “Se eu morresse amanhã de manhã”*). Pô, o que é isso? Era um baixo-astral! E ao mesmo tempo pegava a gente. Baixo-astral é uma coisa que enreda você. É meio que uma teia, “Vem pra cá”; a noite e o samba-canção, você fica preso ali. Tanto que muita gente boa ficou na noite. Alcione conseguiu sair, o Emílio conseguiu sair, a Leny conseguiu. Mas milhões de cantores bons ficaram na noite. Porque era: “Você também? É difícil a vida, né? Tua namorada te deixou?”, e

você ficava naquele grupo. Eu gosto da pescaria de mergulho, eu queria outra coisa da vida. Então eu fui pulando fora. E esse negócio, o jazz tem a coisa moderna. Os caras ainda de terno, mas a gravata já meio caída, copo de whiskey, o cigarro...

**LN:** Mais informal mesmo.

**RM:** Mais informal. E aliás, eu falo informal, mas era a forma de você lidar com aquela coisa moderna. Tanto que nós todos bebíamos e nós todos fumávamos. Todos. Eu nunca fui de beber, mas o copo tinha que ter. Esse copo e o cigarro aqui, era moderníssimo! Então o jazz trazia isso e trazia uma liberdade musical. A chance de improvisar em cima de um tema. Então, veio muito daí. Claro que com o samba que a gente não conseguia tocar, então a gente: “Pô, pode botar uma batida aqui, é um pouquinho assim diferente; não é o samba mesmo, mas...”. A gente chamava de “samba moderno”. Porque ninguém sabia aquela coisa que o Cartola fazia, o Nelson Cavaquinho, que é uma batida dali, né, do meio deles, do morro mesmo. E gente não sabia. Aí começamos a botar o negócio do jazz, e tal, mas as harmonias vieram muito do jazz, os sincopados. Até então, você tinha: “(cantarola trecho de Feitiço da Vila, sem a letra)”, depois vem: “(cantarola trecho de Samba de Verão, também sem letra)”. Isso é bem jazz! (segue cantarolando Samba de Verão). E vai: “(cantarola O Barquinho, apenas a melodia, evidenciando o sincopado)”. Tanto por isso que os músicos de jazz vêm pra cá e adoram a nossa música e levam. Pode ter certeza de que vem muito do jazz. Muita gente diz que não, mas vem.

**LN:** E uma coisa que eu fico me perguntando: se o jazz trazia tanta liberdade pros músicos e foi uma coisa que influenciou tanto vocês a compor essas coisas modernas, com harmonias diferentes, por que não é comum a improvisação na bossa nova? Por que é tão focado no conjunto da melodia, letra e harmonia?

**RM:** É porque, vamos dizer, é onde os cantores puderam pegar mais, porque se eles chegassem ali, iam ficar fazendo o que, improvisando em cima? Tem a Leny, e tal, mas os cantores todos começaram – mesmo quem não tinha nada a ver com isso, como a Maysa, que era a rainha do samba-canção – a cantar essas canções. E Lúcio Alves, e Dick Farney. Então essa coisa passou a ter um peso, um valor comercial. Aqui você pode ganhar dinheiro fazendo essas coisas. O outro, você não pode. Fazer um show de jazz...

**LN:** É música para músicos, de certa forma...

**RM:** Aí tem lugares, que tocam blues, que tocam jazz, mas a música cantada foi pro mundo inteiro. O instrumental foi muito pro jazz também, mas o que fez um Sinatra cantar uma música foi a música e a letra do Tom. E um Sinatra cantando seria quem

hoje em dia? Nem sei mais... Seria a Madonna cantando! Era um nome até maior que a Madonna na época. E você vê que o Sinatra nunca gravou um disco de um Cole Porter, de um Gershwin. Ele gravou um disco do Tom Jobim. Quer dizer, ele esqueceu um pouco os grandes compositores americanos e se apaixonou pela música do Tom Jobim.

**LN:** E muitos lá fizeram o mesmo, Nat King Cole, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan... E até hoje, isso nunca parou...

**RM:** Até hoje tem coisa. As músicas da gente são muito gravadas lá fora. Mas eu acho que o jazz é uma coisa que na verdade nunca foi o grande sucesso do mundo, mas é uma coisa que vai viver... As coisas vão mudando e o jazz continua. E a bossa nova ficou um pouco isso. Ela não é a música de maior sucesso; aliás, nunca foi. Mas ela está lá; em qualquer lugar do mundo que você vá, você chega lá e está lá a nossa música.

**LN:** Ao longo deste processo de pesquisa, comecei a me dar conta de que talvez se possa pensar, de certa forma, numa bifurcação em relação ao que aconteceu a partir do final dos anos 50, com esses músicos da noite tocando e com vocês compondo. Talvez se pudesse pensar em dois caminhos: o primeiro sendo o dos músicos que começaram a formar os trios no início dos anos 60, e que aí acompanharam todo mundo também, e do outro lado, os bossa-novistas. Porque a forma de se tocar é muito diferente; a bossa nova tem uma maneira de tocar que é muito concisa – aquela coisa de ser a nota certa, aquela coisa do Tom, em que tudo é muito delicado e sutil. E a interpretação vai mais pra esse lado. Enquanto que esses músicos que beberam da mesma fonte (o jazz, os compositores modernos dos anos 40 e 50), inclusive tendo sido influenciados também pela bossa nova, mas que tocam de um jeito muito diferente, muito mais expansivo, priorizando essa liberdade e às vezes até os excessos, que na minha visão seria onde a Leny se encaixaria mais, embora ela própria se considere uma cantora de bossa nova. Como você vê isso?

**RM:** Eu acho que ela fica no meio, é uma coisa meio bossa-jazz (risos). Mas acho que é isso mesmo, quer dizer, o músico estava procurando a liberdade dele, porque ele funcionava dentro daquela coisa rígida de orquestra o tempo todo. Todos eles eram de orquestra até então. E ali botaram pra fora. Nós, como nunca fomos, seguimos um caminho diferente. Mas acho que são duas tendências, como em tudo você tem, você tem duas possibilidades aqui, e elas andaram paralelas – várias vezes elas se juntavam, faziam shows juntas e tal, nos programas de televisão de São Paulo, principalmente. Porque o Rio cria e São Paulo organiza, até hoje. Então, São Paulo fala: “Vem tudo pra cá!” Tinha os programas da Record... Então muitas coisas aconteceram. O programa

“Bossadade”, que era da Elizeth Cardoso, e tal, o outro do Chico Buarque com Nara, o Fino... Então, você vê que as coisas todas podiam acontecer. Mas elas aconteceram principalmente paralelas, quer dizer, ninguém negou ninguém. Agora, eu não sabia fazer aquele instrumental ali.

**LN:** É, acho que foi uma coisa bem natural mesmo da cada grupo de músicos.

**RM:** Claro, eram as nossas possibilidades. Eu me ligava muito na melodia. Do tipo: vou fornecer material para ali. A gente era mais fornecedor de material para ali. Porque as músicas que esse pessoal fazia, você vai encontrar cinco que foram sucesso (cantarola melodia de Estamos Aí). Mais umas quatro e acabou. Agora as nossas...

**LN:** E as de vocês iam pra lá.

**RM:** Iam pra lá. E eles transformavam.

**LN:** Exatamente, tocavam aqueles temas do jeito deles.

**RM:** Então um lado era de criar a melodia e o outro de executar. Mas é uma bossa-jazz, não tem dúvida.

**LN:** Também essa questão de nomear é muito complicada, a gente fica às vezes quebrando quebrar a cabeça pra dizer que uma coisa é uma coisa e a outra coisa é a outra coisa, e no fundo, não dá pra definir tão bem assim...

**RM:** É, você vê, eu acho que estava na hora de você inventar os nomes pra isso que a gente faz. Porque a música do funk, não sei o que, que tem aquele baile lá, não é a mesma música que o Tom Jobim fazia. Mas você chama tudo de música. De repente deveria ser, como a gente brinca, a Música Popular Brasileira e a Música “Prapular” Brasileira. São duas coisas (risos)! São funções diferentes, totalmente. Numa você vai pro show, e grita, não quer nem saber o que você está ouvindo. E a outra, você vai pro teatro ouvir. São duas coisas. E você chama tudo da mesma coisa. De repente tinha que chamar “avião” e “carro” (risos). Mas são duas coisas diferentes.

**LN:** É, é uma possibilidade... (risos)

**RM:** Vamos propor! Música “Prapular” Brasileira. Dá pra encaixar uma porção de coisas. Axé, forró, não sei o que, e tal.

**LN:** E hoje a gente diz que canta “Música Popular Brasileira” e já te imaginam no Faustão, e te dizem: “Um dia eu vou te ver lá!”, e você diz: “É, não é bem assim...”.

**RM:** A Joyce fala assim: “Bom, vamos lançar MCB: Música Criativa Brasileira”. Porque nós não somos mais “popular”. Fomos, numa época. Fomos, na época desses programas de televisão. Mas mudou... Mudou. Populares são outras pessoas. A classe média, que era uma classe média mais baixa, cresceu; a classe média cresceu, e então

essa turma aqui que não comprava, de repente está comprando a música popular brasileira.

**LN:** Bom, e só pra finalizar o assunto, vamos falar um pouquinho da Leny. Quando foi a primeira vez que você viu a Leny cantar?

**RM:** Foi no Beco. Eu vi num show. E logo depois, quando eu já estava com meu grupo formado, o tal grupo de serviço, os programas de televisão me chamavam pra acompanhar. Então, eu me lembro que a Leny deu um esporro na gente. A gente começou a tocar, sei lá (*cantarola “Batida Diferente”*), e a gente acompanhava ela, e todo mundo meio solando junto (cantarola mais um pouco), e ela falou: “Pára! Sou eu que estou cantando; tá todo mundo solando!”. Sabe, a gente não se tocou disso; a gente já devia estar fazendo isso com todo mundo, todo mundo tocando, mais à vontade e tal, e cada um meio que improvisando. Ela falou: “Pô!”, e isso foi bom, porque ela deu um toque muito importante pra gente, e eu comecei a ver: “É isso mesmo, tô fazendo uma batida, o piano tá fazendo outra... Peraí, vamos tocar juntos, e não um contra o outro!”. Isso foi muito bom pra gente. Mas eu vi que ali não tinha uma cantora, tinha um músico que estava cantando. Como Elis, que falou: “Opa, o baixo está errado aqui. O baixo aqui, ó: BOM, BOM! Essa nota”. Ela não tocava baixo, mas sabia qual era a nota. A Leny também, a Leny saca as harmonias todas. Então é outro tipo de gente, de cantor. E poucos conseguiram isso. Esse tempo todo, claro, você deve conhecer uns, eu conheço alguns, mas muito poucos que podem chegar pro músico e dizer: “Opa, o baixo aí tá errado!”. E a Leny deu esse toque, ela era muito garota ainda. Eu fiquei até assim na hora, que ela falou: “Espera aí, pô, pára, pára!”, sabe? Eu digo: “Putz, o que é isso?” O pessoal ficou assim... Eu digo: “Cara, vamos ouvir o que é que é, que de repente ela tem razão”. E tinha.

**LN:** Isso foi algo ao vivo que aconteceu ou foi num ensaio?

**RM:** Isso foi preparando pra televisão, um ensaio já dentro da televisão. Assim: “Ó, vocês ficam aí nesse canto aí, nessa sala aí, preparam dois números”, e tal. E aí, eu digo: “Putz...”. E várias vezes eu vi Leny também tendo essa atitude com outros, em shows e em algumas coisas. Eu até em algumas vezes falei: “Leny, pega leve...”, em outros países às vezes. Mas porque ela sabe o que ela está fazendo. Ela é um nível de cantora – eu não estou falando de gostar ou não gostar, isso é outra coisa – eu estou falando no nível de cantora que está ali, e ela é muito bem preparada.

**LN:** E a questão da improvisação, é engraçado, porque eu sempre ouvi Leny, desde comecei a cantar, e achava incrível, e pra mim, aquilo vinha da Ella Fitzgerald. Eu

pensava que aquilo não poderia vir de outro lugar. Até que eu vi uma entrevista com a Leny em que ela diz que, na verdade, a primeira vez que ela ouviu um improviso foi com a Dolores, numa gravação de “Fim de Caso”, que tem um improviso incrível, que você não sabe de onde saiu também aquilo! E aí eu fico me perguntando: mas de onde a Dolores tirou aquilo? E também não posso deixar de me perguntar o que teria acontecido depois, se ela não tivesse morrido tão cedo. E a Leny diz que foi pro piano tocar, e descobriu que era uma melodia em cima da mesma harmonia que já havia sido tocada na música. Mas ao mesmo tempo, as sílabas que a Leny foi escolhendo nos improvisos dela, são completamente diferentes das sílabas que a Dolores usa no improviso dela. Como se fosse outra linguagem mesmo. A Dolores usa muito “Ba-bm-bí-ba-bm-bá, baiobá, dore-reio-dn-dá, baio-bm-ba-ba-re-ba-dada, dore-dreo-dn-dô...” (cantarolando improviso de Dolores), umas sílabas que eu acho muito inusitadas. E a Leny já pega coisas bem percussivas...

**RM:** Ela é bem instrumento, né?

**LN:** É, ela pensa talvez mais em motivos mesmo, em repetições de motivos, tem muitos cromatismos, e tem muitos sons percussivos. Ela pega: “sha-ba-run-dá”, que não são tão próximos do jazz, diferente da Dolores, que está muito mais próxima de uma Sarah Vaughan, algo assim. Então eu fico me perguntando, será que essas sílabas, que a Leny usou – não sei como ela chegou nisso – se não tem a ver com justamente as canções de vocês, que usam muito isso...

**RM:** Eu acho que vem tudo lá das cantoras americanas mesmo. Mesmo que seja inconsciente, nasceu ali e foi se transformando através de algumas pessoas mais geniais que outras. Tem gente que tenta até hoje imitar a Sarah Vaughan, e tal, mas elas não. Aquilo estava nos filmes, nos musicais, na vida da gente; aquilo estava entrando. E a Ella Fitzgerald e a Sarah Vaughan... Mudaram a coisa. Aquela simplicidade com que elas cantam aquelas coisas todas. E aquilo foi fascinante também pra turma. Como o jazz veio pra gente, os músicos, aquilo foi fascinante pras cantoras. Mas mesmo que ela diga: “Ah, eu nunca ouvi Ella Fitzgerald”, aquilo, de alguma forma, estava lá. Foi criado ali. Não tenho dúvidas de que aquilo não foi criado no Brasil.

**LN:** Claro.

**RM:** E aí, quem tem a cabeça mais moderna, mais atual, pegou e desenvolveu. Dolores era uma pessoa dessas assim, tanto na letra quanto na música e tudo. As letras da Dolores são incríveis; pra mim, as primeiras vezes que eu vi, eu falei: “Mas como é que você faz um negócio desses?”, e ela: “Ah, eu sento e escrevo...”. Mas era um dom que

ela tinha. Fantásticas essas letras dela (*cantarolando “Fim de Caso”: Eu desconfio/ Que o nosso caso está na hora de acabar...*). Ai! É uma coisa! Que é um blues; essa música, eu já gravei duas vezes em blues. Gravei em blues mesmo. Mas são pessoas muito especiais. Muito pouca gente fazia isso. E por isso que eu te digo, do Beco ali, você tira umas três pessoas... Não tem mais não. Agora, aquilo ali, são geniozinhos que aparecem. O Jorge Bem é um geniozinho que apareceu com uma coisa diferente. Todo mundo fazendo a mesma coisa e ele vem com uma coisa nova. O Tom, por exemplo, eu falei: “Pô, ‘Por Causa de Você’, coisa de menina”, e tal, e o Tom: “Cara, vamos ver, tem uns negócios aqui bons, viu?”. Percebeu que ali tinha uma coisa nova, boa... A história é feita das pessoas comuns e das pessoas extraordinárias, que são essas. E a Leny tá até hoje; quer dizer, eu já fui ao Japão com ela, e fizemos tantos shows lá no Japão, só piano, guitarra e ela, o Fernando Merlino, eu e ela, nós saímos por aquele Japão todo tocando, bom demais. Estados Unidos, fizemos também uns concertos lá nos Estados Unidos. E ela, todo mundo fascinado por ela.

**LN:** Ela é muito comparada à Ella Fitzgerald, né?

**RM:** Muito. É. Muito.

**LN:** E realmente, não tem como dizer que não parece!

**RM:** Mas ela tem uma brasilidade também da coisa, que é muito boa.

**LN:** Tem. E é exatamente o ponto onde eu queria chegar mesmo. De onde saiu isso? Quer dizer, o que ela escutou que modificou seu canto pra que se transformasse no que ela é hoje como improvisadora?

**RM:** De repente, vem pelo pai, vem pela mãe, vem por aí... Eu estou acabando de gravar um disco – eu não, meu sócio – um disco só com músicas do Roberto Carlos. Na verdade, nem era pra ser ela. Mas começamos a fazer com uma moça lá dos Estados Unidos, e a gente olhou e falou: “Nossa, o projeto está tão gostoso...”, aí, paramos com a moça, e perguntamos: “Quem é que nós vamos chamar pra fazer? Vamos chamar a Leny e perguntar.” Aí, Leny veio e falou: “Abre aí, que eu vou cantar”. Aí cantou umas duas, assim, de cara, pra gente ver. A gente falou: “Pô, Leny, é você. Topa?”, que é super bem orquestrado, sabe? Moderno demais! Mas fica uma coisa meio um bolero, assim; fica uma coisa assim... Está lindo o disco! E ela foi lá no dia seguinte e colocou voz em tudo. “Solta aí! Solta aí esse negócio aí, vai! Bom, agora vocês trabalham aí, que eu vou embora.” (risos). A facilidade que ela tem, né?

**LN:** É, ela é um músico, né? E ela se diz músico também.

**RM:** E é. Ela sabe. Ela sabe negócio de mixagem. “Pô, aqui, eu não estou sentindo aquele baixo do show... Não estou sentindo. Ah, agora sim. Agora eu tô. Agora eu tô bem.”. Então ela sabe o que ela quer. Isso é que é o bacana dela. São super cantoras, que a gente não pode querer que todo mundo seja igual, não é? Por exemplo, Elis. Pra mim, não surgiu outra Elis. Pra mim. Pra outro, de repente tem. Pra mim, ainda não. Eu gostaria até que surgisse outra, mas, pelo que eu vi, pelo que eu acompanhei, pelo que eu vivi, não tem. Não chegou ainda não.