



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FLÁVIO JOSÉ GOMES DE QUEIROZ

CAMINHOS DA MÚSICA INSTRUMENTAL
EM SALVADOR

Salvador - Bahia
2010

FLÁVIO JOSÉ GOMES DE QUEIROZ

CAMINHOS DA MÚSICA INSTRUMENTAL EM SALVADOR

Tese apresentada como
exigência do Curso de
Doutorado em Etnomusicologia
do Programa de Pós-Graduação
da Escola de Música da
Universidade Federal da Bahia

Orientadora: Profa. Dra. Angela Elizabeth Lühning

Salvador

2010

Q Queiroz, Flávio José Gomes de.
Caminhos da música instrumental em Salvador / Flávio José Gomes de Queiroz. –
2010.
248f. : il.

Orientadora : Profa. Dra. Angela Elizabeth Lühning.
Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2010.

1. Etnomusicologia - Bahial. 2. Música instrumental – Bahia 3. Musica popular –
Bahia. 4. Jazz - Bahial. I. Lühning, Ângela Elizabeth. II. Universidade Federal
da Bahia. Escola de Música. III. Título.

CDD – 780.89
Q 3

FLÁVIO JOSÉ GOMES DE QUEIROZ

CAMINHOS DA MÚSICA INSTRUMENTAL EM SALVADOR

Tese apresentada como exigência do
Curso de Doutorado em
Etnomusicologia do Programa de
Pós-Graduação da Escola de Música
da Universidade Federal da Bahia

Aprovada em 24 de fevereiro de 2010.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dra. Angela Elizabeth Lühning
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Claudiney Carrasco
Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. Leonardo Vincenzo Boccia
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Paulo Costa Lima
Universidade Federal da Bahia

Prof^a Dra. Sônia Maria Chada Garcia
Universidade Federal do Pará

Salvador

2010

QUEIROZ, Flávio José Gomes de. **Caminhos da música instrumental em Salvador**. 2010. 249 f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia. Orientadora: Prof^a Dr^a Angela Elizabeth Lühning.

RESUMO

O presente trabalho é uma etnografia da Música Instrumental na cidade do Salvador, Bahia, Brasil. Após discutir possíveis definições do que seja Música Instrumental, apresenta uma retrospectiva da mesma no Brasil. Mostra o seu desenvolvimento historiográfico ao longo de quase trinta anos, as diversas influências sofridas e o relacionamento dos seus músicos com outros setores da vida sócio-cultural da cidade. Além disso, aborda a questão do autoaprendizado musical à luz das idéias de Ivan Illich e Jacques Rancière.

Palavras-chave: etnografia musical, etnomusicologia, música, música instrumental, música na Bahia, música popular.

QUEIROZ, Flávio José Gomes de. **Paths to the instrumental music in Salvador**. 2010. 249 il. Doctoral dissertation – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia. Advisor: Prof^a Dr^a Angela Elizabeth Lühning.

ABSTRACT

The present work is an ethnography of Instrumental Music in the city of Salvador, Bahia, Brazil. After discussing possible definitions of what instrumental music is, it presents a brief history of Instrumental Music in Brazil, showing its historiographical development along almost thirty years, the undergone influences and the relationships of its musicians with other sectors of socio-cultural life of the city. Furthermore, it addresses the issue of self-learning, under the ideas of Ivan Illich and Jacques Rancière.

Key-words: brazilian jazz, ethnography of music, etnomusicology, music, instrumental music, music in Bahia, popular music.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	08
1.1 DADOS METODOLÓGICOS	11
1.2 DIVISÃO DO PRESENTE TRABALHO	15
1.3 SIMPATIA PESSOAL	16
2 O QUE VEM A SER MÚSICA INSTRUMENTAL	18
3 DESENVOLVIMENTO DA MÚSICA INSTRUMENTAL NO BRASIL	29
3.1 PELOS PRIMÓRDIOS	29
3.2 RADAMÉS PARA UNS, VERO PARA OUTROS	30
3.3 UMA DUPLA DA DÉCADA DE 1910	32
3.4 NASCIDOS NA DÉCADA DE 1920: GERAÇÃO PRÉ-BOSSA	35
3.5 SURGIMENTO DA BOSSA NOVA	37
3.6 BOSSA INSTRUMENTAL	40
3.7 CANÇÃO DE PROTESTO, FESTIVAIS..	42
3.8 DOIS NOMES DE PESO	44
3.9 CLUBE DA ESQUINA	47
3.10 MOVIMENTO ARMORIAL E OUTROS NORDESTINOS	48
3.11 SOM DA GENTE	50
4 DESENVOLVIMENTO DA MÚSICA INSTRUMENTAL EM SALVADOR	52
4.1 CONTEXTUALIZANDO	52

4.2 PRELIMINARES: ANTES DA DÉCADA DE 70	55
4.2.1 Na Cidade Baixa	56
4.2.2 Retornando à Cidade Alta	57
4.2.3 Televisão. Carlos Lacerda e companheiros	59
4.2.4 Vila Velha. Alcyvando e companheiros. Pianistas e seus trios	62
4.2.5 Na trilha da vanguarda	65
4.3 PELA DÉCADA DE 1970	66
4.3.1 A Banda do Companheiro Mágico, depois d'O Banzo	72
4.3.2 Trinca de ouro: Victor Assis Brasil. João Américo. Roland Schaffner	80
4.3.3 Sexteto do Beco	88
4.3.4 Raposa Velha	92
4.3.5 Smetak traz novos temperos	96
4.3.6 Mais reforços de fora	98
4.3.7 Explosão de bandas	101
4.3.7.1 Aberturas para além d'O Banzo	101
4.3.7.2 Rock progressivo, <i>fusion</i> & cia.	102
4.3.8 O Festival de Música Instrumental da Bahia	109
4.3.8.1 Preliminares I: shows e encontros	109
4.3.8.2 Preliminares II: antigos e respeitáveis festivais	116
4.3.8.3 Mostras de som	119
4.3.8.4 Frutos	120

4.3.8.5 Informativos	122
4.3.8.6 Espaços, circuitos	125
4.3.9 Ascensão da Música Axé: decadência da MI	135
4.3.10 2001: o retorno	140
4.4 CRONOLOGIA	143
5 APRENDIZADOS	152
5.1 PRELIMINARES	152
5.2 APRENDENDO SOZINHO. OU NÃO.	157
5.2.1 Ambiente doméstico favorável	157
5.2.2 Modelos reais	160
5.2.3 Modelos virtuais I	162
5.2.3.1 No cinema	163
5.2.3.2 Escutando discos e rádio	165
5.2.4 Estímulos diversos	166
5.2.5 Trocas de segredos: os núcleos informais	169
5.3.. “PEGANDO” UMA TÉCNICA. CONCILIAÇÕES	173
5.4 A AMA	181
5.5 MODELOS VIRTUAIS II	184
6 CONEXÕES. DETECCÕES. DISCUSSÕES. REFLEXÕES. ADMOESTAÇÕES	187
7 CONCLUSÕES	214

REFERÊNCIAS	220
LIVROS, REVISTAS, COMUNICAÇÕES	220
CAPAS DE LP'S E ENCARTES DE CD'S	228
ENDEREÇOS ELETRÔNICOS	230
DEPOIMENTOS	232
ANEXO A – Lista de CDs e LPs	235
ANEXO B – Partituras	238
APÊNDICE I – Informativos	246
APÊNDICE II – CD	248

1. INTRODUÇÃO

A música instrumental na cidade do Salvador ainda não foi, até o presente momento, estudada de maneira sistemática. Os seus primórdios datam dos inícios dos anos 60. Em seu formato atual, foi construída ao longo dessas décadas às custas de influências distintas e atos pessoais únicos. Atravessou a ditadura militar, os grandes Festivais da Record e outros, o Tropicalismo, a abertura política, a crise de governos. Sofreu “altos e baixos”, com a criação dos Festivais de Música Instrumental da Bahia e com a ascensão da *Música Axé*. Após 13 anos de quase estagnação, ela dá sinais de renovação.

A música instrumental é uma ponte que liga diversas vertentes musicais, de gêneros como o “erudito” até o “popular”. Por ela passam músicos de distintas origens musicais. Muitos compartilham os seus conhecimentos, às vezes tornando-se formadores de gerações. Notícias referentes a ela, ordinariamente, ocupam poucas páginas de jornal. Essas poucas páginas são dedicadas, basicamente, à realização do Festival de Música Instrumental da Bahia. Apesar de alguns de seus músicos dialogarem com artistas em nível nacional, ou mesmo internacional, o movimento como um todo é quase que marginal.

Há vários tipos de música instrumental, desde a sinfônica erudita até solos instrumentais, passando por nuances regionais e influências estilísticas. Defini-la é algo problemático, tarefa que faremos no primeiro capítulo.

Quem são as pessoas que praticam música instrumental? Como esta música se desenvolveu em Salvador? De que maneira pode ser aprendida?

Durante o III Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, Alberto Ikeda¹ denunciava o baixo número de estudos em música popular realizados por pesquisadores com formação especializada em música. No que se refere ao nosso objeto específico de estudo, pode-se afirmar que não há, propriamente, uma literatura sobre a música instrumental de Salvador. Talvez assuma-se tacitamente que, pela sua proximidade com o jazz, a música instrumental apresente questionamentos semelhantes àquele; ou, ainda, que esta seja um “tipo” de jazz, e, assim, o que se afirme sobre um possa ser verdade com relação ao outro. Mas tais afirmações podem levar a equívocos, visto que não levam em conta o contexto local em proposição.

Neste sentido, o presente trabalho poderá contribuir, de forma imediata, para preencher uma das lacunas na historiografia da música baiana: cobrirá pouco menos de 30 anos, com foco nos primórdios do que se pode chamar propriamente de música instrumental (no sentido empregado atualmente pelo mercado de música), lá pelo início da década de 1970, até o final da década de 1990.

O objetivo básico deste trabalho é mostrar como se deu o processo de desenvolvimento da música instrumental em Salvador. Pelo recurso à narrativa oral dos protagonistas do movimento assim como pela análise das fontes, aproxima-se assim da microhistória; esta torna possível “a historiografia dos anônimos, dos esquecidos, buscando nesses elementos os pressupostos da história social e cultural” (ROSA, 2007, p.1) e tem um profundo envolvimento “com o privado, o pessoal, o vivido”, mostrando representações de indivíduos, pequenos grupos e suas identidades” (p.7).

Diversas outras questões serão abordadas: já que ela não era contemplada pelo ensino oficial, como era transmitido o seu corpo de conhecimentos? Secundariamente,

¹ Ver o artigo “Pesquisa em música popular urbana no Brasil: entre o intrínseco e o extrínseco” em <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>.

podemos questionar como se relacionam os seus músicos com aqueles de outras áreas musicais? Que espaços abrigam esta música? Que tipo de público frequenta esses shows?

Ao longo deste trabalho poderá ser demonstrado que, em Salvador, os praticantes da música instrumental constituíram – e constituem – uma ponte entre os músicos eruditos e os populares; representam um importante corpo de formadores de profissionais para o mercado da música popular.

Detentores de habilidades musicais diversas, como tocar, compor, arranjar etc. esses músicos guardam, contudo, um certo descontentamento com relação à Academia – no caso, a Escola de Música da UFBA. Possivelmente, uma das principais causas desse descontentamento é que o foco diferenciado de suas práticas musicais – o desenvolvimento da capacidade de improvisação e a prática do arranjo como forma privilegiada de expressão e criatividade – não são contempladas por aquela instituição. Acrescente-se a isso a ausência de estudos acerca do repertório da MPB em seus programas pedagógicos dos cursos de graduação e, conseqüentemente, a ausência de estudos de harmonia nestes termos.

Um outro objetivo que considero de especial relevância é sensibilizar os dirigentes e professores da EMUS – quiçá, também, de outras instituições brasileiras – quanto à importância do tema aqui abordado. Por décadas a fio tem-se fechado os olhos para a questão do ensino de música popular (jazz, música instrumental e afins) no contexto universitário. Tal atitude faz-nos parecer avestruzes diante do perigo, enterrando a cabeça na areia e fingindo não existir o que o ameaça: não podemos mais ignorar a demanda do mercado de trabalho em música popular e o anseio de muitos alunos que batem à nossa porta buscando, justamente, esse tipo de treinamento. Sejamos sinceros: o que fazem, após a conclusão da formação, os nossos alunos instrumentistas? Quantos serão absorvidos por

uma orquestra? E os compositores? E os cantores líricos? Definitivamente, Salvador não tem condições financeiras, mercadológicas nem culturais de absorver todos os nossos graduados para a área chamada “erudita”, embora esta área também possa se desenvolver. A academia precisa deixar de lado suas barreiras e oferecer os cursos tão necessários à ampliação deste campo de trabalho. Mudanças estão a caminho, felizmente.

Volto aqui ao tópico da transmissão desse corpo de conhecimentos: quando indagados sobre de que maneira aprenderam música instrumental, muitos músicos responderam que aprenderam “de ouvido”. A partir daí, foram treinando como podiam. Se a música instrumental ou o jazz não eram ensinados na escola, os interessados dispuseram de estratégias para o seu autoaprendizado; aproximar-me de algumas das facetas desse autodidatismo é uma outra meta deste trabalho.

1.1 DADOS METODOLÓGICOS

Tendo em vista os objetivos citados, estamos diante de uma pesquisa exploratória, visto que pretendemos explicitar e aprofundar idéias acerca do nosso objeto de estudo. Procuraremos trazer à luz relações entre fatos históricos e acontecimentos musicais, revelando facetas da vida cultural da cidade do Salvador, no período correspondente; estabelecer conexões entre os tipos de atividades musicais a que se dedicavam os músicos e outros profissionais que influíram na construção da música instrumental; averiguar processos e operações através dos quais os músicos aprenderam ou ensinaram este tipo de música, assim como questões referentes a seu autoaprendizado; apontar relações com outras artes e com a Academia. Por estas propostas, ocupar-nos-emos com a etnografia deste movimento musical, conforme Seeger (in MYERS, 1992, pp. 88 e ss).

Num primeiro momento, as fontes de informações mais diretas sobre os protagonistas da música instrumental em Salvador e os Festivais de Música Instrumental são os escritos veiculados em capas de LP's e encartes de CDs, por um lado, e por outro, informativos como o do Grupo Creme e o *Jornal Uuhh*. Este folheto era publicado mais ou menos dois meses antes de acontecer cada Festival, com o intuito de preparar o público para o tão esperado evento. Anunciava os grupos e músicos que iriam participar daquela edição anual, trazendo também algumas entrevistas reveladoras de pontos de vistas de diversas personalidades do mundo musical do momento. Widmer, Smetak, Raul Seixas, Lennie Dale, Tuzé Abreu foram alguns dos entrevistados. O folheto veiculava, também, reclames comerciais de empresas colaboradoras e entidades incentivadoras. Assim, identificamos, por exemplo, os profissionais da sonorização, óticas, restaurantes e bares etc., o que nos fornece pistas adicionais sobre o público freqüentador dos Festivais.

A partir daí fez-se necessário o levantamento das matérias de jornais que cobriram os eventos da época. Procurei os arquivos do Teatro Castro Alves e do ICBA (Instituto Cultural Brasil – Alemanha, o Instituto Goethe) – em busca de programas dos concertos e apresentações de grupos de música instrumental e de jazz realizados naquelas casas. Foi o ICBA que acolheu a Banda do Companheiro Mágico, pioneira da música instrumental em Salvador, fornecendo-lhe local de ensaio e pagamento, para que fizesse apresentações mensais e *workshops*.

O recurso a sítios virtuais representou possibilidades reais de levantamento de dados. Embora muitos músicos alimentem *sites* com intuito comercial, é possível filtrar a propaganda aí embutida, extraindo, assim, o trigo em meio ao joio. Recentemente foram elaborados, apenas a título de ilustração, os sites de Alex Mesquita, Jurandir Santana, o do próprio Festival de Música Instrumental, assim como o de diversas gravadoras locais. A

enciclopédia virtual Cravo Albin de Música Popular foi bastante acessada, assim como o site da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, alguns sites de relacionamento, especialmente o *MySpace*, uma vitrine virtual de artistas.

Não obstante, dado a carência de escritos específicos sobre o assunto, foi preciso recorrer à história oral, proceder à coleta de dados em campo, em forma de entrevistas. A contribuição da história oral às demais áreas do conhecimento são descritas exaustivamente por Paul Thompson, um dos principais estruturadores desse método de pesquisa. O emprego desse método na pesquisa acerca de canções tradicionais e seu contexto histórico, de “biografias sociais² e musicais de cantores” foi amplamente atestado (THOMPSON, 2002, p. 131). No total foram entrevistadas quarenta e sete pessoas, num total aproximado de 40 horas de gravação em fitas cassete. Os informantes são músicos, em sua grande maioria. Pertencem a três gerações distintas (o mais velho tem hoje em torno de 80 anos; muitos se situam na faixa etária de 40 a 60 anos, e os mais jovens em torno dos 28). A escolha desses informantes foi determinada por alguns fatores: uma boa parte deles participou da construção, digamos assim, da música instrumental em Salvador, são pioneiros, com participação marcante principalmente na década de 70 até meados da década de 80. Alguns outros, mais velhos, forneceram informações valiosas acerca do período anterior. E outros, mais jovens, como que descendentes da geração da década de 70. O acesso a esses músicos e a vontade dos mesmos em participar da pesquisa também foram fatores levados em conta. A maioria aprendeu música instrumental autodidaticamente. Posteriormente em suas vidas passaram a freqüentar algum tipo de escola de música. Entre os entrevistados, há um profissional do ramo da produção cultural, um radialista e professor universitário, um da área de sonorização de eventos. Todos os

² O termo “biografias sociais” é usado pelo próprio Thompson ao referir-se ao trabalho realizado por Edward Ives na Nova Inglaterra.

outros são músicos atuantes. Em geral, senti que eles gostaram de participar das entrevistas, acharam a temática interessante e se sentiram úteis em emprestar as suas falas como material para a pesquisa. Foram muito generosos e alguns deles continuaram atentos às minhas dúvidas e questionamentos ulteriores. As entrevistas foram transcritas para análise posterior.

No que diz respeito a essas entrevistas, não foram estruturadas de maneira rígida; eu diria que, se fôssemos classificá-las metodologicamente, são algo entre “entrevistas semi-estruturadas” e “episódicas”, no dizer de Bauer e Gaskell³. São semi-estruturadas, pois algumas perguntas são sempre recorrentes (tais como: o que você acha que é “música instrumental”? Como se desenvolveu a MI aqui em Salvador? Você teve modelos – artistas, shows marcantes, discos? Pode descrever o seu aprendizado? etc.); e apresentam algo de episódicas, pois os informantes são convidados a discorrer sobre certos aspectos ou eventos relacionados seja com a sua própria história na música instrumental de Salvador, seja com aspectos acerca de suas motivações, aprendizado, realizações etc. As perguntas originais são, assim, enriquecidas com narrativas independentes; por vezes essas narrativas são importantes fragmentos históricos das vidas dos informantes. Aproximamos também, dessa forma, de narrativas do tipo “história de vida”.

Os informantes foram devidamente advertidos que estavam a ser entrevistados para fins de pesquisa acadêmica. Após a realização de uma pergunta qualquer, prosseguíamos em conversação como que prosaica sobre aspectos diversos referentes à música instrumental. Em muitos dos casos, a própria trajetória profissional do informante apresentava fatos inesperados e relevantes ao aprofundamento do trabalho; assim eram

³ Martin W. Bauer e George Gaskell, *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som – um manual prático*, 4^a ed. Petrópolis: Vozes, 2005. Ver principalmente os capítulos 3, 4 e 5.

incentivados a relatar parte da sua história de vida. A maioria dessas entrevistas teve duração média de 60 minutos.

1.2 DIVISÃO DO PRESENTE TRABALHO

No que diz respeito à redação do presente trabalho, dediquei o seu primeiro capítulo à definição do que vem a ser música instrumental, como é definida por quem a pratica, contrapondo-a a quem já escreveu sobre o assunto. O segundo capítulo, de cunho historiográfico, trata da formação da música instrumental no Brasil, tomando como ponto de partida alguns trabalhos do professor Acácio Piedade. O terceiro capítulo será, propriamente, o corpo etnográfico do trabalho, desvelando o movimento da música instrumental em Salvador, com suas peculiaridades. O quarto capítulo tratará do aprendizado dessa música, passando pela questão do autodidatismo. O quinto capítulo tecerá discussões diversas acerca do que foi revelado nos capítulos 3 e 4, inserindo uma aproximação entre algumas idéias de Ivan Illich contidas em sua obra *Sociedade sem Escolas* e a realidade do autoaprendizado na Salvador dos anos 70 e meados de 80. Logo em seguida tocarei no tema da *motivação* dos aprendizes, ilustrando com uma “aventura intelectual” acontecida na vida do professor Joseph Jacotot quando lecionava em Flandres, em 1818. Esta aventura é relatada, entremeada de glosas filosóficas por Jacques Rancière em seu livro *O mestre ignorante* (veja referências). O sexto capítulo trará palavras conclusivas (embora provisórias) acerca da trajetória da música instrumental em Salvador, a partir da etnografia citada. Revelarei algumas conclusões acerca do autoaprendizado apontado anteriormente e finalizarei com uma crítica ao ensino atual da Escola de Música da UFBA. Algumas ações serão propostas no sentido de otimizar o trânsito de informações musicais entre aqueles que anseiam aprender e os que desejam ensinar, no intuito de

diminuírem as barreiras que acaso separam os universos musicais. Logo após, referências, anexos (exemplos musicais) e apêndices (exemplos dos informativos, alguns programas). A título ilustrativo – não demonstrativo – um CD está incluído no final, com exemplos da produção diversificada da MI local.

1.3 SIMPATIA PESSOAL

Finalizando esta introdução, digo algumas palavras sobre a minha simpatia para com a música instrumental e a minha admiração a muitos de seus praticantes.

Entre 1981 e 1985, cursei o bacharelado em Instrumento Musical no Instituto de Música da Universidade Católica do Salvador. O instrumento por mim eleito é o órgão de tubos. Apesar desse estudo ser solitário e exigente, ou talvez por isso mesmo, eu era um estudante atento ao que acontecia em termos culturais na Salvador da época. Aquele foi o período da ascensão plena da música instrumental nacional e local. Acompanhei o trabalho do Sexteto do Beco desde finais da década de 70, presenciei o surgimento do Festival de Música Instrumental, ouvi diversos dos grupos que aí se apresentaram e conheci alguns de seus músicos. Os bares do Rio Vermelho eram um ponto de encontro importante de músicos e do encontro destes com o seu público. Íamos a esses locais para apreciar a música – e namorar também! Tornei-me conhecido de alguns, apenas por estar freqüentemente na platéia. Tive a honra de receber, por exemplo, a visita de Samuel da Motta, integrante do Sexteto do Beco, numa tarde, quando ensaiava ao órgão da Igreja da Conceição da Praia. Nem lhe disse que ele, juntamente com Sérgio Souto, Zeca Freitas, Aderbal Duarte, Egberto Gismonti, Hermeto Paschoal, Ralph Towner e Rick Wakeman, era um de meus heróis...

A música instrumental me chamava a atenção pelo seu rebuscamento harmônico, pela criatividade improvisatória de muitos de seus praticantes, pela sua abertura para linguagens diversas. Sozinho em meu quarto, ouvindo LP's, gostava de perceber harmonias curiosas, instrumentações felizes e secretos parentescos entre o *Gentle Giant* e Josquin Desprez, entre o guitarrista Steve Howe e Egberto Gismonti, entre a viola do cego Aderaldo e o *sitar* de Ravi Shankar. Lembro dos pulos do meu coração organístico ao escutar os *Corações Futuristas*, de Egberto Gismonti, e de como me apaixonei muito mais por aquela namorada que me presenteou com *Zabumbê-bum-á*, do hermético Hermeto! Lembro de quanto passei a amar bem mais os meus amigos e amigas de colégio, só porque “fizeram uma vaquinha” para me dar de presente de aniversário o álbum *Close to the Edge*, do Yes. Ah, pra mim, todas aquelas músicas e músicos se tocavam de alguma maneira com Bach, Scriabin, Strawinsky e Radamés, com o Gênesis, com Edu da Gaita, com o Sexteto do Beco e com o grupo Raposa Velha... Não imaginava que em alguma época da minha vida alguns deles seriam meus “informantes” e muitos destes se tornariam meus amigos...

Provavelmente porque, pesquisando sobre um passado tão recente, certas análises só serão possíveis com o devido distanciamento no tempo. No entanto, uma via que liga o popular e o erudito é uma complexa ponte que chamamos simplesmente de Música Instrumental.

2 O QUE VEM A SER MÚSICA INSTRUMENTAL

Todos sabemos que música instrumental é toda música produzida com o recurso de algum instrumento musical. Este termo, “música instrumental”, é tanto vago quanto abrangente. Seja música produzida com apenas um instrumento solo, ou duos, trios de instrumentos, quarteto de cordas, orquestra de câmara ou sinfônica, grupo de choro ou banda de pífanos, todos esses agrupamentos sonoros se encaixam, obviamente, numa imensa categoria de “música instrumental”. Normalmente, o termo é usado em contrapartida à música vocal, o que, como veremos, pode não corresponder totalmente à verdade. Música instrumental brasileira, música instrumental brasileira contemporânea, música improvisada, música popular instrumental improvisada, música popular instrumental brasileira (usado por Acácio Piedade e Giovanni Cirino, entre outros; ver referências) e outros tantos mais, são termos encontrados na literatura sobre o assunto. Chamá-la de jazz brasileiro (*brazilian jazz*) dificulta mais as coisas, visto que os próprios teóricos, jornalistas e músicos americanos não chegaram a um acordo acerca do que venha a ser jazz. Apenas para ilustrar essa dificuldade, evoco aqui um artigo escrito por Gridley, Maxham e Hoff, em 1989, o qual discute essa definição. Apresentam onze definições de autores diversos, citam pelo menos quinze livros de história e cultura jazzística usados em instituições de ensino. Examinam as suas características e aspectos históricos, mas uma definição que satisfaça suas implicações internas não foi enunciada⁴. Com relação à nossa música em questão, chama-la-ei simplesmente por MI (Música Instrumental), pois que todos os termos até então citados mostram algum tipo de inadequação, seja pelo termo “instrumental” (a voz é possível nesta música), ou “popular” (Hermeto Pascoal ou grupo

⁴ Three Approaches to defining Jazz, in *The Musical Quarterly*, vol. 73, n. 4, 1989, pp. 513-531.

Pau Brasil são mesmo “populares”? “Sim”, se encaramos que o intérprete deve dar a sua contribuição (em termos de improvisação) à composição; mas “Não”, se encaramos a dificuldade de aceitação desta música por parte das camadas mais “populares”...), ou até mesmo “improvisada” (embora não seja a norma, existem grupos ou artistas que trabalham eventualmente com a música “fechada”, ou seja, sem espaços para improvisação). Trivialmente falando entre músicos urbanos, a chamada “música instrumental” oculta fatos musicais diversos que se abrigam sob o termo, o qual está relacionado a um tipo específico de música dentro da corrente “popular”; os músicos sabem perfeitamente identificá-la. Mas defini-la é algo problemático.

De fato, há vários tipos de “música instrumental”. Em contrapartida à “música erudita” (a qual, obviamente, dentro do gênero instrumental, abarca desde solos instrumentais até música sinfônica, passando por trios, quartetos e formações diversas) quero referir-me aqui aos tipos de música assumidos genericamente dentro da categoria “popular”: trios de forró “pé-de-serra” (que pode ser cantado e “solado” na sanfona); banda de pífanos, regionais de chorinho, bandas de frevos, conjuntos de viola caipira ou de viola de cocho, grupos de cordas e acordeões (no Sul) e tantos outros. Os músicos representantes desses tipos de música podem executar os seus repertórios sem o uso da voz e com uma certa dose de improvisação. São, de fato, música instrumental. Mas a “música instrumental” aqui em questão possui características outras, as quais procuraremos, a seguir, salientá-las.

Ana Maria Bahiana procurou chegar a uma identificação do que fosse essa chamada “música instrumental”, ao menos no que tange o eixo Rio – São Paulo, em um ensaio do final dos anos 70.⁵ Para ela, essa música instrumental

Referia-se, basicamente, às formas musicais cunhadas na informação do jazz e à geração de seus praticantes, os instrumentistas dispersos com o esvaziamento da bossa nova e o desinteresse do mercado e da indústria fonográfica.

(BAHIANA, 1979, p. 77)

Em seu trabalho sobre a música instrumental no Rio de Janeiro, CONNELL (2002) limita-se a informar o leitor acerca das diferentes maneiras pelas quais a “música instrumental” é denominada. No título desse mesmo trabalho, emprega o termo Música Instrumental Brasileira. Aqui ele aponta dificuldades em definir este tipo de música, em parte devido aos próprios músicos que a executam, os quais agregam elementos próprios de seus estilos de origem⁶. No geral, tende a assumir a “música instrumental” em pauta como *Brazilian Jazz*.

A pesquisadora de música e cultura brasileiras Daniella Thompson⁷, embora inicie o seu texto mostrando uma dicotomia expressa por muitos dos músicos brasileiros que se ocupam de “música instrumental” (“para uns, representa uma contaminação da música brasileira pela cultura imperialista americana. Para outros, é uma fonte de orgulho que, como gênero nativo, conquistou o mundo”) igualmente utiliza o termo *Brazilian Jazz* (ver referências).

⁵ Ver referências.

⁶ Veja, por exemplo, a sua discussão sobre essa definição entre as páginas 25 e 31. Andrew Connell é, atualmente, professor na Escola de Música da *James Madison University*. A sua tese de doutorado, à qual tive acesso por meio de uma “doação” via e-mail, foi publicada como livro, o qual não conheço. Ver referências.

⁷ Mantém os sites <http://daniv.blogspot.com/> e *Musica brasiliensis* [<http://daniellathompson.com/>] desde 2002. Ambos versam sobre a temática citada.

Como bem notaram BASTOS e PIEDADE (2005), “o fato desta música não ser instrumental não exclui o uso do canto, mas apenas da letra”. A voz humana aqui é tratada como mais um instrumento musical, mais um timbre a enriquecer a palheta sonora. Um dos exemplos pioneiros deste tipo de tratamento vocal no jazz moderno pode ser encontrado, por exemplo, no LP *Light as a feather* (1972), de Chick Corea⁸, onde a voz de Flora Purim, sua convidada, é assim tratada. Bastos e Piedade identificaram também um paradoxo: alguns músicos que compõem e cantam canções são considerados como pertencentes à MI, como Dori Caymmi, Joyce, Toninho Horta e outros. Possivelmente isto se dá devido à qualidade dos arranjos e ao espaço dado aos seus instrumentistas quando da execução de suas músicas.

O esforço de retirar o peso da hierarquia cantor /instrumentista está muito presente na consagração do termo “música instrumental”, que aponta inicialmente para a exclusão do canto. Porém, como vimos, na MI a voz aparece como um outro instrumento, dobrando a melodia ou fazendo contracantos, o que parece deixar o canto no mesmo patamar hierárquico que os outros instrumentos. Aparentemente, a diferença marcante entre a MPB e a MI está na ausência de letra, ou seja, na exclusão da canção. Paradoxalmente, há cantores e cantoras que são tidos como artistas da MI, como Joyce e Dori Caymmi (BASTOS e PIEDADE, p. 932).

É digno de nota percebermos uma certa tensão entre MPB e MI, canção e música instrumental, cantores e instrumentistas. Identificamos, assim, uma certa dicotomia entre instrumentistas e cantores, fato, aliás, já denunciado por Ana Maria Bahiana, ao referir-se à MPB: “a períodos de predominância da fala e do texto, seguem-se fases de

⁸ Corea usa procedimento semelhante também no LP *My Spanish Heart*, de 1976. Ouça, por exemplo, a peça *Wind dance*, com a cantora Gayle Moran.

rebuscamento harmônico e improviso” (p. 79). O artigo de BASTOS e PIEDADE (2005) ilustra de maneira suficiente esta tensão.

Costa-Lima Neto, em seu artigo apresentado em *Música e Cultura*⁹, apresenta um trecho de uma entrevista concedida por Hermeto Pascoal ao jornalista Inácio França, onde esta tensão também é ilustrada:

Os músicos [instrumentistas] que não têm personalidade, que infelizmente são a maioria, fazem tudo que os cantores querem. Quem tem personalidade tem que chegar e dizer: Vou te acompanhar, mas eu quero solar (...). Temos piano, baixo e bateria, e a gente só acompanha você, se tiver dois solos, no mínimo, em cada show (FRANÇA, 2004, p. 12).

As informações dos músicos colhidas em Salvador concordam, em geral, com os pontos de identificação supracitados; denunciam, apesar dessa concordância, um amplo espectro de opiniões. Revelam a abrangência do termo “música instrumental”, abrangência essa que aponta a inclusão de uma diversidade de formações instrumentais nessa definição; revelam o parentesco da música instrumental com o jazz; e revelam, também, como já detectado, a inclusão da voz humana nesse contexto. Vejamos a seguir algumas das definições dadas por músicos locais.

O arranjador e instrumentista Letieres Leite (*1958) tem como definição de música instrumental “uma música, sem palavras, que permita ao intérprete passar ao ouvinte, por meio da improvisação, algo da sua vida interior” (LEITE, 2006, depoimento). “Tudo que fosse música tocada por instrumentos, até música sinfônica, chorinho, pé-de-serra, até a voz tratada como instrumento, vocalizada e sem cantar um texto”, afirma André

⁹ Veja em http://www.musicaecultura.ufba.br/artigo_costa-lima_01.htm [último acesso em 11.01.2010].

Becker (*1967), instrumentista e arranjador. Acha ainda que “conhecer jazz pode ajudar a resolver questões de improvisação”, mas não é condição *sine qua* para alguém se tornar um “músico instrumental” (BECKER, 2005, depoimento).

O compositor e radialista Tom Tavares (*1948) opina:

“Pra mim deveria ser tudo, na verdade. Música sinfônica, seja ela sinfônica ou produzida por um conjunto de formação de baixo, bateria, piano, um trio de bossa nova, por exemplo, que faz música instrumental. Essa é a minha idéia...” (TAVARES, 2006, depoimento).

Também concordando com os informantes anteriores, Márcio Pereira (*1975), guitarrista, define música instrumental como se segue: “assim, *grosso modo*, música que não é *cantada* pela voz, né? Ou que não tem palavras” [*sic*] (PEREIRA, 2006, depoimento). Mas, o mesmo complementa, mais adiante:

“Às vezes é comum, principalmente com guitarristas; [...] em alguma música ele coloca uma menina cantando, mas não tem letra, ela canta a melodia da música, pra usar o timbre da voz. Mas, música que não tem letra, que é voltada totalmente para a questão instrumental” (Idem).

A opinião de Zito Moura (*1966), compositor, arranjador e tecladista, vem ao encontro dessas supracitadas:

“Música instrumental é uma música sem cantor, pra começo de conversa. Se bem que você também pode fazer uma música com cantor e ter vários elementos de “instrumental”, né? E a voz ser também uma parte instrumental, né? Mas, botou a letra, botou o cantor, geralmente ele puxa pro lado da canção, né?” (MOURA, 2006, depoimento)

Moura, em seu depoimento, explicita que a música instrumental atual, em Salvador, tem muita influência do *bebop*, suas escalas e harmonia. Ritmos brasileiros, como o samba e o baião. E blues, *funk* e *rock*. “Mistura, muita mistura”. (Idem)

Há aqueles que não admitem uma tão ampla gama de possibilidades, mas concordam que a definição de música instrumental é muito ampla. Outros acham importante, senão necessária, a presença da improvisação. Rowney Scott (*1964), saxofonista com vasta experiência na música jazzística e popular, aceita também a inclusão da voz neste tipo de música. Ele opina:

Música instrumental, pra mim, é, na minha vivência enquanto músico profissional no Brasil, no *métier*, entre os músicos, quando a gente fala música instrumental, em geral, é uma música relacionada com improvisação. Que tem improvisação incluída, ou que tem influência de jazz, né?... É uma música... não necessariamente só instrumental – às vezes até tem vocal, vocalize, mas em geral, é uma música que tem improvisação incluída ou relacionada. Então, quando a gente fala assim: “Ah, vai ter um show de música instrumental hoje.” Em geral, você vai lá, você vai encontrar um grupo tocando temas instrumentais, com solos no meio, sabe? Ou que você fala: “Dê um exemplo de música instrumental...” Hermeto Paschoal, Egberto Gismonti, Pau Brasil, Grupo Garagem, Raposa Velha, até Toninho Horta tem um lado assim. Então, assim, em geral é isso. Obviamente, o conceito de música instrumental é muito amplo. Agora, no Brasil, 2006, entre os músicos do *métier* jazzístico, quando a gente fala música instrumental em geral é isso (SCOTT, 2006, depoimento).

Para o compositor, maestro e educador Sérgio Souto (*1950),

Música instrumental é isso mesmo, é tudo que não é cantado, né? Ou, mesmo, até pode ser cantado, que tenha um espírito de música não cantada, sem a palavra, digamos assim. Eu considero Barbatuques música instrumental,

improvisada, né? Claro que quando você enfoca assim, é uma espécie de um “jazz” brasileiro, essa concepção do tema com improvisação. Eu trabalhei minha vida toda em cima disso. [...] Quando a gente pensa em jazz, pensa naquele jazz dos EUA, mas eu gosto de pensar no jazz como uma abordagem, uma forma de você fazer música, onde aconteça essa coisa da composição simultânea, onde o músico tenha uma participação criativa no tocar (SOUTO, 2006, depoimento).

Percebe-se que ele ressalta uma certa diferenciação no uso ou aplicação do jazz: o essencial aqui seria a improvisação, e não o *repertório* do jazz. Reforça o fator de criação espontânea E adiante completa, referindo-se às diferenças de abordagens improvisatórias encontradas no choro e no jazz:

Quando você pensa a improvisação no chorinho, a improvisação no pífano, são improvisações com regras bem próprias, que amarram de uma certa maneira; aliás, toda improvisação, quando você pensa em regras (umas mais abertas, outras mais includentes, outras menos)... a improvisação no choro tende a [ser] uma variação em cima da melodia, ou seja, você não se afasta muito, né? Estão sempre rodeando a melodia e não se afastando muito dela. Na concepção que vem do jazz americano, de você pegar uma música, estudar a sua progressão harmônica, e a partir da melodia você se afastar, até se afastar bastante, a ponto de você nem reconhecer mais a melodia, isso já é um outro tipo de vôo, né? [...] não é uma mera variação; a improvisação chega a se afastar tanto da melodia que você não a reconhece mais, só fica com o campo harmônico. (Idem)

Joatan Nascimento (*1966), trompetista com experiência tanto na música sinfônica como no jazz e na música popular, dá a sua versão de síntese do processo de formação e consolidação do que chamamos de música instrumental:

Comumente, como os músicos identificam, em qualquer lugar que você, aqui no Brasil, falar de música instrumental, você vai se referir já a uma estética propriamente dita, solidificada, e que foi construída, eu diria, a partir dos anos 60, com a fusão do samba e do jazz; aquele movimento da bossa nova, com o surgimento daqueles vários grupos: do Sérgio Mendes, do Tamba Trio, Zimbo Trio, Raulzito, enfim, César Camargo Mariano... A partir daquele momento começava a se criar uma nova vertente que incluía a representação de estilos, de gêneros brasileiros e essa linguagem jazzística da improvisação, uma vez que nesse período foi muito comum o trânsito, a absorção, pelos músicos brasileiros, dessa linguagem jazzística... Acho que a bossa nova permitiu esse acesso, permitiu essa interação (NASCIMENTO, depoimento, 2006).

Nota-se que ele remonta aos anos 60 como ponto de partida rumo à consolidação da música instrumental. Completa o seu depoimento afirmando que os instrumentistas se interessavam muito mais pela linguagem da improvisação contida no jazz do que em aprender o repertório jazzístico, propriamente. Continua:

E hoje quando você fala em música instrumental ninguém pensa no choro, ninguém pensa no frevo, ninguém pensa nas bandas de música, nas filarmônicas, ninguém pensa na música sinfônica instrumental, pensa-se nessa música brasileira, com alguma raiz brasileira e essa linguagem jazzística da improvisação, da criação instantânea, do desenvolver idéias, estender essas idéias. Acho que é nesse conceito hoje em dia que se identifica à música instrumental (Idem).

Pessoalmente, não gosto do termo “jazz brasileiro” (como muitas vezes ouvimos para designar a “música instrumental”), como está veiculado, por exemplo, no

site www.ejazz.com.br¹⁰. Primeiro porque até hoje não há uma definição consensual do que seja jazz, basta ver alguns dos inúmeros livros sobre o assunto. Depois, o jazz nasceu em solo americano, tocado por afro-americanos e americanos, numa determinada época e em contexto americanos.

Prefiro pensar que a música instrumental brasileira (doravante assumirei o termo MI – música instrumental, simplesmente, e sem aspas – como é conhecida pelos músicos) gosta de se apropriar da maneira de improvisar do jazz, da sua concepção de improvisação, o que não exclui o tipo de improvisação praticado no choro; gosta, também, de aproveitar os seus avanços harmônicos. Apesar dos músicos praticantes da MI também usarem ritmos como rock e *funk*, caracteristicamente se dá a convivência (para PIEDADE, a “fricção” das musicalidades do jazz e brasileiras; ver referências), na MI, desses elementos com ritmos brasileiros, notadamente o baião, o samba, o choro.

Na prática observamos também que muitas canções (originalmente compostas com letras, obviamente) também podem ser objetos de atenção de músicos da MI. Neste caso o que vem à pauta é o arranjo, e a canção será tratada como um *standard*, como no jazz: as harmonias da canção arranjada formarão a base para a improvisação. É interessante notar como o compositor e instrumentista Nelson Ayres (*1947) situa o arranjador como “mediador entre o popular e o erudito” (conforme citado em CIRINO, 2009, p. 53) ao relacionar a música popular de cunho oral com aquela da tradição escrita. Os músicos da MI adotam, portanto, o arranjo com um veículo de criatividade e expressão musical.

Revedo os principais tópicos até aqui, constatamos que no geral as opiniões de diversos músicos da MI de Salvador convergem para os pontos de identificação dessa

¹⁰ Artigo publicado nesse sítio, assinado por V. A. Bezerra, em 2001 (ver <http://www.ejazz.com.br/detalhes-estilos.asp?cd=181>, último acesso em 14 de abril de 2007)

MI apontados no artigo de BASTOS e PIEDADE: que é uma música construída, em geral, a partir de ritmos brasileiros – como o choro, o samba, o baião, por exemplo – e da improvisação de cunho jazzístico. Apesar do termo “instrumental”, essa música permite o uso da voz humana, desde que ela não cante um poema, uma letra. Neste caso, a voz é admitida como um instrumento, uma cor, um timbre adicional, executando vocalizes. Percebemos ainda que o arranjo (e / ou re-arranjo) também pode fazer parte do universo da MI.

3 DESENVOLVIMENTO DA MÚSICA INSTRUMENTAL NO BRASIL

Para compreendermos o desenvolvimento da MI em Salvador será útil que nos inteiremos, antes, do panorama do desenvolvimento dessa música a nível nacional. Quero abordar este cenário com um pouco mais de detalhes, a partir, principalmente, dos anos que antecedem o surgimento da bossa-nova. Foi a partir daí que inovações harmônicas e novas buscas estilísticas tomaram corpo, fermentando o que viria a ser conhecido como Bossa Nova.

Considero os tópicos aqui apontados como etapas e / ou fatores importantes, como falei, no desenvolvimento da MI, mas também da música brasileira como um todo. Como se sabe, essas etapas não são estanques e podem se sobrepor, enriquecendo-se mutuamente.

3.1 PELOS PRIMÓDIOS

BASTOS e PIEDADE (2005) abordam o tema iniciando com a revisão da trajetória da música popular brasileira, indo buscar as suas origens remotas no lundu e na modinha. Mencionam a chegada da polca na corte do Rio de Janeiro em meados do século XIX e a sua posterior absorção pelas camadas populares, demarcando a origem do choro. Aqui são dignos de nota os nomes de Antonio da Silva Callado (1848-1880) e Anacleto de Medeiros (1866-1907), bem como a presença marcante dos músicos de fanfarras e filarmônicas. Apontam ainda a ascensão e queda do maxixe e a entrada em cena do *fox-trot*, o surgimento do samba, enfim, mostrando o cenário de nascimento da música brasileira de cunho popular. Os citados autores não esquecem de Pixinguinha (1897-1973),

um dos incontestes pilares da música brasileira, com Os Oito Batutas, sua ida a Paris (onde travaram contato com o jazz da década de 20), a introdução do saxofone no choro, quando de sua volta ao Brasil. Segue-se, nas décadas seguintes, a difusão das *jazz bands*, e a aparição de Severino Araújo (*1917), em 1936, assumindo a direção da Orquestra Tabajara, onde o seu repertório brasileiro era revestido de arranjos em estilo das *big bands*. Essa influência do jazz na música brasileira não começara aí, e já os Oito Batutas haviam sido criticados, como se sabe, por absorver uma certa influência jazzística. Outros tantos exemplos dessa influência podem ser encontrados na obra de inúmeros músicos brasileiros. Para ilustrar, vejamos três exemplos notáveis, marcantes no desenvolvimento da música brasileira: Radamés Gnattali, Garoto e Laurindo de Almeida. Foram igualmente mencionados no artigo supracitado, e sobre eles cabem mais algumas palavras.

3.2 RADAMÉS PARA UNS, VERO PARA OUTROS

Radamés Gnattali¹¹ (27.11.1906 – 13.02.1988) começou a aprender piano com a mãe e iniciou seus estudos de violino com uma prima, aprimorando-se posteriormente no Conservatório de Porto Alegre. Já nessa época freqüentava blocos de carnaval e grupos de serestas; para isso, passou também a tocar violão e cavaquinho. Tocava também com a *Jazz Band* Colombo, animando filmes mudos no Cinema Colombo. Após a conclusão brilhante do curso de piano, apresentou-se como concertista no Rio de Janeiro e em São Paulo. A música popular, no entanto, é que reservaria para ele um lugar de destaque. Já em 1929 foi convidado para tocar num cassino em Lambari, MG, onde conheceu Luciano Perrone (*1908), que lhe acompanharia, praticamente, por toda a vida. Este baterista

¹¹ Para mais informações sobre este músico, veja o livro *Radamés Gnattali, o eterno experimentador* (informações completas nas Referências); também nos *sites* <http://www.dicionariompb.com.br/radames-gnattali-2> e <http://www.radamesgnattali.com.br/site/default.htm> [último acesso em 02.02.2010].

desfrutava da fama de ter sido o introdutor da batida do samba na caixa surda¹², uma novidade na época. Desde 1930, Gnattali começou a trabalhar como arranjador, e logo viu, por questões inerentes ao *métier*, que precisaria se apropriar da linguagem jazzística. O próprio Gnattali conta essa história:

No tempo da R.C.A., na rua do Mercado, começou a radio Transmissora. E lá o americano *mister* Evans, que era *doublé* de gerente e diretor artístico, queria dar tons mais profissionais às gravações, a fim de competir com mais apuro com o disco estrangeiro que chegava ao Brasil com belos arranjos orquestrais. Naquela época, ouvia-se muita música estrangeira. *Mister* Evans me pediu para organizar uma orquestra grande. Eu organizei: cordas completas, duas flautas, clarineta, quatro saxes, três pistons, dois trombones, trompas. Uma orquestra grande. Então, ele contratou um arranjador paulista, o Galvão, que tinha estudado arranjo nos Estados Unidos. Aqui não tinha ninguém que escrevesse a coisa mais sinfônica – *jazz* sinfônico. Eu era o regente da orquestra. O Galvão fez os arranjos e eu gostei. Comecei a estudar aquelas partes e comecei a aprender. E depois eu fiz o arranjo de *Carinhoso* no mesmo estilo. Dali então, comecei a escrever (in BARBOSA e DEVOS, 1985, p. 35).

A partir de 1932, Gnattali passa a se dedicar mais à música popular, tocando em diversas orquestras de radio, de bailes, de operetas, de gravadoras. Segunda consta, não se aceitava músicos eruditos trabalhando na música popular. Assim, para publicar algumas peças populares de sua autoria, adotou o pseudônimo Vero. Vera era o nome de sua esposa...

Alguns dos arranjos mais conhecidos da MPB, e que se tornaram emblemáticos à época, são de sua autoria, como os de *Carinhoso*, *Rosa*, *Aquarela do Brasil*. Trabalhou na Radio Nacional por trinta anos, arranjando para os grandes artistas. Em sua síntese

¹² Outros dados em <http://www.dicionariompb.com.br/luciano-perrone-2> [último acesso em 02/02/2010].

bastante pessoal da música brasileira¹³, da música erudita e do jazz, Radamés Gnattali contribuiu também para dar visibilidade a instrumentos desprezados em certos meios musicais. Assim, escreveu em 1953 o *Concertino para violão e orquestra* (estreado por Garoto); o *Concerto para harmônica de boca e orquestra* (1958), dedicado a Edu da Gaita, e estreado pelo próprio Edu; o *Concerto para acordeão e orquestra*, para Chiquinho do Acordeom (também de 1958). Além disso, escreveu a *Suíte de Dança Popular Brasileira* (1954), para violão elétrico e piano, dedicando-a a Laurindo de Almeida; a suíte *Retratos*, para Jacob do Bandolim. Compôs ainda outros concertos para violão e orquestra, dois concertos para dois violões e orquestra, concertos para bandolim e orquestra e tantos outros. Deixou milhares de arranjos, compostos, em sua grande maioria, para a Radio Nacional.

3.3 UMA DUPLA DA DÉCADA DE 1910

Aníbal Augusto Sardinha (28.06.1915 – 03.05.1955), o Garoto, violonista, compositor, filho de portugueses, nasceu em São Paulo. O pai tocava guitarra portuguesa e violão. Ele mesmo começou tocando banjo, e aprendeu, ainda, bandolim, cavaquinho e violão. “Ao longo de sua carreira, estudou música com Atílio Bernardini¹⁴ e composição com João Sepe, cursando matérias afins com Radamés Gnattali, de quem foi grande amigo”.¹⁵ Tocou ao lado de importantes figuras da música brasileira, como Canhoto,

¹³ Veja, por exemplo, o artigo de Nadge Breide, Convergências e derivações em *Valsas* de Radamés Gnattali. Disponível em http://tv.ufrj.br/anppom/sessao15/nadgebreide_cristinagerling.pdf [último acesso em 01/10/2009].

¹⁴ Este era um dos mais renomados professores de violão da época, em São Paulo. Publicou a sua Escola do Violão pela Irmãos Vitale, além de inúmeras composições para o seu instrumento. Um breve histórico do violão no Brasil pode ser lido em <http://www.grupos.com.br/blog/finaleforumbr/permalink/23135.html>, de autoria de Henrique Pinto.

¹⁵ As informações sobre Garoto foram colhidas no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira em sua versão *on-line*. O verbete <http://www.dicionariompb.com.br/anibal-augusto-sardinha>, foi acessado em 02.02.2010.

Paraguassu, Carmen Miranda, Dick Farney e até mesmo Carlos Gardel, na Argentina. Sua participação no Bando da Lua, acompanhando Carmen Miranda numa série de apresentações nos EUA, data de 1939; chegou a se apresentar com a cantora na Casa Branca para o presidente Roosevelt. Segundo Cazes,

É dessa fase de colaboração entre Garoto, Carmen Miranda e o Bando da Lua o genial solo de violão tenor feito na música *South American way*, deliciosamente coreografado no filme *Radio Days*, de Woody Allen. O fantástico desempenho de Garoto chamou a atenção de músicos como Duke Ellington e Art Tatum, que foram assistir às apresentações de Carmen Miranda e manifestaram sua admiração pelo virtuose brasileiro (CAZES, 1998, p. 93).

Garoto foi integrante das rádios Mayrink Veiga, Radio Nacional e Cruzeiro do Sul. De sua autoria e em parcerias, gravou canções, *fox-trots*, valsas, choros, baiões, entre outros tantos gêneros. Em 1953, na Temporada Nacional de Arte, que teve lugar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a regência de Eleazar de Carvalho, executou o "Concertino nº 2" (para violão e orquestra de câmara) de Radamés Gnattali. O concertino foi dedicado ao próprio Garoto; pela primeira vez o violão brasileiro foi levado ao Teatro Municipal. Ainda no ano de 1953 surgiu em disco, pela Musidisc, o Trio Surdina: Garoto, o violinista Fafá Lemos e Chiquinho do Acordeom; era "uma conversa entre craques, combinando virtuosismo e bom humor" (CAZES, p. 94). *Dois Contas* e *Gente Humilde* são duas das mais famosas composições de Garoto. O compositor deixou ainda uma importante obra para violão solo, com uma linguagem bastante própria e rebuscada; "partindo da musicalidade chorística, ele sabia amalgamar informações oriundas do jazz e da música de concerto" culminando num estilo composicional "altamente moderno,

comunicativo, tecnicamente bem resolvido e que hoje em dia é tocado pelos violonistas de todas as tendências e do mundo inteiro” (CAZES, p. 95).

Laurindo de Almeida¹⁶ (02.09.1917 – 26.07.1995) nasceu em Miracatu, próximo a Santos, SP, em uma família musical: o pai era seresteiro amador, a mãe tocava piano; a irmã ensinou-lhe, em segredo, os rudimentos do violão. Conheceu o compositor Garoto no início da década de 30, em São Paulo. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1936, trabalhando na Radio Mayrink Veiga, onde, entre outros, atuou ao lado de Garoto, Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnattali, Carmen Miranda, e Pixinguinha. Em 1940 foi selecionado por Villa-Lobos entre os mais representativos artistas de Música Popular Brasileira, para gravação de músicas destinadas ao Congresso Pan-Americano de Folclore, a pedido de Leopold Stokowski. Naquela seleção estavam ainda Pixinguinha, Cartola, Donga, João da Baiana. Após 1944 mudou-se para os EUA, estabelecendo-se em Hollywood. Destacou-se por ter introduzido o violão brasileiro, em toda a sua diversidade rítmica, como o samba, choro e baião e uma mistura de vários tipos de música folclórica do Nordeste brasileiro no mundo do jazz norte-americano. “Passou a integrar a orquestra de Stan Kenton. Na orquestra, introduziu a tradição de violão espanhol dentro do jazz e as gravações deste tempo cedo se fixaram como padrão para violonistas de jazz” (ALBIN, 2008). Fez registros históricos para a *World Pacific Jazz*. Integrou o *Modern Jazz Quartet* entre os anos de 1963-1964, grupo com o qual excursionou à Europa e gravou um repertório eclético. “Em 1979, lançou nos Estados Unidos o disco ‘*First Concert for Guitar orchestra*’, no qual gravou um concerto de sua autoria e o Concerto nº 4 de Radamés Gnattali, a ele dedicado, acompanhado pela Orquestra de Câmara de Los Angeles” (idem). Possuidor de uma imensa obra discográfica (gravando desde 1938 até a década de 90),

¹⁶ Informações em <http://www.dicionariompb.com.br/laurindo-de-almeida-2>, acessado em 02.02.2010.

autor de inúmeras músicas, foi vencedor de seis prêmios Grammy e gravou em trilhas sonoras de mais de 800 filmes.

3.4 NASCIDOS NA DÉCADA DE 1920: GERAÇÃO PRÉ-BOSSA

Uma série de músicos nascidos na década de 1920 e profissionalizando-se na década de 50 integrou a geração “pré-bossa”. Destacamos, entre outros, a obra de Dick Farney, Nora Ney, Tito Madi, Luís Bonfá, Moacir Santos, Johnny Alf. Pelo seu rebuscamento harmônico e inventividade de linhas melódicas, assim como a busca de novas maneiras interpretativas, a produção desses músicos é considerada como de grande relevo para formação da bossa nova e da futura MI.

Luís Bonfá¹⁷ (17.10.1922 – 12.01.2001) após “cantar e tocar violão intuitivamente” (conforme ALBIN; ver referências), estudou violão erudito com o professor uruguaio Isaías Sávio. Na década de 50 teve algumas de suas canções gravadas por Dick Farney. Foi violonista em *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes. Viajou em *tournee* para os EUA em 1956 e 59, acompanhando a cantora Mary Martin, e em 1962 “participou do histórico Festival de Bossa Nova, no Carnegie Hall de Nova York”. Compôs músicas para filmes. No I Festival da Canção¹⁸, em 1966, ficou em 3º lugar, com *Dia das Rosas*, composta com Maria Helena Toledo. Mudou-se para os EUA no final da década de 60. Na década seguinte trabalhou com o pianista e arranjador Eumir Deodato (1943). Gravou inúmeros LP's, entre os quais *Introspection*, um marco na literatura violonística do gênero. Teve canções gravadas por Nora Ney, Ângela Maria, Agostinho dos Santos, Djavan, Frank Sinatra, Sarah Vaughan, George Benson, Tony Bennet, Diana

¹⁷ Mais informações disponíveis em <http://www.dicionariompb.com.br/luiz-floriano-bonfa>.

¹⁸ Um rápido panorama da série “Festival Internacional da Canção” pode ser acessado em <http://www.tvebrasil.com.br/paranaodizer/principal.htm> (o site foi criado em 2004. Último acesso em 03.03.2009).

Krall e até Elvis Presley. Muitas de suas composições são clássicos da MPB, como *Manhã de Carnaval*, *Samba de Orfeu*, *Menina Flor* etc.

Moacir Santos¹⁹ (26.07.1926 – 06.08.2006) nasceu em Vila Bela, PE, recebendo suas primeiras lições musicais de diversos mestres de bandas, e aos 14 anos já integrava a banda local, executando o clarinete, saxofone, piston, banjo, bateria e violão. Em 1945 foi contratado pela Orquestra da Radio Tabajara, conduzida por Severino Araújo, e dois anos depois passou a dirigi-la. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1948, onde tocou em diversas orquestras, inclusive na da Radio Nacional. Estudou harmonia, contraponto, fuga e composição. Foram seus mestres: Paulo Silva, José Siqueira, João Batista Siqueira, Guerra Peixe, Hans J. Koellreutter, entre outros. Estudou composição num curso de férias em Teresópolis com Ernst Krenek, onde travou conhecimento com o serialismo de Schoenberg. Nos anos 60 recebeu diversos convites para compor trilhas para filmes, e vários músicos da bossa nova foram seus alunos: Paulo Moura, Sérgio Mendes, Menescal, Nara Leão, Dori Caymmi, Carlos Lyra, Oscar Castro Neves, Baden Powell, Doum Romão, João Donato, Pery Ribeiro, o seresteiro Carlos José, as meninas do Quarteto em Cy, Maurício Einhorn, Aírto Moreira, Flora Purim, Alaíde Costa e tantos outros. Foi membro da *American Society of Composers*. Em 1967 mudou-se para os EUA, onde gravou diversos discos e tocou em trilhas de filmes (integrou o grupo de Henry Mancini). Em 2001 o seu CD duplo *Ouro Negro* exhibe participações com a nata da MPB: Milton Nascimento, Gilberto Gil, João Bosco, João Donato, Ed Motta, ao lado de conceituados instrumentistas. Entre os prêmios que recebeu, estão o Prêmio Tim e o Shell, em 2006.

Johny Alf²⁰ (Alfredo José da Silva, 19.05.1929), pianista e compositor, nasceu no Rio de Janeiro. Começou a estudar piano erudito aos nove anos. Logo começou a se

¹⁹ Saiba mais em <http://www.dicionariompb.com.br/moacir-jose-dos-santos>.

²⁰ Informações adicionais em <http://www.dicionariompb.com.br/alfredo-jose-da-silva>.

sentir atraído por músicas de cinema, admirando, entre outros, Gershwin, Nat King Cole e Cole Porter. O início de sua carreira musical está associado a Dick Farney e Nora Ney, que o contrataram como pianista de uma cantina musical, onde começou a ter suas próprias composições executadas por diversas cantoras. A convite de Ramalho Neto, gravou músicas suas, inclusive duas instrumentais. Dividindo trabalhos com Newton Mendonça pelos bares, clubes e boates da noite carioca, logo a sua música passaria a se popularizar no meio. Exerceu intensa atividade musical no Rio e em São Paulo, e chegou a ensinar no Conservatório Meireles, de São Paulo. No III Festival da Record, inscreveu a canção *Eu e a Brisa*, a qual, mesmo desclassificada, converteu-se num dos ícones da canção brasileira, um de seus maiores sucessos. Artistas como Lalo Schiffrin, Caetano Veloso, Chico Buarque, Menescal, Gal Costa, Emílio Santiago, Zizi Possi e outros mais, gravaram sucessos de Alf. Atualmente (em 2008) está radicado em São Paulo. Segundo Sérgio Porto, Alf pode ser considerado um dos principais precursores da bossa nova, sendo o “avançadíssimo” cantor admirado por Vinicius de Moraes, e por diversos mestres daquele movimento, a exemplo de Tom Jobim, Carlos Lyra, João Gilberto e Menescal (ALBIN, ver o *link* Crítica, no verbete citado).

3.5 SURGIMENTO DA BOSSA NOVA

Durante os anos da década de 1950, fermenta o substrato musical para o nascimento da bossa nova. Nessas águas beberam João Gilberto, Tom Jobim e, em sua maioria, os músicos cariocas aficionados do jazz. Harmonias elaboradas, letras leves, bastante diferentes do estilo “dor de cotovelo” da década anterior, batida *cool*, emissão vocal contida (contrapondo-se ao estilo “vozeirão” de gerações anteriores), tudo isso atraiu uma legião de músicos. Bares, cantinas musicais, boates proliferavam no Rio de Janeiro,

estendendo-se também para São Paulo. Havia como que uma febre de criação e busca de novidade.

É bom lembrar que a partir de 1950 foram lançados no Brasil discos de jazz gravados pela *Capitol Records*, “uma marca atrevida”, fundada pelo compositor Johnny Mercer em 1943. Esta firma apresentava ao mercado americano novidades diversas, como o guitarrista Les Paul (o inventor da guitarra, segundo muitos), as bandas de Woody Herman e Stan Kenton, o trio de Nat King Cole, grupos vocais, como *Pied Pipers*, cantoras como Peggy Lee, Rose Murphy etc. A gravadora que representaria a *Capital Records* aqui era a novata Sinter, de Paulo Serrano. O radialista Luis Serrano, seu irmão, foi intermediário nessas negociações. Este criou também um programa diário, de meia hora, na Radio Globo, com comentários sobre a programação musical elaborada a partir daqueles discos. Era um programa gravado, e não ao vivo, como era, então, o costume.²¹

Embora de curta duração, o fã-clubê Sinatra-Farney, fundado por adolescentes por volta de 1949, desempenhou um papel, no mínimo, agregador de talentos, e entre outras atividades amadorísticas, promoviam encontros para audições de novidades e *jam sessions*. Os jovens Paulo Moura (*1933), Johnny Alf, João Donato (1934), Raul Mascarenhas (1926-1987), Nora Ney (1922-2003), Dóris Monteiro (*1934) eram as estrelas da casa.

Carlos Lyra (*1939), Roberto Menescal (*1937), Ronaldo Bôscoli (1929-1994) conheceram-se em meados da década de 1950. Apreciavam o violão de Barney Kessel (acompanhando Julie London), as canções e a voz de Tito Madi (*1929), de Newton Mendonça (1927-1960), Billy Blanco (*1924), as harmonias de Gnattali, Garoto, Johnny Alf. Com relação a artistas mais velhos, apreciavam as vozes e composições de Dorival

²¹ Confira em Ruy Castro, *Chega de Saudade*, a partir da página 34. Ver referências para mais detalhes.

Caymmi (1914-2008), Vadico (1910-1962), Custódio Mesquita (1910-1945). Passaram a encontrar-se com Dori Caymmi, Nara Leão, Chico Feitosa e outros simpatizantes.²²

Nas rádios despontavam programas destinados à divulgação da novidade, preparando, por assim dizer, a cabeça do público para as criações vindouras.²³ Principalmente em São Paulo, *disc jockeys*, sobretudo das rádios Excelsior e Bandeirantes, eram *experts* em música popular, a exemplo de Henrique Lobo, Walter Silva, Humberto Marçal, Fausto Canova, os irmãos Fausto e Ricardo Macedo. Estavam atentos aos lançamentos das gravadoras e ao que ocorria de musicalmente interessante nas boates, assumindo uma missão de explicar ao ouvinte o que estava a acontecer. Tais “radialistas tinham, dessa forma, sua participação na abertura do gosto musical dos ouvintes ou, ainda, na preparação de seu subconsciente para o que de mais denso ocorria na música popular do país” (MELLO, 2003, p. 33).

Finalmente, o encontro de Tom Jobim com Billy Blanco (*Sinfonia do Rio de Janeiro*), com Newton Mendonça (*Desafinado*), com Vinicius de Moraes (*Orfeu no Carnaval* e a outra “versão”, o *Orfeu Negro*), e, com bastante peso, as inovações rítmico-harmônicas do violão de João Gilberto, proporcionam, propriamente, o nascimento da Bossa Nova. O LP *Chega de Saudade*, com composições de Tom e Vinicius, na voz de Elizete Cardoso e o violão de João em algumas faixas, é um marco incontestado do movimento. E em pouco tempo o violão de João Gilberto estaria dialogando com o saxofone de Stan Getz.

A praça Roosevelt, em São Paulo, no início dos anos 60, era o ponto central da noite paulistana, onde havia um acúmulo de bares, boates, cafés musicais, estimulados com

²² Para aprofundar a leitura, vale a pena conferir, por exemplo, o capítulo no. 6, *A Turma*, do livro supracitado.

²³ A esse respeito, é recomendável uma leitura de *A era dos festivais*, de Zuza Homem de Mello, principalmente a partir do segundo capítulo, p. 31 e seguintes. Veja referências.

os melhores músicos da época, e recebendo freqüentemente participações de músicos americanos convidados para programas da TV Record, situada nas cercanias (idem, p. 39 e seguintes).

O famoso concerto de *New Brazilian Jazz – Bossa Nova* – no Carnegie Hall de Nova York, em novembro de 1962 é tido por muitos como uma espécie de marco ou ponto de partida para a “internacionalização” do novo estilo musical. Mas é bom saber que antes disso, já em 1959, o ano de sua explosão em terras brasílicas,

“Sarah Vaughn, Nat King Cole e Bily Eckstine estiveram por aqui – e pelo menos Vaughn ouviu Bossa Nova. Em 1960, vieram Lena Horne e Sammy Davis, Jr. – e não apenas Lena cantou “Bim-bom” no Copa e cruzou bigodes com João Gilberto, como Sammy Davis foi acompanhado no teatro Record, em São Paulo, por Hércio Milito já com a *tamba*, a sua bateria que seria a marca do Tamba Trio. Mas a visita mais importante de 1960 foi a do músico menos famoso: Charlie Byrd. Este veio, ouviu e levou a Bossa Nova com ele para os Estados Unidos. (CASTRO, 1990, p. 318)

Charlie Byrd viria a gravar, entre 1962-63, o LP *Bossa Nova Pelos Pássaros*, que já exibia o novo estilo em Washington DC, no *Showboat*, regularmente.²⁴

3.6 BOSSA INSTRUMENTAL

Muitos dos músicos que acompanhavam os cantores da Bossa Nova tinham os seus grupos, e passaram também a tocar apenas “instrumentalmente”, sem cantores. As canções da Bossa iam se transformando em *standards*, como no jazz. A improvisação era não apenas desejada, mas necessária. É daí em diante que surgem muitos trios (piano,

²⁴ O referido LP foi remasterizado em 1992 pela Riverside, na série Original Jazz Classics. As notas e comentário foram mantidas (ver referências) – são de Felix Grant, um *disc jokey* americano que estava presente no grande show *O Encontro*, de Bossa Nova, no Bom Gourmet, em setembro de 1962. (CASTRO, p. 316)

contrabaixo e bateria) como o Bossa Jazz Trio, Bossa Três, Jongo Trio (que também tinha vocais), Jorge Autuori Trio, Milton Banana Trio, Sambalanço, Sambrasa Trio, Som / 3, Tamba Trio, Trio 3D e tantos mais. Quartetos e outras formações também apareceram, como o Som Quatro, o conjunto de Walter Wanderley, o de Tenório Júnior, o Copa 5, o Samba 5, o Manfredo e seu Conjunto, o Octopus, o Quarteto Novo (voltaremos um pouco mais adiante a este grupo, mais especificamente). Os termos *hard-bossa*, *sambossa*, *samba-jazz* aludem a esse estilo musical.

Cabe também aqui a lembrança de Baden Powell (1937-2000), com seus inovadores afro-sambas e seus sincretismos musicais veiculados por seu violão virtuoso. A sua parceria com o poeta Vinicius de Moraes (1913-1980) aumenta a sua visibilidade a partir de meados de 60, quando compunham “sob a influência de ritmos baianos (pontos de candomblé, rodas-de-samba e toques de capoeira)”; sua linha violonística procura evitar os “jazzismos” americanos, chegando-se mais à linha “dos violonistas espanhóis de orientação modernista”; Baden compartilha da “predisposição para misturar diferentes gêneros musicais” (NAVES, 2004, pp. 28-29).

Importante lembrar que muitos dos músicos atuantes aqui despontarão como arranjadores nas décadas seguintes, além acompanhadores importantes de muitos nomes da futura MPB: César Camargo Mariano (*1943), Antonio Adolfo (*1947), Edson Frederico (*1948), Luís Eça (1936-1992), os irmãos Amilson e Amilton Godoy (*1941), Olmir Stocker (o Alemão, *1936), Aparecido Bianchi, Paulo Moura, Hector Costita (*1934), Hermeto Pascoal (*1936).

3.7 CANÇÃO DE PROTESTO, FESTIVAIS...

Com o esgotamento criacional da Bossa Nova e a ascensão de um tipo de música que viria a ser conhecida como canção de protesto²⁵, especialmente com a crescente importância dos festivais de música, elementos das culturas regionais brasileiras ganharam a atenção dos letristas e compositores. *Arrastão, Viola Enluarada, Ponteio, Disparada* são alguns dos frutos emblemáticos dessa nova fase. Compositores como Edu Lobo, Marcos Valle, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque despontam, assim como intérpretes tais como Jair Rodrigues, Elis Regina.

Alguns dos instrumentistas que teriam um destaque decisivo na afirmação da MI no Brasil já estavam ativos naquela década de 1960, e foram também revelados nesses festivais. Vejamos a trajetória de Airto Moreira, que virá a ter um papel significativo na cena instrumental ao acolher, futuramente, Hermeto Pascoal nos Estados Unidos.

Airto Moreira²⁶ (05.08.1941) nasceu em Santa Catarina e estudou na Academia de Ponta Grossa. Entre outros, aprendeu teoria musical, bandolim, canto, piano. Mudou-se para São Paulo no final da década de 50. Atuando como percussionista, veio a integrar o Sambalanço Trio em 1962. Participou do Teatro de Arena, apresentou-se com grupos na noite paulistana, integrou também o Sambossa Trio. Teve participação na apresentação da canção que ficou em 1º lugar (*Porta Estandarte*, de Geraldo Vandré e Fernando Lona) no Festival de Música Popular da Excelsior, SP, em 1966. De 1966 a 1969 integraria o Quarteto Novo, ao lado de Heraldo do Monte (*1935 – viola e guitarra), Teo de Barros (*1943 – violão e contrabaixo) e Hermeto Pascoal (*1936 – flauta).

²⁵ Ruy Castro, em *Chega de Saudade*, relata o nascimento dos Centros Populares de Cultura (CPC) alimentados pela UNE e por movimentos de esquerda. A música para eles deveria denunciar a situação de miséria e exploração dos humildes, como os moradores do morro, os nordestinos etc. Veja também Heloisa Buarque de Hollanda, *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*, Rio de Janeiro, 2004.

²⁶ Informações complementares em <http://www.dicionariompb.com.br/airto-guimorvan-moreira>.

Abro um pequeno parêntese para tecer algum comentário sobre este Quarteto, que iniciou como Trio Novo, sem Hermeto Pascoal. Foi provavelmente o primeiro grupo de caráter instrumental que tenha contribuído para a emancipação da viola caipira (no caso, a viola nordestina), ou seja, que a tenha tirado das mãos das duplas caipiras e dos repentistas nordestinos e inserido em contextos mais jazzísticos, ou mais urbanos, digamos. Já com Hermeto, o Quarteto acompanhou Edu Lobo e Marília Medalha na vencedora *Ponteio* (de Edu Lobo e Capinam), no Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, SP, em 1967. O LP Quarteto Novo, gravado em 1967 foi remasterizado e relançado em 1993. No seu encarte²⁷, há trechos de uma entrevista com Hermeto Pascoal, o qual afirma o ineditismo do uso da viola caipira naquele contexto (“Neste trabalho, os timbres foram o que mereceu mais destaque, devido à utilização da viola e do violão caipira [...]”).

No final da década de 60 Moreira viaja para os EUA. Chegou a integrar os conjuntos de Miles Davis, com, entre outros, Wayne Shorter e Chick Corea; o *Return to Forever*, deste último; e posteriormente o grupo *Fingers*, dissolvido em 1974. A produtiva associação com a esposa, Flora Purim (*1942), rendeu-lhe inúmeras gravações. Tornou-se também compositor, atuou com Egberto Gismonti, Raul de Souza, Robertinho Silva, Quincy Jones, Herbie Hancock. Participou de trilhas sonoras de inúmeros filmes. Na década de 1990 interessou-se pela *world music* e *dance music*, “a partir do *remix* de suas composições ou de música regional brasileira, marroquina e africana” (ALBIN – veja referências eletrônicas). Entre inúmeras atividades de gravações, apresentações e excursões pelo mundo, ministrou diversos cursos e workshops no Brasil a partir de 2002. Atualmente ensina Etnomusicologia na UCLA.

²⁷ Este encarte exibe trecho de uma entrevista de H. Pascoal concedida a Jovino Santos Neto, datada de 03 de maio de 1993. Veja as referências para Quarteto Novo.

3.8 DOIS NOMES DE PESO

Egberto Gismonti²⁸ (05.12.1947) nasceu em Carmo, RJ, e começou a estudar piano aos seis anos de idade, no Conservatório de Nova Friburgo. Foi aluno de Jacques Klein e Aurélio Silveira. Participou do III Festival Internacional da Canção (RJ, 1968) com a peça *O Sonho*, para a qual fez um arranjo para uma orquestra de 100 integrantes. “Abriu mão de uma bolsa de estudos em Viena para se dedicar à música popular” (MOLINA, 2002, p. 80); e, em Paris, foi um dos seletos alunos de Nadia Boulanger (AMARAL, 2006, p. 90). Aliou à sua sólida formação erudita informações oriundas da música popular, ampliando o sentido de ambos: mesclou elementos reconhecíveis em Stravinsky e Villa-Lobos com elementos autóctones (veja-se, por exemplo, o seu inusitado encontro com o índio Sapaim), com elementos da música popular, do jazz e da música de outras culturas (como o emprego do *sheng*²⁹, o qual ele batizou de “catedral”). Este músico multifacetado também é um multiinstrumentista, executando ao piano, teclados eletrônicos, violão (diversos deles, inclusive de oito, dez, doze e catorze cordas, encomendados por ele mesmo), flauta transversal, flautas indígenas, além de voz, violoncelo e muitos instrumentos considerados “exóticos”. O seu disco *Corações Futuristas*, de 1975, foi um marco para muitos compositores e instrumentistas, demonstrando que a música sinfônica poderia aliar-se a elementos regionais, ao jazz, ao rock progressivo (deste, especialmente, componentes timbrísticos oriundos da parafernália disponível na época: sintetizadores, *mixers*, guitarras, distorcedores)³⁰. Lembro-me pessoalmente do *fureur* causado por este disco entre diversos músicos que eu conhecia, então. No ano seguinte lançou *Dança das Cabeças*, em duo com Naná Vasconcelos, um disco de muitas premiações. O seu disco

²⁸ Mais detalhes em <http://www.dicionariompb.com.br/egberto-amin-gismonti>.

²⁹ O *sheng* é um tipo de um “órgão de boca”, com palhetas livres de bambu. Difundido no sul da China, norte da Tailândia e Vietnã, pode ser reconhecido em pictografias que datam de 1200 AC. Uma rápida busca na Internet mostra milhões de ocorrências para o termo *sheng*, com milhares de imagens.

³⁰ A entrevista de Gismonti a Tárík de Souza é de 18.06.1976. Pode ser conferida em *Rostos e Gostos*, pp. 205-209 (ver referências).

Solo, de 1979, vendeu mais de cem mil cópias nos EUA. Muitos de seus LP's apresentavam uma novidade: traziam anexo o *Jornalzinho Caipira*, espécie de panfleto de seis ou oito páginas, com poesias, textos diversos, notícias de outros artistas. Gismonti fez algumas apresentações em Salvador, no Teatro Castro Alves (20 a 22 de outubro de 1978 e 16 de setembro de 1983). Sua discografia é imensa. Compôs trilhas para cinema, documentários, balés, teatros, exposições de artes plásticas, além de ter sido produtor musical de muitos artistas (entre os quais destacamos Dulce Nunes, Maysa, Agostinho dos Santos, A Barca do Sol, Flora Purim, Airto Moreira, Piry Reis, Johnny Alf); após contratos com a EMI, lançou o seu próprio selo, atuando, também, no exterior. Sua linguagem musical funde os universos erudito, jazzístico, eletrônico, popular e até o "exótico".

Hermeto Pascoal³¹ (22.06.1936), nascido em Lagoa da Canoa, AL, foi poupado por sua família de trabalhar na roça, sob o sol do sertão. Albino, ficava sob a proteção das sombras das árvores. Bastante intuitivo, aprendeu a tocar sozinho diversos instrumentos, começando pelo acordeão. Sua família mudou-se para Recife em 1950. Após passar um tempo em João Pessoa, mudou-se para o Rio, dedicando-se mais ao piano e tocando na noite, em boates e integrando regionais. Transferindo-se para São Paulo em 1961, passou a integrar o Som Quatro; em 64, formou o Sambrasa Trio, já com Airto Moreira; posteriormente, integrou o Quarteto Novo, e também o *Brazilian Octopus*. Passou a acompanhar Edu Lobo e em 1969 foi convidado por Airto Moreira, já nos EUA, a arranjar um disco seu. Este evento se tornaria a porta de entrada de Hermeto para o reconhecimento de seu talento multimusical: recebeu convites de Miles Davis, e em 1971 já gravaria uma composição sua: o *Gaio da Roseira*, composição de 1941, que já era cantada pelos pais de Hermeto quando do trabalho na roça. Foi considerada pela crítica inglesa com uma das

³¹ Muitas dessas informações estão contidas em <http://www.dicionariompb.com.br/hermeto-pascoal-2>.

melhores do ano. Gravou seu primeiro disco nos EUA naquele mesmo ano, com destaque para *Velório*,

“uma suíte erudita sobre tema erudito, na qual Hermeto recria sonoramente um enterro como aqueles que assistira em sua terra natal, incluindo para isso 36 garrafas que, com afinações diferentes, foram tocadas por alguns dos melhores flautistas americanos, entre os quais Hubert Laws e Joe Farrell”. (ALBIN. Ver nota 14)

Ao longo de sua carreira recebeu inúmeros prêmios nacionais e internacionais (melhor instrumentista, melhor arranjador, melhor banda etc.), lançou inúmeros discos, tocou nos mais diversos países, de Portugal ao Japão, passando pelo Líbano, apresentando-se em festivais de jazz e de música instrumental.³²

Tudo para Hermeto é som, é passível de se tornar música / instrumento musical. Veja-se, por exemplo, os seus instrumentos, digamos, não convencionais: porco, garrafas plásticas e de vidro, bules, mesas, bacias, máquinas de costura...

Toca mais de 15 instrumentos convencionais, e a sua inventividade parece não ter fim. Hermeto influenciou e inspirou gerações, cativando a todos com sua genialidade, simplicidade e precisão. Ele libertou “a improvisação brasileira” dos clichês norte-americanos, revelando muito da musicalidade do Nordeste, do homem simples do campo, do lado mágico do sertão.

Fui aos EUA com o meu jeito de trabalhar e a vontade de mudar o hábito que obrigava os brasileiros a irem lá para aprender com os músicos norte-americanos. (...) Eu quis mostrar outra coisa que não é *jazz*, nem samba, nem bossa nova, pois tudo isso me cansa! (...) Sim, eu faço música e sou brasileiro. Que entendam

³² Remeto o leitor ao artigo de Costa-Lima Neto, assim como a sua dissertação de mestrado, cuja versão em inglês pode ser consultada em <http://www.jstor.org/pss/3060792>. Ver referências.

como quiserem. (depoimento de Hermeto Pascoal para a *Jazz Magazine*, 1984).³³

Ativo ainda hoje, em 2010, Hermeto Pascoal é um dos maiores responsáveis pela divulgação da MI no Brasil.

Observando a obra dos autores citados até aqui, vimos que eles criaram o substrato rítmico e harmônico onde a MI iria beber suas águas. Gradativamente a MI iria ganhar visibilidade, já com nuances regionais durante os anos 70. Por sua vez, os músicos brasileiros que moravam no exterior, principalmente nos EUA, ajudariam a divulgá-la.

3.9 CLUBE DA ESQUINA

É inegável a importância da contribuição engendrada pelo movimento musical em Minas Gerais, a partir do final dos anos 60 até quase os anos 80, conhecido como Clube da Esquina, liderado, de certa forma, por Milton Nascimento e Lô Borges. Entre outros, participaram direta ou indiretamente do “clube”: Márcio Borges, Beto Guedes, Toninho Horta, Túlio Mourão, Tavinho Moura, Ronaldo Bastos, Fernando Brant, Wagner Tiso, Flávio Venturini (músicos mineiros, em sua maioria). A turma costumava se encontrar na esquina da rua Paraisópolis com a Divinópolis, em Belo Horizonte; daí o nome.³⁴ Originais, fizeram uma mistura única de música regional, jazz, bossa nova, rock.

Milton Nascimento (*1942), após perambular em com seu grupo de bailes (quase sempre na companhia de Wagner Tiso) pelo interior das Gerais, foi convencido a participar do I Festival de Música Popular da TV Excelsior de São Paulo, em 1966; a canção por ele defendida, *Cidade vazia* (de Baden Powell e Lula Freire) ficou em quarto

³³ Citado em Costa-Lima Neto, no seu artigo no sítio *Música e Cultura*, p. 20. Ver referências.

³⁴ Mais histórias do Clube da Esquina em Márcio Borges, *Os sonhos não envelhecem*. Ver referências.

lugar; mas o importante mesmo foi conhecer gente influente no mundo musical paulista, como o pianista e compositor Adylson Godoy e Elis Regina, a qual gravaria músicas dele dentro em breve. Já em 1967 inscreveu três composições no II Festival Internacional da Canção, quando pôde desfrutar do reconhecimento de *Travessia* (2º lugar, e prêmio de melhor intérprete), *Morro Velho* (7ª colocada) e *Maria, minha fé* (que ficou entre as quinze melhores). Daí em diante, a trajetória de Milton Nascimento³⁵ é bastante conhecida. Muitos de seus parceiros também construíram carreira solo.

Gostaria de lembrar que na raiz do Clube da Esquina está o grupo Som Imaginário, formado por Wagner Tiso (teclados), Luiz Alves (baixo), Laudir de Oliveira (percussão), Robertinho Silva (bateria), Tavito (violão de 12 cordas), e Zé Rodrix (órgão, percussão, voz e flautas). O grupo contava freqüentemente com colaboradores de peso, como Toninho Horta, Nivaldo Ornelas, Naná Vasconcelos, Frederyko. A gravação de *Pai Grande* (Milton Nascimento), de 1970, é um dos exemplos mais fortes de sincretismo musical entre música popular e expressões nativas, com coro de vozes masculinas, apitos, sons de carro de boi e distorções de guitarra.

O grupo participou de inúmeros shows, gravações, trilhas de filmes, tendo participado do Festival de Berlim, em 1971³⁶.

3.10 MOVIMENTO ARMORIAL E OUTROS NORDESTINOS

Ativo desde 1969, mas oficialmente inaugurado em 1970, o Movimento Armorial foi vivamente defendido e incentivado pelo dramaturgo e escritor Ariano

³⁵ A coleção Nova História da Música Popular Brasileira saía nas bancas de revistas durante os anos 70s, e teve uma re-edição nos anos 80s. Consistia de discos de vinil e revistas, com notícias biográficas dos autores e comentários sobre as faixas gravadas. Milton Nascimento é contemplado no número 6, de 1976. Mais informações podem ser obtidas em <http://www.dicionariompb.com.br/milton-nascimento-2>. Veja referências.

³⁶ Veja mais em <http://www.dicionariompb.com.br/som-imaginario-2>.

Suassuna (*1927). Visava à redescoberta e valorização das artes populares nordestinas, tais como tecelagem, esculturas (em meios diversos), pintura, cerâmica, gravura, teatro, poesia, romance, música e até cinema. Nesse espírito surgiram a Orquestra Armorial de Câmara, sob direção de Cussy de Almeida (*1936), e o Quinteto Armorial, integrado por Antônio José Madureira (*1949, viola sertaneja), Egildo Vieira do Nascimento (*1947, pífano e flauta), Antônio Carlos Nóbrega de Almeida (*1952, rabeca e violino), Fernando Torres Barbosa (*1945, berimbau nordestino) e Edilson Eulálio Cabral (*1948, violão). Estes instrumentistas e compositores criaram uma música baseada nas raízes do povo nordestino e que apontava para a herança ibérica arcaica, mas que ainda se fazia ouvir nos benditos e ladainhas, nos romances, nas cantigas de roda e de cegos e nos timbres de instrumentos como a rabeca, o berimbau nordestino (chamado por eles de marimbau), o pífano, a viola nordestina, a guitarra portuguesa, instrumentos de percussão, dentre outros. O grupo dissolveu-se em 1980, deixando um legado considerável e, sobretudo, imprimindo sua marca nas mentalidades de inúmeros músicos mais jovens.

Na trilha do Movimento Armorial deu-se a “invasão” dos nordestinos: o despontar de artistas como Alceu Valença (*1946), Amelinha (*1950), Ednardo (*1945), Elba Ramalho (*1951), Fagner (*1949), Geraldo Azevedo (*1945), Zé Ramalho (*1949) e grupos como o Quinteto Violado, Banda de Pau e Corda, revelou ao país ritmos, poesia, timbres e costumes do Nordeste brasileiro, fazendo surgir novos interesses, também, pelos antigos nordestinos, como Luís Gonzaga (1912-1989), Jackson do Pandeiro (1919-1982), Marines (1935-2007). O albino Sivuca³⁷ (Severino Dias de Oliveira, 1930-2006) viria a se tornar um dos sanfoneiros-guitarristas-compositores mais significativos da MPB,

³⁷ Sivuca, ainda menino, conduzido pelas mãos de seu pai, estreou para um público maior no circo Nerino, em Itabaiana da Paraíba no ano de 1941, quando aplaudido de pé (leia em *Circo Nerino*, de Avanzi e Tamaoka, p. 129. Veja referências). Para demais dados consulte os sites <http://www.dicionariompb.com.br/sivuca> e <http://www.sivuca.com.br>. Sobre relançamentos de sua obra veja http://www.agencia.ufpb.br/ver.php?pk_noticia=11054.

acumulando experiência internacional desde 1960, quando se estabeleceu em Paris. Viajou por vários continentes integrando a banda de sucesso da cantora Miram Makeba; trabalhou e gravou com artistas os mais diversos, como Harry Belafonte, Bette Midler, Hugh Masekela, Paul Simon, Aírto Moreira e Flora Purim, Hermeto Paschoal, Rosinha de Valença, Rildo Hora, Toots Thilemans. Ainda entre os sanfoneiros, Dominginhos (1941), Oswaldinho do Acordeom (1954) viriam a ocupar lugar de grande destaque no cenário nacional.

3.11 SOM DA GENTE

A gravadora Som da Gente lançou discos de MI, exclusivamente, durante a sua existência, que foi de 1981 a 1992. Esta exclusividade aponta para o fato de que, em plena década de 80, a MI estava madura e com um público fiel.

Na verdade, a Som da Gente não foi propriamente uma gravadora, mas um selo criado por empresários ligados ao Nosso Estúdio / Gravadora Eldorado (SP), os quais perceberam uma certa insatisfação de uma fatia do mercado com relação às dificuldades em se achar gravações de “música artística” brasileira no mercado. Essas pessoas foram Walter Santos, baiano de Juazeiro, e Tereza Souza, um casal de compositores com experiência na área de gravação e propaganda, aliados ao empresário Luca Sávio.

Ao longo de sua existência, lançaram 46 discos, contando com músicos indispensáveis numa discografia de MI brasileira, tais como Hermeto Paschoal, André Gereissati, Ulisses Rocha, Cido Bianchi, Olmir Stocker (Alemão), Marco Pereira, Heraldo do Monte, Amylson Godoy, Nelson Ayres e muitos outros. O selo promovia shows coletivos com os seus músicos, inclusive um no Town Hall, em Nova York, em 1989. Com

uma estratégia de marketing própria, seus produtos eram consumidos em grande escala em diversos países europeus, na Argentina, Estados Unidos e Japão³⁸.

Muitos outros instrumentistas e compositores ocupam lugar de destaque na MI brasileira, produzindo, principalmente, a partir da década de 1980, como Hélio Delmiro (*1047), Guinga (*1950), André Gereissati (*1951), Rafael Rabelo (1962-1995).

A essa altura, a MI praticada no Brasil está plenamente consolidada. Sua diversidade é considerável; o nível técnico-artístico de seus praticantes, primoroso. Souberam extrair, como já vimos, principalmente do jazz, o sentido da improvisação, mesclando-o (ou friccionando-o, como quer Piedade) a elementos nativos, especialmente ritmos e timbres, e a uma rica harmonia. Muitos desses instrumentistas tiveram passagem pela academia, outros tantos são autodidatas. Multifacetada, plural, esta música é reconhecida e admirada em todo o mundo³⁹.

Abordaremos a partir de agora o desenvolvimento da MI em Salvador, identificando os seus pontos de diálogos com o Brasil e com o mundo.

³⁸ Mais informações no artigo sobre o assunto, assinado por Daniel Muller. Ver referências.

³⁹ Uma pequena prova disso é a criação do Departamento de Música Brasileira no Conservatório de Música de Rotterdam. Em 2004, músicos como Rob e Anelis Van Bavel, Ben Van Den Dungen, Ronald Douglas vieram ao Brasil (e outras vezes mais), inclusive em Salvador, na EMUS / UFBA, a fim de ampliarem os seus contatos com músicos e instituições brasileiras de ensino musical. Viajaram também por São Paulo e Rio de Janeiro, compraram dúzias de CDs, DVDs, métodos e *songbooks* de autores brasileiros para enriquecerem as suas bibliotecas. Estranharam bastante a ausência dessa nossa música na nossa Academia. Dou esta informação porque presenciei estes fatos, fui guia deles aqui em Salvador e, juntos com convidados locais, fizemos *jam sessions* em minha casa.

4 DESENVOLVIMENTO DA MÚSICA INSTRUMENTAL EM SALVADOR

4.1 CONTEXTUALIZANDO

A MI desenvolveu-se mais intensamente em Salvador a partir da década de 1970 e atingiu a sua época de ouro na primeira metade dos anos oitentas. Certamente houve um período de gestação anterior ao lapso de tempo citado. Embora não seja o nosso foco, apontaremos mais adiante algumas preliminares musicais referentes à década de 1960.

São bastante conhecidas as circunstâncias políticas em torno do golpe militar de 1964 e do seu agravamento em 1968, com a promulgação do AI-5. Com isso, o Brasil do início da década de 1970 vivia sob a égide da ditadura em sua etapa mais cruel. Por outro lado, o “milagre econômico” viria a se corporificar sob o comando do general Emilio Garrastazu Médici (1905-1985). Empenhado no combate à guerrilha no Araguaia, o governo Médici, que durou de 1969 a 1974, comemorava os altos índices de crescimento do PIB brasileiro:

9,5% (1970), 11,3% (1971), 10,4% (1972), 11,4% (1973). Na ponta, a indústria, registrando taxas de 14% anuais, com destaque para as duas *locomotivas* do processo: a indústria automobilística, com taxas anuais de 25,5%, e a de eletroeletrônicos, 28%. Mesmo os setores menos dinâmicos, como o de bens de consumo popular, apresentavam índices inusitados: 9,1%, em média, no período. As exportações registraram um aumento de 32% ao ano, o que ensejou um ritmo equivalente de crescimento das importações (REIS, 2000, p. 55).

O governo do general Ernesto Geisel (1902-1996) começara em 1974, numa conjuntura externa desfavorável devido, entre outros fatores, à crise do petróleo. A ditadura brasileira, no entanto, continuaria com o seu plano desenvolvimentista. Prometendo uma abertura *lenta, segura e gradual*, Geisel e sua polícia política não pouparam esforços para dizimar os últimos focos clandestinos de resistência, ligados ao PCB e ao PC do B, cujas lideranças “foram impiedosamente torturadas, massacradas ou *desaparecidas*” (idem, p. 67). Mas cassou também os mandatos dos senadores *biônicos*, em 1977 – consigne-se que, então, um terço dos senadores do país eram biônicos (indicados). Criou, com isso, condições para que o seu sucessor, o general João Batista de Figueiredo fosse o último presidente militar. Novos movimentos estudantis ocupam as ruas em 1977, na luta pela anistia, e em 1978 o movimento operário do ABC paulista entra em cena. Ainda assim, no último dia daquele ano, expira o AI-5, e o Ano Novo de 1979 é comemorado com o país de volta ao Estado de Direito⁴⁰. Assim, em 1980, acontece de forma artesanal e bem humorada o I Festival de Música Instrumental da Bahia.

Também o Estado da Bahia e certamente a cidade do Salvador acompanharam o desenvolvimento trazido por políticas de atração de capital durante o regime militar. Já havia se beneficiado, em décadas anteriores, com a construção da CHESF (Companhia Hidrelétrica do São Francisco), com a construção da BR-324 e com a implantação da Refinaria Landulfo Alves, pela Petrobrás. Com os trabalhos da Sudene (Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste), a Bahia conseguiu captar mais da metade dos investimentos feitos no Nordeste. Tomando impulso nos anos cinquenta, a criação do CIA (Centro Industrial de Aratu) em 1967 foi uma consequência lógica de uma política de industrialização que transformaria radicalmente a economia do Estado e sua capital. Na

⁴⁰ Ver art. 1º da Constituição: "Art. 1º A República Federativa do Brasil, formada pela união indissolúvel dos Estados e Municípios e do Distrito Federal, constitui-se em **Estado Democrático de Direito** e tem como fundamentos... [etc. etc.]".

década de 1960 a 1970, cerca de 260 mil empregos foram criados em Salvador e regiões circunvizinhas (RISÉRIO, 2004, pp. 512-524).

No campo intelectual e artístico o governo Médici estimulou cursos de pós-graduação e ativou agências estatais de apoio cultural, como a Embrafilmes, a Funarte, o Serviço Nacional de Teatro (REIS, p. 63). Mas é bom lembrar que, com a lei de censura prévia⁴¹ de 1970, a impressão geral é que o Brasil começara a década num “vazio cultural”, se comparado à efervescência da era dos festivais⁴². Apesar da luta do ministro Jarbas Passarinho, a “colonização estrangeira” de diversos setores da cultura era evidente:

Cerca de 50% dos livros editados no Brasil são traduções, mais de 50% das músicas lançadas são estrangeiras (sem contar versões) e o cinema apresenta, segundo o INC, um dos menores índices de nacionalização de todas as atividades do país, isto é, 10% (GASPARI, 2000, p. 49).

Durante os anos sessenta, Salvador contava basicamente com duas universidades (a Universidade Católica do Salvador e a Universidade Federal da Bahia) e uma escola técnica federal (Escola Técnica Federal da Bahia). A rede de ensino primária e secundária cresceu vertiginosamente durante a ditadura militar, sendo que as escolas católicas figuravam dentre as mais caras, a exemplo dos colégios Antônio Vieira, Irmãos Maristas, Salesianos e outros.

⁴¹ Decreto-Lei 1.077, de 26 de janeiro de 1970. Ficou popularizado como "Decreto Leila Diniz". Em verdade, o governo aproveitou-se de uma entrevista da atriz ao Pasquim, onde contava parte da sua vida sexual, para instituir a censura prévia. Era Ministro da Justiça Alfredo Buzaid.

⁴² Veja o artigo O Vazio Cultural, de Zuenir Ventura, publicado na revista *Visão*, de julho de 1971. Está reproduzido em Elio Gaspari e al. 70/80 – Cultura em trânsito, pp. 40 a 51.

4.2 PRELIMINARES: ANTES DA DÉCADA DE 70

A MI na cidade do Salvador foi abordada, ainda que resumidamente, por DANTAS em seu livro *Exercícios Diários* (2005). Ele inicia a sua narrativa pelos anos 40 e 50 do século XX, informando-nos sobre os músicos de então e os seus locais de ação, referindo-se principalmente ao gênero dançante: o cassino Tabaris, o Cabaré de Zazá (“onde havia sempre banjo, piano e contrabaixo à disposição dos músicos”, p. 44). Existiam muitas gafieiras, como a de Iara, a do Largo São Miguel, a Lero-lero, a dos estivadores, a do XVIII e o salão de baile Rumba Dancing. Dantas revela uma série de regentes de orquestras, alguns deles também ativos na década de 1960 (p. 45) como Pedro Torres, Waldemar da Paixão, Silésio Queiroz, Clério Ribeiro, Álvaro Lima. As orquestras de dança e bandas filarmônicas então atuantes eram: a da Rádio Sociedade, a Banda de Música da Polícia Militar, a de Netinho, os *Brazilian Boys*, a Orquestra de “Marilda”. Se até aqui as notícias são de músicos e orquestras de bailes, ainda havia também os “pianeiros” de bares e alguns pianistas de maior destaque, como Gessildo Caribé e Carlos Lacerda (serão abordados mais adiante) – este último muitas vezes arregimentava músicos da orquestra da UFBA para lhe acompanhar, fosse no Hotel da Bahia ou no Palace Hotel (DANTAS, 2005 e confirmado em depoimento por GONDIM, 2002).

A gafieira dos estivadores era o Clube Oceania, no Taboão. Ali, no mesmo prédio, nasceria o afoxé Filhos de Gandhi. Tinha ainda outra gafieira na rua Barão do Desterro, próxima à Baixa dos Sapateiros, próximo também do Cine Pax, hoje fechado (CRUZ, depoimento, 2007).

Havia também, ao longo dos anos 50, a orquestra *Red Stars Jazz*, fundada pelo trompetista Luís de Amaralina, que tinha sido integrante da filarmônica Primeiro de Maio, lá no Nordeste de Amaralina. Alguns irmãos de Luís tocavam instrumentos de percussão

naquela filarmônica, inclusive Mário, o qual iria ensinar os rudimentos das baquetas a seu sobrinho, filho de Luís: o futuro baterista Lula Nascimento, nascido em 1941 e que já aos cinco anos de idade mostrava interesse pela percussão (NASCIMENTO, depoimento, 2007).

Muitos músicos ativos em Salvador iam também tocar nas ilhas, nas festas religiosas, principalmente. Com banjo, pandeiro, sopros. Começavam, via de regra, diante das fachadas católicas e terminavam no terreiro (informação pessoal). Iam em navios da “Bahiana”, em lanchas, até em saveiros... Mar Grande, Maragogipe. E também Cachoeira e Santo Amaro. Antes de chegar a eletricidade... (CRUZ, depoimento, 2007)

4.2.1 Na Cidade Baixa

A península de Itapagipe abrigava o Aeroclub, na Ribeira, onde pousavam hidroaviões e abrigava um restaurante bem freqüentado, suspenso sobre uma pequena marina acima as águas. Existiam diversos clubes sociais, além de alguns cinemas (Roma, Itapagipe, Bonfim...). Lá havia a regata, um evento desportivo e social de destaque. São Salvador, Vitória, Itapagipe disputavam-na com grande rivalidade. Numa delas, quando o São Salvador sagrou-se campeão, o refrão que mais foi cantado em Itapagipe foi:

São Salvador ganhou

Foi na Regata.

Vitória e Itapagipe

Arrastaram lata! (CRUZ, depoimento, 2007).

Os clubes de regata tinham as suas sedes sociais e sempre contratavam orquestras para os seus bailes. Além desses, tinha o Império. Um pouco mais afastado dali, nos Dendezeiros, havia o Clube dos Oficiais da Polícia Militar.

Os músicos de sopro eram, freqüentemente, oriundos das bandas militares, como os irmãos Aranha, como Mestre Martinho, que era sargento da polícia e “ensinou muita gente a tocar”; como Raimundo Primeiro, “excelente saxofonista”, tocava também clarineta; depois que saiu da polícia, foi para o Rio e São Paulo, tocando “lá na sinfônica”, como o já citado Waldemar da Paixão. Um dos grandes destaques era Cuiubinha, talvez o melhor flautista popular da cidade. (idem)

Além da orquestra de Pondé, uma das mais atuantes na Cidade Baixa era a de Pedro Torres.

“Pedro Torres era um senhor, um trompetista muito bom, tradicional, e tinha uma orquestra basicamente de frevos e coisas de carnaval, assim, mais pesada⁴³ e ele era muito requisitado no carnaval, no tempo de orquestra” (ABREU, depoimento, 2007).

4.2.2 Retornando à Cidade Alta

Um dos lugares mais musicalmente marcantes da noite soteropolitana de então era o *Tabaris Night Club*, que segundo DANTAS, contratava músicos e bailarinas em tempo integral (p. 44); o mesmo veio a ser fechado com o golpe militar de 1964.

Durante os anos 60, as orquestras de dança ainda predominavam no cenário musical da cidade. Carlito e sua Orquestra, que mais tarde se tornaria a Orquestra Avanço, vinha em atividade desde 1960, aproximadamente. Tuzé Abreu⁴⁴, que aprendera um pouco de piano na escola do professor Jatobá, na Piedade, onde ingressara aos seis anos de idade,

⁴³ Com “pesado”, Tuzé quer se referir à grande quantidade de metais, caracteristicamente usada em frevos. O trombonista Gérson Barbosa, que lá também atuou, foi um dos aprendizes de Torres.

⁴⁴ As informações prestadas pelo saxofonista, compositor e cantor Tuzé Abreu foram gravadas em seu apartamento, em 03.05.2007. Tive previamente uma outra entrevista com ele, em 23.05.2005, não gravada, mas anotada em seus pontos principais.

passou a fazer parte do seu *staff* no segundo semestre de 1962, depois que ganhou um saxofone de presente pelo seu 14º aniversário, em fevereiro daquele ano. A essa altura, já tocava violão, ensinado por “D. Ione”. Em seu currículo, algumas serenatas em Mar Grande e Salinas das Margaridas, e algumas canções de sua autoria (ABREU, depoimento, 2007).

Carlito (citado logo acima) não era músico profissional. Viria a se formar em arquitetura. Segundo Tuzé, “não era nem tão talentoso para a música”, mas era bastante empreendedor. Depois de fundar um time de futebol, o São Cristóvão, onde era goleiro, meteu-se a tocar bateria e fez a orquestra. Perinho Albuquerque, no trompete (depois sax e bateria), Moacir, Perna [Fróes] ao piano, Tuzé, com o saxofone. Quando Carlito Gordilho saiu, o nome do grupo mudou para Avanço, em homenagem a um LP do Tamba Trio, muito apreciado pela turma. Perinho e o pai de Tuzé compravam muitos discos, o que lhes proporcionavam estar sempre a par do repertório tocado nas rádios. Quando o sax tenor do grupo, Carlos Anísio Azevedo, passou num concurso para o Banco do Brasil e foi morar em Barreiras, entrou em seu lugar o jovem Lindembergue Cardoso, que “morria de rir” com os códigos gráfico-musicais inventados por Perinho para os arranjos, já que não sabia ler música. Tuzé Abreu dá mais algumas informações sobre Perinho Albuquerque:

Foi um produtor importante para o sucesso de Maria Bethânia. Ele foi durante um tempo o melhor arranjador de música popular do Brasil. Chico Buarque, Caetano, Gil, Bethânia, Gal... “Gal Canta Caymmi”, foi ele que fez! Vários discos! Ele ganhou muito dinheiro nessa época. [...] Foi elogiado por Tom Jobim. Tom Jobim ouviu os arranjos de Caetano, shows que a gente fazia e disse: “Eu pensei que já tivesse esgotado as maneiras de usar a flauta, e você ainda usa com muita simplicidade!” (ABREU, depoimento, 2007)

Um tempo depois e a orquestra se desfez. Parte dela constituiu um outro grupo que ira passar a acompanhar Caetano Veloso.

Dignas de nota foram também as orquestras das rádios. Uma de grande destaque foi a da Radio Sociedade da Bahia, que era dirigida pelo compositor Antonio Maria. A sua orquestra era regida pelo maestro Waldemar da Paixão. Este era ligado à Polícia Militar e é tido como um dos reformadores da tradição das filarmônicas no Recôncavo Baiano. Atuava, também, na filarmônica Carlos Gomes, na Ribeira (DANTAS, 2003, p. 119). Músicos como Geraldo Nascimento (violão e bandolim) e o violonista Codó eram *habitués* da Sociedade. Esta radio chegou a ser a 4ª maior do Brasil, como indica o seu prefixo PRA-4 (AZEVEDO, 2007, p. 46).

4.2.3 Televisão. Carlos Lacerda e companheiros

Nos primeiros anos da televisão em Salvador (TV Itapuã, canal 5), música era uma constante. Aliás, como no Brasil: programas de calouros abundavam. Gilberto Gil tornou-se conhecido dos primeiros telespectadores baianos, acompanhando, ao violão ou ao acordeom, muitos calouros. Naquele ano de 1962, boa parte de suas aparições “se davam no *Show dos Novos*, seção do programa de variedades apresentado por Jorge Santos, *JS Comanda o Espetáculo*, que se estendia por toda a tarde de sábado, na TV Itapoã” (CALADO, 1997, p. 23). E ainda cantava jingles, ao vivo:

“Parece incrível, mas é flexível / é a bossa nova que você gostou / é bossa nova exclusiva da Calba / é bossa nova que a Calba criou!” Calba era uma fábrica de calçados que tinha aqui. Tinha outra: *“Nas lojas O Cruzeiro o seu dinheiro ainda tem cartaz / Nas lojas O Cruzeiro o seu dinheiro vale mais!”* Tinha outra também: *“Milesan tem crediário popular / Milesan – an – an tem roupa feita pra você comprar! Sem sentir compre de tudo pra vestir no crediário popular da*

sua espetacular da sua Milesan!” E ele fazia ao vivo! Ele tinha “recém-deixado” de tocar acordeom e passado pra o violão, por causa de João Gilberto, como todo mundo na época. Ah, Gil era conhecido na cidade! (ABREU, depoimento, 2007)

Havia diversos programas na TV Itapuã que apresentavam músicos locais. Os pianistas Lacerda e Gondim tocavam com Raimundo Primeiro, Vivaldo Conceição, Kamel Abras e outros solistas.

O pianista Carlos Lacerda arregimentava muitos músicos da orquestra da UFBA para tocar em programas de música popular nas rádios (especialmente a Rádio Sociedade), na televisão ou alhures. Paulo Gondim relembra o amigo pianista:

Lacerda tinha uma orquestra de cordas, escrevia muito bem pra orquestra popular. Ele fazia um arranjo “na perna”, como se diz, em 15 minutos. Lacerda era “um monstro” pra escrever música, escrevia numa rapidez danada. E todo mundo me chamava pra tocar popular por causa dele, ele botava o meu nome como se eu fosse o melhor pianista do mundo.[...] E na televisão ele era influente. Ele tinha uma orquestra na televisão. O que é que ele fez uma vez? Um arranjo pra *Rhapsody in Blue*, de cinco minutos, piano e orquestra, e ele regendo, ao vivo, na TV Itapuã, naqueles anos 60, 61. Fora isso, muitas vezes eu fui chamado pra tocar na televisão. Programas, assim, 3, 4 músicas. Programas noturnos. Toquei com a orquestra dele. Lacerda também tinha conjuntos populares, e eu tive, às vezes, que substituir Lacerda. Uma vez, mesmo, fomos tocar em Ilhéus. Com Moisés, tocava violino na orquestra. Todas as cordas daqui da Escola, ele levava na Rádio, pra tocar com ele. De certa forma ele ajudava muito os músicos daqui, porque todo mundo ganhava cachê (GONDIM, depoimento, 2007).

Na verdade Lacerda teve várias orquestras⁴⁵. Ou melhor, nenhuma, como disse Tuzé Abreu em seu depoimento:

Então, tinha aqui a orquestra de Carlos Lacerda, que era formada com os músicos da Reitoria, da orquestra de onde hoje eu faço parte, e os melhores músicos da cidade na orquestra de Lacerda, os melhores saxofonistas, trompetistas... Só que a orquestra de Lacerda não existia, o que existia era um monte de arranjos – que ele escrevia muito bem, e rápido! (ABREU, 2007)

Lacerda começou a estudar piano aos seis anos de idade. Nos Seminários de Música da UFBA, estudou piano com Pierre Klose⁴⁶, harmonia e contraponto com Yullo Brandão, regência e orquestração com Koellreutter. Gravou dois discos, deixando alguns sucessos como “Giboeirinha”, “Menina dos olhos tristes (com Jocafi)”, “Vou chorar”, Tema de abertura do I Festival Nacional da Canção Popular da TV Excelsior (ambas com Carlos Coqueijo) e muitos outros. Era para muitos um músico erudito. Dedicou-se à música popular, foi bastante influenciado pela bossa nova, vindo a falecer aos 40 anos.

Cabem aqui algumas palavras sobre Carlos Coqueijo Torreão da Costa (1924-1988), parceiro de Carlos Lacerda e Alcyvando Luz em diversas canções: foi compositor, maestro, jurista, jornalista, poeta, letrista, homem de teatro, cronista e cantor. Nasceu em Salvador (BA), filho de mãe pianista e pai, médico, violoncelista amador. Faziam saraus e reuniam em casa músicos, intelectuais, poetas, artistas plásticos e escritores. Formou-se em Direito e em Filosofia. Estudou violino no Instituto de Música da Bahia.

⁴⁵ Saiba mais em <http://www.dicionariompb.com.br/carlos-alberto-freitas-de-lacerda>.

⁴⁶ Suíço de Altstaetten, Pierre Klose (1921-2006) chegou à Bahia em 1955, convidado pelo então reitor Edgar Santos e pelo maestro J. Kollreuter para lecionar piano nos Seminários de Música. Aposentou-se em 1990 após 35 anos de dedicação. Klose ajudou a formar mais de duas gerações de alunos, além de gravar álbuns com interpretações de Mozart, Bach, Villa-Lobos e Chopin. (informações extraídas de <<http://www.uefs.br/portal/arquivo-de-noticias/2006/uefs-reverencia-trabalho-do-pianista-pierre-klose>>. Em 1988, Pierre Klose esteve alojado por uns dias no mosteiro beneditino de Affligem (Bélgica), onde eu morei. Apesar da idade, era bastante vigoroso e bem humorado. Percorremos de bicicleta várias localidades flamengas, nos arredores de Aalst. Sempre atento à música, pesquisando e descobrindo partituras para cravo, clavicórdio, órgão e piano-forte, queria ir a todos os concertos! Fomos a alguns, na companhia dos organistas, meus antigos mestres, Herman Coppens e Kristiaan Van Ingelgem.

Multiinstrumentista, tocava violino, piano, violão, órgão, "escaleta", bandolim, entre outros. Entre os artistas que gravaram suas canções estão o maestro Gaya, por Agostinho dos Santos, Clara Nunes, Quarteto em Cy, MPB4, João Gilberto. Participou de diversos festivais da canção, classificando algumas de suas composições. Foi cronista do "Jornal da Bahia" e do jornal "A Tarde". Lecionou Filosofia, Sociologia e Direito do Trabalho na Universidade de Brasília. Recebeu diversas condecorações, inclusive do governo francês. Foi presidente da Fundação Teatro Castro Alves, promovendo apresentações de artistas internacionais como Henry Mancini e Quincy Jones. Na Associação Atlética da Bahia, clube do qual foi também presidente, convidou para shows renomados amigos como Vinicius de Moraes, João Gilberto, Silvinha Telles, Nara Leão, Quarteto em Cy, Carlos Lyra, Elis Regina e outros tantos. Exerceu a presidência do Clube de Cinema da Bahia. Correspondia-se acerca de música e cultura com Carlos Drummond de Andrade (seu parceiro em "Cantiguinha"). Foi juiz⁴⁷ do Tribunal Regional do Trabalho, ministro do Tribunal Superior do Trabalho, juiz do Tribunal Administrativo da Organização dos Estados Americanos (OEA) até 1988, quando faleceu⁴⁸.

4.2.4 Vila Velha. Alcyvando e companheiros. Pianistas e seus trios

A inauguração do Teatro Vila Velha traria um evento que acabaria sendo marcante, não apenas para a vida musical da cidade, como também para a música nacional. Trata-se do show *Nós, Por Exemplo*. A intenção do acontecimento era apresentar um grupo

⁴⁷ O navegador solitário Aleixo Belov era seu genro.

⁴⁸ Informações retiradas de <http://www.releituras.com/ccoqueijo_menu.asp>, de <http://www.dicionariompb.com.br/carlos-coqueijo-torreao-da-costa> e do depoimento de Paulo Gondim a mim concedido em 2007. Conversas com o maestro Piero Bastianelli também me proporcionaram acesso a muitos dados sobre Coqueijo.

de jovens instrumentistas, compositores e cantores, mais ou menos influenciados pela bossa nova. O futuro confirmaria o caráter revolucionário daquele grupo. O espetáculo estreou em 22 de agosto de 1964, revelando os talentos das cantoras Maria Bethânia, Gal Costa (Gracinha), de Caetano Veloso e Gilberto Gil, Alcyvando Luz (compositor, além de tocar violão, contrabaixo e trompete), o cantor e compositor Fernando Lona, o pianista Antonio Renato (Perna Fróes), o percussionista Djalma Correa, o qual apresentou uma composição com fita eletrônica e solo de bateria, a *Bossa 2.000 DC*, fruto do seu convívio com a vanguarda musical erudita da Universidade. O programa contaria ainda com músicas de Noel Rosa, Dorival Caymmi, diversos compositores ligados à bossa nova e, claro, composições próprias (CALADO, 1997, pp. 50 e ss.).

A Bahia anda esquecida de Alcyvando Luz (1937-1998). Personagem criativo e múltiplo, transitava nas esferas da música erudita e popular. Oriundo de Barreiras, no oeste baiano, veio estudar nos Seminários de Música. Frequentou, entre outros, os cursos de teoria, harmonia, instrumentação, regência e coral com o maestro Sérgio Magnani. “Multiinstrumentista, tocava bateria, piano, violão, piston, baixo, órgão, cavaquinho, harmônica de boca, trompete, sax e tabla indiana, entre outros instrumentos”. Foi um violonista original, pesquisando mais de vinte formas de afinação do violão⁴⁹. Participou do I Festival Internacional da Canção Popular, em 1966, quando inscreveu a canção “É preciso perdoar” (em parceria com Carlos Coqueijo), defendida pelo conjunto MPB4. Outros dos seus sucessos: “O sim pelo não”, “Sou de Oxalá”, “Maria é só você”, “Ave Maria do retirante”, “Amor pra ficar” (todas em parceria com Carlos Coqueijo). Participou de inúmeros Festivais da Canção. Teve diversas composições gravadas por músicos como o maestro Gaya, Stan Getz, João Gilberto, Miúcha, Agostinho dos Santos, Clara Nunes,

⁴⁹ Informações disponíveis em Alcyvando Luz em <http://www.dicionariompb.com.br/alcyvando-liquori-da-luz> [último acesso em 03.01.2010].

Quarteto em Cy, Luís Vieira, Cesária Évora, Caetano Veloso, dentre outros. Foi técnico de som da Escola de Música da UFBA, sendo responsável pelo registro de incontáveis obras do Grupo de Compositores da Bahia (liderados por Ernst Widmer), diversos outros concertos e espetáculos fora do âmbito universitário (muitos apoiados pela Fundação Cultural do Estado da Bahia). Compôs trilhas para filmes e peças teatrais, assim como os hinos das cidades de Jequié e Barreiras e da Polícia Militar. Gravou inúmeros jingles comerciais e LPs, entre os quais *Nas Quadradas das Águas Perdidas*, de Elomar.

O compositor percussionista Djalma Correa nasceu em Ouro Preto no ano de 1942 e também veio estudar nos Seminários de Música da UFBA, onde conseguiu uma sala nos porões do prédio da escola, instalando ali a sua oficina. Participava da Sinfônica desta Universidade. Após o show *Nós, por exemplo*, prosseguiu no estudo da percussão afrobaiana, o que culminou na fundação do grupo Bahiafro, inicialmente com três músicos, chegou a ter vinte e um. Compôs diversas trilhas pra filmes e peças de teatro e participou de shows com os grupos *The Dave Pike Set*, *The Mild Maniac Orchestra* e do guitarrista alemão Volker Kriegel. Trocou Salvador pelo Rio de Janeiro em 1976, onde apresentou-se com Os Doces Bárbaros, Paulo Moura, Gilberto Gil, Patrick Moraz, entre outros. Participou de inúmeras pesquisas sobre cultura popular, religiões afro-brasileiras e folclore pelo Brasil e África, recolhendo fotos e realizando um sem número de filmes e gravações. “Em 1979, foi lançada uma série de 25 discos organizada pela Phonogram, como fruto dessa pesquisa”.⁵⁰

Inspirados nos exemplos do Rio e São Paulo, alguns trios (piano, baixo e bateria) foram formados em Salvador, ao longo da década de 1960. Alguns deles perduraram pela década seguinte. Entre os pianistas que formaram trios estão Carlos

⁵⁰ Outras informações em <http://www.dicionariompb.com.br/djalma-novaes-correa>. A coleção Nova História da MPB também dedicou um fascículo a este compositor percussionista. Ver referências.

Lacerda e seu irmão Tony, Fausto, Perna Fróes (Antonio Renato), Gessildo Caribé e outros. Tuzé Abreu lembra deles:

Ele [o pianista Gessildo] fez um Gessildo Caribé Trio; ele, Bira – esse que tá em Jô Soares – e Lula Nascimento. Aqui na Bahia tinha o Perna Trio, que era Perna, Moacir, Tutti [Moreno]; o Gessildo, que eram os dois, assim, mais importantes. Tinha um outro... com Wesley Aranha; tinha um outro de um cara da aeronáutica que tocava piano, também... Fausto Trio. Oscarzinho é mais antigo. Oscarzinho começou com as orquestras de baile, tocou muito na noite. Tocou muito nos cabarés e tal. Da época mais ou menos de Carlos Lacerda, mas esse tinha mais estudo (ABREU, 2007).

4.2.5 Na trilha da vanguarda

Enquanto isso a Escola de Música da UFBA continuaria a ser o mais importante núcleo criativo em Salvador no campo da música erudita de vanguarda. O Grupo de Compositores da Bahia, ativo desde a Semana Santa de 1966, foi bem sucedido, ao longo de seus primeiros anos de existência, em sua estratégia de compor e mostrar o seu produto ao público da cidade. Foi fundado pelo professor e compositor Ernst Widmer (1927-1990) e mais nove alunos de composição dos Seminários de Música. No ano de sua fundação, após um inesperado sucesso, apresentou mais 16 concertos, estreando 17 obras. A partir de 1967,

O Grupo começou a registrar suas atividade nos *Boletins Informativos*, seu meio de comunicação oficial, enviados a pessoas interessadas e instituições. A intensidade do movimento motivou a Secretaria de Educação e Cultura do Governo da Bahia a instituir as Apresentações de Jovens Compositores, apresentações anuais que incluíam um concurso ao vivo de obras inéditas, com júri interestadual, tendo o público como um dos jurados. A singularidade da I

Apresentação (nov. de 1967) foi a união de dois concursos, um de música "erudita" e outro de música popular, tendo como consequência imediata o público de música popular assistindo aos concertos de música erudita e vice-versa (NOGUEIRA, 1999).

Walter Smetak, de quem falaremos mais adiante, logo se juntaria ao Grupo. Em 1969 foram iniciados os Festivais e Cursos de Musica Nova, aglutinando anualmente os interessados de todo o país, no mês de julho. Com sucesso nos Festivais da Guanabara, logo houve repercussão internacional, com destaques para composições de Fernando Cerqueira, Lindembergue Cardoso, Ernst Widmer, Milton Gomes, dentre outros.

O grupo passou a investir na divulgação e registro em partituras do seu trabalho. Os seus *Boletins Informativos* registram, para o ano de 1971, 161 execuções. Com a criação do Bahia Ensemble (começou como Conjunto Música Nova), novos incentivos aconteceram, inclusive excursões no exterior.

Em 1974 teve início a série Festival de Arte Bahia, evento coordenado por Ernst Widmer e realizado até 1982, com a proposta de detectar e preencher lacunas da vida cultural, de priorizar a apresentação de propostas inéditas, despertando consciências e abrindo horizontes (NOGUEIRA, 1999).

4.3 PELA DÉCADA DE 1970

No início da década de 1970, Salvador vê surgir inúmeros grupos e artistas entusiasmados com a música instrumental. Muitos desses músicos estavam direta ou indiretamente ligados aos Seminários de Música. Alguns outros, no entanto, não freqüentaram cursos de música, eram autodidatas. Em inúmeros casos, sua experiência profissional estendia-se pela necessidade de tocar na noite. Mas havia entre eles a procura por métodos e técnicas que viessem enriquecer os seus caminhos improvisatórios.

Improvisar era necessário no meio da música popular. Pelas dificuldades ao acesso aos tais métodos, muitos seguiam uma linha de improvisação mais “intuitiva”. Voltaremos a este tópico mais adiante.

Nesta época havia em Salvador um certo movimento em torno do samba. Duas duplas de baianos fizeram sucesso nacional nessa modalidade: Tom e Dito, e Antônio Carlos e Jocaí. Edil Pacheco (*1945), companheiro de outros bambas⁵¹, como Batatinha, Ederaldo Gentil (*1947), Luiz Galvão, Cid Seixas, Alcyvando Luz, já tinha um sucesso gravado com Eliana Pittman (“Fim de tarde”, em 1969) e outro por Jair Rodrigues (“Alô, madrugada”, em 1972.). Gentil compôs com Nelson Rufino “Aruandê”, gravada por Alcione. Batatinha (1924), que era gráfico de profissão, apresentava-se na década de 1940 no programa Campeonato do Samba, da Rádio Sociedade. Glauber Rocha usou composições suas para a trilha do seu filme *Barravento* e Maria Bethânia foi uma de suas principais incentivadoras. Gentil vencera um Festival de Música da Prefeitura do Salvador em 1967, com a canção “Rio de lágrimas”. Riachão (*1921), Tião Motorista⁵² (1927-1996), Walmir Lima (*1931), Panela (*1937), Nelson Rufino (*1942), Roque Ferreira (*1947), J. Luna, Garrafão, Goiabinha são compositores ligados ao samba de raiz da Bahia.

O grupo Os Tingoãs⁵³, formado por Mateus, Dadinho e Heraldo, inspiraram-se nos vocais do trio Irakitan e transpuseram nesse estilo cantos inspirados no candomblé, na umbanda e no catolicismo popular. Em 1973 gravam um disco de tremendo sucesso, cujo

⁵¹ Muitos desses nomes estão presentes no site Dicionário Cravo Albin da MPB. Ele traz nomes de canções, discos e muitos dados com relação a festivais e outros eventos. Consulte <http://www.dicionariompb.com.br>. Para dados sobre a década de 1920 veja *Samba – mensário moderno de Letras, Artes e Pensamento*. Ver referências. Confira também o artigo Escolas de samba da Bahia em <http://www.luizamerico.com.br/news/index.php?sec=ext&act=read&id=MZnee6d03a86f>.

⁵² Saiba mais sobre este autor em <http://www.luizamerico.com.br/news/index.php?sec=ext&act=read&id=MZn13ea6f0140> [último acesso em 03.02.2010].

⁵³ Veja mais em <http://www.luizamerico.com.br/fundamentais-tincoas.php>.

carro chefe é “Deixa a gira girá”. No acompanhamento percussivo, ao invés de *timbaus* e congas, usavam tambores utilizados no candomblé.

Inspirações nordestinas sempre estavam presentes na cena de então. Apenas para citar um exemplo, o primeiro disco de Gereba (*1946, originário de Monte Santo, BA) data de 1973: Gereba / Banda Bendengó, e marcou o início do grupo, já contando com a parceria de Patinhas; e na percussão, Djalma Correa⁵⁴.

Some-se a isso a tradição dos grupos carnavalescos populares, como Filhos do Tororó (fundado em 1943, iria se transformar mais tarde em Escola de Samba Filhos do Tororó) e demais grupos de batucadas e escolas de samba diversas, como as do Garcia (“Grêmio Recreativo Escola de Samba Juventude do Garcia, fundada em 24 de novembro de 1959 e a partir também de 1964, inicia seu reinado em nossa festa maior” – AMÉRICO, 2003), de Amaralina (Escola Diplomatas de Amaralina) e outros locais da capital baiana. O samba em Salvador estava mesmo consolidado⁵⁵.

Um outro movimento forte na Salvador da época era o dos Trios Elétricos, durante a época do carnaval. Na verdade desde os inícios dos anos 60 a Prefeitura de Salvador incentivava a apresentação de Trios Elétricos promovendo concursos. O primeiro dessas competições deu-se em 1962, quando se apresentaram diversos Trios: Jacaré (depois, Saborosa), Bahia, Rum Merino e Alvorada (GÓES, 1982, p. 61) Inúmeros outros trios foram fundados ao longo da história do carnaval baiano: Marajós, Tapajós, Traz a Massa, dentre outros. A música tocada por eles, então, era instrumental: a atração era o guitarrista solista do trio, e a Bahia era um celeiro deles. Deu-se em virtude disso o

⁵⁴ Veja <http://139.82.56.108/discografia.asp>.

⁵⁵ Ver também o artigo Escolas de Samba da Bahia em <http://www.luizamerico.com.br/news/index.php?sec=ext&act=read&id=MZnee6d03a86f> [último acesso em 28.12.2009].

aprimoramento do “pau elétrico”, culminando com a “guitarra baiana”, menor que a tradicional e que permitia maior agilidade aos solistas.

A brincadeira iniciada pela dupla Dodô e Osmar Macedo iria se tornar uma poderosa indústria de entretenimento, e o seu sentido inicial – de música instrumental – seria completamente modificado. No último dia do carnaval era esperado o duelo de guitarristas na praça Castro Alves (Encontro de Guitarras), quando guitarristas de trios diferentes “duelavam” entre si. Assim iam desafiando seus virtuosismos diante de um público avassalador. Tocavam frevos em andamentos rapidíssimos, choros e também transcrições de peças do repertório “clássico”, como o Moto Perpétuo, de Paganini, o Bolero de Ravel, Czardas, de Monti. O público bebia, brincava, namorava e escutava música! Quando soavam as doze badaladas da meia noite, tocavam o Hino ao Senhor do Bonfim, vez por outra uma Ave Maria, e o carnaval se encerrava. Além de Osmar Macedo, dentre os guitarristas que mais se destacaram no carnaval baiano estão Sérgio Albuquerque, Ricardo Marques, Cacik Jonne, os irmãos Luiz e Mou Brasil, Nino Moura, Missinho, Aderson, Pará Monteiro, Fernando Padre e, naturalmente, Luiz Caldas, Armandinho Macedo e Pepeu Gomes⁵⁶.

Os guitarristas mais novos gostavam dos virtuosos do blues e do rock, como Jeff Beck, Steve Howie, Jimmy Page e principalmente Jimmy Hendrix, herói maior dos guitarristas. Armando trouxe diversos distorcedores e outras aparelhagens (pedais) para guitarras após uma viagem aos Estados Unidos. A intenção era injetar aqueles timbres do rock no carnaval baiano. Certa feita, ao chegar de viagem com toda essa parafernália, Armandinho a demonstrou para o companheiro Dodô (que era eletrotécnico e havia trabalhado na década de 50 no aprimoramento do violão elétrico). Ele então lhe este respondeu:

⁵⁶ Veja mais em <http://pt.guitarra-baiana.com/> [último acesso em 03.02.2010].

— Mas Armando, você sujou o som todo! E eu passei anos pra limpar...⁵⁷

Carlinhos Marques (*1953), músico autodidata, baixista e arranjador, lembra que encontrou o pianista Gessildo Caribé, em fins de 1974, no Estúdio JS, de Jorge Santos. Os bateristas Lula Nascimento, que anos depois viria a ser conhecido por Dom Lula Nascimento (“tocou com Miles Davis, Nina Simone, Wayne Shorter e foi residente nas baquetas da EMI Odeon em 1973 e 74”⁵⁸), e Luiz da Anunciação (este, também percussionista, já contando com experiências prévias com, por exemplo, John McLaughlin e Hermeto Paschoal⁵⁹) estavam lá para integrar o grupo. O intuito desse encontro era gravar *jingles* comerciais. Ainda que o grupo não tivesse se encontrado para fins, digamos, mais propriamente artísticos, Marques percebeu que essa era uma combinação pouco usual, ao menos para os grupos musicais na Bahia de então: para ele a inclusão de um baterista e um percussionista não era coisa comum; e, ainda, às vezes, eles atuavam com duas baterias (MARQUES, depoimento, 2006). Jorge Santos, o proprietário do estúdio, que funcionava no edifício SULACAP (na curva de confluência da avenida Sete de Setembro com a rua Carlos Gomes), já estava na área da propaganda comercial há muito tempo. Provavelmente foi JS o primeiro a gravar um LP com cantigas de capoeira⁶⁰, em 1961. Em 1962, tinha um programa na TV – *JS Comanda o Espetáculo*, onde Gilberto Gil selecionava e acompanhava os calouros em cena (CALADO, 1997, p. 44). Apesar da originalidade – ainda que em nível local – da formação do grupo de Caribé com Marques e os bateristas, não consta que eles atuaram juntos fora do âmbito do referido estúdio.

⁵⁷ Este caso me foi contado pessoalmente por “seu” Osmar, em sua casa no Caminho das Árvores, em Salvador. Na época eu dava algumas aulas de piano e harmonia a sua filha Ritinha, radicada na França atualmente. Em *O país do Carnaval elétrico*, Fred Góes de dica um capítulo à aproximação do rock com o frevo das guitarras (Frevoque: o rock entra no carnaval, pp.75 a 96). Veja referências.

⁵⁸ Informação extraída de <http://www.soteropolitanas.com/exibeSa-shows.asp?ID=39>, em 19/04/2006.

⁵⁹ Participou da gravação do LP *A música Livre de Hermeto Pascoal*, de 1973.

⁶⁰ Trata-se do LP intitulado *Curso de Capoeira Regional Mestre Bimba*; na contracapa, comentários de Cláudio Tavares, diretor artístico da Rádio Sociedade da Bahia.

Antes de prosseguir, abro um pequeno espaço para falar de dois músicos que viriam a ser considerados *lendários* pelas gerações mais novas: o baterista e percussionista Lula Nascimento (*1941) e o guitarrista Luciano Souza (*1957). Lula começou a se interessar por música ainda menino, no seio da família: o seu pai, Luís de Amaralina era trompetista da Filarmônica Primeiro de Maio, do Nordeste de Amaralina; seus tios paternos tocavam percussão (conta que se impressionou com o “tio Mário”). Seu pai fundaria com amigos e parentes a *Red Stars Jazz*, e tocavam em bailes e festas populares (década de 50). Futuramente Lula abandonaria o curso de Sociologia pela música e passou a frequentar os Seminários da UFBA, onde estudou percussão erudita com o então professor Fernando Santos. Mais tarde, já engajado na noite baiana, integraria o Gessildo Caribé Trio, ao lado do baixista Bira (que hoje faz parte do sexteto do Programa do Jô). Em 1967 transferiu-se para São Paulo, onde veio a conhecer e tocar com grandes figuras da música brasileira. Tocou em boates com Hermeto Paschoal⁶¹. Já no Rio, na década de 70, tocou com Eumir Deodato, Vitor Assis Brasil, Taiguara, Peri Albuquerque e Perna Fróes, Luiz Melodia, Wilson Simonal, Elizeth Cardoso, Maysa Matarazzo, Marisa Gatamansa, Hélio Delmiro, Marcio Montarroyos, Paulo Moura, Guilherme Vergueiro, Marcos Resende, Wayne Shorter, Wood Shaw, entre outros. Mais tarde, em Nova York, tocaria, por exemplo, com Major Holley, Luxor Low, Garnet Brown, Ali Shankar, Nina Simone, John McLaughlin. Depois de muitas andanças pelo mundo, participaria da Banda da Luz, em Salvador, na década de 80, e do Jazz Rock Quartet, depois do ano 2000.

Luciano Souza é um dos grandes guitarristas baianos. Precoce, ainda criança participou do grupo Os Minos, com Ricardo, Didi e Pepeu Gomes. Este grupo venceu um concurso da Prefeitura em 1966, o melhor “Conjunto da Juventude”. Aos nove anos de

⁶¹ Até aqui, informações fornecidas por Lula Nascimento em seu depoimento, 2007. Demais informações em <http://www.soteropolitanas.com/exibeSa-shows.asp?ID=39> [último acesso em 05.06.2006].

idade já havia gravado dois compactos, pela Copacabana. Mais tarde entrou em contato com o *fusion*, sendo convidado a integrar O Som Nosso de Cada Dia⁶², com Ricardo Cristaldi, Pedro Baldanza e Pedro Pereira, tido como “o melhor grupo de rock progressivo do Brasil”. Foi convidado especial em alguns Festivais de Música Instrumental da Bahia e integrou diversas bandas locais. Futuramente fundaria o Jazz Rock Quartet, com Lula Nascimento (bateria), Didi Gomes (baixo) e Tavinho Magalhães (guitarra base) e incentivo do jornalista Zezão Castro.

4.3.1 A Banda do Companheiro Mágico, depois d’O Banzo

Provavelmente, o primeiro grande grupo de música instrumental com pretensões artísticas, propriamente⁶³, fundado nos anos 1970, foi A Banda do Companheiro Mágico, que já estava formada em 1974 e teve na figura de Sérgio Souto um de seus principais fundadores.

Aí, nessa banda tinha: Toni Costa, de guitarra; Guilherme Maia, de baixo; Ary Dias, de bateria, e tinha uma canja de Anunciação também. O baterista fixo era Ary, mas tinha uma participação de Anunciação, tanto de percussão quanto de bateria. E aí tinha os sopros, né, que tinha: eu, Mem Xavier, de flauta; Tuzé, Zeca, Veléu Cerqueira, de sax; e trompete, tinha Boanerges; e trombone, Barbosinha, o Gerson Barbosa. Era a formação; então já era metaleira mesmo, né? Essa banda, a gente ficou de 74 até início de 76, ou talvez final de 75, quando a gente fez um show no Rio, um show muito legal, e que teve uma repercussão... (SOUTO, depoimento, 2006)

⁶² Veja informações e fotos deste grupo em <http://lagrimapsicodelica.blogspot.com/2006/01/som-nosso-de-cada-dia.html>.

⁶³ Com isto quero dizer: este grupo não foi fundado para veicular “música dançante”, não se destinava a tocarem bailes. Queriam juntar suas experiências oriundas da EMAC (os antigos Seminários de Música, que se tornou a Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA e que viria a ser simplesmente EMUS – Escola de Música dessa Universidade), da música popular e do jazz.

Sérgio Souto (*1950), carioca, estudava arquitetura e ganhou uma flauta doce de uma “colega de arquitetura, que era bem pirada”. Posteriormente, ganhou também uma flauta transversal, e, após ter curtido os Beatles e João Gilberto, sentiu que tinha que se dedicar à música,

E passei a ter umas aulas com Odete [Dias], lá na escola da mãe do Jacquinho [Morelembaum], a Pró-Arte. E foi muito pouco, mas o bastante pra saber que eu tinha que estudar, e fui logo na esteira da Escola de Música [da UFBA], da fama – o único lugar que não é Conservatório no Brasil e que tem uma pegada mais moderna, mais de composição, era na Bahia. Então eu vim com esse propósito mesmo (idem).

Interessante observar que a Escola de Música da UFBA ainda desfrutava, na época, de prestígio entre os jovens músicos de outros Estados. Se no final da década de 50 vinham atraídos pela movimentação artística movida pelo idealismo do reitor Edgard Santos, na década de 70 era o Grupo de Compositores que os atraíam, especialmente as figuras de Widmer, Smetak e Lindembergue Cardoso; particularmente creio que as figuras dos técnicos Alcyvando Luz e Djalma Correa também pesavam nessa escolha. Mas, voltando à opção musical de Sérgio Souto, ingressou no curso de Composição e Regência na UFBA lá pelo ano de 1972.

Em 1978, após graduar-se pela UFBA, segue para os Estados Unidos da América, estudando arranjo na *Berklee College of Music*, em Boston, e composição, no *Creative Music Studio* em Woodstock (Nova York). De volta a Salvador, funda a AMA - Academia Música Atual (será abordada mais à frente), onde trabalhou, durante oito anos, como professor, coordenador e diretor. Foi um dos compositores integrantes do Sexteto do Beco, um outro grupo marcante na vida musical soteropolitana. Contemplado com quatro Troféus Caymmi como compositor e arranjador, foi o único a receber o prêmio das mãos

do próprio Caymmi. Em 1996 regeu a Orquestra Sinfônica da UFBA que interpretou, neste concerto, composições suas e de Aderbal Duarte. Souto é um educador, professor da Escola de Dança da UFBA, trabalhando com a música vocal, percussão, música de matrizes africanas, dentre outros⁶⁴.

Passo, agora, a dar notícias de alguns músicos citados aqui por Souto.

Toni Costa, nascido no Rio de Janeiro, começou a estudar Composição e Regência na Escola de Música da UFBA em 1974. Ernest Widmer, Lindembergue Cardoso e Walter Smetak estavam entre os seus professores. Com este último trabalhou em projetos de música experimental, especialmente violões com afinação em microtons. Em 1977 Toni vai estudar na *Berklee College of Music*, Boston, freqüentando cursos de arranjo, harmonia e improvisação. Naquela cidade entra em contato com a salsa⁶⁵. Retorna ao Brasil em 1980 e começa a trabalhar na MPB. Atuou ao lado de artistas como Nelson Gonçalves, Gal Costa, Luís Melodia, Elba Ramalho, Moraes Moreira, Zizi Possi, Maria Bethânia, Adriana Calcanhoto, Gilberto Gil, Zélia Duncan, João de Aquino, Cássia Eller, Leo Gandelman, Carlinhos Brown, Leo Jaime e tantos outros. Durante oito anos trabalhou na banda de Caetano Veloso. Compôs música para trilhas de teatro, filmes e novelas. Lançou três discos. Seu terceiro CD é dedicado ao violão brasileiro, com composições próprias e com as participações de Toninho Horta, Marcos Suzano, Márcio Mallard (1º violoncelo da

⁶⁴ Além de um longo depoimento a mim concedido (2006), coletei informações sobre Sérgio Souto em seu perfil no site www.myspace.com/sersouto.

⁶⁵ Em castelhano a palavra “salsa” quer dizer tempero, aludindo à mistura rítmico-estilística que contém. A wikipedia a apresenta como “uma mescla de ritmos afro-caribenhos, tais como o son montuno, o mambo e a rumba cubanos, com a bomba e a plena porto-riquenhas”. Há controvérsias se a Salsa nasceu em Cuba, ou em Nova York (executada por músicos cubanos que a mesclaram com o jazz, entre outros). Recebeu ainda influências do merengue (da República Dominicana), do calipso de Trinidad e Tobago, da cumbia colombiana, do rock norte-americano e do reggae jamaicano. Veja mais dados em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Salsa> [último acesso em 09.01.2010].

Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro) e do conjunto *Camerata de Violões* do Conservatório Brasileiro de Música⁶⁶.

Guilherme Maia, baixista, compositor, arranjador, nascido em 1954, também carioca, ingressou no mesmo curso na UFBA durante a década de 70, aluno de Ernst Widmer, Jmary Oliveira, Lindembergue Cardoso e Walter Smetak. Atuou como instrumentista e compositor da Banda do Companheiro Mágico, bem como ao lado de músicos como Leo Gandelman, Victor Biglione, Rafael Rabelo, Marcio Montarroyos e Raul Mascarenhas. Com o tecladista Fernando Moura escreveu a trilha sonora da novela "Carmen", exibida em 1988, pela Rede Manchete, trabalhou na área publicitária (*jingles* comerciais) e compôs trilhas para vídeos. Assinou arranjos para discos de diversos artistas, realizando, ainda, "trabalhos de transcrição, revisão e digitalização de partituras em livros de música, como os *songbooks* "Noel Rosa" (1991), "Gilberto Gil" (1992), da Editora Lumiar, e "O Melhor de Garganta Profunda" (Irmãos Vitale, 1998), entre outros. Seguiu, posteriormente, a carreira acadêmica, concluindo um doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (2007). É professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA. Pesquisador do Laboratório de Análise Fílmica (FACOM-UFBA) e do DRAMATIS (PPGAC-UFBA). Ensinou nos cursos de graduação e pós-graduação da área do Audiovisual no Centro Universitário Jorge Amado, na FTC e na Universidade Católica do Salvador.⁶⁷

⁶⁶ Informações colhidas em seu perfil no site de relacionamentos MySpace: <http://www.myspace.com/tonicosta> e em <http://moinhooficial.com.br/>, o perfil do seu mais novo grupo, com Emanuelle Araújo e Lan Lan.

⁶⁷ Informações disponíveis em <http://www.dicionariompb.com.br/guilherme-maia-2> e no seu Currículo Lattes, <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=H754909&tipo=completo&idiomaExibicao=1>

O baterista e percussionista soteropolitano Ary Dias (*1952) já havia iniciado sua carreira profissional aos 15 anos, e integrou grupos cujas concepções musicais eram totalmente diferentes entre si: estudante de música na UFBA, fez parte da Sinfônica da Bahia e do grupo de microtons de Smetak. Em 1977, já no Rio de Janeiro, funda o grupo A Cor do Som, juntamente com Armandinho, Dadi, Mu e Gustavo. Esta banda obteve imenso reconhecimento nacional e internacional, “com 12 discos gravados e vários prêmios conquistados, entre eles o "Prêmio Sharp” de 1997, como o melhor grupo de música popular”. Integrou a banda de Gilberto Gil, excursionando durante cinco anos por todo o mundo. Participou de vários festivais e shows na Europa, Japão e EUA. Durante três anos tocou com Jorge Benjor, fazendo parte da "Banda do Zé Pretinho". Dividiu palcos e estúdios com: Armandinho, Caetano Veloso, Carlinhos Brown, Chico Buarque, Elba Ramalho, Erasmo Carlos, Luís Melodia, Moraes Moreira, Blitz entre outros. Teve o prazer de tocar com Toots Thielemans em um dos festivais na Europa. Em 1998 grava o "Acústico” de Rita Lee, com quem trabalha ainda hoje. Atuou como professor de percussão de música popular do "Centro Musical Antônio Adolfo (CMAA)", no Rio de Janeiro⁶⁸.

Zeca Freitas⁶⁹ (*1945) largou a medicina e veio estudar música, também atraído pela efervescência musical da Escola de Música da UFBA. Veio com Sérgio Souto e foi morar em Itapuã. Após ingressar no curso de música, não se adaptou a este e partiu para a *Berklee College of Music*. Ao voltar, integrou o elenco da Banda do Companheiro Mágico como compositor e arranjador, e tocando saxofone e piano. Fundou com Fred Dantas o grupo Raposa Velha (será abordado adiante), grupo de jazz contemporâneo e

⁶⁸ Dados disponibilizados em <http://www.dicionariompb.com.br/ary-santos-dias> em <http://www.ritalee.com.br> e em <http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendid=418624107> / [último acesso em 10.01.2010].

⁶⁹ Freitas concedeu-me um depoimento em 2006. Outras informações foram recolhidas em seu perfil virtual, em www.myspace.com/zecafreitas.

performático, tendo gravado um LP e um CD. “Foi um dos fundadores do espaço cultural *Ad Libitum*, casa noturna localizada no bairro do Rio Vermelho, centro irradiador de música e cultura; foi integrante da Gafieira de Fred Dantas, criada neste espaço”. Paulo Moura, Raposa Velha, Joatan Nascimento, Geová Nascimento, Jurandir Santana gravou composições suas. Integrou e fundou diversas orquestras, como a Orquestra Fred Dantas, a Orquestra 10 ao lado de Paulo Primo, a “Zeca Freitas e Orquestra”, “A Fina Flor”, composta pelos melhores instrumentistas de Salvador. Em 1998 assume a direção musical do espetáculo “República Tabaris” e sua orquestra anima as concorridas apresentações durante todo o ano (assistido por mais de vinte mil pessoas). No fim do ano 2000 editou juntamente com seu parceiro Kinho Xavier um Álbum de Choros com dez composições, incluindo Alma Brasileira, gravada pelo saxofonista Paulo Moura. Lançou um CD autoral em 2004, resumo dos seus 30 anos de Salvador, terra que ele escolheu para viver e desenvolver sua carreira de músico. Em 2003 classificou uma música sua e de Fernando de Oliveira (Veludo Azul), interpretada por Lia Chaves, entre as 15 do CD do 1o Festival de Música da Rádio Educadora. Zeca Freitas apresenta-se na noite de Salvador sozinho no piano, ou com seu grupo tocando sax. Tem composto trilhas musicais para espetáculos variados. Em 2003 Zeca Freitas fundou juntamente com dez amigos músicos e compositores, uma ONG, a Associação Instrumental da Bahia, com o intuito de consolidar o espaço para a música instrumental em Salvador. Foi organizador do Festival de Música Instrumental da Bahia de 1980 a 1988, no Teatro Castro Alves. Mesmo contando com escassos recursos, consolidou uma época de ouro para a MI em Salvador. Após 13 anos de ausência, aconteceu a volta: houve o 10º Festival de MI. A partir daí tornou-se parceiro de Fernando Marinho, músico, ator, advogado, produtor musical, o que veio a trazer consistência na produção dos Festivais, juntamente com Sibebe Américo (Mil Produções). A temática desses festivais será abordada mais adiante.

Outro carioca que foi co-fundador do Companheiro Mágico foi Thomaz Oswald (bisneto do compositor Henrique Oswald), também aluno do curso de Composição e Regência na Universidade Federal da Bahia. Teve como professores Ernst Widmer, Lindembergue Cardoso, Jmary Oliveira e Walter Smetak. Estudou violoncelo com Piero Bastianelli, saxofone com Lindembergue Cardoso e participou de diversos grupos como saxofonista, fossem eles de MI ou MPB, além de solista eventual na Orquestra Sinfônica da Bahia.

Sobre a sua experiência no Companheiro e sua relação no ICBA, relata:

O Schaffner devia ser muito antenado e aberto. Não tive muito contato pessoal com ele. Lembro que a Banda recebeu o convite de se apresentar no ICBA mensalmente, nas “Oficinas de Música”, sempre com repertório novo, todo primeiro fim de semana do mês. A intenção era de fazer ensaios ao vivo, a princípio, mostrando ao público o processo de criação do grupo. Isso aconteceu logo depois de nossa temporada no Teatro Gamboa, que foi o show que nos tornou mais visíveis (OSWALD, por e-mail, 2009).

Thomas Oswald participou da Orquestra de Violões Microtonados, criada e dirigida por Walter Smetak. “Ativo participante do Grupo de Jovens Compositores da Bahia (UFBA), geração 70, teve diversas composições suas executadas” entre 1972 e 1979. Lançou LP independente na década de 80, de música instrumental, "Aquarelas em um Jardim de Infância ao Meio-Dia". Nas décadas de 80 e 90 envolveu-se com música publicitária em Salvador e no Rio de Janeiro, criando diversos jingles e trilhas durante o período⁷⁰. Esses músicos acima citados participaram, portanto, da Banda do Companheiro Mágico.

⁷⁰ Thomaz Oswald concedeu-me uma entrevista por e-mail em 22.12.2009; outras informações sobre ele e sua obra estão em <http://www.myspace.com/thomazoswald>.

Antes de prosseguir, gostaria de lembrar que esta banda teve um núcleo que a precedeu: trata-se do grupo Banzo. Toni Costa, com a palavra:

Nessa época [1973] eu e o baterista e percussionista Ary Dias fundamos um grupo musical que se chamava Banzo. Primeiramente era um grupo de rock (como os Cremes – Luciano Souza, Jaime Sodré, Moises Grabielli); mais tarde, o Mar Revolto, que você deve ter ouvido falar (Luiz Brasil, Raul Carlos Gomes, Geo e o Otávio). (...) Em 1974 com a chegada do baixista Guilherme Maia nós mudamos o nome da banda para Banda do Companheiro Mágico, já com a entrada de Thomaz Oswald (autor do nome do grupo), Sergio Souto e do Sanfoneiro Quirino; todos nós [éramos] estudantes no Seminário de Música da UFBA, aí sim, já com um som instrumental com influências pop (COSTA, por e-mail, 2010).

O grupo Banzo estreou no teatro dos Irmãos Maristas, no bairro Canela. Contava com (Tony Costa, guitarra, violão e vocal), Ari Dias (bateria e percussão), Sérgio Souto (flauta), Jorge Varela (baixo elétrico). Thomaz Oswald, violoncelista, foi convidado especialmente. O grupo misturava rock com samba e ritmos afros.

Thomaz Oswald diz que, como o Banzo cresceu, precisava de um outro nome:

Teria de ser “Banda” – nisso já concordáramos – mas Banda o quê? Banda disso, Banda daquilo e me veio o título de uma música do Donovan que eu ouvia muito, “The Sun is a very magic fellow”. Daí “The Band of the Magic Fellow”, do camarada, companheiro mágico – que ficou. A idéia de que éramos companheiros mágicos (nos improvisos, solos e “tiradas de cartola”) uns dos outros, pareceu uma boa idéia (OSWALD, por e-mail, 2009).

4.3.2 Trinca de ouro: Victor Assis Brasil. João Américo. Roland Schaffner

A Banda do Companheiro Mágico serviu de base para um *workshop* de improvisação oferecido pelo Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA, hoje Instituto Goethe – voltarei a este assunto logo mais), em 1976. Quem ministrou o curso foi Victor Assis Brasil (1945-1981), e suas dicas iluminaram o caminho das buscas por uma técnica de improvisação jazzística. Segundo a cantora Andréa Daltro (depoimento, 2006), Victor Assis conheceu o grupo quando de uma apresentação no Rio e a partir daí interessou-se em vir fazer “um trabalho” aqui. Essa apresentação, que anos depois ainda seria comentada por “Alberto Vanderlide e o próprio Jacquinho Morelembaum”, foi um “divisor de águas” no grupo. Alguns dos integrantes queriam continuar no Rio e deslanchar o trabalho por lá. Outros estavam decididos a retornar a Salvador, como Sérgio Souto, por exemplo, que já cursava composição na Escola de Música da UFBA e não queria continuar no Rio. Assim, Guilherme Maia foi tocar com Moraes Moreira; Ary Dias passou a tocar no carnaval baiano e veio a integrar o grupo A Cor do Som; Tony Costa tomou o seu rumo e a banda se desfez (SOUTO, depoimento, 2006).

Ao vir a Salvador a convite do ICBA, Victor Assis Brasil já era um músico respeitado na área do jazz. Irmão gêmeo do pianista João Carlos Assis Brasil, desde a infância tocava acordeão, gaita de boca e bateria. Aos 17 anos, ganhou um saxofone, instrumento com o qual viria a se profissionalizar. Inicialmente autodidata, estudou, mais tarde, com Paulo Moura.

De 1965 a 1967, participou das sessões musicais do Clube de Jazz e Bossa. Em 1966, representou o Brasil no Festival Internacional de Jazz, organizado por Friedrich Gulda, em Viena. Participou do Festival de Jazz de Berlim, com seu quinteto Euro-Brazilian, recebendo o prêmio de Melhor Solista. Em 1968 viajou para os Estados Unidos

com uma bolsa de estudos para a *Berklee School of Music*, onde aprofundou seus conhecimentos de piano, harmonia, arranjo e composição. Lá trabalhou no clube de jazz *The Jazz Workshop*. Retornou ao Brasil em 1973. Em 1974, atuou como professor do curso de improvisação no Conservatório Brasileiro de Música (RJ). No ano seguinte apresentou-se no Museu de Arte Moderna (RJ), tocando piano e sax, ao lado de Maurício Einhorn (gaita), Ari Piassarolo (guitarra), Paulo Lajão (bateria) e Paulo Russo (baixo), integrantes do Quinteto de Jazz de Vitor Assis Brasil. Lançou nove discos. Faleceu em 1981, aos 35 anos⁷¹.

João Américo, o “sonorizador”, teve contato mais próximo com o saxofonista Victor Assis Brasil e gravou diversos de seus shows por aqui, assim como inúmeras apresentações no ICBA. Falando deste músico, recorda-se com emoção:

Vou te falar, eu nunca vi ninguém interpretando Baixa dos Sapateiros melhor do que Victor Assis tocando naquele sax, rapaz, uma coisa! Um cara que eu fiquei assim muito amigo dele, freqüentava a minha casa e tudo. Teve uma época que ele começou a namorar uma amiga minha também... Foi, assim, um período que ele estava muito aqui na Bahia. Foi um dos músicos mais interessantes que eu já conheci na minha vida. Morreu tão novo, rapaz... foi uma pena... (Idem).

Em 1969 João Américo chegava a Salvador, oriundo de Ouricuri (PE), nascido em 1945 no seio de uma família de cearenses. Veio prestar vestibular para Direito, mas apaixonou-se pela eletrônica. Chegou a trabalhar com telefonia quando da instalação do sistema de DDD no Brasil. Foram nove anos na Embratel. Começou a montar equipamentos de som e trazer outros do sul. Nessa empreitada, recebeu apoio de Roland Schaffner, então diretor do ICBA. Esse foi o embrião da futura bem sucedida empresa João Américo Sonorizações.

⁷¹ Outros dados em <http://www.dicionariompb.com.br/vitor-assis-brasil-filho>.

O Schaffner era um cara, assim, um grande iluminado, sabe? Ajudou a iluminar muita gente aqui na Bahia. Até eu sou muito grato a ele, porque foi o cara que financiou meu primeiro equipamento de som, sabe? (AMÉRICO, depoimento, 2007).

João Américo tornou-se amigo de muitos músicos que atuavam por aqui. Ajudou a descobrir talentos, como veremos mais à frente. E forneceu equipamento para inúmeros shows sem cobrar, ou cobrando simbolicamente. Os Festivais de Música Instrumental também se beneficiariam disso, em seus primeiros anos. Operou em diversas apresentações nos teatros, casa de shows e eventos da cidade. Do ICBA dos anos setentas, recorda-se:

O ICBA durante muitos anos passou a ser a grande referência artística da Bahia, não só musical, não; eram todos [os campos]... Por incrível que pareça, na época dava de dez a zero no Teatro Castro Alves, porque o Teatro Castro Alves passou um período que era um elefante branco, não acontecia absolutamente nada, sabe? Mas, nada... e aí o ICBA era o grande pólo cultural da cidade. Eu ficava impressionado como é que um lugarzinho tão pequeno daquele abrigava tanta coisa, sabe? (Idem).

O grande responsável por isso foi Roland Schaffner. Para comandar o Instituto Cultural Brasil – Alemanha, chegou em Salvador no ano de 1972. O Brasil comemorava o Sesquicentenário da sua Independência. O ICBA logo se transformou num pólo de atração cultural: cursos de alemão, teatro, biblioteca.

Lá, no ICBA encontrava amigos e visitava a pequena mas poderosa biblioteca do Instituto com um acervo seletivo e diferenciado sobre arte, filosofia e cultura (GODI - ver documento “Homenagens” do Conselho de Cultura, nas referências).

E mais: criou cursos de artes gráficas, oficinas de teatro, dança, cinema (mostras dedicadas à vanguarda, como Herzog, Wenders e outros), música. O Teatro Opinião foi grupo residente lá. E outros:

A Banda do Companheiro Mágico ficou sendo uma espécie de um grupo residente do ICBA; a gente ganhava mensalmente – não era muito! – mas a gente tinha um espaço pra ensaiar e tinha apresentações, se não me engano, semanais... com laboratórios, e ocasionalmente convidando gente de fora, como Victor Assis Brasil; e gente daqui também, de fora do Estado, de fora da Banda. Então, a banda teve esse aspecto e criou muita coisa original. Era também meio experimental; eu me lembro que eu fiz um samba – foi minha única contribuição – eu chamava de “Som-ba”, porque de samba só tinha estrutura rítmica, e a gente tocava qualquer nota... (ABREU, depoimento, 2005)

Em seu apartamento, na rua Banco dos Ingleses (antes, na av. Centenário), recebia inúmeros artistas, queria conhecer todos. Generoso, acolheu recém-chegados e perseguidos. Para citar um exemplo, reproduzo agora uma passagem da vida do professor e violonista Leonardo Boccia. Tal se passou em 1976. Ele estava empenhado num grupo musical – *Macchina Naturale*:

Eu morei na casa de Schaffner quatro meses, eu acho. A minha companheira na época voltou pra Berlim. O Schaffner achava que eu devia fazer esse projeto, *Macchina Naturale*, e me abrigou na casa dele sem pagar aluguel... a gente ganhava muito pouco (...) e o Schaffner foi realmente um facilitador, foi um amigo, um colega que me abrigou; ele e Carmem Paternostro, que eram casados na época (BOCCIA, depoimento, 2008).

Tuzé Abreu, participante da Banda do Companheiro, passou por momentos familiares delicados em meados dos anos 70. Depois das aulas na faculdade, freqüentava a biblioteca, as mostras de cinema e encontrava os amigos no Instituto Goethe. Por essa

época, “praticamente morava no ICBA” (conforme relatou em depoimento). Aqui também fez o seu primeiro show individual (meados da década de 70):

Pessoalmente sou grato por Schaffner praticamente ter produzido minha primeira apresentação individual, mostrando minhas canções (inclusive Meteorango, cujo nome foi aproveitado para o filme). Nesta apresentação inaugurei o primeiro equipamento de som do ICBA, vindo direto da Alemanha. (ABREU – ver documento do Conselho de Cultura, nas referências).

Lídice da Matta, política baiana e militante contra a ditadura militar, testemunhou o apoio de Schaffner aos jovens em seus debates e reuniões. Também prestou a sua homenagem no documento supracitado:

“Para mim que militei contra a ditadura, falar de Roland Schaffner é emocionante. Figura acolhedora dos principais movimentos culturais, que àquela época sofriam dura repressão dos militares, foi peça fundamental e decisiva para que esses grupos pudessem se apresentar, abrindo as portas do Goethe-Institut. Para realizar os espetáculos, reuniões e debates no local, Roland valia-se de um dispositivo jurídico internacional, que impedia a invasão do espaço por tratar-se de uma área internacional. Para os ativistas culturais, aquele local havia se tornado um santuário, um reduto para a livre manifestação e crítica ao regime totalitário, tudo isso com o patrocínio de Schaffner” (da MATTA – *idem*).

Sintetizando, Sérgio Souto traduz o clima de amizade, cultura e cultivo das artes encontrado no Instituto Goethe da época:

Ah, o ICBA, desde que eu cheguei aqui, tinha uma força aglutinadora, só que não era só de música. Na época que eu cheguei aqui, em 72, o ICBA me parecia o *Village Jungle* dos anos 60. Cineastas, artistas plásticos, dançarinos, músicos, tudo num conagraçamento que eu nunca mais vi! Vi, assim, reuniões esporádicas entre um artista e outro, mas, de ser um *point*, onde artistas de várias artes conviviam, num *point* costumeiro... Isso é um marco, né? A comparação que eu

faço é essa – aqueles bares do *Village Jungle*, o *Soho*, naquela época dos anos 60 (SOUTO, depoimento, 2006).

Como se não bastasse todo este apoio às artes e aos estudantes, Schaffner deu provas de que conhecia a dramática situação política da época, correndo riscos pessoais, como atesta, no mesmo documento supracitado, o Conselheiro Paulo Miguez, ligado ao Teatro Opinião, militante do PCB:

À frente deste amplo e rico processo de formação cultural estava Roland Schaffner. Só isso, tenho certeza, já seria suficiente para o reverenciarmos. Todavia, não satisfeito em garantir tal espaço de liberdade cultural, Schaffner foi mais além. Mostrou que conhecia o Brasil daqueles anos e, assim, não regateou solidariedade a muitos de nós. Dou aqui um depoimento pessoal. Desapareci por uns tempos do ICBA, em meados de 1975, quando a repressão se abateu sobre companheiros do PCB, partido clandestino no qual militava. Escondido, nos poucos contatos que durante aqueles dias podia manter, chega até mim uma mensagem: “Schaffner perguntou por você, percebeu que você não aparece no Opinião e relacionou o fato com a onda de repressão. Quer saber se você está bem, se precisa de alguma coisa, como pode ajudar.” (MIGUEZ – *idem*⁷²).

Voltando ao *workshop* de Victor Assis Brasil em Salvador, os integrantes do Companheiro Mágico é que serviram como “banda de base” no mesmo, especialmente o pessoal dos sopros e da percussão. Coincidiu que o ICBA tinha também convidado o guitarrista Volker Kriegel⁷³ e sua *Mild Maniac Orchestra*, de jazz rock, para ministrar também um *workshop* no mesmo período. Este guitarrista alemão foi um dos pioneiros europeus do *fusion*, e em 1968, com o vibrafonista Dave Pike, fundou o grupo supracitado.

⁷² O Conselho de Cultura do Estado da Bahia, “diante de uma dívida histórica com um dos grandes incentivadores e defensores da livre expressão artística na Bahia”, presta homenagem a Roland Schaffner por merecido reconhecimento. No documento aí criado, cujo teor encontra-se divulgado na Internet, encontra-se depoimentos de Conselheiros e demais autoridades tais como Póla Ribeiro, Washington Queiroz, Paulo Miguez, Renato da Silveira, Tuzé de Abreu, Carmen Paternostro, Juarez Paraíso, Lídice da Matta, Antonio Godi. Veja mais em <http://conselhodeculturaba.wordpress.com/homenagens/>.

⁷³ Veja outros dados em de <http://www.progarchives.com/artist.asp?id=2455> (último acesso em 01/05/07).

O seu disco inicial *Spectrum* ainda hoje é considerado uma pedra fundamental no *fusion* europeu. Mais tarde viria a fundar outra importante banda desse gênero musical, que foi o *United Jazz & Rock Ensemble*. É sintomático que no álbum *Elastic Menu*, de 1978, com a *Mild Maniac Orchestra*, Kriegel tenha incluído uma composição sua com título em português: “Uma vez, um caso” (e que faz um trocadilho com um filme *cult* muito exibido na época, “Um dia, um gato”⁷⁴). Naquele *workshop* em Salvador, é bastante provável que ele tenha trazido o pessoal do seu primeiro álbum, formado pelos seguintes músicos: Thomas Bettermann (piano elétrico, sintetizadores, piano acústico, *string ensemble*⁷⁵, clavinete), Hans Peter Stroer (baixo elétrico, sintetizadores, violão, guitarra, flauta, vocais), Nippy Noya (percussão), Evert Fraterman (bateria); o próprio Kriegel, além de guitarra e violão, tocava banjo, flauta e fazia vocais. Segundo informações diversas, parece que os alemães trabalharam com tecladistas e guitarristas inscritos no *workshop*. E Victor Assis, principalmente com os sopros - o pessoal da Banda do Companheiro Mágico – e a base do baixo com a bateria:

E então ele fez um super *workshop*, e aí foi luz pra tudo quanto é lado, em matéria de improvisação, que a gente fazia tudo meio na intuição. E aí ele veio com essas coisas da Berklee e tal, uma improvisação mais consciente em cima das progressões harmônicas, padrões... e aquilo foi uma luz geral, né? Todo mundo bebeu daquela fonte, uns mais outros menos, a depender do grau de desenvolvimento técnico; tinha, por exemplo, o Boanerges, que era trompetista da Orquestra Sinfônica, foi o cara que provavelmente mais aproveitou na época,

⁷⁴ Durante a década de 70, um dos “espaços sagrados” do cinema de arte, além do próprio ICBA, era a sala Walter da Silveira, na biblioteca dos Barris. Claro que a ditadura atrapalhava, mas vez por outra conseguíamos assistir filmes dos países da antiga “Cortina de Ferro”. “Um dia, um gato” é uma sátira sobre costumes, hipocrisia, família na Tchecoslováquia, dirigido por Vojtech Jasný, em 1963. Prêmio do Júri no Festival de Cannes.

⁷⁵ É uma das denominações do *mellotron*, instrumento de teclado, antecessor dos modernos *samplers*; seu timbre mais utilizado era o de uma orquestra de cordas, daí o seu nome em inglês. Junto com o Mini-Moog e o órgão Hammond, contribuiu para formar uma sonoridade típica em grupos de jazzrock. Veja mais informações em <http://en.wikipedia.org/wiki/Mellotron>, em <http://www.mellotron.com>, ou em <http://www.mellotronics.com>, por exemplo. Há uma infinidade de outros sites que tratam do tema.

já tinha o domínio do instrumento. A gente tinha o pensamento, mas tinha mil limitações técnicas enquanto instrumentistas. Mas, de qualquer maneira, foi aquele salto ornamental... Passou-se a ter uma outra concepção da idéia de improvisação (SOUTO, depoimento, 2006).

Consta que entre os felizes participantes desse encontro estavam o guitarrista Luiz Brasil e a cantora Andréa Daltro. E também Toni Costa:

Particpei de tudo. Eram iniciativas de Schaffner para incentivar e dar ferramentas a aqueles abnegados jovens em que ele via potencial de um novo jazz brasileiro (baiano). Tem *licks* (frases musicais) que aprendi nessa época que uso até hoje! Até comprei um Phase MXR (pedal de efeito) do Volker, aquilo era o máximo, enfim era realmente algo que nos supria da falta de informação da época (COSTA, por e-mail, 2010).

Como visto nas notícias biográficas mais acima, cada um tomou o seu caminho após a experiência com A Banda do Companheiro Mágico, a qual foi seminal no desenvolvimento ulterior da música instrumental em Salvador. Toni Costa⁷⁶, em 1977, partiria para Boston, ingressando na *Berklee College of Music*, nos cursos de arranjo, harmonia e improvisação. Guilherme Maia integraria a banda de Moraes Moreira por mais de dez anos; mudou-se para o Rio por volta de 1980, e viria a acompanhar e fazer arranjos para importantes nomes da MPB. No campo da música instrumental, interagiu com Leo Gandelman, Victor Biglione, Rafael Rabelo, Marcio Montarroyos, Raul Mascarenhas e outros. Ary Dias⁷⁷ tocou anos a fio com o trio elétrico de Dodô e Osmar. Zeca Freitas tornar-se-ia uma das grandes referências da MI em Salvador, onde fundaria, com amigos, o Festival de Música Instrumental da Bahia.

⁷⁶ Mais informações sobre este músico podem ser encontradas em <http://www.musicexpress.com.br/artista.asp?artista=197>.

⁷⁷ Confira mais em <http://www.dicionariompb.com.br/ary-dias> [último acesso em 03.02.2010].

4.3.3 Sexteto do Beco

O trabalho da Banda do Companheiro Mágico teve uma espécie de continuidade num grupo que surgiria logo depois, estreando em 1978. Tinham alguns músicos em comum. Comungavam também de um forte naipe de sopros e muita exploração da percussão. Trata-se do Sexteto do Beco, um sexteto que começou como trio e se apresentava com até dezoito músicos...

Thomas Gruetzmacher (*1953), filho de alemães, resolveu botar o violão debaixo do braço e deixar São Paulo para estudar Composição e Regência na UFBA. Foi morar numa casinha, num beco do bairro de Pituvaçu. Na época, Pituvaçu ainda era um remanescente de Mata Atlântica, ficava longe do Centro. Gente humilde e também muitos “ripongos”⁷⁸ moravam por lá. Thomas trouxe na bagagem além do violão, um certo conhecimento da flauta doce, de muita música erudita européia e muito rock. Através do amigo baixista, já falecido, Peter Wooley, travou contato com os instrumentistas da noite paulistana e seus memoráveis encontros e *jam sessions*. Conheceu gente como Guilherme Vergueiro, Ion Muniz, Zé Eduardo Nazário, Nestico, e principalmente o grupo que gravitava em torno de Edison Machado (1934-1990)⁷⁹, de cujo quinteto teve oportunidade de ouvir as gravações acompanhando Agostinho dos Santos cantando temas como Manhã de Carnaval. Através destes mesmos músicos

Conheci o Jazz, destacando-se o grupo *Weather Report*, que tinha Airto Moreira na percussão; e depois Chick Corea com o Airto e Flora Purim; e o Live Evil do

⁷⁸ Maneira nossa de nos referirmos a pessoas que adotam modos alternativos de vida, inspiradas na cultura *hippy*.

⁷⁹ Lendário baterista da MI brasileira, egresso das gafieiras e com larga experiência na Bossa Nova. Diz-se que foi o introdutor dos pratos da bateria para o acompanhamento de sambas. Tornou-se “O Herói” de gerações de bateristas com o disco “Edison Machado é samba novo”, de 1963, acompanhado por uma banda de “feras” como Tenório Jr ao piano, Paulo Moura (sax alto) Raul de Souza, trombone. Outros dados em <http://edisonmachado.blogspot.com/> e <http://www.dicionariompb.com.br/edison-machado-2>.

Miles Davis c/Hermeto Pascoal” (GRUETZMACHER, por e-mail, 2007).

Thomas contagiou Aderbal Duarte, um rapaz vindo do interior (Boa Nova, no sudoeste baiano, nascido em 1949) e com parentes músicos, outro aluno do curso de Composição e Regência da UFBA. Já tocava muito e apresentou a Thomas o violão brasileiro, com as obras de Dilermando Reis, Baden Powell e João Gilberto. Sérgio Souto, após a experiência do Companheiro Mágico, juntou-se a esses dois; passaram a se encontrar em Pítuaçu para sessões de audições e estudos (conseguiram um método de Michael Brecker⁸⁰), análises, improvisações etc.

Ouvíamos o jazz contemporâneo que também tinha esta vertente da procura por novos sons, como as fusões do Miles Davis, o free jazz de John Coltrane e Ornette Coleman (com o seu conceito de *harmolodics*), o piano solo do Keith Jarrett, as cores do *Lydian Chromatic Concept* de George Russel. (GRUETZMACHER, por e-mail, 2009).

Este trio de compositores apaixonados por jazz e MI foi o embrião do Sexteto do Beco. Depois incorporaram Sarquis com o seu contrabaixo, Marquinho Guériguéri [Marcos Esteves] com o sax soprano, entre outros músicos. Mais tarde muitos viriam se juntar a esse núcleo, transformando o sexteto original num “dezessexto”! Thomas conta um pouco como eram os ensaios no beco de Pítuaçu:

Os ensaios lá em casa, no Beco, eram acústicos. Sem amplificação. Afonso Correia trazia caixa e hi hat, Annuniação uma *percussa*, Aderbal e eu nos violões, Corrado Nofri no piano de armário que eu tinha, e Marquinho Guériguéri, que inclusive morou uns tempos lá, era o único sopro. Sarkis, da

⁸⁰ Nasceu em 1949 numa família musical americana, estudando na universidade de Indiana, depois em Nova York. Ganhou 13 vezes o Grammy, gravou 10 discos, falecendo aos 57 anos. É tido como um dos saxofonistas mais inovadores de sua geração. Veja mais informações em seu site pessoal: <http://www.michaelbrecker.com/> [último acesso em 15.10.2010].

Boca do Rio trazia o Baixo , era mais ensaio de cozinha. Depois quando conseguimos a [sala] 304 na EMAC, deixávamos tudo lá, *amps*, *batera* montada, e aí a sopraria toda aparecia. Ensaíamos muito só os dois violões, Aderbal e eu, e ainda tenho boas fotos de ambos no beco (GRUETZMACHER, por e-mail, 2010).

Em breve o grupo estaria com o seu repertório formado para a estréia pública. Um diferencial deles é que muitos de seus temas instrumentais... eram cantados! A voz humana era tratada como um instrumento musical (o que já acontecia na Banda do Companheiro Mágico): não havia letras de música a serem cantadas, os temas eram vocalizados. A cantora que assumiu essa “voz instrumental” foi a soprano Andréa Daltro (1948), que já estava trabalhando no Madrigal da Escola de Música, onde ingressou em 1969. Havia começado a cantar sob orientação de Adriana Widmer, esposa do compositor Ernst Widmer. Andréa participou de muitas estréias de peças da vanguarda baiana – Lindembergue Cardoso, Jmary Oliveira e outros. Certa vez, Sérgio Souto compôs uma peça experimental intitulada *+Brasil* [Mais Brasil], e precisava de uma cantora. Ela foi a escolhida e logo iria se transformar numa espécie de musa da MI em Salvador, e alguns temas lhe foram dedicados em homenagem (Luciano Chaves, Luciano Silva).

Muitos músicos passaram a colaborar com o Sexteto, como vimos. Isto proporcionou aos compositores dispor de um verdadeiro laboratório de orquestração e composição. A estréia foi no Teatro Castro Alves, em 21 e 22 de julho de 1978, com o show “Prelúdio do Beco”. Lembro-me de uma apresentação deles no Solar do Unhão, provavelmente em 1979, e com o mesmo repertório da estréia, e a minha impressão é que eles formavam uma orquestra de câmara tocando uma espécie de choro-samba-jazz-erudito instrumental brasileiro. A formação era: Aderbal Duarte e Thomas Gruetzmacher, violões; Antônio Sarquis, contrabaixo; Zeca Freitas (ex-Companheiro Mágico), sax e piano

elétrico; Sérgio Souto, flauta e sax; Samuel Motta e Luciano Chaves, flauta; Guimo Migoya, bateria; Anunciação, percussão; Juracy Bemol e Boanerges, trompete; Veléu Cerqueira, Paulinho Andrade e Tuzé Abreu, sax; Gérson Barbosa, trombone; e a voz de Andréa Daltro. As composições eram majoritariamente de Sérgio Souto e Aderbal. Outros compositores da turma eram Thomas Gruetzmacher, Zeca Freitas e Samuel Motta.

Com os apoios da Fundação Cultural do Estado da Bahia, da Bahiatursa e da Prefeitura da Cidade do Salvador, o grupo conseguiu ir a São Paulo e gravar um LP, em 1980. Os trabalhos de gravação e masterização foram realizados nos estúdios Abertura e Nosso Estúdio (informações na contracapa do LP).

Nem só de composições vivia o Sexteto do Beco. O grupo também trabalhava com arranjos e em 1982 apresentariam “Sexteto encontra Jobim”, um show de arranjos em homenagem ao maestro, no Teatro Castro Alves. Logo mais, no entanto, o grupo iria se desfazer.

Thomas Gruetzmacher gosta do termo Música Instrumental Popular Brasileira. Resume assim a experiência do grupo:

O nosso objetivo no Sexteto sempre foi usar o material da tradição popular brasileira, principalmente o rítmico, mas também o harmônico e melódico. Isto tudo misturado à nossa formação na EMAC-UFBa (nos anos 70 havia uma grande preocupação de estar inserido numa contemporaneidade irradiada da Europa pós-Schoenberg e seus experimentalismos) e outras influências como no meu caso que fui assistente de Walter Smetak durante quase 7 anos (GRUETZMACHER, por e-mail, 2007).

O legado do Sexteto do Beco foi bastante significativo para os músicos de Salvador. Muitos jovens músicos foram influenciados por seus integrantes, e muitos

daqueles viriam a se transformar em novos luminares da música instrumental local, como Luciano Silva, Rowney Scott, Atualba Meirelles, Luizinho Assis, Ivan Bastos.

Você sabe quem é que tinha o apelido de “tiete” do Sexteto? Era Ivan Bastos⁸¹.

Ele era garoto, todo dia ia ver o ensaio do Sexteto; aí, sentava, pequenininho, loirinho... “Eu posso assistir?” (DUARTE, depoimento, 2007).

Cabe lembrar que a primeira escola de música popular da cidade do Salvador foi criada pelo núcleo embrionário do Sexteto do Beco, Thomas Gruetzmacher, Sérgio Souto e Aderbal Duarte. A AMA – Academia de Música Atual – acolheu dezenas e dezenas de jovens sedentos desse conhecimento – jazz, música instrumental, improvisação voltada para a música popular –, que não estava disponível, digamos assim, na Escola de Música da UFBA. O breve capítulo escrito por essa Academia no livro da vida musical soteropolitana deixou suas raízes frutificarem na geração seguinte. Retornarei a esse assunto no tópico 5.4.

4.3.4 Raposa Velha

Um outro grupo que viria a se destacar na cena soteropolitana foi o Raposa Velha. Os compositores Zeca Freitas (sax e piano) e Fred Dantas (trombone) tinham a intenção de trilhar os caminhos do *free jazz*, com uma pitada da vanguarda europeia e de muito experimentalismo. Assim, chamaram Carlinhos Marques (baixo) e os irmãos Mou (guitarra) e Jorge Brasil (bateria) para a empreitada. Na época foi o grupo mais *avant-garde* da cidade⁸². Esta banda deu uma mostra do seu trabalho no LP Raposa Velha, gravado na WR e que saiu em 1981, com produção de Nicolau Rios. Gravaram uma fita

⁸¹ Baixista, compositor, arranjador, integrou um dos principais grupos de MI de Salvador da década de 1980. Trataremos dele mais à frente.

⁸² Não confundir com uma banda homônima, de *punk rock*, fundada em Brasília, em 2007.

em 1985, naquele mesmo estúdio, com participação do baterista Guimo Migoya, do tecladista Luizinho Assis, do baixista Cezário Leone e do percussionista Vovô. Ambos os trabalhos foram reunidos num CD, em 2006.

Sobre a proposta sonora do Raposa Velha, Zeca Freitas revelou-me:

Quando Fred propôs trocar *free jazz*, é o *free jazz* que era o mais louco... Primeiro que o Fred era – ainda é – bastante louco, fazia coisas loucas, né? A loucura na música e o *free jazz* é um prato feito. Mas falava muito no Ornette Coleman, era uma referência que foi citada pelo Fred; mas a gente fazia muita música com certeza com influência da Escola. Teve uma época que eu e Fred – a proposta era essa – fazer música totalmente fora do padrão, era eu e ele compondo, e com certeza tem essa influência (FREITAS, depoimento, 2006).

Carlinhos Marques, veja mais abaixo, refere-se ao som do Raposa como um “instrumental moderno, fazendo jazz, fazendo experiências de música livre, música atonal, inclusive” (depoimento, 2006).

Frederico Meirelles Dantas [*1957?] é baiano, formado em Composição e Trombone pela Escola de Música da UFBA, onde fez também Mestrado em Etnomusicologia. É membro da Orquestra Sinfônica da UFBA. Fundou a Oficina de Frevos e Dobrados em 1982, e posteriormente, a Orquestra Fred Dantas. Atualmente, em parceria com o UNICEF, é responsável pelo projeto Filarmônica das Crianças, que vem desenvolvendo seu trabalho no Centro Histórico de Salvador. Fred Dantas é responsável ainda pela criação da Escola e Filarmônica Ambiental, em Camaçari, e pela Lira de Maracangalha⁸³.

⁸³ Informações obtidas em <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/Musica/filarmo.htm>.

Luiz (1954) e Mou Brasil (1959) fazem parte de uma das famílias mais musicais de Salvador e são irmãos de Jorge e Marcelo, ambos bateristas. Seus sobrinhos e filhos levam adiante o mesmo tino musical.

Luiz Brasil⁸⁴ estudou violão clássico, harmonia rítmica e percepção na Universidade Católica de Salvador a partir de 1974. Entre 1970 e 1974 atuou no grupo Scorpius (futuro Chiclete com Banana). Neste mesmo ano ingressou no grupo Mar Revolto, no qual permaneceu até 1980. Participou dos *wokshops* oferecidos no Instituto Goethe, supracitados, com Vitor Assis Brasil e Volker Kriegel, cursando guitarra e improvisação (1976). De 1978 a 1980 acompanhou Zezé Motta. Mudou-se para São Paulo onde fundou o grupo instrumental Sexo dos Anjos e, paralelamente, realizou trabalhos com o grupo Bendengó (com Gereba), Trio Elétrico Triolim, Carlos Pita, grupo Ovos do Brasil, entre outros, e atuando em campanhas publicitárias. Já no Rio de Janeiro foi produtor e diretor musical de Moraes Moreira por muitos anos e trabalhou na Rede Globo (nos programas dos Trapalhões, Calouros de Ouro e Faustão). Integrou a Banda de Caetano Veloso a partir de 1992. Atuou em diversas cidades da Europa e dos EUA. Acompanhou grandes nomes da MPB como Cássia Eller, Zizi Possi, Leila Pinheiro, Maria Bethânia, Trio Elétrico Dodô e Osmar, A Cor do Som, Gilberto Gil, Batatinha, Ricco Duarte, Jussara Silveira, Simone Guimarães, Elba Ramalho, Renata Arruda, Fernanda Abreu, Sarajane, Gal Costa, Ivete Sangalo, Daniela Mercury, Adriana Calcanhoto, Gabriel, O Pensador, Elza Soares e até o tenor Luciano Pavaroti. Compôs trilhas para cinema (O Quatrilha, Tieta, Central do Brasil). Seu 1º disco solo é *Brasilêru*, lançado em 2005.

Mou Brasil⁸⁵ iniciou sua carreira profissional aos 17 anos. Chegou a cursar alguns meses do curso preparatório da EMUS, mas precisou trabalhar, o que o fez

⁸⁴ Veja mais em <http://www.myspace.com/brasileru>, em <http://www.luizbrasil.com.br/blog/page/4/> e em <http://www.dicionariompb.com.br/luiz-brasil> [último acesso em 03.02.2010].

⁸⁵ Confira outros dados em <http://www.myspace.com/paulobrasil>.

abandonar o curso. No movimento da MI dos anos 70/80, integrou os grupos Raposa Velha, Jazz Carmo Quinteto, Cozinha Baiana, Grupo Garagem. Tocou com Leo Gandelman, Heraldo do Monte, Marcio Montarroyos, Arthur Maia, Sizão Machado, Dominginhos, Luiz Melodia, Nivaldo Ornelas, Nelson Ayres, Nicola Stilo, Jurim Moreira, Sidinho Moreira, Jorginho Gomes, Stefano Belmondo, Steve Thorton, Jacques Morelenbaum, Nelson Veras, Alain Jean Marie e muitos outros. Apresentou-se inúmeras vezes em duo com Jeff Gardner (Brasil e França). Tocou em *tournee* com Caetano Veloso. Acompanhou Gal Costa por quatro anos, com shows nos EUA, Europa e América do Sul. Foi diversas vezes ao Oriente, tocando com Sadao Watanabe, Ruichi Sakamoto e Virgínia Rodrigues. Ministrou inúmeros cursos e workshops, atuando em edições diversas do Mercado Cultural (Salvador).

Carlinhos Marques – aquele que encontrou o pianista Gessildo Caribé lá no estúdio *JS* – foi uma das raposas desta banda. Menino da Cidade Baixa, do bairro de Roma, prestava atenção nos encontros dos chorões mais velhos:

Eu tocava muito com músicos mais velhos do que eu, muito mais velhos do que eu; e aprendi a tocar tango, aprendi a tocar bolero, aprendi a tocar cha-cha-chá, aprendi a tocar salsa, baião, xote, não tenho preconceito com nenhuma música (MARQUES, depoimento, 2007).

Entre as suas influências estão também os Beatles e a Bossa Nova. Ele foi descoberto pelo maestro Carlos Lacerda. Este o apresentou ao empresário Jorge Santos, e assim começou a trabalhar na área de *jingles* comerciais.

Foi convidado por Zeca Freitas e Fred Dantas para integrar o grupo Raposa Velha. Não tendo, na época, experiência jazzística, descreve assim a sua participação:

Alguém que caiu de pára-quedas no meio de pessoas que por acaso tinham mais conhecimento, principalmente Zeca Freitas e Anunciação, que já tinham

experiência de vida internacional, inclusive uma formação, de música teórica, né, maior do que a minha (MARQUES, depoimento, 2007).

No entanto, modéstias à parte, ele havia acumulado uma vasta experiência tocando, no início da década de 1970, no grupo parafolclórico Brasil Tropical⁸⁶, com o qual visitou a Europa, Estados Unidos e Ásia:

O maestro Carlos Lacerda, então, diretor do Teatro Castro Alves, e que me conhecia desde a JS, me indicou como substituto desse baixista pra fazer dois ensaios e tocar um espetáculo de duas horas, com marcação de dança o tempo inteiro. Teve muita confiança, porque era difícil. Era orquestra mesmo, e arranjos em cima da coreografia. E eu, a trancos e barrancos, aceitei o desafio, consegui fazer. Fiz a temporada de uma semana. No último dia, ao receber o cachê, o cara me convidou pra ir pra fora do país (Idem).

Após a experiência com o Raposa Velha e depois de muitos bailes tocados, passou a integrar a Banda Acordes Verdes, de Luís Caldas. A partir daí, tocou com um sem número de artistas da indústria do carnaval baiano.

Compôs o grupo de trabalho da gravadora WR (Wesley & Rangel) onde ficaria por 28 anos. Posteriormente fundaria o seu próprio estúdio, o Ellus⁸⁷.

4.3.5 Smetak traz novos temperos

Walter Smetak (1913-1984), compositor, violoncelista, inventor de instrumentos musicais, experimentador, professor, poeta, nasceu em Zurich (Suíça), desembarcou no Brasil em 1937 e floresceu em Salvador, aonde chegou no final da década

⁸⁶ Danças parafolclóricas são aquelas adaptadas da cultura popular regional para serem apresentadas a um público mais aberto. A professora Lia Robatto empresta a sua definição no artigo Grupos parafolclóricos baianos – olhar o passado e entender o presente para redimensionar o futuro, de Nadir Oliveira. Veja referências.

⁸⁷ Mais detalhes em <http://tramavirtual.uol.com.br/artista.jsp?id=69791> e em <http://www.myspace.com/carlinhosmarques>.

de 1950. A cidade vivia uma fase gloriosa em termos culturais, com a implantação da Universidade Federal da Bahia. O seu arauto, o reitor Edgard Santos, foi o principal protagonista do impacto cultural causado pela onda de modernidade advinda do incremento das escolas de artes daquela universidade: convidou personalidades artisticamente marcantes para sacudir a pacata cidade do Salvador⁸⁸, que, apesar de alguns progressos econômicos, ainda guardava aquela aura imortalizada nas canções de Caymmi: ventos nas velas dos saveiros, baianas com seus balangandãs e tabuleiros de quitutes, ladeiras preguiçosas conduzindo a igrejas barrocas e pescadores cercando o xaréu nas águas esmeraldinas de Itapuã.

Smetak instala a sua oficina nos porões da Escola de Música. Pesquisa sonoridades, materiais, inventa instrumentos musicais. Compõe muito, escreve poemas. Mantém contato com ensinamentos de Helena Blavatsky (1831-1891), uma das fundadoras da Sociedade Teosófica, numa busca de conexões esotéricas e musicais. Torna-se seguidor da Eubiose, uma doutrina derivada da Teosofia. Penetra no mundo sonoro dos microtons⁸⁹. Tudo isso faz criar em torno de si uma aura de curiosidade e excentricidade.

Gilberto Gil interessa-se por sua obra, mas parte para o exílio em 1969. Em seu retorno é que se aproxima do mestre. Foi assim também com Rogério Duarte, Caetano Veloso, Tuzé de Abreu, Marco Antonio Guimarães⁹⁰, Dércio Marques, Eduardo Catinari, Gereba, Frederica (o guitarrista), dentre outros mais. Um de seus grupos é o Conjunto dos Mendigos. Sua obra se propaga, um canal da TV alemã realiza um documentário sobre ele. Recebeu das Organizações Globo o prêmio de Personalidade Global de 1974, e concede

⁸⁸ Vale a pena conferir a história do reitor Edgard Santos, “sua” universidade e suas conseqüências na Bahia no livro *Avant-garde na Bahia*, de Antonio Risério. Veja referências.

⁸⁹ Veja detalhes no livro de Marco Scarassatti, *Walter Smetak: o alquimista dos sons*. Ver referências.

⁹⁰ Este compositor levaria adiante, de certa maneira, as lições de Smetak. É um dos fundadores do grupo Uakti cuja sonoridade característica é forjada a partir de seus próprios instrumentos criados. O núcleo funciona como uma usina de composição e criação de instrumentos musicais.

entrevista nas Páginas Amarelas da Revista Veja. Lançou dois LPs, Interregno e Smetak, com o Conjunto de Microtons e com os seus instrumentos. (SCARASSATTI, 2008, p. 63 e ss.).

Toni Costa, que foi integrante do Companheiro Mágico, lembra de Smetak. O seu depoimento exemplifica a confiança que despertava nos alunos:

Não tinha muita clareza quanto o que buscar e por destino acabei me envolvendo com um dos maiores personagens que conheci na vida: falo de Walter Smetak. Trabalhei no porão da escola no projeto de violões afinados em microtons e o cara me ensinou a improvisar, não no sentido jazzístico, mas na concepção de ouvir e se colocar espontaneamente fazendo música aleatória (como era chamada aquela época) (COSTA, por e-mail, 2010).

4.3.6. Mais reforços de fora

Salvador atraía gente de outras plagas. Vieram na frente os eruditos da Escola de Música, como já sabemos: Koellreuter, Smetak, Widmer e muitos instrumentistas. Em 1972 Roland Schaffner assume o comando do Instituto Goethe. Aloja em sua casa, em 1976, o violonista, professor e compositor Leonardo Boccia (*1953), nascido na Itália, chegado de Berlim, onde estudara. Este desejava integrar-se rapidamente com os músicos locais:

Queria que a Bahia me conhecesse não apenas como um músico que tocasse Villa-Lobos, que tocasse Bach, mas que eu também fosse reconhecido como alguém 'da família' (BOCCIA, depoimento, 2008).

E logo formaria seus próprios grupos, mesclando o seu violão erudito aos ritmos do Recôncavo baiano:

Havia duas bandas: uma bem baiana, afrobaiana, que era Sangue e Raça, com Raimundo Sodré e Roberto Mendes; e tinha essa proposta que era erudito-popular, que era *Macchina Naturale*, que eu dirigia; um grupo com Sarquis, no contrabaixo, que iniciava, naquela época; com Rubem Dantas, foi pra Espanha, tocou com Paco de Lucia por muitos anos; com Kitty [Canário], que cantava; Velú Cerqueira, no sax. Então fizemos, durante oito meses, experimentos de música, digamos, erudita mais experimental, com equipamentos... o Rubem criou um instrumento chamado *berimvolks*, que era feito com calota de Volkswagen... e esse grupo *Macchina Naturale* deu vida a diversos shows no ICBA (Idem).

Boccia viria a lançar um LP a convite da WR, em 1984, no qual participaram os músicos Tustão Cunha (percussão), Sueli Sodré (voz), Lourival (berimbau), Alfredo Moura (teclados). Trata-se do disco *Homenagem*, que traz fotografias de Mário Cravo Neto. Entre suas composições destaca-se *Arquétipos*, “uma peça para conjunto misto, da época em que coordenava o grupo ‘Lendas e Crenças’ de violões, flautas, percussão e cello, do qual Tustão também participou”. (BOCCIA, por e-mail, 2010). O compositor também gravaria um CD independente, o *Imago Animae*, contendo improvisações realizadas entre 1986 e 2000. Este disco foi remasterizado por seu ex-aluno e também violonista Alex Carlyle, um dos integrantes do grupo Nau Catarineta (anos 90).

Boccia tornou-se professor na Escola de Música da UFBA. Atua como professor e pesquisador na área de Comunicação e Culturas.

O flautista Nicola Stilo (1956) é outro italiano que passou por Salvador, vivendo alguns meses, mas contribuindo bastante na cena musical local. Após iniciar a sua carreira com um grupo folclórico na Itália⁹¹, descobriu o jazz, chegando a trabalhar por oito anos ao lado de Chet Baker. Tocou com inúmeros músicos brasileiros, entre os quais aqueles que ele chama de “*mon quintet*”: Teco Cardoso, Guilherme Vergueiro, Sizão

⁹¹ Muitos dados em www.myspace.com/nicolastilo.

Machado, Bobby Wyatt. Gravou com Toninho Horta. Apresentou-se ainda com Hélio Delmiro, Mauricio Einhorn, Ricky Pantoja, Zimbo Trio, Nivaldo Ornellas, chegando a participar de um dos Festivais de MI da cidade. Ficou pouco tempo em Salvador, mas deixou muitas lembranças musicais em quem desfrutou da sua companhia: entre eles, Mou e Jorge Brasil, e principalmente alguns músicos do grupo Garagem (o compositor e baixista Ivan Bastos contou-me algumas confusões envolvendo Stilo).

Outros músicos europeus vieram morar em Salvador a partir da segunda metade da década de 70. Klaus Joecke, saxofonista e flautista formado em jazz pela escola de Colônia, Alemanha, foi morar na Boca do Rio, e mantinha *jam sessions* em sua casa. Muitos músicos nativos apareciam para conhecer os jazzistas que lá se reuniam – Carlinhos Brown, por exemplo, frequentou essas sessões⁹². Gini Zambelli, um guitarrista suíço, também aparecia por lá. Fundaram o grupo *Camaleon* em 1975, após viajarem pela Jamaica, Haiti, Alemanha, Suíça e França. Tocaram muitas vezes no ICBA até 1980. Aí fundaram o bar Vagão, no Rio Vermelho⁹³ (voltaremos a este tópico mais tarde).

O compositor Tom Tavares recorda-se:

Gini Zambelli foi meu colega na Escola de Música no 1o ano; porque eu cheguei atrasado pro vestibular, então fiz o curso preparatório pra não ficar parado, em 1975. E Zambelli fazia também composição junto comigo, com Lindembergue Cardoso. Era um guitarrista que tava chegando, era na época um dos melhores guitarristas daqui (TAVARES, depoimento, 2006)

Corrado Nofri⁹⁴ (1948-2007), outro italiano, pianista, veio estabelecer-se em Salvador a partir de 1978, participando de inúmeros trabalhos, como por exemplo, a Banda Livre, com Paulinho Andrade – esta foi uma das grandes atrações da MI soteropolitana no

⁹² Informação pessoal concedida pelo baixista Keko Villaroel em 2002.

⁹³ Dados contidos no *Jornal Uuhh*, de informativo do Festival de Música Instrumental da Bahia.

⁹⁴ Veja mais em <http://www.associazionemassimourbani.org/Corrado%20Nofri.htm>.

início dos anos 80. Ainda na Itália do início dos anos 70 fundou a Folk Magic Band. Sua iniciação jazzística remete a nomes como Steve Lacy e Mal Waldron. Conheceu pessoalmente Charles Mingus, de quem guardou influências. Participou de grandes eventos musicais europeus, como o Umbria Jazz (1976) e o Encontro de Música Nova de Berlim (1977). Faleceu em Roma, em 2007.

Outros reforços vieram de *tierras hermanas*: Guimo Migoya, baterista argentino, recém-chegado a Salvador, em 1978, aprendeu as músicas do Sexteto do Beco em pouco mais de uma semana, pois o baterista previsto precisou viajar de última hora. Migoya viria a se estabelecer na cidade, onde passou a ser convidado por diversos artistas locais, inclusive estrelas da *Axé Music*. Dentre aqueles que vieram do Chile, mais tarde, destacamos Alejandro Fuentealba (guitarras, trombone, teclados). Integraria a Rumbahiana, grupo de salsa fundado por Klaus Joecke e amigos, e que duraria por mais de dez anos. Outros chegariam bem mais tarde, como o guitarrista argentino Diego Bruno (2003).

4.3.7 Explosão de bandas

4.3.7.1 Aberturas para além d'O Banzo

Durante a década de 1970 muitos grupos e bandas de música foram se formando em Salvador. Era como se o surgimento de uma impulsionasse outros músicos a também montarem as suas bandas. Aliás, no dia de sua estréia, numa entrevista a um jornal local, integrantes do Grupo Banzo, em 1973 declararam que “um dos objetivos do conjunto é fazer com que o pessoal venha a formar grupos, dar uma abertura para outros”⁹⁵. Pelo

⁹⁵ O recorte de jornal, do qual possuo um *fac-simile* da reportagem, me foi cedido por Thomaz Oswald, via e-mail. Não mostra, infelizmente, qual foi o jornal que publicou a matéria, mas, presumivelmente, foi o Jornal da Bahia ou Tribuna da Bahia. Sérgio Souto, então integrante do grupo, concorda com essas alternativas.

visto os músicos da cidade captaram a mensagem e logo havia um sem número de grupos aparecendo. As oficinas de artes do ICBA, o momento criativo na Escola de Música da UFBA, o nascente movimento pela consciência negra, repercutido no ressurgimento de afoxés e criações dos blocos *afro*⁹⁶, os grandes festivais internacionais de jazz (Montreux) e outros (Woodstock e Ilha de Wight ainda estava na cabeça de muitos jovens músicos da época, como me revelaram Toni Costa, Thomaz Oswald e Sérgio Souto), os outros ocorridos em São Paulo (1978 e 1979, como “extensões” do de Montreux), tudo isso parece ter contribuído para essa efervescência. E tudo isso sob a ditadura militar.

4.3.7.2 Rock progressivo, fusion & cia

O Projeto Aquarius, idealizado pelo maestro Isaac Karabtchevsky (1934) e acontecido pela 1ª vez em 1972, trouxera ao Brasil dois grandes nomes internacionais do chamado rock progressivo: Rick Wakeman (em 1975, com o espetáculo Viagem ao Centro da Terra) e o grupo Gênesis (em 1977, com Phil Collins, Mike Rutherford, Steve Hackett e Tony Banks). Este projeto perdurou até 2007, trazendo ao Brasil as mais diversas expressões da música e da dança, com atrações nacionais e internacionais⁹⁷.

Falar em Rick Wakeman e no Grupo Gênesis é evocar uma das fases mais ricas em diversidade musical da história do rock. O rock progressivo surgiu no final da década de 1960, quando alguns músicos passaram a se apropriar de linguagens não usuais ao rock, especialmente estilos de música “erudita”, como barroco, medieval e contemporâneos, como Bartok ou Stravinsky, música folk, jazz e outras. Os seus músicos eram, não raro,

⁹⁶ Em 1980 o processo ficou indiscutivelmente visível com a aparição do Ilê Ayê no desfile do carnaval baiano. Veja mais em Antonio Risério, *Carnaval Ijexá*. Outros estudos do tema foram encaminhados por Franck Ribard. Veja referências. Lembre também da homenagem feita em disco por Caetano Veloso ao Badauê. Bandas como Araketu, Malê Debalê, movimentos como Olodum etc. têm aí a sua origem.

⁹⁷ Veja a programação completa dos 32 anos do Projeto Aquarius em <http://oglobo.globo.com/projetos/aquarius/default.asp>.

virtuosos saídos de renomados conservatórios. Muitos adolescentes de classe média (como eu) na década de 1970 ouviram Pink Floyd, Jethro Tull, ELP (Emerson, Lake and Palmer), Gentle Giant, Rush e, sobretudo, o Yes, de onde saiu o tecladista Rick Wakeman. Há uma série de sub-gêneros dentro do rótulo “progressivo”, tais como: *Ambient*, *Art Rock*, *Canterbury*, Rock Clássico, Progressivo Eletrônico, Experimental, Industrial, Folk Progressivo, *Space Rock* e muitos outros. Além da adoção de linguagens alienígena ao rock, características em comum a esses estilos podem ser enumeradas: composições de duração acima da média, algumas chegando a durar todo um LP; composições e arranjos complexos, com mudanças de andamento ou de clima (como se fossem movimentos de uma sinfonia), modulações etc.; pesquisa tímbrica, especialmente com o surgimento dos sintetizadores; afastamento com o caráter dançante do rock. Em caso de letras de músicas, muitas beiram o surrealismo, ou falam de religião, misticismo, profecias, ficção⁹⁸.

Abordemos agora o surgimento do *fusion*⁹⁹, estilo de jazz cuja criação é atribuída a Miles Davis (1926-1991). Em 1968 este convidou Joe Zawinul (1932-2007) para ser o seu segundo tecladista e depois trouxe John McLaughlin (nascido em 1942) para ser o seu guitarrista. Eram bem mais jovens que Davis, e este queria mesmo essa renovação. Aliás, renovação que ele já havia iniciado em 1963, quando formou o seu lendário quinteto com Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter e Tony Williams, um baterista de 16 anos, seu protegido (este seria substituído anos mais tarde por Jack DeJohnette). Com esse grupo gravou *The Bitches Brew*, onde houve pesadamente a fusão

⁹⁸ Vale a pena conferir a *Enciclopédia do rock progressivo*, de Leonardo Nahoum. Ver referências. Veja também uma lista de bandas dese sub-gênero em http://pt.wikipedia.org/wiki/Categoria:Bandas_de_rock_progressivo.

⁹⁹ A trajetória de Miles Davis pode ser acompanhada, por exemplo, no livro *O jazz – do rag ao rock*, de Joachim Berendt. Veja referências. Davis escreveu a sua autobiografia em 1989, a qual pode ser achada integralmente na Internet. O site mantido em seu nome também traz muitas informações sobre sua vida e obra: <http://www.milesdavis.com>.

do jazz com o rock. Estas experimentações continuam pela primeira metade da década de 1970, com grande acréscimo de *funk*.

Ora, aproximar a linguagem jazzística do rock foi uma grande idéia para o jazz recuperar mercado, após a década de 60 ser praticamente dominada pelo rock (Beatles, Rolling Stones) e, numa escala menor, pelo *Rythm and Blues* (R&B) da gravadora Motown¹⁰⁰, com o surgimento dos Jacksons 5. O fato é que público que apreciava rock passou também a apreciar jazz-rock. Pelo que escutei nas entrevistas realizadas, além da admiração pelo rock progressivo, o *fusion* teve um “quadrilátero sagrado” cultuado por aqui: Miles Davis, John McLaughlin (com a *Mahavishnu Orchestra* e o grupo Shakti), Chick Corea com sua *Electric Band* e Weather Report (com Joe Zawinul, Wayne Shorter, Miroslav Vitous, Airto Moreira, Jaco Pastorius – este grupo teve diversas formações e durou 15 anos).¹⁰¹

No Brasil, os representantes das correntes progressivas do rock estão os grupos O Som Nosso de Cada Dia – visto mais acima –, O Terço (de 1970, reformulada em 1975, com Flávio Venturini, Sérgio Magrão, Sérgio Hinds e outros), A Barca do Sol (banda formada em 1973, teve formações diferentes; participaram da empreitada, entre outros: Jacques Morelembaum, Muri Costa, Nando Carneiro, Beto Rezende).

Além do já citado Volker Kriegel, o Instituto Goethe trouxe a Salvador também o grupo alemão Passport, também de jazz-rock, fundado por Klaus Doldinger (* 1936).

Jorge Onça e José Coelho, já citados anteriormente, estudavam percussão e fagote, respectivamente, na Escola de Música da UFBA, no final dos anos 70, lembram

¹⁰⁰ Ver o capítulo 13 de *Rock and Roll – uma história social*, de Paul Friedlander, intitulado Motown: Hitsville, EUA, p. 213 a 263. ver referências.

¹⁰¹ Sobre *electric jazz, free jazz, hard bop, blues rock* e afins veja o 9º capítulo de Berendt, *O Jazz – do rag ao rock*. Veja referências.

que “o pessoal falava muito em Yes, Genesis, ELP e outros. Harry Smith [outro aluno, que viria a integrar a Banda Skarro, no início dos anos 80] se vestia a rigor, de preto”; ele guardava a “filosofia” e o visual dos roqueiros, concluem (depoimento, 2006).

O saxofonista e compositor Geová Nascimento (*1959) reporta-se àquele tempo:

Conhecia o Passport, na época eu curtia muito, principalmente um disco chamado *Cross-colateral*. Muito bom! Klaus Doldinger, né? Tinha o Kraftwerk também, era uma coisa assim instrumental alemã, e era mais popular também. (...) Tinha um cara chamado Quirino, fazia umas viagens meio de sintetizadores, e tal. Tinha influência dessa música, e, por sua vez, daqueles grupos psicodélicos, aqueles grupos assim de rock progressivo, aqueles grupos também entravam nesse âmbito. (...) Jazz-rock, rolou muito (NASCIMENTO, depoimento, 2006).

E outro saxofonista, Luciano Silva, também confessa a sua paixão pelo rock progressivo: “Eu também, adoro! O Grupo Tríade [que ele integrava] se transformou na Banda Bichos, de rock, que era progressivo, né? Yes e Rush...” (2006, depoimento)

Sérgio Souto, lembrando dos seus *companheiros mágicos*, afirma que muita gente lá ouvia rock e rock progressivo:

Porque Tony era roqueiro de fato, mesmo. Tony tinha aqueles Yes, Queen... e foi onde eu peguei também um pouquinho do Ian Anderson, com o Jethro Tull. Quando eu comecei tocando flauta na Banda do Companheiro Mágico, o meu guia era o Ian Anderson, com aqueles *thruu-thu-thuthu-thu*, aqueles negócios (depoimento, 2006).

Kakau Celuque (*1960), tecladista experiente na área de *jingles* comerciais e trilhas sonoras de filmes e documentários, também é um entusiasta dos progressivos. Fazia

suas aparições comandando uma trincheira de teclados eletrônicos e comprou um *minimoog* após pedir conselhos pessoalmente a Rick Wakeman, o “Mago dos Teclados” do grupo Yes, de passagem na cidade; foi, possivelmente, o primeiro a fazer um show multimídia em Salvador.

Veja só, eu comecei procurando discos de sintetizador Moog, não importava o que. Aí depois eu descobri “Switched on Bach”, de Walter Carlos – foi pra mim um grande achado. Depois veio aquela fase de Rick Wakeman, Yes, Emerson, Lake and Palmer. E o que me chamou muito a atenção em Emerson, Lake and Palmer foi a harmonia, aquela harmonia quartal que eles usavam, uma harmonia diferente da que a maioria das pessoas usavam. E eu ouvi também que eles criavam timbre no sintetizador de uma forma muito pessoal, interessante! (CELUQUE, depoimento, 2006).

Eis aí resumida, portanto, a gama de influências recebidas pelos músicos e estudantes artistas da época: a) raízes africanas, impulsionadas pelos movimentos de afirmação da cultura¹⁰² e raça negras e pelo movimento do samba já existente em Salvador (tudo isso sem falar os inúmeros terreiros de candomblé, onde voz e percussão são indispensáveis); b) raízes nordestinas, pela ação do Movimento Armorial, da popularização de cantores e instrumentistas nordestinos (Alceu Valença, Zé Ramalho e outros), pelas influências deixadas por canções temáticas no tempo dos festivais; pelas manifestações poético-musicais sertanejas expressas nas composições e interpretações de Elomar, Xangai, Dércio Marques¹⁰³, Diana Pequeno, Grupo Bendengó (com Gereba e Patinhas),

¹⁰² Também nesta época Bira Reis fez a parte musical da peça de teatro “O Rei da Chuva” já utilizando instrumentos de fabricação própria, inspirados em instrumentos nativos africanos (este foi provavelmente o germe de sua Oficina de Investigação Musical). Sou testemunha.

¹⁰³ Anos mais tarde o pesquisador Duda Bastos identificará um segmento deste movimento como Nova Cantoria. Este escritor defendeu em 2008 a sua dissertação de mestrado intitulada *Nova Cantoria: movimento poético-musical de Elomar Figueira de Mello, Dércio Marques e Xangai*, a qual será publicada em breve. Confira um artigo seu (As canções do sertão profundo de Elomar Figueira de Mello) em <http://philosofurria.blogspot.com/2009/11/as-cancoes-do-sertao-profundo-de-elomar.html>.

João Ba, Rose (cantora, que à época era funcionária pública), além de cantadores, repentistas, cordelistas e sanfoneiros; c) indígenas, ainda que em menor grau¹⁰⁴. Todas essas forças matrizes estavam a ser mescladas ao jazz, ao rock¹⁰⁵, ao rock progressivo e suas vertentes, ao pop, à Bossa Nova, à MPB, a ritmos latinos, à vanguarda musical da EMAC e às próprias conquistas da MI em nível nacional. Muitos grupos desabrocharam na década de 1970, portanto, amalgamando esses impulsos musicais. Não apenas os grupos de MI, mas também aqueles que faziam canções e que tinham ao lado delas uma proposta instrumental trabalhada. Alguns chegaram a ter problemas com a censura, como o grupo Creme (com Moisés Gabrielli, Jaime Sodré e o lendário guitarrista Luciano Souza) (GABRIELLI, depoimento, 2007).

Uma pequena amostra da produção musical do momento pode ser conhecida na seguinte seleção de artistas e grupos: Corpo e Alma (com Ruy Lima) Carlos Querino (música experimental), Grupo Raposa Velha (Zeca Freitas e Fred Dantas), Conjunto Nova Música (formado por estudantes do Seminário de Música da UFBA), Banda Campos Agrestes (Terezinha Starteri), Grupo Manifestação Cultural (percussão afro-baiana, coordenado por Raimundo Tição), Jazz Carmo Quinteto (Paulinho Andrade e Mou Brasil), Samuel Motta e Orquestra, Os Ingênuos (Edson Santos “7 cordas”), Toninho Nascimento e grupo, Cozinha Baiana (Moisés Gabrielli, Jaime Sodré, Luciano Chaves), *Cool it* (Gini Zambelli e Klaus Jaecke), Leonardo Boccia (violonista), Sexteto do

¹⁰⁴ A obra de Marlui Miranda (1949) é em grande parte calcada em pesquisas acerca da música indígena. Foi convidada por Egberto Gismonti para participar do seu grupo, a Academia de Danças. Gravou o seu primeiro LP (Olho d’água) em 1979. A partir de 1978 organizou grupos de discussão com advogados, antropólogos e várias instituições visando à correção de falhas na legislação sobre direitos autorais aos povos indígenas. Veja mais em <http://www.mpbnet.com.br/musicos/marlui.miranda/> e em <http://www.dicionariompb.com.br/marlui-nobrega-miranda>. Observe também a trajetória do Quinteto Violado, grupo formado em 1970, descoberto e incentivado por Gilberto Gil e que foi apontado como um novo caminho na MPB. Em 1972 eles gravariam uma adaptação /composição da “Marcha guerreira dos índios Kiriri”. No seu instrumental utilizavam objetos indígenas como apitos, ganzás etc. Tais efeitos passariam a ser uma constante no repertório sonoro de muitos artistas e grupos (veja Nana Vasconcelos, p. ex.). Mais notícias do Quinteto Violado em <http://www.dicionariompb.com.br/quinteto-violado-2>.

¹⁰⁵ Interessante ler *Retratos de uma tribo urbana – rock brasileiro*, de Goli Guerreiro. Veja referências. Para se inteirar da cena roqueira baiana atual veja <http://www.acrba.com.br/>.

Beco (Thomas Gruetz, Aderbal Duarte e banda) e Sérgio Souto. Todos eles estavam juntos durante três noites de shows no Teatro Castro Alves, em novembro de 1980. Em cada noite o espetáculo começava às 21:00h e encerrava à 1h da manhã do dia seguinte, numa grande *jam* de conagraçamento sonoro.

Assim começou o I Festival de Música Instrumental da Bahia¹⁰⁶, um dos eventos mais marcantes da vida musical na Bahia e no Brasil.

¹⁰⁶ Dados sobre este evento estão disponíveis em <http://www.festivalinstrumental.com.br/>.

4.3.8 O Festival de Música Instrumental da Bahia

4.3.8.1 Preliminares I: shows e encontros

Ainda antes do I Festival de MI acontecer por aqui, Freitas, juntamente com outros amigos, organizou o show *Tem a Ver*¹⁰⁷, no Teatro Castro Alves, em 1979. Conseguiram formar uma orquestra de 20 integrantes. No repertório, músicas de grandes instrumentistas e compositores como Samuel Motta, Guilherme Maia e Gessildo Caribé. O ano de 1979 foi particularmente interessante para quem gostava de MI em Salvador: *Noturno para Lacerda* foi um show de homenagem e reconhecimento ao maestro Carlos Lacerda, quando grandes nomes da música brasileira e local subiram ao palco, com destaque para o pianista Pedrinho Mattar. Naquele ano o TCA ainda apresentaria o jazz da Manfred School, Tuzé Abreu e grupo, *New York Harp Ensemble* (“erudito”), Sebastião Tapajós, Djalma Correa e Patrick Moraz, o tecladista suíço que substituiu Rick Wakeman no grupo Yes.

Retornando no tempo, o ano de 1978 foi dos mais interessantes e pitoresco para os aficionados do gênero. Quem subiu ao palco do TCA, então: Victor Assis Brasil; Sivuca e Hermeto no show *Nosso Encontro*; Sexteto do Beco no show *Prelúdio do Beco*, que foi a estréia da banda; Conjunto Tokk [Japão]; show com os instrumentos de Walter Smetak; *Billy Higgins Quartet* e Orquestra Vivaldo Conceição. O ano culminaria com três dias de apresentações de Egberto Gismonti e Academia de Danças. O encontro de Sivuca e Hermeto, de 16 a 18 de junho em Salvador, foi antológico. Imprimiu marcas, deixou caras lembranças. No final de uma daquelas apresentações, Hermeto abriu espaço para que eventuais músicos que estivessem na platéia viessem ao palco para improvisar (o que fazia freqüentemente, aliás: em seu show no ano de 1982, Rowney Scott, Letieres Leite,

¹⁰⁷ Informação na página virtual do artista: <http://www.myspace.com/zecafreitas>.

Paulinho Andrade estavam com seus instrumentos e compartilharam daquela experiência única!). Em relação ao show *Nosso Encontro*, João Américo, o sonorizador da casa, relembra uma conversa de bastidores:

Teve um acontecimento aqui em Salvador que eu acho que até hoje foi, assim, o maior acontecimento (...) dentro da música instrumental aqui na Bahia: foi um show de Hermeto Paschoal e Sivuca, os dois juntos no Teatro Castro Alves. Foram três noites (...). “Nosso Encontro”, que até surgiu o tema a partir daí. Isso foi até uma sugestão minha pra Buriti, que era o diretor do Teatro Castro Alves. Estava recém chegado da França e ficou estudando lá por muito tempo. Ele queria dar uma dinâmica ao Teatro Castro Alves e não sabia bem. Como eu vivia fazendo sons no Teatro Castro Alves, estava sempre lá, ele começou a me escutar muito, porque eu tinha muito contato com os artistas brasileiros e tudo. (...) Eu disse pra ele: “Olha, Sivuca está recém-chegado dos EUA, viu? Os dois são excelentes músicos, os dois são albinos. E aí, pôr os dois juntos pode ser uma coisa, assim, maravilhosa”, e realmente foi! Pra mim, eu nunca vi nada igual na minha vida, sabe? As três noites, não teve uma noite igual à outra!
(AMÉRICO, depoimento, 2007)

Após a *jam* citada mais acima, Hermeto convidou os presentes para uma procissão: ele na frente, seguido pelos músicos e os espectadores. Todos saímos do teatro, invadimos a Praça do Campo Grande, dando-lhe a volta, e retornamos às nossas poltronas! Infiltrados na procissão, vendedores ambulantes (de cafezinho e lanches) entraram provavelmente pela primeira vez no Teatro Castro Alves. O músico Paulo Andrade não me deixa mentir:

Ele [Hermeto] fez um show no TCA que a gente até participou, a gente deu canja nesse show; eu dei. Uma coisa maravilhosa, assim, porque depois, no final, ele chamou todo mundo (não me lembro se Roninho também deu canja, com certeza Letieres deu também, vários músicos que ele chamou pra dar canja – a gente já

conhecia ele, sempre vinha pra cá). Então, depois da última música ele chamou todo mundo ao palco, começamos a tocar. O Itiberê que tava tocando bombardino, fazendo o baixo; ele pegou a flauta, e todo mundo que tocava instrumento de sopro começou a tocar; ele aí desceu do palco, a gente saiu junto, saímos do TCA tocando, demos a volta no Campo Grande...

Flávio : Eu tava nessa procissão... [risos]

Paulinho : Pronto! [risos] Grande lembrança, né? E acabou a música no palco, de volta ao TCA... Troço incrível! (ANDRADE, depoimento, 2008)

O Teatro Castro Alves soube convidar grupos e artistas interessantes especialmente a partir de 1978¹⁰⁸. A tabela seguinte mostra algumas dessas apresentações¹⁰⁹, revelando uma grande diversidade de estilos:

Tabela 1: Apresentações de grupos e artistas de jazz e MI no TCA, entre 1968 e 2006.

ANO	DIA	Apresentação
1968	26 de agosto	Deutscher Jazz
1969	29 de março	Armandinho, em “O Caminho para a Grande Chance”
1972	27 de maio	Charles Tolliver <i>Jazz Quartet</i>
1976	30 de junho	Solo Now [Alemanha]
1978	06 a 09 de junho	Victor Assis Brasil
	16 a 18 de junho	Sivuca e Hermeto no show “Nosso Encontro”
	21 e 22 de julho	Sexteto do Beco no show “Prelúdio do Beco”
	30 de julho	Conjunto Tokk [Japão]

¹⁰⁸ O livro *Teatro Castro Alves – história e memória* é uma exemplificação disso. Veja referências.

¹⁰⁹ Dados obtidos em visita ao arquivo do referido teatro. O arquivo passava por uma reorganização quando da minha visita, em 2007. Provavelmente por isso faltam dados sobre apresentações referentes a alguns anos.

	02 de agosto	Show com os instrumentos de Walter Smetak
	08 e 09 de setembro	<i>Billy Higgins Quartet</i> e Orquestra Vivaldo Conceição
	20 a 22 de outubro	Egberto Gismonti
1979	28 de janeiro	Djalma Correa e Patrick Moraz
	01 de maio	Sebastião Tapajós
	30 de maio	<i>New York Harp Ensemble</i>
	31 de maio e 03 de junho	Tuzé Abreu
	05 de junho	Manfred School
	10 de dezembro	Noturno para Lacerda, homenagem ao falecido pianista Carlos Lacerda, com Pedrinho Mattar, entre outros.
1981	13 de maio	<i>The Heath Brothers</i>
	02 de junho	Samuel Motta
	17 de agosto	Flávio y Spirito Santo
	27 de novembro	Raul de Souza
1982	[falta dia e mês]	Hermeto Paschoal
1983	16 e 17 de agosto	Luciano Chaves
	13 de setembro	Lask [Alemanha]
	16 de setembro	Egberto Gismonti
	31 de outubro	<i>Jazz Billy Harper Quintet</i>

1984	03 de janeiro	Leonardo Boccia
	15 a 17 de junho	Leonardo Boccia
	04 e 05 de agosto	<i>Traditional Jazz Band</i>
1985	12 de junho	<i>Oberlin Jazz Ensemble</i>
	08 de agosto	César Camargo Mariano no show “Prisma”
1987	25 de março	<i>Wayne Troups Zydecajun Band</i>
	20 de agosto	Harte 10 [grupo de rock alemão]
	08 de setembro	Philip Glass
1988	18 de março	Wagner Tiso
	06 de abril	Flora Purim e Airton Moreira
	09 de julho	<i>Traditional Jazz Band</i>
	05 de setembro	<i>Modern Jazz Quartet</i>
	15 de setembro	Armandinho, Paulo Moura e Rafael Rabelo, no show “Mistura Fina”
	09 e 10 de outubro	Billy Paul
1993	11 de novembro	Leo Gandelman
1994	31 de agosto	Nana Vasconcelos
	23 de novembro	Scott Hamilton
1995	24 de março	<i>Traditional Jazz Band</i>
	18 de junho	Chick Corea

	10 de julho	Hermeto Paschoal
	31 de julho	Wagner Tiso
1996	19 de abril	Jack Dejohnett
	24 de abril	Diane Schuur
	21 de novembro	Betty Carter
	12 de dezembro	Paco de Lucia e John McLaughlin
1997	11 de agosto	Stanley Jordan
1998	13 de março	Stanley Jordan
	03 de julho	Casiopeia [grupo japonês de <i>jazz-rock</i>]
	16 de agosto	The Blech Darshow [<i>jazz-rock</i> alemão]
	26 de agosto	Naná Vasconcelos e UAKTI
	13 de setembro	Hermeto Paschoal
2001	23 e 24 de outubro	Show em comemoração dos 20 anos do Grupo Garagem
2003	22 de julho	Big Band do Conservatório de Friburgo, Suíça
2004	20 de agosto	Stanley Jordan / abertura do show de Mou Brasil e grupo
	19 de dezembro	Cia Irlandesa de Dança “Liam O’Connors”, com participação especial de Armandinho
2006	18 de janeiro	<i>Whiteworth College Jazz Band</i> [na abertura do XIV Festival de Música Instrumental]

O Teatro Castro Alves foi por muito tempo considerado um “elefante branco”. É como os soteropolitanos chamam a algo grandioso, caro e sem serventia. As suas instalações ficaram em condições precárias por muitos anos. Não havia uma equipe especializada para criar a programação anual ou coisa que a valha. As coisas aconteciam na base do improvisado, como percebemos no relato Tuzé de Abreu:

Teve um período que o Castro Alves ficou meio à deriva, assim, aí no verão fui procurado por Sônia Dias, que era atriz – eu não sei o que ela tinha com o Castro Alves. Ela fez assim “Vamos inventar uma coisa pro verão!” Invenientei um negócio chamado “Sanduíche Misto”, botava todo mundo, selecionava pessoas... e o 1º Sanduíche Misto foi apresentado por Soninha Dias e por mim (ABREU, depoimento, 2005).

Esta situação mudou a partir de 1978, com chegada de Theodomiro Queiroz. Este foi convidado pelo diretor da casa, José Augusto Burity, para ocupar a direção artística do teatro e ficaria até 1983. Logo no primeiro ano do seu trabalho, as coisas começaram a mudar. A Sala principal, a Sala do Coro e Concha Acústica passaram a receber a devida atenção e foram mobilizadas para receber bem o público. Os preços não eram proibitivos e a relação da sua diretoria com os artistas era bastante solidária, até paternalista, como atestam os Festivais de Música Instrumental que viram logo a seguir. O povo freqüentava realmente o Teatro Castro Alves. A partir de 1991, o TCA sofreria uma nova reforma. Novamente, Theodomiro Queiroz foi chamado a dirigir essa casa. A re-inauguração deu-se em 22 de julho de 1993, com um show de gala protagonizado por João Gilberto, Maria Bethânia, Gal Costa e a Orquestra Sinfônica da Bahia. Esta nova fase marcará também a re-configuração do seu público. Segundo Theodomiro Queiroz, o público precisava “entender que pontualidade era preciso. E não apenas isso: entender, também, que a história do traje baiano, a partir daquele dia, precisava ser revista”

(MOURA, 2005, p. 9). Isso pode ter causado lá os seus supostos efeitos educativos. Mas os preços cobrados pelos espetáculos passaram a ser se não monstruosos, inconvenientes para grande parte da população. A título informação, os preços cobrados ao público para as apresentações de Ney Matogrosso nos dias 30 e 31 de janeiro de 2010 variavam de R\$100 a 160 reais. Ora, um artista como este não vem ao TCA dependendo de vender ingressos! A quem interessa essa política cultural elitista numa casa de espetáculos que já abrigou projetos populares como o Pixinguinha (Seis e Meia), quando desfilavam grandes nomes da MPB, como Nana e Dori Caymmi, Zé Kéti, Gonzaguinha, Ivan Lins? Tal projeto favorecia, por exemplo, que estudantes frequentassem o Teatro, assim como o público menos favorecido. Para assistir a Orquestra de Câmara de São Petersburgo, há um ano, o TCA cobrava cerca de R\$200 reais. Parece que a política cultural dessa casa reforça a divisão das classes sociais.

4.3.8.2 Preliminares II: antigos e respeitáveis festivais

Em fins da década de 1970 muita gente ainda tinha o Festival de Woodstock (1969) na cabeça. E mais: lembranças do “grande verão de Arembepe”, concentração de *hippies* de todos os cantos do país, no verão de 1971/72. Aquele clima de liberdade, paz e amor, regado a sexo, drogas e, é claro, *rock and roll* era como um oásis no meio da repressão e brutalidade da ditadura militar. E até Janis Joplin veio. Um outro festival que evocava caras lembranças, principalmente à turma do rock e do surf, era o de Saquarema, apesar do fracasso comercial de 1976¹¹⁰.

¹¹⁰ Leia uma conversa entre o jornalista Felipe Tadeu e Angela Ro-Rô em <http://www.novacultura.de/0204som.html>. Um pouco do ambiente musical do Rio pós-Saquarema, com as peripécias de Nelson Motta e sua boate Dancing Days pode ser lida em <http://www.sem cortes.com/?p=50>. Veja também o seu livro *Noites Tropicais*. Ver referências.

O pessoal do jazz já organizava festivais desde muito antes. Tudo indica que “o avô desses festivais” é o *Newport Jazz Festival*¹¹¹, inspirado pela socialite Elaine Lorillard (1914-2007) e realizado pelo pianista e *promoter* George Wein (*1925), em 1954. Por aqui desfilaram os grandes nomes do gênero. Ativo ainda hoje, já está com os ingressos à venda para a sua próxima edição, que acontece tradicionalmente no segundo fim-de-semana de agosto. Um outro, dos mais antigos festivais, que desde sua fundação (em 1958) acontece ininterruptamente, é o de Monterrey¹¹², realizado no mês de setembro. Atualmente o ouvinte interessado em presenciá-los desfruta de toda uma infra-estrutura que vai da venda de bilhetes pela Internet até reserva de passagens, hotéis e seguro para eventuais primeiros-socorros. Na Europa, o Festival de Montreux¹¹³, na Suíça, é dos mais antigos, fundado em 1967. Naquela ocasião, durou três noites consecutivas e promoveu, também, uma competição de bandas de jazz. A partir de 1974 seus organizadores abriram a programação para outras tendências, convidando músicos da África e Brasil, com as participações de Aírto Moreira e Milton Nascimento. É possivelmente o mais conhecido festival dos músicos brasileiros, e há muito realiza uma *Brazilian Night* em sua programação. Um outro festival europeu que muito impacto causou (o de 1970, o último da série) foi o da ilha de Wight¹¹⁴, no Reino Unido. Aconteceram três edições consecutivas. O de 1970 teve um público aproximado de 600 mil pessoas, em cinco dias. Com a programação diversificada, suas atrações abarcaram diferenças estilísticas que iam de Joan Baez e Bob Dylan a Gilberto Gil; do rock progressivo do ELP a Donovan e Lionel Ritchie. Este festival foi retomado em 2002.

¹¹¹ Veja em <http://www.apassion4jazz.net/newport.html>. Veja também o *post* de Desouteiro em <http://jazzstation-oblogdearnaldodesouteiros.blogspot.com/2007/05/os-50-anos-do-newport-jazz-festival.html>.

¹¹² Conheça todos os participantes deste festival em http://en.wikipedia.org/wiki/Monterey_Jazz_Festival.

¹¹³ Mais dados em <http://www.montreuxjazz.com/>.

¹¹⁴ Outras informações em <http://www.isleofwightfestival.com/>.

Voltando à Cidade da Bahia, numa tarde nos finais de 1979, Fred Dantas, Zeca Freitas e Franklin de Oliveira, então presidente do Sindicato dos Músicos, argumentavam que Salvador já comportaria de um festival de MI. Anos antes São Paulo havia feitos dois grandes festivais de jazz¹¹⁵, em 1977 e 1978 (antes do *Free Jazz Festival*). Grupos e artistas, não faltavam. Vontade, muita. Problema: grana.

O que eu lembro era a dificuldade de se fazer as coisas. Precisa, a pessoa, ser um abnegado, porque não tinha apoio oficial, mesmo, de ninguém, mesmo. Nem patrocínio tinha, era na raça, mesmo, sabe? Não sei como é que Zeca conseguia fazer, não. Ele contava também com o apoio de Nicolau [Rios], que era um louco, mesmo, assim... um cara bacana, desprendido, mesmo, que se soltava, e tudo; e eu dava o som, sabe, pra poder a coisa acontecer, dava pena mesmo! Heraldo do Monte veio, assim, bem umas 3 vezes, e seria atração. Mas, a precariedade de grana era tanta que não podia trazer ele com o grupo, sabe? Trazia só ele, sozinho. Aí, às vezes, quando chegava aqui, ele tocava com a turma, ou tocava ele sozinho, mesmo... pela falta de recurso, sabe? Então, era, assim, Zeca levava assim, no peito, na raça; muita dificuldade, catando dinheiro por aqui, por ali, uns trocados pra poder pagar as contas; evidente que talvez o único apoio conseguido era que o Teatro liberasse a pauta, coisa assim. Mas, era tudo muito precário, mesmo, naquela época. (AMÉRICO, depoimento, 2007).

Na época Zeca Freitas não tinha telefone em casa. Precisava manter contatos, confirmar datas, acertar as coisas. Tudo através de um telefone público, daqueles que funcionavam com fichas metálicas.

¹¹⁵ Veja mais nos livros *Jazz ao vivo* e *O jazz como espetáculo*, de Carlos Calado. Ver referências.

4.3.8.3 Mostras de som

Durante a década de 1970 o pessoal da MI, outros artistas do circuito alternativo de Salvador, diretórios estudantis etc. organizavam, vez por outra, o que se chamava na época de “Mostras de Som”: montava-se um palco (às vezes nem isso...), instalava-se equipamentos e pronto. Na maioria das vezes os músicos não eram pagos: em se tratando de “mostra de som”, o interesse do músico era aparecer!... Era uma espécie de vitrine onde algum produtor, por ventura, pudesse tomar conhecimento e, quem sabe, assumir a produção de algum artista. Claro que muitos não estavam nem aí, e o caráter lúdico desses encontros é que imperava.

Muitos desses eventos aconteciam em faculdades: Belas Artes, Ciências Humanas, Arquitetura. Foi nesta, por exemplo, que Letieres Leite (*1959), saxofonista, flautista, compositor e arranjador, estreou com o seu trio: o violão de Edu Nascimento e José Coelho e seu fagote (LEITE, depoimento, 2006). Outras vezes, e também era o caso da Escola de Arquitetura, essas Mostras eram organizadas para arrecadar dinheiro para viagens (para ir aos congressos da SBPC ou da UNE) ou para mostrar a prata da casa: Bira Reis (supracitado, o da Oficina de Instrumentos) e o cantor e compositor Carlinhos Cor das Águas eram alunos de lá nos fins da década de 1970.

Ao longo dos anos 70, alguns colégios secundaristas, como o Ipiranga, no centro da cidade, o Social (Ondina), o Dois de Julho, o Antonio Vieira (ambos no Garcia) também organizavam as suas mostras e festivais; não raramente, festivais intercolégiais também aconteciam. Por essa época também, provavelmente em 1979, houve o Musical Mangueiral (Itapuã), chamado “Uma mostra de música alternativa”. Até casamentos alternativos foram realizados naquele mangueiral de Itapuã, como o do professor Nelson Pretto, ex-diretor da Faculdade de Educação da UFBA. Consta ainda que no apartamento

do mesmo, no Rio Vermelho, surgiu o bloco /banda O Povo Pediu, a qual se apresentou muitas vezes sob aquelas árvores centenárias (comunicação pessoal de Nelson Pretto, em 11.01.2010). O curso de inglês EBEC também fez o seu pequeno festival, mas que deu grandes resultados: o sonorizador João Américo, no início dos anos 80, descobriu um grupo que viria a ser um dos grandes sucessos da futura MI de Salvador. O próprio com a palavra:

Eu os escutei se apresentando num festival de um curso de inglês (...), eu fiquei impressionado com a performance da turma! Eu falei pra Zeca Freitas: “Rapaz, tem um grupo aí, o grupo Garagem, que é um grupo de pirralhos, meninos, tocando pra caramba, rapaz, bota esse grupo no Festival de Música Instrumental, aí!” Aí o Zeca acreditou no que eu falei e colocou e foi, assim, o maior sucesso, sabe por que? Por conta da virtuosidade da turma, tão nova, sabe, tocar tão bem! (AMÉRICO, depoimento, 2007).

O Instituto de Música da UCSAL realizou, em 1975 uma Mostra de Composição, “com inscrições para todos os gêneros musicais, do erudito ao popular, à música vocal e instrumental” (PERRONE e CRUZ, 1997, p. 66) e em abril de 1981, houve uma Mostra Livre de Som, “com a finalidade de revelar novos cantores e compositores baianos” (idem, p. 69). Tudo acústico, no palco principal do seu auditório. Iniciou parecendo um concerto; no final, qualquer pessoa pegava o seu instrumento e juntava-se aos que tocavam no palco (eu, ao piano, acompanhei qualquer um que me pedia uma música...).

4.3.8.4 *Frutos*

O Festival de Música Instrumental da Bahia pôde, apesar das imensas dificuldades, acontecer anualmente e ininterruptamente até 1988. A partir daí, as

dificuldades na obtenção de patrocínio foram insuperáveis, o que causou a sua interrupção¹¹⁶. Só seria retomado em 2001 até a presente data, e mesmo assim, não aconteceu em 2002.

Ao longo desses anos inúmeros instrumentistas e grupos locais se destacaram, como a Oficina de Frevos e Dobrados, Grupo Garagem, Raposa Velha, Banda Livre, Sexteto do Beco, Vivaldo Conceição, Corpo e Alma, Grupo Pulsa, Mou Brasil, Andrea Daltro, Rumbaiana, Operanóia, e muitos outros. Grandes nomes da MI do Brasil participaram do Festival, dentre eles Walter Smetak, Armandinho, Hélio Delmiro, Heraldo do Monte, Grupo Pau Brasil, Grupo Alquimia (com Zeca Assumpção e Mauro Senise), Paulo Moura, Nelson Ayres, Raul de Souza, Wagner Tiso, César Camargo Mariano, Duofel, Sivuca, Nivaldo Ornellas e diversos outros, além de alguns nomes internacionais como o pianista Jeff Gardner e o flautista / pianista Nicola Stilo¹¹⁷.

A idéia central do Festival de Música Instrumental da Bahia não é ser apenas devotada ao jazz. Outras vertentes musicais são aí contempladas. Orquestra sinfônica, quartetos e quintetos de sopros, pianistas da música erudita, grupos vocais, grupos de choro, violeiros, sanfoneiros, grupos de música eletrônica, grupos de percussão, tudo isso já esteve no palco do Teatro Castro Alves durante esses dias.

O Festival é um evento que pretende reunir e estimular o desenvolvimento do que há de melhor da música instrumental na Bahia, abrangendo todos os gêneros, além de promover o intercâmbio de influências e informações através de grandes atrações de renome nacional e internacional. Nossa intenção é que o Festival se torne parte integrante da rede dos maiores festivais instrumentais do mundo [afirmam os seus organizadores. Veja no site, já mencionado].

¹¹⁶ Mudanças no cenário musical levaram a isso. A ascensão da chamada *Axé Music* foi um dos fatores que acarretaram estas mudanças. Mas trouxe, também, outras contribuições. Veremos isso mais adiante.

¹¹⁷ Texto baseado e re-trabalhado, oriundo do site <http://www.festivalinstrumental.com.br/festivais/historia.php>.

O compositor Tom Tavares, que também foi apresentador dos primeiros festivais, faz um balanço desse legado:

O Festival de MI foi um grande laboratório pra os instrumentistas que hoje estão aí, trabalhando na música popular da Bahia. Quase todos eles passaram, grande parte deles passou pelo Festival de música instrumental, viu o Festival; muitos não eram sequer músicos, e tendo a oportunidade de ver o Festival de música instrumental, se interessaram por um instrumento ou outro, passaram a tocar e tem muita gente aí que é cria do Festival de Música Instrumental da Bahia (TAVARES, depoimento, 2006).

No início da década de 80 muitos grupos locais se formaram para participar desse festival. Era uma honra, especialmente para os mais jovens. Havia muito empenho na busca do aprendizado do jazz e da MI e do conhecimento das obras dos grandes artistas da época. A troca de informações que se deu entre os artistas visitantes e os músicos locais deixou sementes e a própria retomada do Festival é um de seus frutos. E o clima geral é que aquilo tudo era uma grande festa.

4.3.8.5 Informativos

Alguns poucos meses antes de acontecer uma temporada do Festival de MI em Salvador, era possível ficar sabendo sobre as possíveis bandas e artistas convidados para aquele ano. Refiro-me ao informativo do Festival, o *Jornal Uuhh*.¹¹⁸ Fred Dantas e o produtor Nicolau Rios eram os escritores responsáveis. Além de informar sobre as atrações vindouras, o *Jornal Uuhh* trazia notícias sobre as bandas e personalidades locais, além de entrevistas com artistas de destaque. A distribuição era gratuita. O aspecto visual do

¹¹⁸ Veja alguns exemplos no Apêndice.

informativo era feito de uma maneira *escrachada*, deliberadamente tosca, num estilo inspirado nas publicações contraculturais¹¹⁹ de anos anteriores.

A imprensa alternativa (conhecida também como *nanica*) eclodiu no Brasil principalmente após o golpe de 1964, e com mais ênfase entre 1968 e 1978. Sua intenção geral era cobrir dados ignorados (intencionalmente ou não) pela mídia hegemônica. Geralmente estava associada a ideologias de esquerda, à luta política ou ao movimento da contracultura¹²⁰. Nem tudo que era “contracultural” era, necessariamente, de esquerda. Muitos artistas, devido às dificuldades em veicular suas idéias e atitudes estéticas optaram por caminhos “subterrâneo”, meios mais rudimentares,

mais artesanais de produção e comunicação – jornais de circulação restrita, edições limitadas de livros e textos – até a mais moderna tecnologia, como a câmera Super-8 ou a guitarra elétrica. (...) Aparece como um protesto geral que engloba tudo, desde que estabelecido: a cultura, a história, a política, a desumanização, a poluição, as normas morais etc. (GASPARI et alii, 2000, pp. 63-64).

Os movimentos contraculturais modificaram comportamentos, principalmente de grupos urbanos, influenciando a forma de se expressar e de fazer cultura. Misticismo oriental, retorno à Natureza, movimento de mulheres, pacifismo, “o pansexualismo, os discos voadores, o novo discurso amoroso, a transformação do *here and now* do mundo” (RISÉRIO, 2005.p. 26) foram algumas de suas saídas.

Gileide VILELA, Gustavo FALCÓN, Rosa B. GONÇALVES, Ruy A. DIAS e Terezinha FLOR (1996), após discutirem os termos empregados a esse tipo de imprensa

¹¹⁹ Nicolau Sevcenko mostra um interessante panorama do surgimento das manifestações contraculturais, remontando à Europa, especialmente à França, da virada dos séculos XIX para o XX, no capítulo Configurando os anos 70: a imaginação no poder e a arte nas ruas, in Risério et al., *Anos 70: Trajetórias*, pp.13 à 21. Ver referências.

¹²⁰ Enfim, designava “práticas não ligadas à cultura dominante”. Veja mais em <http://www.webartigos.com/articles/2551/1/imprensa-alternativa/pagina1.html>.

(contracultural, nanica, alternativa), investigam o contexto em que tais publicações surgiram, além de analisarem diversas publicações do gênero tanto em nível nacional¹²¹ (como “O Pasquim”, “O Bondinho”, “Opinião”, “Ex”, “Coojornal”, “Movimento”, “Versus” e “Repórter”)¹²² como local (“Verbo Encantado”, “Boca do Inferno” e “Invasão”). Os órgãos de repressão, obviamente, se encarregaram de estrangular a imprensa nanica, com mais veemência durante o governo Geisel, especificamente entre 1976 e 1978, como comprovam documentos sigilosos da extinta Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça (DSI-MJ) mostrados em O Estadão de 04 de maio de 2009¹²³.

Dispositivos como linguagem e diagramação próprias, conteúdos contraculturais (na veiculação de artigos sobre cinema, teatro, música, política, assuntos locais), tiragem relativamente pequena (alguns tinham distribuição gratuita) são características comuns a essas publicações.

Sabe-se que o Grupo de Compositores da Bahia (aquele ligado à UFBA), a partir de 1967, “começou a registrar suas atividades nos *Boletins Informativos*, seu meio de comunicação oficial, enviados a pessoas interessadas e instituições” (NOGUEIRA, ver referências). Pode ser que este fato tenha inspirado os músicos que estudavam naquele local a tomarem a mesma iniciativa para divulgar a sua produção, seus pensamentos e projetos. Tal era o caso também do grupo CREME, fundado pelos compositores Moisés Gabrielli e Jaime Sodré, cujo primeiro boletim informativo apareceu em junho de 1975.

¹²¹ Em *Os baianos que rugem...* Veja referências.

¹²² Exemplos mais recentes são *Caros Amigos*, *Bundas* (já extinta) e *Piauí*.

¹²³ Acompanhe a reportagem de Wilson Tosta em

http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20090504/not_imp364917,0.php. Caso conhecido, ocorrido na Salvador daqueles anos, foi o incêndio da Banca Graúna, que vendia muitas publicações alternativas. Situava-se quase na esquina da av. Araújo Pinho com o Campo Grande.

Voltando ao nosso *Jornal Uuhh*, o seu conteúdo era basicamente ligado à MI. Era o prenúncio do Festival vindouro. Como mencionado, trazia também algumas entrevistas com personalidades do mundo musical do momento: Widmer, Smetak, Raul Seixas, Lennie Dale, Alfredo Moura, Tuzé Abreu foram alguns dos entrevistados. O folheto veiculava, também, reclames comerciais de empresas colaboradoras e outras entidades incentivadoras.

4.3.8.6 Espaços, circuitos

Antes da II Guerra Mundial, muitos estabelecimentos onde havia música dançante eram chamados de cabarés, ainda por influência francesa; *dancings*, no poderio americano do pós-guerra. Em tais locais, muitas vezes, a música e a dança se atrelavam, até explicitamente, à exploração sexual. A depender da classe econômica envolvida, a serventia eram os *bregas* ou *puteiros*, no dizer popular. Havia separação de classes: o *alto* e o *baixo* meretrício, principalmente em se tratando do Centro Histórico, antes de sua restauração. A música lá tocada tinha a ver com os ritmos como merengue e outros de apelação erótica, considerados “baixaria” ou “música esculhambada”, por gente decente. Obviamente só as casas mais bem frequentadas é que podiam pagar seus músicos. Estes (que recebiam funcionários graduados, bancários etc.) preferiam o jazz, o bolero, o mambo, o samba rasgado ao choro ou baião¹²⁴.

O *Rumba Dancing* e o Cassino Tabaris, posteriormente chamado *Tabaris Night Club*, eram as casas preferidas pelos boêmios. Não se podem esquecer duas importantes casas noturnas situadas no prolongamento do Bairro da Sé, São Pedro: O Anjo Azul e o *Red Rose*. (SANTOS, Almir. Ver referências.)

¹²⁴ Veja mais no capítulo A música no Centro Histórico de Salvador, de Milton Moura. Veja referências.

Artistas de outros locais do Brasil também vinham ao Tabaris, e muitas estrelas fizeram nome aí. Por exemplo, a cantora Salomé Parísio, vinda de Recife, e que em 1947 já era “a estrela” do Tabaris¹²⁵.

Andava livre nas ruas, no mangue, mercados, altos e baixos. Romântico irrecuperável. Habitué da Gameleira (Edson e Aloísio – Não deixe o samba morrer), Esmeralda, Oscarzinho, João da Matança, Simara casou com Albertino, goleiro do Vitória – devem viver no México. Maria da Vovó, China, Churrascaria Ide. Tudo de prima. Atendimento da melhor qualidade, inacreditável, se comparados aos de hoje. Ali vi muitas noites, na roda, Mário Kertész e Nilo Coelho. Não era rico como eles, mas ia de ousado. Monte Carlo de Tabaréu do Sax, sensacional. Sem aids, sem fumo, o álcool era *Nevinha*, paixão de tantos¹²⁶.

Durante a década de 1960, a música dançante, instrumental ou não, era a que predominava na noite soteropolitana. Casas noturnas e boates contratavam músicos para tocar em solo ou em conjuntos. Orquestras como a de Vivaldo Conceição e de Nelsinho¹²⁷ (este havia sido arranjador de Elizete Cardoso) e trios com piano animavam a noite.

Carlos Aguiar, baixista e professor, presenciou na boate XK um repertório de sambas, choros e música americana “romântica” em meados dos anos 70. No bar do Sandoval, na Pituba o maestro Vivaldo Conceição esquentava as noites de sexta-feira e sábado. Em 1976 foi inaugurado o bar Cabral 1500, no Salvador Praia Hotel, que já contava com os serviços do Bar Champagne. Na referida inauguração apresentou-se a banda formada pelos músicos Edu Nascimento (violão), Tony Costa (guitarra), Carlos

¹²⁵ Confira mais em <http://thmatarazzo.bloguepessoal.com/r3719/Artistas-de-Radio-Brasil/12/>.

¹²⁶ Trecho de entrevista concedida por França Teixeira, comunicador baiano, ao jornal Tribuna da Bahia.

Veja mais em <http://www.tribunadabahia.com.br/news.php?idAtual=20598>.

¹²⁷ Informação prestada por Carlos Aguiar em seu depoimento, 2005.

Aguiar (“Carlinhos Lacrau”, baixo) e João Dellaguila (bateria) (conforme AGUIAR, depoimento, 2005).

Paulinho Andrade revela os seus primeiros contatos com a MI:

De 77 pra 78 eu comecei a tocar com Gessildo, ele me chamou pra tocar. A gente tocava de segunda a sábado num bar aqui na Amaralina, não me lembro o nome. Todo dia, música instrumental! Eu, ele, Carlinhos Marques e um baterista chamado Afonso Correa, um baterista que chegou a tocar na Banda do Companheiro Mágico, no Sexteto. E a gente tocou muito tempo. Esse, na verdade, foi o meu primeiro contato com a música instrumental (ANDRADE, depoimento, 2007).

Os pianistas atuavam sozinhos, ou acompanhando uma pessoa apenas, em alguns bistrôs: Piano’s Bar, Bistrô do Luís (Luizinho Assis tocou em ambos); Oscarzinho, no XK Bar (no Corredor da Vitória); quem quisesse jantar e ouvir piano solo, procurasse os restaurantes do Solar do Unhão (o mestre Paulo Gondim era fixo lá), restaurante Tombadilho (no Grande Hotel da Barra; Flávio de Queiroz o pianista da casa; deu-se aqui, em 1984, a estréia da dupla “Tota e Teca” – flauta e piano – na noite da cidade). O Cabral 1500, o Bar Canoa eram mais chiques e funcionavam no Hotel Meridien (atual Pestana).

No início da década de 1980, o cenário musical da noite baiana viu aparecer muitos bares no Alto do Rio Vermelho. Naquele período havia uma espécie de disputa por bons artistas e bandas desse gênero de música. Grupo Tríade, Mou Brasil e grupo, Paulinho Andrade e Grupo, Operanóia, além de músicos que se juntavam apenas para tocar na noite, sem uma banda fixa, podiam ser encontrados no circuito. Em algumas casas da Barra também havia MI ao vivo:

Tinha a D&E; tinha o Bilhostre, no trevozinho da subida; tinha o Scott 537, na outra esquina; e na descida, tinha um outro bar que não era de música ao vivo,

era mais de dança – não lembro o nome. A gente tocava semanalmente, sexta e sábado tinha música instrumental. Sexta tinha MÔu Brasil e grupo; Paulinho Andrade e grupo; Operanóia, de Geová; e o Garagem. Isso, no Bilhostre. Aí, o Tríade queria tocar no Bilhostre, também, né? O canal era tocar ali! Isso aí foi um evento “pré-*Ad Libitum*”, da efervescência do Rio Vermelho. Você vê como tinha material humano, bandas, tocando na noite. (...) A gente já tocava no 68; era um bar que tinha ali [próximo ao] no acarajé da Dinha. Eu tocava lá, dia de 5a feira. Tinha um bar na Barra, também, que tinha até um piano. Era o Scotch não-sei-que, eu tocava com Rita Moura, tecladista; tocava três vezes por semana, música instrumental. (SILVA, depoimento, 2006)

Andrade também confirma a importância da vida noturna do Rio Vermelho para a MI soteropolitana:

Quando se fala em música instrumental, tem dois bares, não um bar que foi um marco na música instrumental de Salvador, que foi o Bilhostre, aqui no Rio Vermelho. Chamavam “O Triângulo das Bermudas”: tinha o Bilhostre, tinha o Grafite e tinha um outro. No Grafite, eventualmente tinha um show de música instrumental, mas era mais pop, assim, aquela época em que estourou Os Pará-Lamas, década de 80, né? (ANDRADE, depoimento, 2006).

Alguns músicos procuraram fundar a sua própria casa de shows, também no Rio Vermelho, o *Ad Libitum*, um bar que seria também um espaço cultural regado a muita música. Infelizmente teve um final sinistro, decorrente do suicídio de alguém que lá trabalhava ou freqüentava.

O bar “O Vagão” foi fundado pelos músicos Gini Zambelli e Klaus Joecke. Conseguiram comprar da Leste Brasileira um vagão desativado. Para transportá-lo até o alto do Rio Vermelho foi um trabalhão. E um dinheirão com guindaste, além do

transporte¹²⁸. Funcionava como um restaurante ligeiro, sempre com uma programação musical que fez história na cidade. Havia a tão esperada Terça do jazz, onde o grupo dos músicos-proprietários tocava. Essas noites inspiraram muitos jovens a se interessarem por MI. A casa ficava lotada, e convidados ilustres apareciam por lá, como Sivuca, Hermeto, Paulo Moura e outros.

Transcrevo agora uma pequena história de um artista plástico argentino, Jorge Abel Galeano, que viera estudar Belas Artes aqui. Ela ilustra um pouco da importância daquele espaço na vida musical baiana e de amizades em torno dele:

Nessa época, 1980, ele tinha 25 anos e a vida parecia-lhe simplesmente mágica; ainda havia carnaval em Salvador – hoje é completamente diferente - e os trios tocavam frevo, diz ele. Naturalmente fez muitos amigos, principalmente músicos; morava na Boca do Rio e, nessa época, Caetano, Gil, Luis Melodia, Os Novos Baianos, entre outros, se reuniam num bar chamado “Bate Papo” perto da sede do Esporte Clube Bahia, onde sempre aconteciam *jam session*, das quais ele participava timidamente. Começou a tocar profissionalmente, às quartas feiras, no legendário bar “O Vagão” - na realidade um verdadeiro vagão de trem - que ficava na rua Bartolomeu Gusmão, entre o Rio Vermelho e a Federação, e ficou muito amigo dos proprietários do local: Gini Zambelli - um guitarrista genial - e Klaus [Joeke], um saxofonista extraordinário, hoje falecido. Eles o acolheram carinhosamente nesse ambiente, ponto de encontro da elite musical da época.¹²⁹

A despeito das queixas de muitos músicos sobre a “má educação” do público de bares e restaurantes, “é mais fácil para os músicos novos e experimentais iniciar carreiras nesses locais do que em qualquer outro” (HOBBSAWN, 1990, p. 189). O certo é

¹²⁸ Conversas informais com o falecido Klaus Joecke. Toquei com ele no ICBA, substituindo às pressas o seu tecladista, num show de composições suas, proposto por Roland Schaffner em 1996. Entre os músicos que o acompanharam, além de mim, estavam Tostão, percussão; entre os convidados, destaque para o guitarrista Gini Zambelli.

¹²⁹ Jorge Abel Galeano, “argentino de nascimento, baiano de coração, feirense por adoção”. Veja mais de sua história e exemplos de sua arte em <http://blogs.abril.com.br/lenidavid/2009/05/jorge-abel-galeano-uma-historia-pitoresca.html>.

que, historicamente, também o jazz era tocado em casas noturnas: botecos, bares, *nightclubs*, especialmente os mais *chifrins*.

Durante a década de 1960, havia a idéia de que o teatro Vila Velha era o reduto do pessoal que estudava teatro (de fato foi fundado pelo lendário Teatro dos Novos, dissidência do curso da UFBA). Era freqüentado por Gil e Caetano e por muita gente da esquerda; lá era a “toca” dos intelectuais. Os roqueiros de então freqüentavam o Cine Roma, na Península Itapagipana. Lá se apresentava com freqüência Raulzito e seus Panteras. Naquele espaço deu-se também o primeiro show de Roberto Carlos, acompanhado também por Raulzito. O pessoal da Jovem Guarda, como Jerry Adriani, também fazia shows aí¹³⁰.

Era difícil conseguir os meios de bancar um teatro com estrutura decente. O ICBA, a “grande ilha” cultural, sempre deu apoio desde o início da década de 70, como vimos, com o empenho paternal de Roland Schaffner. Os teatros menores eram, certamente, mais acessíveis, e também menos equipados, como o Gamboa, o do Colégio Marista e outros menores. O teatro do ICEA, no Barbalho, podia abrigar grandes shows, devido ao seu amplo auditório. Ao longo dos anos 80, MI local só era bem representada e acolhida no TCA durante os Festivais. Um cine-teatro de curta existência, mas que fez enorme sucesso junto ao público *cult* foi o Maria Bethânia. Aqui houve o último show de Victor Assis Brasil, em 1981. Após aquele evento, nos camarins, um encontro de grande significado para um jovem saxofonista:

Uma vez ele [Victor Assis Brasil] fez um show no Maria Bethânia, depois eu levei lá um pôster dele pra ele autografar. Ele autografou, ele escreveu assim: “Não corra da briga, continue lutando!” Só isso: “Paulinho, não corra da briga,

¹³⁰ Veja o artigo de Cristiano Bastos na revista *Rolling Stone*, n. 35, de agosto de 2009. Veja referências.

continue lutando!” Isso foi um grande estímulo pra mim, sabe? (ANDRADE, depoimento, 2007).

Em geral os músicos gostavam de assistir aos chamados *filmes de arte* e aqueles ligados à MI não eram exceção. Pelos inícios da década de 70 eles eram exibidos no Cine Popular, nos fundos do Cine Liceu, no Centro Histórico. (MOURA, 2006, p. 114.) Com a decadência deste sítio, os filmes de arte passaram a ser exibidos na Sala Walter da Silveira, na Biblioteca dos Barris. O ICBA era, mais uma vez, muito presente no setor, trazendo novidades da vanguarda alemã, com mostras bem cuidadas e diversificadas. Aqui e na Walter da Silveira era exibida a melhor programação do gênero. Era muito freqüentado por simpatizantes da esquerda. Os cinemas do Shopping Iguatemi, logo na sua fundação (1976), eram dois: em seu início, além de filmes de arte¹³¹, tinha uma programação de concertos nas manhãs de sábado. O Cine Rio Vermelho, apesar de precário, tinha uma programação de filmes que não estavam na grande mídia. Lembro-me de uma mostra de filmes de Pasolini em 1982. O referido teatro Maria Bethânia também apresentava filmes de arte. Felini, Pasolini, Buñuel estavam entre os preferidos da “moçada cult”.

Abro um pequeno parêntesis para olharmos mais de perto os anúncios comerciais que constam no *Jornal Uuhh*, o informativo do Festival de MI: Restaurante e Pub *Ebony*; Pólen – perfumes naturais; *Cameleon* – 3ª do Jazz – Bar Vagão; New Fred’s – a Moda do Homem; Bar e restaurante Pituauçu; Cacau de Ouro – a Casa do Suco da Bahia (na sinaleira do Cristo); 68 Bar; Bilhostre – Bar e Galeria de Arte; Sarau – um Espaço

¹³¹ Assistimos mais de três vezes a exibição da animação surrealista *O Planeta Selvagem*, de René Laloux. Elaborado a partir de uma colaboração da França e da Tchecoslováquia, foi a grande vencedora do Festival de Cannes de 1973. Algumas informações sobre o mesmo em [http://refrator.wikia.com/wiki/"O_Planeta_Selvagem",_de_René_Laloux](http://refrator.wikia.com/wiki/O_Planeta_Selvagem) e http://www.2001video.com.br/detalhes_produto_extra_dvd.asp?produto=20211. Naquele cinema tive o prazer de escutar o grande violonista Sérgio Abreu, em 20 de maio de 1978.

Cultural; Buteko da Ritti. Esses eram os anunciantes que estavam de olho no público que freqüentava os Festivais de MI. Segundo muitos dos informantes, tal público era composto, em sua maioria, de universitários e pessoas ligadas às artes.

Os primeiros restaurantes e casas de macrobiótica e naturalismo datam do início dos anos 70. Um dos pioneiros foi o Lótus, que ficava nas escadarias que ligavam a rua Nova de São Bento à Barroquinha. Foi o primeiro a vender geléia de algas por aqui. Outros surgiram posteriormente, como o Grão de Arroz e o Gergelim. Uns mais rigorosamente macrobióticos, outros não tão rígidos engrossaram o circuito da alimentação *natureba*. Alguns desses locais abriam as portas para atividades religiosas e culturais, como o Espaço Rama; aqui passaram a realizar cursos e exibir filmes, com discussões e comentários após as sessões.

Surrealismo, misticismo, religiões orientais e busca interior, realismo fantástico, estavam entre os temas preferidos entre esses músicos. Não era unanimidade, mas a revista Planeta, fundada por Jacques Bergier e Louis Pauwels (na França, circulou entre 1961 e 1971 – no Brasil, desde 1972), tinha grande aceitação entre os músicos de MI de então. O seu conteúdo enfocava temas como futurologia, ficção científica, ecologia, etnologia, misticismo, arqueologia, realismo fantástico, entre outros congêneres. Autores como Mircea Eliade, Edgard Morin, Umberto Eco, Odile Passeron escreveram para ela. Uma das edições brasileiras contou com uma entrevista de Walter Smetak. Os fundadores da revista Planeta ficaram conhecidos devido ao sucesso de *O despertar dos mágicos*, um dos livros obrigatórios no campo do realismo fantástico, lançado em 1960. Certamente o movimento *hippy* e suas conexões (Hare Krishna, naturismo, auto-suficiência material, Nova Era) contribuíram para a divulgação deste tipo de literatura. Outro autor que gozou de enorme reputação nesse público foi Carlos Castañeda, com a sua história junto ao seu

guia espiritual Don Juan Matus, especialmente a relatada no livro *A erva do diabo*. Aqui, o índio-guru ensinava Castañeda a utilização de plantas mágicas, alucinógenas, e que iriam, supostamente, lhe fazer encontrar verdades superiores.

A difusão de drogas alucinógenas com a onda hippy é bastante conhecida. No ocidente inteiro o LSD, o ácido lisérgico, era um dos mais procurados, apesar de caros. Certos cogumelos também, mas o risco de envenenamento mortal com estes era bem maior. A maconha, mais acessível, era a mais difundida. Quero lembrar que o intuito do uso dessas drogas estava ligado, em geral, à *curtição*, ao *barato interior*, à busca mística. O sentido era penetrar em ocultas realidades interiores para assim aprimorar o autoconhecimento e a criatividade. Não tinha nada a ver com o esquema destrutivo de hoje, onde a cocaína e principalmente o *crack* são comercializados por uma indústria criminoso e paralela à sociedade, onde não medem esforços para cooptar e mesmo coagir crianças a integrar as suas falanges. Muitos títulos de músicas, de discos, trechos de letras de canções etc. evocam buscas interiores e “suprarrealidades”: *The gates of delirium* (Os portões do delírio, do grupo Yes); *I lost my head* (Perdi minha cabeça, do Gentle Giant); *Return to Fantasy* (Retorno à Fantasia, Uriah Heep); *The dark side of the Moon* (O lado obscuro da Lua), *The Lunatic is in my head* (O lunático está na minha cabeça, ambas do Pink Floyd), para citar alguns exemplos. Entre os daqui: Sinal da paranóia, Dirección de Aquarius (do Som Nosso de Cada Dia); Mundo invisível (Sá e Guarabira), Flutuando (Sexteto do Beco), entre tantos outros.

Na época, muitas pessoas ligadas às artes apreciavam os quesitos acima citados e freqüentavam esses espaços. Não posso dizer que esse era o perfil *específico* dos praticantes de MI, mas certamente muitos adotavam esse estilo. O visual do tipo *hippy* era comum no meio, com batas indianas ou camisetas, sandálias de couro. Havia uma simpatia

pela esquerda intelectualizada e, talvez, uma predisposição em não se identificar com as classes tidas como opressoras – era importante não apresentar vestuários e aparência do tipo “mauricinho” e “patricinha”, os jovens tidos como ricos, consumistas e politicamente identificados com a direita.

A MI em Salvador atingiu o seu auge em meados da década de 1980. Todos esses fatores supracitados contribuíram direta ou indiretamente para a sua formação e divulgação. Muitas bandas se formaram no intuito de participar dos festivais, como vimos, e os músicos envolvidos participavam, também de festivais e cursos de férias em outros Estados (Ouro Preto, Brasília, Londrina, Campos do Jordão), o que ajudava na circulação de informações. Apenas para dar uma pequena mostra de bandas e artistas que surgiram na época podemos citar: Grupo Garagem (Ivan Huol, Rowney Scott, Ivan Bastos); Grupo Fontes (Hélcio Sá e grupo); Banda da Luz (Luciano Souza); Grupo Próxima Música; Grupo Corpo e Alma (Ruy Lima, Dominic Smith); Grupo Pulsa (Orlando Pinho, Pedrinho Rêgo, Jaime Bocão); Banda Livre (Paulinho Andrade); Grupo Nova; Mônica Millet (percussão); Banda Skarro; Odisséia do Crioulo Doido; Rockconfusão (Nicolau Rios); Grupo Vocal Laialaiá (Keiler Rêgo); Oficina de Frevos e Dobrados (fundada por Fred Dantas); o violonista Joaquim Pinto Machado; Cozinha Baiana (com Moisés Gabrielli); Grupo Cosmos (dupla de tecladistas eletrônicos); Banda de Vidro (Alfredo Moura); Operanóia (Ataualba Meirelles); o percussionista Vovô com a Banda Buscapé; Grupo Tríade (Luciano Silva); Saul Barbosa e Luciano Chaves; Grupo Urubús Urbanos (Zeca Freitas); Geová Nascimento; André Becker, Rumbahiana e muitos outros.

4.3.9 Ascensão da Música Axé: decadência da MI

Em 1984 o então prefeito Manuel Castro, por meio do decreto nº 6.985, criou o GEC: Grupo Executivo do Carnaval, integrado por funcionários da Prefeitura e da Bahiatursa. O intuito era planejar o centenário do carnaval em Salvador. Isto iria causar uma reconfiguração da cena musical baiana. Este GEC concluiu que a música então feita para o carnaval (trios elétricos, afoxés, batucadas e suas misturas) era um produto “altamente vendável com capacidade de ser autofinanciável” e que “deve ser considerado o carro-chefe nas promoções da Bahia fora do Estado e do país”. As primeiras cotas de patrocínio começaram a ser oferecidas à Cerveja Antártica e ao Pólo Petroquímico (AZEVEDO, pp. 39-40).

Em 1985 Luiz Caldas (*1963), ex-guitarrista do Trio Elétrico Tapajós, apresentou-se no VI Festival de Música Instrumental. A sua banda, Acordes Verdes, era composta por músicos da primeira linha da MI da Bahia, como Mou Brasil, Klaus Joecke e Carlinhos Marques. Desde 1982 misturava ritmos locais com outros caribenhos e latinos, criando o *deboche* e o *fricote*, aos quais se incorporaram elementos coreográficos para o carnaval. O fricote seria lançado “oficialmente” no LP *Magia*, uma aposta da gravadora W&R e do empresário Roberto Santana, em 1985 (AZEVEDO, 2007, p. 44). Esse parece ser o início da chamada *Axé Music*¹³², que, a partir de um bem articulado esquema de marketing dominará a cena musical baiana por anos a fio, ofuscando os criadores de outros gêneros musicais. É o início do fim da fase de ouro da Música Instrumental da Bahia.

Luiz Caldas passou a ser tocado na Itapuã FM, “uma emissora do Grupo Nordeste de Comunicação, do empresário espanhol radicado em Salvador, Pedro Irujo”. Certos radialistas perceberam a resposta do povo frente à nova música. Alguns deles iam

¹³² Termo criado como expressão pejorativa pelo crítico baiano Agamenon Brito, inconformado com os novos rumos seguidos no carnaval de Salvador.

às lojas de discos de maior movimento da cidade (Aky Discos e Modinha) investigar acerca da procura popular. O fricote estava à frente.

Ainda no ano de 1985, Rangel (WR) lança o selo “Nosso Som” num show na Concha Acústica do TCA. Entre os artistas convidados estavam Lazzo Matumbi, Ton Ton Flores e Jorge Zarath. Logo depois o citado empresário Roberto Santana criaria o selo “Nova República” para atuar nesta mesma fatia do mercado¹³³ (AZEVEDO, p. 45).

Para engrossar o caldo das novas modas do carnaval, em 1986 Gerônimo havia emplacado um sucesso intitulado “Macuxi Muita Onda” (vulgo *Eu sou negão*), pela Continental. A mistura de ritmos caribenhos com ijexá aí contida foi um dos grandes sucessos do carnaval baiano. Incorporou-se quase como um manifesto negro no grito do povo da Liberdade, Curuzu e Pelourinho. Um pouco mais tarde, no final da década de 1980, surgiria o samba-reggae¹³⁴.

Naqueles anos o carnaval baiano acompanhou o surgimento de diversas estrelas e bandas, algumas delas surgindo e desaparecendo com a mesma rapidez¹³⁵. Sarajane, Netinho, Asa de Águia, Banda Eva, Banda Beijo (estas duas, com diversas formações), Chiclete com Banana e as divas Daniela Mercury e Ivete Sangalo; Olodum, Araketu, Ilê Ayê, Male Debalê, Muzenza. Dicotomias da alegria.

Criou-se também, nessa onda, uma disputa racial¹³⁶ não explícita, aliás, como é próprio da sociedade baiana: bandas de brancos, bandas afro. É uma questão delicada e que precisa ser estudada mais profundamente, mas ela existe e é bastante comentada – não na grande mídia.

¹³³ Acompanhe a trajetória da indústria fonográfica da Bahia no artigo de Ayêska Paulafreitas. Observe que a MI nem é citada. Ver referências.

¹³⁴ Acompanhe essa trajetória n’*A trama dos tambores*, de Goli Guerreiro. Veja referências.

¹³⁵ Ricardo Azevedo acompanhou de perto os bastidores desse movimento. Veja referências.

¹³⁶ O Ministério Público instaurou um inquérito civil para impedir que os blocos como Eva e outros selecionassem seus associados.

O fato é que esses grupos souberam imprimir um caráter profissional a suas participações na brincadeira do carnaval. Com marketing elaborado e agressivo, captaram recursos que permitiram um grande incremento na sua produção visual, musical e em sua propaganda em nível nacional e mesmo internacional. Mesmo com composições musicais muitas vezes duvidosas, outras francamente banais, souberam buscar os seus músicos entre os melhores da cidade.

Estes profissionais de alto nível recrutados em Salvador tinham, por volta da metade dos anos oitenta, um limitado campo de atuação, mas estavam envolvidos em parte a trabalhos voltados para a florescente música instrumental baiana, assim como para o rock e a MPB, seja lá o que isso queria significar. Eram músicos bem preparados técnica e musicalmente, alguns com passagem pela Escola de Música da UFBA (NASCIMENTO, 2006).

Fato é que esse fenômeno foi um divisor de águas na vida musical baiana. Por um lado, o cenário da MI esvaziou-se. Por outro, muitos músicos passaram a contar com uma sensível melhoria em sua renda (e muitas vezes a troco de situações que beiravam a exploração humana, como uma interminável seqüência de apresentações Brasil a fora), o que lhes permitiu ter acesso a melhores instrumentos e equipamentos musicais, moradia e automóvel. André Becker, Atualba Meirelles, Carlinhos Marques, Guimo Migoya, Joatan Nascimento, Letires Leite, Luizinho Assis, Moisés Gabrielli, Paulinho Andrade, Rowney Scott, Yacoce Simões, Zito Moura são exemplos de estrelas da MI que emprestaram os seus talentos à Música Axé.

A década de 90 foi considerada como uma “década morta” para a MI soteropolitana. Praticamente foram as *jam sessions* idealizadas pelo baterista e percussionista Ivan Huol (Grupo Garagem) que não deixaram o barco da MI afundar de vez. Aquelas sessões davam-se inicialmente no ICBA (mais uma vez!), depois no pátio do

Museu de Arte Moderna (*Jam no MAM*, programação de fim de tarde de sábado). Era a única ocasião de se mostrar jazz ao vivo com alguns músicos muito experientes (como Dom Lula Nascimento) integrando-se com outros mais jovens. Alguns dos nossos informantes se entusiasmaram aí, no sentido de abraçarem uma carreira musical, outros tantos foram aqui revelados: o guitarrista Márcio Pereira (*1974), o tecladista Bruno Aranha, o baterista Ivan Torres, o tecladista André Magalhães, os irmãos Marcelo (piano) e Ldson Galter (contrabaixo) são exemplos.

Algumas poucas casas noturnas, ao longo da década, mantiveram uma programação de MI ou jazz, mas nada tão constante ou atraente em termos profissionais: *French Quartier*, Ex-Tudo, Pós-Tudo, Quitella, Paris Latino, Carinhoso, *Chez Bernard*, Diogo's, para citar alguns. Na Escola de Música da UFBA, os poucos grupos aí nascidos naquela época não contemplavam a improvisação, em seu sentido pleno, como parte principal do seu roteiro de ação musical. O ponto forte desses era o arranjo e a execução limpa, de feitio camerístico, com destaque para os grupos Nau Catarineta (que apenas no ano de 1995 fez 45 apresentações em Salvador, extinguindo-se em 1996), o Lápis-Lazúli (com a tecladista Roberta Dantas) e o grupo Janela Brasileira, que já comemorou uma década de existência, com CDs lançados. Digno de nota é o trabalho do compositor Ângelo Castro, calcado em poesia de qualidade como a de Pedro Kilkerry, mas com um forte apelo instrumental.

Já em 2002, houve o lançamento do disco LARRÁLIBUS ESCUMÁLICUS CUJOLÉLIBUS, de Tuzé Abreu – um trabalho que alguns críticos consideram como neotropicalista. Também calcado em canções, mas com partes instrumentais rebuscadas¹³⁷.

¹³⁷ Veja a crítica de Marco Antonio Barbosa em <http://cliquemusic.uol.com.br/discos/ver/larralibus-escumalicus-cujolelibus> [último acesso em 05.02.2010].

Possivelmente houve nessa década uma desvalorização da música instrumental no Brasil, quando muitos músicos do gênero (ou afins) fixaram residência nos EUA, como César Camargo Mariano (em 1994), Dori Caymmi (desde final da década de 80), Ivan Lins e outros. O mercado de shows e fonográfico foi dominado por gêneros e estilos musicais como o sertanejo, o pagode, o *funk*, o *hip-hop*, entre outros. Sem me alongar muito, mas apenas verificando um importante termômetro mercadológico: ao consultar os autores de músicas para trilhas sonoras de novelas da TV Globo na década de 1970, encontramos ainda muitos nomes ligados à MI, como Luiz Eça, Erlon Chaves e sua Orquestra, Márcio Montarroyos, Victor Assis Brasil¹³⁸, Egberto Gismonti¹³⁹ e até mesmo o erudito Marlos Nobre¹⁴⁰.

Podemos presumir, talvez, que entre os benefícios trazidos aos músicos da MI pela nova ordem musical que se instaurou na Bahia, a partir da Música Axé, estão os de ordem financeira: sem dúvida, houve uma certeza de campo trabalho para um certa quantidade de músicos, mas não para todos; execução e arranjos, eram as necessidades mais gerais. Como dito acima, muitos puderam comprar melhores instrumentos e equipamentos. Assim surgem em Salvador, além de estúdios profissionais, muitos pequenos estúdios (*home studios*), tanto aqueles destinados a serem locais de ensaio, como para gravação. Principalmente (mas não apenas) tecladistas, habituados a programar o seu maquinário musical, mantêm estúdios profissionais ou semiprofissionais. Zito Moura, André Magalhães estão entre esses. Outros destaques: Tadeu Mascarenhas, Luizinho Assis, Moisés Gabrielli, Alex Mesquita, Pedro Augusto Dias, Thomaz Oswald (que voltou para o Rio de Janeiro).

¹³⁸ Apenas na telenovela O Grito (de Jorge Andrade, 1976), tinha três temas seus, inclusive o da abertura.

¹³⁹ Com o tema O Pêndulo, na telenovela Pigmaleão 70, de Vicente Sesso (1970).

¹⁴⁰ Trata-se da peça Rythmetron op. 27, integrando a trilha de Selva de Pedra (Janeth Clair, 1972). Para estas três últimas notas de rodapé, confira em <http://www.teledramaturgia.com.br/tr.htm>.

Se por um lado a cena da Música Axé domina, por outro um grande festival vai surgir em Salvador a partir de 1994: o PercPan¹⁴¹ – Panorama Percussivo Mundial – idealizado por Gilberto Gil e Naná Vasconcelos. O festival cresceu e hoje está presente em outras capitais, como Recife e Rio de Janeiro. Por aqui já passaram mais de 150 grupos e artistas oriundos de mais de 33 países, como Coréia, Japão, Palestina, Guiné, Cuba, Espanha, Burundi (o grupo Tambores do Burundi fizeram a sua primeira apresentação no Brasil, em 1999, depois de três anos de convites e recusas devido à guerra civil naquele país) e até um grupo de pigmeus Aka, além de tantas outras atrações. O PercPan também incentiva que os seus artistas e grupos convidados ministrem *workshops* nas cidades onde se apresentam, promovendo integrações e transmissão de experiências entre universos musicais distintos.

4.3.10 2001: o retorno

Depois de treze anos de hibernação, o Festival de Música Instrumental da Bahia ressurgiu, ainda com dificuldades em captar recursos, mas em meio a uma grande festa entre os músicos envolvidos e um considerável acompanhamento da mídia. Houve atrações internacionais, como o saxofonista canadense radicado em São Paulo David Richard, e Márcio Montarroyos. Novos valores locais, como o trio Os Melódicos, dos irmãos Galter; Jurandir Santana, o guitarrista; além de outros grupos antigos, mas com novos integrantes.

Desta vez o palco foi o do Teatro Jorge Amado, na Pituba. Zeca Freitas, o seu organizador, escreveu um comentário emocionado e cheio de esperanças¹⁴², não

¹⁴¹ Leia mais sobre este importante festival em <http://www.funceb.ba.gov.br/tca/08/0908/percpan.htm> e no site pessoal de Gilberto Gil.

¹⁴² Esta carta está em anexo.

esquecendo de agradecer a diversos colaboradores, voluntários e admiradores da causa: Fernando Marinho, Joatan Nascimento (“O Detonador”), Letieres Leite, Ivan Huol, João Américo estão entre esses. E até Rodrigo de Moraes, o advogado que lhes deu apoio no Mandado de Segurança contra a Ordem dos Músicos! E acrescenta, em caixa alta, conclamando empresários a emprestarem a sua atenção ao evento:

[...] porque este festival é um filão inexplorado. SALVADOR, TERRA DO AXÉ, DO CARNAVAL, DO PAGODE, DAS BELAS PRAIAS, DO PELOURINHO, É TAMBÉM A TERRA DO FESTIVAL INSTRUMENTAL, DE NIVEL INTERNACIONAL. (FREITAS, 2001. Veja referências).

Em 2002 não aconteceu o festival. Em 2003 realizou-se no Forte de São Diogo, na Barra, e no ano seguinte, no Solar do Unhão. Para Zeca Freitas, esse foi o Festival da maturidade, principalmente devido ao esquema de produção montado, fortalecendo uma parceria com a VIVO, obtendo o apoio do Secretário de Cultura e Turismo do Estado da Bahia, Paulo Gaudenzi, ao lançamento do CD com as participações do 11º Festival e materializando o sonho de trazer Hermeto Paschoal, sonho acalentado desde 1980! Em 2005 o Festival volta ao palco do Teatro Castro Alves, e a partir daí, os convidados nacionais são grandes atrações, como Wagner Tiso, César Camargo Mariano, Duofel, Victor Biglione, Sivuca, Naná Vasconcelos, Banda Mantiqueira, Marcos Suzano, Hamilton de Holanda, Jacques Morelembaum, Spok Frevo, entre outros.

O Festival de Música Instrumental continua com o ideal de ver integrado os diversos tipos de música instrumental e mesmo alguns vocais. Grupos de música erudita, como a orquestra sinfônica, duos e quartetos são contemplados; grupos de choro tradicional (de Praia do Forte); grupos de forró tradicional (Feo Sanfoneiro); grupos de bossa, como o Mondicá Trio; grupos de frevos e dobrados, filarmônicas, além de jazz e

MI, naturalmente. Continua sendo uma vitrine para quem se apresenta e um incentivo para quem assiste.

No novo milênio, outro grande festival apareceu, logo no ano 2000: o Mercado Cultural, idealizado pelo Instituto Casa Via Magia (fundado em SP), “criado em 1982 com a missão de promover a cooperação cultural e o desenvolvimento comunitário, através do estímulo à educação, cultura e da pesquisa pedagógica sistemática, com vistas a contribuir para o autoconhecimento e formas de expressão individual, assim como para a integração comunitária¹⁴³”, é um projeto bem mais amplo e complexo, e não especificamente musical. Sua meta, com tudo o que propõe, é a mudança de mentalidade dos envolvidos. O mesmo Instituto também se ocupa do Fórum Mundial de Cultura; a sua 3ª edição, em 2004, deu-se na capital baiana; e do Via Bahia Festival, que promove “encontros de redes culturais internacionais e de promotores culturais como o Encontro anual da Rede Brasil de Promotores Culturais Independentes e o Encontro Intercontinental de Promotores Culturais (1994) e o Fórum Cultural do Mercosul (1996), fazendo do festival um espaço para a reflexão da produção e distribuição da cultura”. Entre outros de seus projetos e experiências inovadoras desenvolvidas com a comunidade, destacamos o projeto Photo-Erê (curso de fotografia para jovens e adolescentes da casa de candomblé Ilê Axé Opô Afonjá), Vídeo nas Escolas (utilização do vídeo enriquecendo o ambiente educacional, “propiciando a construção de conhecimentos por meio de uma atuação ativa, criativa e crítica por parte de alunos e educadores”), o projeto Ubuntu (no bairro da Federação, desde 1998. Fundamentado no tripé Pedagogia, Psicologia e Arte, o projeto já atendeu mais de 200 jovens, em oficinas de vídeo, teatro, capoeira, informática, inglês, dança, literatura e poesia (ver mais no *site* supracitado).

¹⁴³ Conheça mais a proposta em <http://www.viamagia.org/instituto.php> [último acesso em 03.02.2010].

O FESTIVAL DE MÚSICA EDUCADORA FM teve a sua primeira edição em 2003. Agora, em 2010, acontecerá a oitava edição. O seu idealizador é o jornalista Humberto Sampaio que, naquela época, estava na assessoria do IRDEB. Seria mais um “Festival da Canção”. Por influência de Tom Tavares a MI foi também contemplada, “concorrendo com o mesmo peso da premiação a ser destinada àquela outra. Assim, este nosso festival é o único, no gênero, a premiar, igualmente, tanto a música vocal quanto a música instrumental” (TAVARES, por e-mail, 2010).

Uma grande esperança e mais um sonho realizado toma corpo com a fundação do curso de Música Popular da Escola de Música da UFBA. Este se tornou realidade após muitas reuniões e debates envolvendo a comunidade local, inclusive contando com os valiosos apoios dos músicos e pedagogos Roberto Sion, Ivan Vilela e Ney Carrasco. Apesar da resistência de muitos, teve em 2009 o seu primeiro ano letivo. Além de Rowney Scott¹⁴⁴, Tom Tavares e Sérgio Souto, já integrantes do corpo docente da UFBA, participam do seu colegiado os professores recém-concursados: Alex Mesquita, Pedro Dias e Alexandre Ávila. Há 30 anos isso é reivindicado pelos alunos de então e pelos músicos da Bahia.

4.4 CRONOLOGIA

A fim de facilitar a visualização e apreensão de conexões entre eventos diversos, apresentarei uma sucinta cronologia dos principais acontecimentos apontados até o momento, sejam eles em nível local, nacional ou internacional. Iniciarei com o nascimento de Pixinguinha, que é tido por muitos como uma espécie de Patrono da música popular brasileira.

¹⁴⁴ Acompanhe uma entrevista com este músico, onde ele fala do assunto em http://issuu.com/revistamuito/docs/_68.

1897: nasce Alfredo da Rocha Vianna, o Pixinguinha, no Rio de Janeiro.

1906: nasce Radamés Gnattali em Porto Alegre, RS.

1914: nasce Dorival Caymmi em Salvador, BA.

1915: nasce Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, em São Paulo.

1917: nasce Laurindo de Almeida em Miracatu, SP.

1922: Pixinguinha embarca com Os Oito Batutas para Paris, custeados por Arnaldo Guinle.

A sugestão foi do dançarino Duque, que divulgava o maxixe por lá.

Nasce Luís Bonfá, no Rio de Janeiro.

1924: nasce Oscar da Penha, o Batatinha, em Salvador.

1926: nasce Moacir Santos em Vila Bela, PE.

1927: nasce Tom Jobim, RJ.

1929: nasce Johnny Alf no Rio de Janeiro.

Nasce Carlos Lázaro da Cruz, o Cacau do Pandeiro, em Salvador.

1930: nasce Severino Dias de Oliveira, o Sivuca, em Itabaiana, PB.

1931: nasce João Gilberto em Juazeiro, BA.

1936: Radamés passa a trabalhar na Radio Nacional.

Nasce Hermeto Pascoal em Lagoa da Canoa, AL.

1937: fundação da Orquestra Tabajara, que seria logo depois dirigida por Severino Araújo.

A mesma já existia desde 1933, mas sem esse nome.

Nascimento de Baden Powell em Itaperuna, RJ.

Nascimento de Alcyvando Luz em Barreiras, BA.

Walter Smetak, nascido em 1913, chega ao Brasil.

1939: início da II Guerra Mundial.

1941: nasce Airto Moreira em Itaiópolis, SC.

Nasce Dom Lula Nascimento, no nordeste de Amaralina, em Salvador.

1942: nasce Djalma Correa em Ouro Preto, MG.

1943: fundação da *Capitol Records*, empresa que gravava novidades do mundo do jazz e que no Brasil seria representada pela Sinter.

1944: nasce Juvenal (Naná) de Holanda Vasconcelos em Recife, PE.

1945: fim da II Guerra Mundial.

Nasce Victor Assis Brasil.

1946: fundação da Universidade Federal da Bahia.

1947: nasce Egberto Gismonti em Carmo, RJ.

A vedete Salomé Parisio, vinda de Recife, já era A Diva do Tabaris, em Salvador.

1948: nasce Tuzé de Abreu em Salvador.

1951: primeira apresentação do que seria o trio elétrico, em Salvador.

1954: fundação da Escola de Música da UFBA.

Criação do *Newport Jazz Festival*.

1958: lançamento do álbum *Chega de Saudade*, com composições de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, na voz de Elizete Cardoso e violão de João Gilberto. É o LP emblemático da Bossa Nova.

Criação do Festival de Jazz de Monterrey.

1959: Orfeu Negro, o filme, uma realização ítalo-franco-brasileira.

Carlos Lacerda grava o sucesso “Giboeirinha” em seu LP “Carlos Lacerda – piano de informal (e bossa)”.

Hans-Joachim Koellreutter abre um curso de jazz nos Seminários Livres de Música, o qual durará apenas 1 ano.

1960: fundação da cidade de Brasília, a nova capital do Brasil.

1961: fundação da revista Planeta, na França, por Jacques Bergier e Louis Pauwels. A publicação seria como que um “arauto” da Nova Era.

1962: foi lançado o disco de João Gilberto “The boss of the Bossa Nova” nos EUA. Em novembro dá-se o concerto *New Brazilian Jazz*, no Carnegie Hall de Nova York.

1964: Golpe militar.

Hermeto Pascoal funda o Sambrasa Trio.

César Camaro Mariano funda o Sambalanço trio. Ambos contam com a percussão de Airto Moreira.

Inauguração do Teatro Vila Velha, com o show *Nós, Por Exemplo*.

1966: Geraldo Vandré fica em 1º lugar no Festival de Música Popular da TV Excelsior, SP, com a composição *Porta Estandarte*, de Geraldo Vandré e Fernando Lona. Participação de Airto Moreira.

Formação do Grupo de Compositores da Bahia, ativo desde a Semana Santa.

1ª apresentação de Roberto Carlos em Salvador, acompanhado por Raulzito e seus Panteras, no cine Roma.

1967: O Quarteto Novo, já com a participação de Hermeto Pascoal, acompanha Edu Lobo e Marília Medalha na vencedora *Ponteio* (de Edu Lobo e Capinam), no Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, SP, em 1967.

Ainda aqui o público reconhece o talento de Milton Nascimento.

Criação do CIA (Centro Industrial de Aratu) em Salvador.

Criação do Festival de Montreux.

1968: Egberto Gismonti participa do III Festival Internacional da Canção (RJ, 1968) com a peça *O Sonho*, para a qual fez um arranjo para uma orquestra de 100 integrantes.

Surge nos EUA o livro *A erva do diabo*, de Carlos Casteñeda.

Promulgação do AI-5 pela ditadura militar.

1969: Gilberto Gil parte para o exílio em Londres. Despede-se com “Aquele Abraço”.

Acontece o lendário festival de Woodstock.

1970: formação do grupo O Som Imaginário, seminal no trabalho do Clube da Esquina.

Fundação oficial do Movimento Armorial, encabeçado por Ariano Suassuna.

Grande festival na ilha de Wight.

Lançamento do livro *Sociedade sem Escolas*, de Ivan Illich.

A lei de censura prévia é promulgada pelo governo militar.

1972: chega a Salvador Roland Schaffner para dirigir o Instituto Goethe (ICBA), que seria uma referência cultural e política por mais de uma década.

Estréia de Elomar em LP: *Das barrancas do Rio Gavião*.

1973: surge o grupo Banzo, em Salvador, que viria a ser a Banda do Companheiro Mágico.

1º LP de Gereba e Grupo Bendengó.

1974: início do governo do general Ernesto Geisel em plena crise internacional do petróleo.

Fundação do Ilê Ayê, em novembro.

1975: LP *Corações Futuristas*, de Egberto Gismonti.

A Banda do Companheiro Mágico, embora de duração efêmera, é sucesso em Salvador.

Esta seria a banda de base para um importante *workshop* de improvisação e arranjo ministrado no ICBA por Victor Assis Brasil.

Rick Wakeman apresenta no Rio de Janeiro o espetáculo Viagem ao Centro da Terra pelo Projeto Aquarius, que teve no maestro Isaac Karabtchevsky um de seus idealizadores.

Instala-se no 6º andar do ed. A Tarde (Salvador) a gravadora WR.

1976: fundação do Shopping Iguatemi de Salvador.

1977: Hermeto grava o LP *Slave Mass* pela WEA.

O Grupo Genesis apresenta-se pelo Projeto Aquarius no Rio de Janeiro.

1978: entra em cena movimento operário do ABC paulista. Um de seus líderes é o metalúrgico Luis Inácio da Silva, o futuro presidente Lula.

Theodomiro Queiroz, a convite de José Augusto Burity, assume a direção artística do Teatro Castro Alves e lhe imprimirá grande revitalização.

No Teatro Castro Alves, Sivuca e Hermeto juntos no show *Nosso Encontro*.

Estréia do Sexteto do Beco no show *Prelúdio do Beco*, no TCA.

Estréia em LP da cantora Diana Pequeno, apoiada pelo grupo Bendengó, Dércio Marques e

Gereba.

I Festival de Jazz de São Paulo.

Gravação do LP Nas Quadradas das Águas Perdidas, de Elomar, “nos estúdios do Seminário Livre de Música da Universidade Federal da Bahia, em dezembro, com participação de: Dércio Marques, Carlos Pita, Fábio Paes, Xangai, Elena Rodrigues, Limonge e o saudoso Alcyvando Luz. Com algumas penadas do também saudoso Ernest Widmer”.

1979: *Tem a ver*, grande encontro de músicos da MI soteropolitana no TCA.

Acontece o Musical Mangueiral (Itapuã, Salvador), chamado “Uma mostra de música alternativa”.

Diana Pequeno classifica a canção Facho de Fogo, de João Ba e Vital França, para as finais do Festival da extinta TV Tupi.

Fundação do Male Debalê.

1980: I Festival de Música Instrumental da Bahia.

Fundação da Gravadora Som da Gente, SP.

1980: fundação do Bar Vagão.

1981: lançamento dos LPs do Sexteto do Beco e do Raposa Velha, além de *Fantasia leiga para um rio seco*, de Elomar com o Orquestra Sinfônica da Bahia, regida por Lindembergue Cardoso.

1982: Fundação da Casa Via Magia, SP.

1983: Luiz Melodia arregimenta músicos da MI soteropolitana (O Bando Baiano) e inicia uma tournée nacional.

1984: 1ª gravação digital ao vivo do Brasil: show *Cantoria*, com Xangai, Elomar, Vital Farias e Geraldo Azevedo. Espetáculo idealizado pelo produtor Antonio Carlos Limonge.

Paulo Moura dirige a Orquestra de Frevos e Dobrados do maestro Fred Dantas no V Festival de MI da Bahia.

O prefeito de Salvador, Manuel Castro, por meio do decreto nº 6.985, criou o GEC: Grupo Executivo do Carnaval. Isto seria um passo marcante para o “empacotamento marqueteiro” do produto musical que seria conhecido como *Axé Music*.

1985: no dia 02 de fevereiro, no Baile de Yemanjá, cerca de 20 mil foliões foram festejar no Clube Português, na Pituba ao som do Chiclete com Banana.

LP *Magia*, quando o *fricote* seria lançado “oficialmente”, uma aposta da gravadora W&R e do empresário Roberto Santana.

1986: show *Saxpower*, de Paulinho Andrade e grupo.

Gerônimo emplaca o sucesso intitulado “Macuxi Muita Onda” (vulgo *Eu sou negão*), pela Continental.

1987: lançamento de “O seqüestro da Banda”, de Leo Gandelman.

1988: IX Festival de MI da Bahia, o último da 1ª série. Sairá de cena por 13 anos.

1989: a Gravadora Som da Gente promove um show com o seu *staff* no *Town Hall*, em Nova York.

1992: a Gravadora Som da Gente encerra as suas atividades.

1994: surge o PercPan, festival de percussão no panorama mundial, idealizado por Gilberto Gil e Naná Vasconcelos.

1995: grande comemoração dos 70 anos de Maria Stella de Azevedo Santos, a Mãe Stella de Oxóssi, Iya Odé Kayode, quando houve muitos shows e concertos no Axé Opó Afonjá, muitos cobertos pela TVE.

2000: surge o Mercado Cultural, idealizado pela Casa Via Magia.

Início das atividades da Gravadora Biscoito Fino, RJ.

2001: retorno do Festival de Música Instrumental da Bahia, após 13 anos de ausência.

2003: 1ª edição do Festival de Música Educadora FM.

2004: 3ª edição do Fórum Mundial de Cultura, a 1ª em Salvador. Um dos principais idealizadores é a Casa Via Magia.

A 12ª edição do Festival de Música Instrumental da Bahia realiza o antigo sonho de trazer Hermeto Pascoal.

2006: fundação da Orquestra Rumpilezz.

2007: 1ª edição do Festival Phoenix Jazz da Praia do Forte, BA.

2008: surge o curso de Música Popular na EMUS/ UFBA.

2009: em abril, deu-se Festival Baixo Brasil (voltado para contrabaixistas).

5 APRENDIZADOS

5.1 PRELIMINARES

No início da década de 1970, a Cidade do Salvador contava com três principais escolas de música que se dedicavam à chamada música erudita. Música “clássica”, como se diz vulgarmente até hoje. Tais eram o Instituto de Música da Universidade Católica do Salvador, na rua Carlos Gomes; o Instituto de Música da Bahia, ou “a escola do professor Jatobá”, como era conhecida, próxima ao largo da Piedade; e os Seminários de Música da Universidade Federal da Bahia, a atual EMUS. Nesses locais, a música popular tinha, praticamente, o status de sacrilégio; ou, simplesmente, nem existia. Não lhe davam esse direito. Até Ernesto Nazareth era visto com desconfiança por alguns; para os pianistas, seus balanços brejeiros eram como que uma “folga”, uma recreação para compensar os esforços em se colocar em dias o seu pesado repertório calcado principalmente em Beethoven, Chopin e Liszt, e nos “exercícios de técnica” de Moskowicz, Heller, Pozzoli e outros mais. Certamente havia umas poucas exceções, como a professora Therezinha Requião, do IMUCSAL: eu a ouvi várias vezes tocar um tango ou um maxixe antes do início do ensaio coral, sexta-feira à tarde, lá pelos idos de 1976 ou 77. Numa certa feita, nessa mesma instituição, uma vetusta professora flagrou um talentoso estudante tirando uma canção popular “de ouvido”. Abriu, indignada e bruscamente, a porta da sala. O flagrado lívido pianista perdeu o fôlego por uns momentos, até ouvir, sonoramente: “Tão talentoso, jogando fora o seu precioso tempo com bobagens!...” Esta cena, eu mesmo vi e ouvi...

Na década de 1950 havia pelo menos um estabelecimento de ensino musical que dava, se não integralmente, ao menos uma atenção digna à música popular. Trata-se da

Academia de Acordeom Regina, fundada por José Benito Colmenero, médico espanhol radicado em Salvador. Conhecia o bandoneon e o acordeom. Inicialmente dava aulas em seu próprio consultório no Forte de São Pedro. Com a fundação da Academia propriamente dita, passou a promover outras atividades musicais, como um programa de na Rádio Excelsior, às segundas-feiras. Consta que Hermeto Paschoal e Sivuca se apresentaram aí, assim como diversos sanfoneiros que visitassem Salvador. Nessa Academia, Gilberto Gil concluiu em 1956 o seu ciclo básico de acordeom¹⁴⁵.

Na Escola de Música da UFBA, a grande e conhecida exceção era o professor Paulo Gondim (*1934), pianista e compositor, ex-aluno de Pierre Klose e Sebastian Benda. Gondim nasceu em uma família de músicos. Sua mãe, Maria de Lourdes Gondim, era uma pianista consumada e compositora, e muitas de suas irmãs tocavam e cantavam no rádio na década de 40 em Fortaleza, sua cidade natal. “Todo mundo tocava de ouvido”, segundo consta em seu depoimento. Não obstante, teve uma sólida formação erudita. Ainda como estudante em Salvador, foi incentivado por Carlos Lacerda, que lhe indicou muitas oportunidades de trabalho e alunos particulares. Tornou-se professor de gerações de pianistas.

Em 1959 Koellreutter (1915-2005), então diretor dos Seminários de Música da UFBA, abriu um curso de jazz. Convidou alguns professores já atuantes nos Seminários para assumirem essa nova tarefa. Há um relato sobre o assunto:

Ele abriu um curso de jazz em 59, 60. Eu era ainda aluno de Benda. Lembro que o Lacerda achou estranho o Koellreutter não chamar ele também. Koellreutter chamou a mim, me botou numa lista com Armin Guttman, da flauta; Szeredske, do clarinete; Georg Merwein ia ensinar harmonia, tinha um outro que ia ensinar

¹⁴⁵ Veja em Carlos Calado, *Tropicália – a história de uma revolução musical*, pp.31-32 (ver referências). Confira também uma entrevista de Gilberto Gil ao *Jornal Estadão* em 08 de abril de 2002. Encontra-se disponível em <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2002/not20020408p3373.htm> [último acesso em 24.01.2010].

trompete... Sei que só eram alemães, e o único brasileiro era eu, um cearense, aluno do Benda. Koellreutter até me deu um caderno dele, assim, com harmonias de jazz. Mas eu ainda não estava me sentindo preparado pra isso. Mas eu aceitei, porque eu tinha alunos particulares (GONDIM, depoimento, 2007).

Aquele curso funcionou por um ano, apenas. Não houve muita procura e o diretor resolveu cancelá-lo, mas com esperanças de retomar a idéia um dia. Pelo que pude descobrir, esta foi a única iniciativa de se criar um curso envolvendo música popular naquela época. Esta situação – ausência de escolas voltadas a algum tipo de música popular – só iria se modificar no início da década de 80, com a fundação da AMA – Academia de Música Atual (ver mais à frente).

Para se estudar música popular seriamente tinha que se enfrentar muitos preconceitos. E dificuldades. Na década de 1970, por exemplo, quase não se encontravam partituras à venda nas poucas casas de música da cidade. Só música clássica ou música americana de cinema. Poucas eram as exceções.

Freqüentes vezes, ante a pergunta “Como você aprendeu jazz (ou música popular, ou instrumental)?”, ouvi como respostas dos informantes: “sozinho”, “ouvindo”, “tirando do disco”. Alguns mais jocosos respondiam “naturalmente”¹⁴⁶. Outros mais dramáticos aprenderam “no grito”. Todas essas respostas indicam um grau de vontade e movimento próprios na direção desse aprendizado. Percebia que os músicos entrevistados queriam basicamente dizer “Que jeito? Se não é ensinada na escola, vou ter que aprender sozinho...”

Pensar neste “sozinho” leva-nos também a refletir sobre autodidatismo, que é um termo variante de autodidaxia, significando, segundo a edição de 1998 do dicionário

¹⁴⁶ Essa expressão bastante usada em Salvador e entornos; deriva de “na tora”, que quer dizer, na marra, à pulso. Daí, “na-tora-lmente”.

Michaelis, “fato ou ato de instruir-se sem professores” e “capacidade para aprender sem mestre”. Fato e capacidade, ato e potência para este ato, são aqui abarcados nesta definição.

Conversando com uma professora de pedagogia¹⁴⁷, comentei-lhe acerca da inexistência de trabalhos sobre autodidatismo em sua área. Ela foi direta:

— Claro, senão os professores vão perder seus empregos...

No entanto, o autodidatismo e a motivação são fatores muitas vezes decisivos no aprendizado da música popular – incluindo, aqui, com este termo, também o jazz, a MI e outros estilos improvisatórios, e, certamente, no aprendizado musical em culturas não industrializadas. Voltaremos a essa questão um pouco mais à frente. Visto que a autodidaxia é um dos aspectos da educação não-formal, cabem aqui, antes, algumas palavras acerca deste tema. Primeiramente gostaria de ressaltar que pelo termo “não-formal” refiro-me a maneiras e processos de aprendizagem consumados fora de uma escola regular.

A literatura etnomusicológica revela inúmeros exemplos de formas e maneiras de aprendizado musical em diversas sociedades, especialmente quando se trata de processos de aprendizado cultural (*enculturation*).

A imitação direta é uma delas, embora “talvez a mais simples e indiferenciada forma de se aprender música”, e ligada principalmente aos primeiros estágios de aprendizagem (MERRIAM, 1964, p. 146). Este autor enumera uma série de sociedades nas quais as crianças aprendem a cantar, dançar, tocar instrumentos etc. pelo processo da imitação direta. MERRIAM lembra quando Herskovits, em 1944, descreve brevemente

¹⁴⁷ Conversa informal sobre o assunto, travada em junho de 2008 com a professora Bernadete Porto, da Universidade Federal do Ceará.

cenar de garotos tentando aprender os ritmos de cultos afro-baianos (p. 148). Décadas depois, Ricardo Souza encontraria situação semelhante ao estudar a capoeira:

Aprende-se música por transmissão oral, através da observação, audição e execução dos toques e das cantigas nas rodas ou através da audição de “conservas” (geralmente fitas cassetes) e execução em horários outros que os normais de aula /treino (SOUZA, 1997, p. 131).

Parece que pelos inícios da década de 1990 é que o conhecimento informal¹⁴⁸ passou a ser estudado mais rigorosamente, como atesta ELLIOTT (1995, p. 62).

Ainda hoje vemos, com freqüência, os representantes da educação formal – a das escolas e universidades – terem resistências com respeito à informalidade, ao “extra-escolar”. Freqüentemente a educação não-formal é definida em termos de oposição à educação formal; procurando defini-la por suas especificidades, GADOTTI (2005) ressalta algumas características inerentes à educação não-formal: ela é menos hierárquica do que a formal, menos burocrática; seus programas “não precisam necessariamente seguir um sistema seqüencial e hierárquico de ‘progressão’. Podem ter duração variável, e podem, ou não, conceder certificados de aprendizagem” (p. 2). Acrescenta que o tempo de aprendizagem é flexível, respeitando as diferenças de cada um; esta flexibilidade se estende à criação e re-criação dos espaços de aprendizagem. Em contrapartida, o ensino formal tem objetivos claros e específicos e “depende de uma diretriz educacional centralizada como o currículo, com estruturas hierárquicas e burocráticas, determinadas em nível nacional, com órgãos fiscalizadores dos ministérios da educação” (idem, ibidem).

¹⁴⁸ Citando Bereiter e Scardamalia, esse autor acrescenta que “o conhecimento informal é o senso comum desenvolvido por pessoas que bem sabem como fazer coisas em domínios específicos da prática”. (Idem, ibidem. Ver referências).

5.2 APRENDENDO SOZINHO. OU NÃO.

HERNDON e MCLEOD (1982) já relataram o aprendizado musical sem o professor:

Muitos estilos envolvem aprendizado sem professor. Muitos indivíduos aprendem ouvindo performances ao vivo, rádio, gravações de música de filme. O desejo de aprender deve ser tão grande que as pessoas que estão afastadas do ensino estabelecido, por uma ou outra situação, voltar-se-ão para este método. Músicos de jazz freqüentemente aprendem seus estilos pela escuta intensa, quando da adolescência (p.62, livre tradução).

Na presente pesquisa ficou claro que o autodidatismo referido pelos informantes não deve ser compreendido ao pé da letra, no sentido de um aprendizado “absolutamente sozinho”. Pelo testemunho deles, esse tipo de aprendizado pressupõe a existência de modelos; às vezes, também, de um “professor” temporário. Coloquei a palavra professor entre aspas porque não queria que ela fosse interpretada no sentido formal. O professor entre aspas é um professor informal (ou mesmo casual), alguém com um pouco mais de experiência que compartilha o seu conhecimento; é, muitas vezes, um vizinho, mais velho ou não, que toca um instrumento musical e “dá umas dicas” ao colega menos experiente.

5.2.1 Ambiente doméstico favorável

De acordo com os depoimentos de muitos dos nossos informantes, um ambiente doméstico favorável à música parece ter tido, obviamente, bastante importância nos seus desenvolvimentos musicais. Mesmo nos casos em que os pais não eram músicos profissionais, a prática doméstica de escutar e falar sobre música (assim como o

encorajamento nos estudos musicais, em certos casos) possibilitou uma empatia com certos estilos musicais ou certos artistas. Esse gosto artístico paterno ou materno não implica que o filho o seguisse, como que num determinismo, mas implica, sim na criação de um ambiente onde a música estivesse presente, fosse comentada, apreciada, sentida. Foi como um estímulo inicial. A partir daí, cada um seguiu suas próprias inclinações. GREEN¹⁴⁹ em seu estudo sobre o aprendizado da música popular¹⁵⁰ no Reino Unido detectou também fortes indícios de que essa influência parental pode ser, de fato, determinante para que crianças desenvolvam suas aptidões musicais. Apenas a título de ilustração, os seguintes músicos referiram-se a esse tipo de influência em seus depoimentos: o compositor Atualba Meireles (*1961) passou a apreciar Dorival Caymmi e MPB4 devido ao gosto paterno (MEIRELES, depoimento, 2009); o pai do baixista e compositor Cleysson Mello (*1963) ouvia de Mozart e Beethoven a Julio Iglesias e Paul Muriat (MELLO, depoimento, 2006); o pai do saxofonista Rowney Scott (*1964) tocava violão “no estilo sete cordas” e a sua mãe gostava de cantar canções de Chico Buarque (SCOTT, depoimento, 2006). Por vezes, os irmãos, tios ou avós do entrevistados tocavam algum instrumento musical, ou cantavam; noutras, os pais incentivavam seus filhos a manterem atividades musicais em suas igrejas, escolas ou mesmo procurar por aulas particulares. Dentro desta influência do ambiente familiar, estendo aqui, também, a participação de amigos. Do nosso universo de entrevistados (46 informantes), dezoito deles informaram que algum membro de sua família (pai, mãe, irmão, tios, avós) tocava algum instrumento ou eram cantores,

¹⁴⁹ Ver o instigante estudo de Lucy Green (p.24 e seguintes). Ver referências.

¹⁵⁰ Poderíamos ser tentados a crer que esse incentivo se desse apenas em ambientes mais formais e voltados para a música erudita. Green mostrou que não apenas esse tipo de música, mas o gosto por gêneros populares também recebeu incentivos dos pais.

profissionais ou amadores; três deles despertaram para a música durante a participação em seus primeiros cultos em igrejas.¹⁵¹ Eis o relato de um de nossos informantes:

Meus primeiros contatos com a música foram através da música sacra, música religiosa batista, protestante, que tem sua origem, na sua maioria, nos seus hinos da música inglesa, na forma coral, né? Então, eu cresci ouvindo isso. E logo depois tive os primeiros contatos com o teclado num instrumento chamado *harmônio*, que meu pai me passou os primeiros hinos, que ele por sua vez também aprendeu meio sozinho, lendo a mão direita; aprendeu a ler as notas e foi catando os milhos, juntando as peças, formando o quebra-cabeças (ASSIS, depoimento, 2007).

Continuando, cinco dos informantes aprenderam algum instrumento em filarmônicas¹⁵² ou na Escola durante os cursos primário ou ginásio; nove deles foram incentivados por amigos. Tais incentivos assumiam formas de ação diversas: apoio para que estudasse música, presentear com algum instrumento, apresentar algum disco ou música que gostasse, ou a algum músico, convidar para um concerto, uma *jam session*, ou bar musical. Dez dos nossos informantes receberam apoio da família para que procurassem aulas particulares – aqui os instrumentos mais contemplados foram violão, piano, flauta (muitos começaram aprendendo um instrumento e mudaram para outros após algum tempo); seis deles procuraram escolas específicas de música, como os cursos de Iniciação Musical da EMUS, do Instituto de Música da Universidade Católica (IMUCSAL), da

¹⁵¹ O guitarrista Márcio Pereira deu-me um depoimento interessante que reflete bem a religiosidade baiana: segundo ele, a sua mãe “incorporava” um espírito que a chamava para o candomblé. Ela freqüentava o terreiro do bairro, mas mandava o filho a uma igreja católica. Marcio, então, freqüentava os dois locais de culto, e lembra-se que, aos 12 ou 13 anos, substituiu um *ogã* no terreiro, durante “aquela batida sedutora pra Iansã” (PEREIRA, depoimento, 2006).

¹⁵² As bandas filarmônicas desempenham ainda hoje um relevante papel na educação de inúmeros jovens no Estado da Bahia, e certamente, do Brasil. Além desta população de informantes entrevistados para esta pesquisa, inúmeros alunos que tive presenciaram as suas primeiras aulas de instrumento musical e de teoria nessas agremiações, de modo especial no interior do Estado. A título de ilustração, pode-se ver o artigo Educação Musical em Sergipe, de Hugo Ribeiro e Marcos Moreira, onde constata o papel fundamental das filarmônicas na musicalização de crianças e jovens naquela região. O artigo está em *Educação Musical no Brasil*, de Alda Oliveira e Regina Cajazeira. (ver referências).

escola do professor Jatobá, da Academia de violão de Josmar Assis e cursos de musicalização oferecidos pelo SESC. Cinco deles informaram que seus pais, mesmo não sendo músicos, ajudaram através da compra de livros e métodos específicos, discos e instrumentos musicais.

Voltando aos modelos pressupostos, eles podem ser reais ou virtuais. Estes modelos, reais ou virtuais, podem ser também modelos apenas auditivos (gravações) ou visuais e auditivos (shows, vídeos, demonstrações ao vivo).

5.2.2 Modelos reais

Os modelos reais são os músicos em ação diante do aprendiz. Estão a desempenhar plenamente a sua função de músico em situação de concerto, show, apresentação, demonstração. Ver e ouvir um músico em ação permite-nos apreender não apenas acerca da sua interpretação musical, mas também observar os seus gestos, ataques, posturas, a maneira de armar um acorde no braço de um violão, as entradas indicadas por um regente ao seu coro ou orquestra, a posição dos braços e mãos de um pianista com relação ao seu próprio corpo e ao teclado, as manhas e artimanhas de um baterista etc. Todos esses elementos são pontos visuais de interesse do aprendiz, além da música propriamente dita.

O percussionista Carlos Lázaro da Cruz, o Cacau do Pandeiro (*1929), lembra do seu despertar para a música ainda na tenra infância:

Meus parentes já se interessavam por música... tocavam de ouvido... eu já tocava, já batucava, logo no início, no começo da minha vida (...) quando eu fui entendendo a ser gente. E por aí fui ouvindo, vendo eles tocar (CRUZ, depoimento, 2007).

O baterista Lula Nascimento (*1941) recorda-se também do início do seu aprendizado:

A partir de 4, 5, 6 anos de idade eu me dediquei à percussão, particularmente à bateria, junto com meu pai, que era trompetista (Luís de Amaralina). Nessa época ele era um dos integrantes da Filarmônica Primeiro de Maio, lá no Nordeste de Amaralina, onde eu nasci. A Filarmônica tinha instrumentos de sopros e percussão – o bumbo, a caixa, que eram executados, eram tocados por meus tios, irmãos de meu pai, e eu ficava prestando atenção à técnica de execução do meu tio – tio Mário, já falecido. Ele tinha uma técnica impressionante, e eu comecei a me interessar. Fazia perguntas a ele, a maneira de como pegar nas baquetas, os fundamentos da percussão, da caixa (NASCIMENTO, depoimento, 2007).

Paulinho Andrade (*1957), saxofonista, fala do entusiasmo que sentiu ao presenciar as atrações do Festival de Jazz de São Paulo em 1977:

Aí, esse Festival me abriu muito a vontade de tocar, me inspirou, digamos assim, me trouxe uma vontade muito grande de fazer aquilo que aqueles instrumentistas faziam, né? Improvisar, e muito bem, coisas melódicas, maravilhosas desse tipo! Phil Woods, tive oportunidade de assistir... Grandes nomes. E aí, voltando a Salvador, depois desse Festival, que eu acho que foi um marco pra mim, eu comprei um saxofone lá nesse festival, meu primeiro saxofone – a Weril estava com um stand lá e estava lançando uma série de saxofones novos, a Weril Masters – só esses vinte, eu comprei um deles; uma série nova. O Teco Cardoso até que estava fazendo a demonstração (ANDRADE, depoimento, 2008).

O saxofonista Rowney Scott lembra da emoção que sentiu ao ouvir e ver o grupo Sexteto do Beco (“Você ver o grupo ao vivo, ali!... Quando eu ouvi o Sexteto do Beco, aí que eu pirei, né?”). Fala conscientemente da influência que alguns saxofonistas imprimiram em sua alma nessas exposições “ao vivo”:

Três caras que o contato ao vivo me influenciou muito: o Klaus Joecke, do Camaleon; porque, quando eu comecei a tocar sax, eu ia lá pro Vagão; e o som que eu ouvia nos discos de jazz, aquele som maduro, encorpado, aquele som de jazz americano, eu ouvia nele tocando! Ele tinha qualidade sonora, de improvisação. O grupo inteiro, né? Camaleon! Todos nós, do Garagem, a gente ia muito lá no Vagão, era impressionante! (...) Então: Klaus Joecke. Aí, o Sexteto, com Sérgio Souto e Marquinhos. (...) Então, o sax soprano vem daí. E tinha Paulinho Andrade também, começando, né? Eu cheguei a tomar umas aulas com Paulinho Andrade (SCOTT, depoimento, 2006).

Muitas vezes as impressões deixadas no ouvinte após presenciar a música ao vivo, seja um concerto, uma *jam session* etc. levam-no a procurar o disco. O interesse despertado, então, tem a sua ação continuada em escutas posteriores, em gravações. Márcio Pereira (1975), guitarrista, após começar a freqüentar encontros de *jam* no ICBA e no MAM, passou a comparar o que lá ouvia com as gravações:

Ouvia um tema, aquele tema ficava na cabeça. Aí, de tanto freqüentar, alguns temas incorporavam (...). Começava a ouvir o disco e comparar com o que ouvia na jam... era mais ou menos assim, o processo de descobertas, de apresentações (PEREIRA, depoimento, 2006).

5.2.3 Modelos virtuais I

Tomo aqui a palavra virtual numa das acepções do Dicionário Michaelis: “que equivale a outro, podendo fazer as vezes deste, em virtude ou atividade”. Uso-o em contrapartida ao termo *real*, algo pura e simplesmente imerso em nossa realidade palpável: a um modelo real – o artista, no caso – pode-se ir até ele e perguntar-lhe sobre um acorde, uma partitura, um arranjo. O mesmo, obviamente, não se dá ao ouvirmos um vinil, por exemplo. Aquele som “faz as vezes” de uma banda tocando em minha sala, mas não o é.

Evito no momento uma discussão filosófica do virtual no sentido de Pierre Lévy¹⁵³, onde usa a dialética d'o virtual X o atual.

Os modelos virtuais são muitos e não são exclusivos da Era da tecnologia digital. Eles já podem ser identificados desde os primeiros tempos do disco e do rádio, depois em filmes e gravações de toda ordem (LP's, CD's etc.), vídeo-aulas, internet etc (estes serão abordados no tópico 5.5). Lembro aqui que Umberto Eco já havia analisado os meios audiovisuais, identificando-os como instrumentos de informação musical; sendo, os mesmos, passíveis de proporcionar relações de reforço de sistemas informais de educação. Embora não nos interesse diretamente, ele ensaia, também aí, uma avaliação estética acerca de transmissões radiofônicas e televisivas (ECO, 1970, pp. 316 e seguintes).

5.2.3.1 No cinema

Um dos mais antigos meios virtuais, depois do disco e do rádio, é o filme de cinema. Com o advento do cinema falado, a inclusão de trilhas sonoras em filmes¹⁵⁴ passou a ser uma constante. E, com o tempo, tornou-se uma alternativa para o aprendizado musical informal. Sabe-se, por exemplo, que o compositor, pianista e acordeonista João Donato (*1934) foi enviado por Paulo Serrano (o então dono da gravadora Sinter) ao cinema para aprender *Invitation*, de Bronislau Kaper. A intenção de Serrano era fazer um disco instrumental com Donato. Assim, o músico foi ao Metro-Passeio da Cinelândia (Rio de Janeiro) e ficou por três sessões seguidas, até cumprir a missão.¹⁵⁵

¹⁵³ Não obstante a minha escolha, o assunto é riquíssimo e pode vir a ser contemplado em estudos futuros, principalmente se tratarmos de programas cibernéticos de ensino de música. Veja referências.

¹⁵⁴ Em 1926 o cinema deixou de ser mudo. A estréia do som deu-se no filme *Don Juan* (dirigido por Alan Crossland), um filme cantado. Após este sucesso, veio *O Cantor de Jazz*, interpretado por Al Jolson (Walter da Silveira, *A história do cinema vista da província*, p.73).

¹⁵⁵ O caso está relatado na p. 194 de *Chega de Saudade*, de Ruy Castro. Veja referências.

Nas décadas de 1940 e 1950 ir ao cinema ainda era barato¹⁵⁶. Em Salvador, muitos músicos freqüentavam as salas de cinema no intuito de aprenderem o repertório dos filmes, principalmente os americanos. O custo, portanto, não era impeditivo. Tal fato foi detectado por DANTAS (2005, p. 45), que informa ser o Cine Jandaia o mais freqüentado pelos músicos de então. Em conversas informais com pessoas idosas da Cidade Baixa, fui informado de que os cines Roma, Bonfim e Itapagipe exibiam grande quantidade de musicais, especialmente a partir da II Guerra Mundial. É, portanto, perfeitamente plausível que os músicos locais também os freqüentassem. Carlos Lázaro da Cruz, um dos mais antigos músicos de Salvador em atividade, confirma:

Eles iam pro cinema, pro cinema aprender as músicas dos filmes, aprender a tocar *boogie-woogie*, tocar *foxtrot*, tocar blues! Agora, ele levava a vida toda indo pro cinema, gastando dinheiro pra assistir, porque o sujeito não aprendia de ouvido de uma vez só... então ele ia uma vez, três vezes, ele ia não sei quantas vezes. Quando botava debaixo do dedo [...] aí passava para o outro companheiro (CRUZ, depoimento, 2007).

Podemos associar aqui o hábito de aprender música em cinemas aos efeitos dos planos bem sucedidos de expansão da área de influência americana durante a II Grande Guerra e na fase do pós-guerra. A “política da boa convivência” entre as nações latino-americanas e os EUA soa como um eufemismo para o que viria a ser uma verdadeira dominação cultural. Data daí, por exemplo, a criação do personagem Zé Carioca, por Walt Disney, e o seu famoso filme de animação (ao menos divulgou Carmen Miranda e Dorival Caymmi. Confirme em MOURA, 2006, p.114). Um grande número de musicais (tipo Broadway, por exemplo) eram exibidos nos cinemas locais, conforme relato dos mais

¹⁵⁶ Pessoas idosas, moradoras dos bairros do Bonfim, Roma e Boa Viagem durante as décadas de 1940 e 50, em conversas informais, lembravam que o preço dos ingressos “era baratíssimo, mais ou menos o preço de um refrigerante”. A partir do final dos anos 70, com as grandes produções cinematográficas (Guerra nas Estrelas, 1977) os cinemas locais passaram a não permitir que os espectadores ficassem nas salas de exibição por mais de uma sessão.

velhos. Muitos jovens da época queriam sapatear como Fred Astaire ou Gene Kelly. Com a expansão das redes de televisão nacionais e com o aumento das facilidades para o consumo de eletrodomésticos, esse hábito caiu em desuso.

5.2.3.2 Escutando discos e rádio

O aprendizado informal de música tem na escuta de discos um forte aliado e remonta, certamente, ao início da era fonográfica. Sabe-se que em 1914, a indústria fonográfica americana já contava com 25 milhões de exemplares vendidos; este número subiu a 100 milhões em 1921. Toynbee revela o relato do trompetista Jimmy McPartland acerca do seu hábito, juntamente com seus colegas de banda, de aprenderem músicas a partir da escuta acurada de um disco, no início da década de 1920. O autor acrescenta, citando Oliver (1968) e Eisenburg (1987), que “a circulação massiva de discos levou a um novo tipo de oralidade mediada, pela qual jovens músicos aprendiam seu ofício tanto ouvindo fonógrafos quanto lendo música ou observando executantes” (TOYNBEE, citando Gelatt, 2000, pp. 74 e 75).

A difusão de discos em Salvador era relativamente tímida, podemos dizer, até os anos 80 e, num certo sentido, ainda hoje. Lula Nascimento, referindo-se à década de 1960, recorda de duas lojas de discos na Rua Chile, provavelmente A Modinha e A Casa da Música, lembrando que “era uma raridade, era uma felicidade ter um disco de jazz, porque só quem ia ao Rio conseguia; aqui na Bahia ninguém importava, você não [os] encontrava nos anos 60”. Na trilha do “disco é cultura”, campanha massiva durante a década de 70 e 80, o álbum – LP com capa bem tratada visualmente e um encarte, muitas vezes – era um sonho de consumo. Ganhar de presente um disco assim era quase um luxo. Assim, a alternativa era o rádio. Na década de 1970, lojas como Mesbla e Sandiz eram

referências para a classe média. A sua presença nos nascentes *shopping centers* da cidade atestam isso. Discos importados eram raros e caros, e podiam ser encontrados na *Gioventú*, nos bairros da Barra e na Ajuda, e na Tok Som, na Barra, como testemunhei na década de 70.

No Brasil, os ouvintes do rádio concentravam-se na faixa AM, a única existente até a década de 50. Muitos intérpretes e autores nacionais calcaram as suas carreiras nas ondas do rádio, como é largamente sabido. Mas as emissoras em FM eram inexistentes no Brasil, até 1955; mesmo após, muitos aparelhos receptores não captavam ondas FM. Sua programação era apenas de música ambiente, sem locução. Apenas a partir de 1976 é que vai se iniciar um boom desse tipo emissão¹⁵⁷.

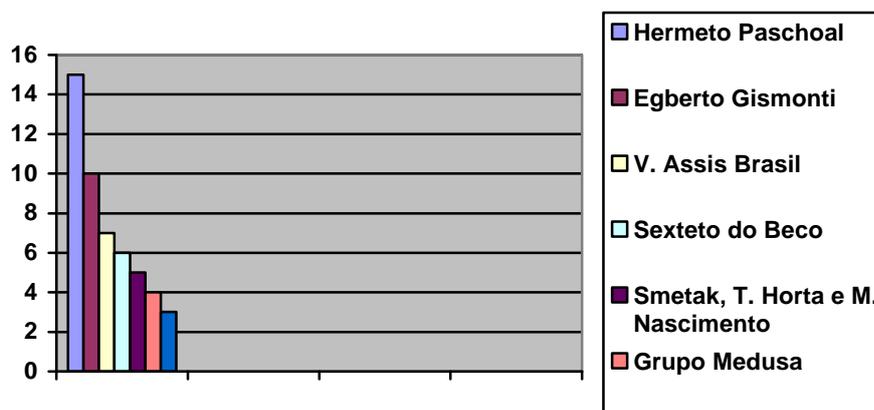
5.2.4 Estímulos diversos

Informei anteriormente que as nossas entrevistas eram semi-estruturadas, com amplo espaço para o informante falar de sua própria história. Algumas questões, no entanto, vinham à tona, recorrentemente. Ao responderem questões como “Você foi influenciado por algum artista, grupo, show, ou gravação (LP, CD)?”, “Começou a se interessar por música a partir de um determinado evento musical?”, ou “Você tinha algum músico como modelo? Queria imitar alguém?”, os músicos envolvidos nesta pesquisa revelaram, mesmo que parcialmente, as diversas influências e fontes de estímulos musicais recebidos por eles. Denota, de uma certa forma, o que se ouvia na Salvador da época, o gosto musical de suas famílias, e o ideal sonoro dos jovens músicos. De um universo de 46 músicos que responderam estas questões supracitadas, dez responderam que o músico (ou

¹⁵⁷ Diversos sites na Internet tratam do tema da história do rádio, também no Brasil. Confira, por exemplo, em <http://www.locutor.info/>, <http://www.imprensa.com.br/>, <http://radio1986.blogspot.com/2009/04/historia-do-radio-no-brasil.html>.

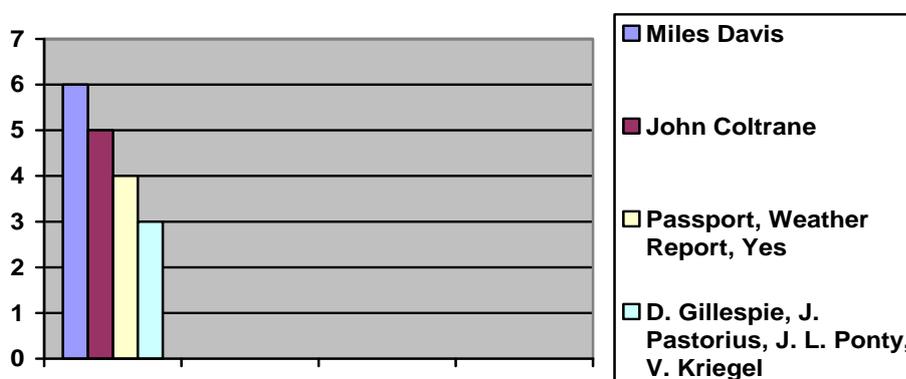
grupo) brasileiro que mais o influenciou no seu aprendizado musical ou que o incentivou a aprender música foi Hermeto Paschoal, com 15 votos, seguido por Egberto Gismonti, com 10, e Victor Assis Brasil, com 7. Seguem: Sexteto do Beco, com 6 votos; Smetak, Toninho Horta e Milton Nascimento, com 5; Grupo Medusa, com 4 votos; Armandinho, Leo Gandelman, Lindembergue Cardoso, Pau Brasil, Paulo Moura, Tom Jobim, Vivaldo Conceição, com 3; Airto Moreira, Arrigo Barnabé, Baden Powell, Cama de Gato, Camaleon, Clube da Esquina, Dilermando Reis, Grupo Garagem, João Gilberto, Luciano Souza, Marcelo Galter, Mauro Senise, Os Ingênuos, Paulinho Andrade, Paulo Gondim, Raposa Velha, Sivuca, Victor Biglione, Ernest Widmer, Zimbo Trio, com 2 votos; e, com 1 voto, A Cor do Som, Agostinho dos Santos, Altamiro Carrilho, Arthur Maia, Beto Guedes, Carlos Lacerda, César Camargo Mariano, Chico Buarque, Dominginhos, Dorival Caymmi, Edison Machado, Helio Delmiro, Itamar Assunção, Lincoln Olivetti, Luis Eça, Marcio Montarroyos, Milton Banana, Moacyr Santos, Naná Vasconcelos, Nelson Ayres, Nico Assunção, Nivaldo Ornelas, Pepeu Gomes, Pixinguinha, Quarteto Novo, Ricardo Silveira, Raul de Souza, Sebastião Tapajós, Sérgio Souto, Teco Cardoso e Waldir Azevedo.

Gráfico 1: Artistas nacionais que mais influenciaram os praticantes de MI em Salvador



Com relação a influência de músicos e grupos estrangeiros, os mais citados foram: Miles Davis, 6 vezes; John Coltrane, 5; os grupos Passport, Weather Report e Yes, 4 vezes; Dizzie Gillespie, Jaco Pastorius, Jean Luc Ponty, Volker Kriegel, 3 vezes; Beatles, Bill Evans, Chick Corea, ELP (Emerson, Lake and Palmer), Jimmy Hendrix, Keith Jarret, Ornette Coleman, Pat Metheny, Dave Sunborn, Rick Wakeman e Rush, 2 vezes; e, finalmente, Charlie Parker, Chet Baker, Deep Purple, Elton John, George Benson, Herbie Hancock, Jacksons 5, Jethro Tull, Led Zeppelin, Mahavishnu Orchestra, Narciso Yepes, Paquito de Rivera, Astor Piazzolla, Andrés Segovia, Stanley Clark, Thelonius Monk e Vangelis, com 1 voto.

Gráfico 2: Artistas internacionais que mais influenciaram os praticantes de MI em Salvador



Músicas e álbuns citados como marcantes foram: *Avanço*, do Tamba Trio; *Bossa Nova York*, de Sérgio Mendes; *Edison Machado é Samba Novo*, Edison Machado; Elis Regina e Hermeto Paschoal em Montreux ; *Flutuando*, de Aderbal Duarte; *Live Evil*, do Miles Davis; *Native Dancer*, de Wayne Shorter, com participação de Milton Nascimento; *Clube da Esquina I* e a canção *Cravo e Canela*, de Milton Nascimento e grupo; *O Seqüestro da Banda*, Leo Gandelman; *Palhaço* e *Sol do Meio Dia*, de Egberto

Gismonti; *Switched on Bach*, Walter Carlos; e *Viagem ao Centro da Terra*, de Rick Wakeman.

5.2.5. Trocas de segredos: os núcleos informais

Na Salvador dos anos 70 e 80 era comum que pessoas interessadas em algum tipo de música popular se reunissem para estudar música e dividir experiências fora do ambiente escolar. Ensaivavam ou estudavam música popular fora dos horários das disciplinas. Foi possível detectar, de acordo com as entrevistas, diversos desses grupos. Os interessados reuniam-se com uma certa frequência para o estudo em conjunto, realizando ensaios, audições, permutas de discos e partituras; ajudavam-se mutuamente no sentido de dirimir dúvidas de solfejo, execução, harmonia etc. Constituía, assim, “pólos informais¹⁵⁸” de aprendizado de MI, entre outros tipos de música popular. Aqueles que estudavam música, geralmente na EMUS, encontravam-se na própria Faculdade. Um outro núcleo, segundo o instrumentista e compositor Letieres Leite (depoimento, 2006) era na casa n. 53, da família Brasil, na Rua do Carmo, onde se reuniam Samuel Motta (saxes e flauta), Luís, Mou e Jorge Brasil (guitarras e bateria), Paulinho Andrade (saxes e flauta), Cesário e Kleber Leone (baixo e guitarra). O mentor do grupo era o percussionista Luiz Anunciação. Os integrantes do grupo revezavam entre si os seus LP’s, e iam aprendendo as músicas de ouvido. Ouviam principalmente Airto Moreira, Hermeto Paschoal, mas também o pessoal da bossa-nova, Miles Davis e trocavam e tocavam *standards* de jazz, além de ensaiarem as primeiras composições. Dois outros músicos de Salvador também eram admirados por eles: o já citado baterista Lula Nascimento e o guitarrista Luciano Souza. O saxofonista Paulinho Andrade (1957) lembra da sua convivência neste núcleo:

¹⁵⁸ Este termo foi sugerido por Letieres Leite em seu depoimento. 2006.

Em 80, depois que eu vim do festival [de São Paulo], eu conheci Mou Brasil. Não me lembro aonde nem quando, mas eu sei que foi em 80, e nós criamos um grupo: eu, Mou Brasil, Cezário Leone e Jorge Brasil. Aliás, além de nós quatro tinha Kleber Leone, que é um guitarrista irmão de Cezário que hoje mora em Minas. O grupo chamava Jazz Carmo Quinteto. E a gente ensaiava todo dia no Carmo – Jazz Carmo, porque era no Carmo, na casa da avó de Mou – e a gente ensaiava todo dia no sótão, lá; tinha liberdade pra ensaiar com bateria, com tudo, então a gente ensaiava praticamente quase todo dia. Tocávamos jazz – standards de jazz – e composições próprias (ANDRADE, depoimento, 2007).

Letieres Leite passou um período, no início dos anos 80, compondo em conjunto com o violonista Asa Branca (Luiz Antônio). Não sabiam escrever música ainda e, às vezes, tinham que memorizar “composições quilométricas” (depoimento, 2006). Depois, ambos passaram a freqüentar um outro núcleo, no Morro da Sereia, onde moravam Luciano Chaves (flautista), Lula (bateria) e Edu Nascimento (violão), que tinha os métodos da *Berklee*.

Onça (Jorge Starteri) e José Coelho, respectivamente percussionista e fagotista, ambos graduados pela Escola de Música da UFBA freqüentaram esses polos informais de trocas de experiências musicais. Concordando com Leite, confirmam os encontros na casa do cantor Chico Preto,

que morava bem defronte ao ICBA; apareciam por lá, também, Amigo, que tocava bandolim, a cantora Marilda Santana, muita gente... Chico botava todo mundo pra fazer solfejo, e os submetia a testes de percepção auditiva (COELHO, depoimento, 2006).

Chico comprou um piano e adquiria muitos discos, os quais o pessoal ouvia e aprendia as músicas de ouvido.

A própria casa de Onça, casado na época com a pianista, professora e compositora Therezinha Starteri, também era um desses polos de encontro e troca informal de experiências (STARTERI, depoimento, 2006).

A Escola de Música funcionava como um ponto de encontro entre músicos que compartilhavam os mesmos gostos musicais. Assistiam às aulas do programa e conciliavam esse tempo com seus interesses musicais além do “oficial”:

E aí teve os encontros com as pessoas: com Aderbal e com Thomas, sendo que com Aderbal foi uma retomada pra esse lance da bossa nova – que ele já era aficionado – e com Thomas, a coisa do jazz, que eu tinha sido levemente introduzido por um outro amigo meu que nem é músico, é artista plástico – Dunga – e que ouvia jazz desesperadamente, até hoje. Sem ser músico, sem ter nenhuma formação musical, mas o cara viaja nisso. Na época eu achava aquilo muito estranho; Coltrane, aqueles negócios, eu achava aquilo tudo além do meu código. Achava interessante porque era um grande amigo meu, e eu achava “bom, deve ter alguma coisa a ver...” [risos] Mas foi com Thomas mesmo que a gente fez uma introdução ao jazz. Aí eu ouvi muito jazz. (SOUTO, depoimento, 2006).

Sem dúvida, um dos núcleos informais mais frutíferos que tivemos notícias foi o de Pituvaçu, um bairro próximo à Boca do Rio e que era, nos anos 70, uma espécie de paraíso ecológico. Numa casinha de um de seus becos, alguns rapazes encontravam-se para estudar e improvisar: eram Thomas Gruetzmacher (1955), Aderbal Duarte (1949), aos quais agregaram-se Sérgio Souto, Sarquis e outros. Compartilhavam de um método de improvisação, o de Michael Brecker, entre outros.

Estreitei os laços com Aderbal, com Thomas, e aí a gente começou a fazer esses encontros lá em Pituvaçu, na casa de Thomas. Inicialmente éramos nós três, depois incorporamos o contrabaixo de Sarquis; depois, Marquinho Guériguéri,

sax soprano... de repente, quando a gente viu, tava com uma *big band* também (SOUTO, depoimento, 2006).

Assim nasceu o Sexteto do Beco, um dos grupos de MI de Salvador que mais influenciaram outros jovens músicos.

Jovens que freqüentavam os cursos preparatórios (cursos pré-universitários) da EMUS também se juntavam para o estudo da música popular: Jan Toullier, Ivan Bastos, Rowney Scott, Ivan Huol passaram a ensaiar na garagem da casa dos pais de Rowney. Gostavam de jazz, do Clube da Esquina, de Gilberto Gil. Assim, no início dos anos 80 nasceu o Grupo Garagem.

O maestro, instrumentista, compositor e arranjador Zeca Freitas sintetiza, neste diálogo comigo, o circuito de ações envolvidas no trabalho de autoaprendizagem:

Zeca : *Songbook* você podia conseguir um lá nos EUA, quando eu estudei lá eu trouxe um, mas feito, assim, daquelas xerox, os caras vendiam.

Flávio : Era o tal do *Real Book*?

Zeca : É, chamava *Fake Book*. Pirata, né? Pra se falar do “aprender sozinho...” Eu acho que era cada um buscando informações onde... Cada um se virando pra buscar suas informações; depois em grupo e ouvindo, né? Eu acho que os caminhos “Ó, eu tenho esse material!”, um entregando material pro outro, mostrando, ouvindo... Acho que “ouvindo” é uma grande escola. E aí você vai buscar, o que você quer você ouve, copia...

Flávio : Tenho ouvido isso: “botava o disco, tirava...”

Zeca : O que você gosta você vai lá, ouve, ouve, “tira” alguma coisa. Uns vão ao extremo de copiar os solos, né? (FREITAS, depoimento, 2006).

5.3 “PEGANDO” UMA TÉCNICA. CONCILIAÇÕES

A Escola de Música – EMUS – da UFBA foi por muito tempo um polo de atração de estudantes de diversas partes do Brasil, desde a sua fundação no formato dos antigos Seminários Internacionais, nos anos 50. Durante a década de 1970 este poder de atração ainda era vivo. Muitos vinham a Salvador atraídos, principalmente, pelo curso de composição, onde Widmer, Smetak, Lindembergue Cardoso eram figuras emblemáticas. Mesmo apaixonados por gêneros musicais diferentes do clássico europeu, submetiam-se ao ensino oficial a fim de enriquecerem as suas práticas musicais. Muitos faziam isso a contragosto, mas outros tantos foram bem sucedidos nesta espécie de conciliação. O Grupo de Compositores Baianos, integrado pelos compositores supracitados, entre outros, causou impacto nacional durante as décadas de 60 e 70, o que levou o nome da UFBA aos quatro cantos do país. Na época, achava-se que os cursos de música de UFBA eram diferenciados, diferentes dos conservatórios, em seu espírito de liberdade e incentivo à criação, como declara o compositor e instrumentista Thomaz Oswald: “Havia muita liberdade e estímulo à criação livre, naquela época, na cadeira de Composição da Escola, e isso nos encorajava a não ter medo, a tentar fazer algo novo” (OSWALD, depoimento, 2009).

A título de ilustração, mostro uma pequena lista de estudantes que foram alunos de Ernst Widmer. Percebemos entre eles inclinações díspares, como suas carreiras musicais foram ou são tão diversificadas, indo desde a quase exclusiva dedicação à “música erudita” como à MI, ao Tropicalismo, ao reggae, à Educação Musical. Na década de 60: Carmen Mettig Rocha, Fernando Cerqueira, Jamary Oliveira, Marco Antonio Guimarães, Tomzé. Na década de 70: Agnaldo Ribeiro, Aderbal Duarte, Sérgio Souto, Thomas Gruetzmacher, Thomaz Oswald, Monclar Valverde. Na década de 80: Wellington

Gomes, José Coelho Barreto, Antonio Fernando Burgos Lima, Pedro Carneiro, Celso Aguiar (LIMA, 1999, p. 48).

A flautista Elena Rodrigues, professora aposentada, mestra de muitos flautistas das novas gerações, é testemunha daquela época de grande liberdade e incentivo à criatividade. O trecho de seu depoimento aqui selecionado é um pouco longo, mas vale a pena ser lido devido à riqueza de informações nela contidas:

Nessa época, nos anos 70 mais ou menos, quando o professor Widmer já estava começando com aquela coisa de resgatar um pouco as potencialidades das coisas daqui, da terra, surgiu na Escola de Dança Clyde Morgan, que também tinha essa mesma coisa: de eles fazerem um balé altamente clássico, com todo aquele referencial europeu, e Clyde Morgan, um negro americano (veio dos EUA), teve um papel lá na Escola de Dança mais ou menos o mesmo que o professor Widmer na Escola de Música. Então ele começou a chamar capoeiristas, atabaquistas... Porque, até então, sempre tinha um pianista que tocava ali, pro pessoal fazer aqueles aquecimentos... Foi Clyde que começou a trazer os atabaques, os capoeiristas, o povo do candomblé pra Escola de Dança. E por isso, foi interessante. (...) Aí então, Clyde Morgan veio na Escola de Música (o professor Widmer era o diretor) e disse que estava querendo fazer umas experiências com improvisação, de dança com música, mais precisamente com flauta. E aí eu já tinha me desenvolvido um pouco na flauta transversal (isso aí é um exemplo de improvisação que não seja jazzística, né...). O professor Widmer disse “Tem essa flautista aqui!”. Na verdade, na minha época eu não tinha concorrente, era sempre eu sozinha, era a primeira [flautista]. Os alunos que surgiram foram os que eu formei depois. Aí eu cheguei na Escola de Dança, aquele negão alto e eu supertímida assim, ainda engatinhando, vinda do interior, com aquela flauta pra fazer improvisação em cima de uns movimentos de dança... Imagine? Aquele medo horrível, eu não falava uma palavra de inglês, ele também tava só falando algumas coisas em português...[risos] Agora você veja o

que é a arte, né? Então ele disse: “Eu vou fazendo uns movimentos aqui e você vai olhando, e vai tentando tirar algum som em cima deles!”. (...) Ele falou pro professor Widmer que adorou, achou ótimo o trabalho. (...) Bom, em 77 Clyde teve num encontro parecendo um desses que teve aqui, de países africanos, cultura africana, de diáspora... Isso foi lá na Nigéria, 1977. Então, iam uns grupos daqui do Brasil, representando o Brasil, né, com sua influência africana. (...) Veio uma comissão do Itamaraty pra escolher os grupos que iam representar o Brasil. Aí, Clyde disse: “Elena, vem um pessoal do Itamaraty que vai ver o nosso trabalho pra ver se leva pra África; agora, infelizmente eles não vão levar instrumentistas, porque os atabaquistas são de lá e tudo, mas você se incomoda de fazer as improvisações pra mostrar?” Claro, eu não ia me negar a fazer só por que eu não ia. Quando é sábado de manhã, fui lá fazer aquelas improvisações. O nome da coreografia era “A lenda de Oxossi”, e tinha uma hora que tinha uma cobra lá, e a flauta ficava improvisando pra aquele dançarino fazer o papel de cobra. Terminou, o pessoal do Itamaraty gostou muito, e aí Clyde disse “É pena que a flauta não vai...” “Como, essa flauta não vai?” Bom, aí, pronto, eu já estava... [risos] quando eu me vi, já estava indo pra África!

Perguntei-lhe se havia participado de algum trabalho do gênero com o professor Walter Smetak, ao que respondeu:

Ah, participei muito dos experimentos dele. Agora, quanto à Smetak, teve também essa fase da experimentação, né? Que foi uma fase em que a música contemporânea erudita tinha muito dessa coisa... Experimentar, experimentar... (RODRIGUES, depoimento, 2006).

Sérgio Souto, também compositor e instrumentista, revela o que pensavam muitos jovens músicos cariocas acerca da Escola de Música da UFBA nos fins dos anos 60 e início dos 70:

Então eu vim com esse propósito mesmo [continuação do depoimento do capítulo anterior]. Não era um conservatório, era o diferencial da Escola de

Música; aquela história dos compositores, do Grupo de Compositores, com Widmer, Lindembergue, Smetak, Cerqueira, enfim... (SOUTO, depoimento, 2006).

Agradava, pelo visto, a idéia de a Escola de Música não ser “como” um conservatório. Aquela atração girava em torno do Grupo de Compositores: em 1969 e 1970 estes haviam se apresentado nos Festivais de Música da Guanabara, tendo causado impacto de público e crítica (NOGUEIRA). Adiante, Souto faz mais comentários sobre as aulas que presenciou com Widmer:

Widmer nesse ponto era muito sábio porque ele fazia muita apreciação musical e já bombardeando, assim, a vanguarda: era Stockhausen, enfim, não só Wagner e os românticos, ele já queria tirar logo o tapete mesmo! Isso foi superlegal porque me deu aquela desestruturada, mas o meu pé na música popular sempre existiu. (SOUTO, depoimento, 2006).

Aderbal Duarte saiu do interior da Bahia com uma bagagem de músico prático. Nasceu numa família musical. A partir de um determinado ponto sentiu necessidade de ampliar os horizontes musicais, vindo seguir o curso de Composição e Regência na UFBA, como relata:

Rapaz, eu fui buscar técnica, eu tinha certeza disso. Conhecimento. Eu tinha certeza que lá era o lugar do conhecimento. Eu tinha que ir lá. Porque, eu vi que eu tinha aprendido teoria desde cedo. Depois levei 4 anos tocando de ouvido, vi que não ia pra lugar nenhum, né? Aí fiz o vestibular pra música (DUARTE, depoimento, 2007).

Fred Dantas, compositor, maestro e trombonista, procurou fundir o que aprendia nas aulas de composição com o jazz. Com o grupo Raposa Velha quis atingir aquele ideal sonoro proposto por Lindembergue e Smetak, adicionando o toque pessoal de

“naturalidade musical”; na EMUS, identificou-se com Lindembergue Cardoso, tendo também estudado com Smetak. Com eles, “acreditou piamente que o mundo tonal estava morto” (DANTAS, depoimento, 2005). Não foi à toa que, anos mais tarde, iria apresentar no II Festival de Música Instrumental da Bahia (1981) uma peça de sua autoria intitulada O Desespero Tonal.

Uma busca pela integração entre as propostas oferecidas pela EMUS e o que realmente queria é exemplificada pelo saxofonista e flautista André Becker (1965): “lá não tem improvisação jazzística, certo?” Mas foi lá que desenvolveu a sua leitura musical, sonoridade, conhecimento geral, aprendeu dados históricos sobre música etc. A EMUS, mesmo não “ensinando” jazz, era, por excelência, o ponto de encontro dos músicos – conheciam-se, ensaiavam, articulavam-se (BECKER, depoimento, 2005).

Moisés Gabrielli, compositor e baixista, foi outro que procurou uma conciliação entre o que estudava na EMUS e a música que tocava fora dali:

Estudo de música naquela época só tinha, praticamente a Escola de Música, sabe? Mesmo se você quisesse estudar música popular, sua única opção era essa, mesmo que você não fosse estudar, no seu dia a dia, aquelas informações todas, mas alguma coisa se podia aproveitar daquele curso. Informação sempre é importante de se ter, né? Talvez se tivesse uma escola de música popular eu até tivesse me interessado, não sei. Foi a necessidade de me aprimorar mais, de aprender mais, de estudar música, de ir mais a fundo, mesmo, entende? Tive uma experiência muito interessante, porque estudei numa época em que tinha professores muito bons. Fui aluno de Lindembergue Cardoso, fui aluno de Widmer, fui aluno de Smetak, Agnaldo, Fernando Cerqueira, Paulo Lima; então, foi uma época muito interessante, embora houvesse muitas greves também – isso atrapalhou muito o curso, mas, pô, foi interessante, aprendi muita coisa e, muito importante, um embasamento bacana. Agora não especificamente pra a área que

eu estou atuando, música popular, mas subsídio sempre é importante, sempre ajuda, né? (GABRIELLI, depoimento, 2007).

Luciano Silva (*1964), saxofonista, compositor e arranjador, descreve como era o seu cotidiano na Escola de Música quando lá cursava Composição e Regência. Não chegou a concluir o seu curso, por razões de trabalho, mas acha que os anos na EMUS forma bastante proveitosos:

A Escola de Música tinha várias coisas, e acho que a principal era a atmosfera musical. (...) Vou fazer o que? Vou ficar em casa tocando saxofone? Ouvindo jazz? Ouvindo música? Eu ia pra Escola de Música, passava o dia lá! Chegava 9:00h; almoçava ali na Escola de Comunicação, ou na Reitoria, ali naqueles restaurantes. Voltava. O professor Klaus Haefele deixava a chave na mão dos alunos; quando ele terminava as últimas aulas, 4, 5 horas, a gente ficava estudando lá até 7, 8. Passava o dia na escola...

A convivência foi importante! Conhecer pessoas musicais! A verdade maior foi essa... A prática de orquestra! A Oficina de Frevos e Dobrados ensaiava lá, na época, antes de ter a sede. A gente ensaiava no auditório 2^a e 4^a – ensaio da Oficina, de duas às quatro; quatro às seis; seis às oito, de Schwebel, da banda sinfônica. Era, assim, 4 horas de ensaio de orquestra, duas vezes por semana. Maravilhoso! E a convivência, né? A convivência, respirar música, ouvir, pegar uma partitura e botar um disco, ficar ouvindo como o cara fazia. Entender, né? (...) Tinha as Segundas Musicais, na Reitoria. E nós fizemos, até nesse episódio da aula de improvisação, que nós conseguimos o auditório – foi o primeiro passo pra conquistar o auditório, no 1^o piso – a gente fazia essas Terças Musicais, com o objetivo de mostrar as composições dos alunos. Com o tempo, teve um certo prestígio, tanto que a gente conseguiu com a Reitoria, pra fazer no final do ano – os três últimos meses, a gente fazia uma vez por mês na Reitoria. Até os próprios músicos já estavam começando a se interessar em participar. Então, se chegasse um compositor, Alfredo [Moura], Pedro Dias, a gente chegava pra os músicos de

cordas e dizia: “Pô , eu tô com uma música aqui pra quarteto de cordas, você não quer tocar? Vamos juntar aqui quatro pessoas...” Aí, um violoncelo, uma viola, dois violinos, que nunca tinham feito esse trabalho, e a gente escrevia; e escrevia música impressionista! (...) Esse foi o grande paralelo. Eu, quando cheguei na escola que encontrei o dodecafonismo, eu esperava encontrar o impressionismo, eu queria analisar Debussy, as harmonias, as tensões... eu acho que isso era mais próximo da cultura brasileira, inclusive da música instrumental brasileira; Hermeto Paschoal, Egberto Gismonti... A música erudita traduzida na música instrumental brasileira. (...) E, nessas Terças Musicais apareceram peças impressionistas; tanto que no primeiro (*sic*) concurso de composição contemporânea que teve, na Escola, a peça que ganhou foi a de Pedro Dias [Pedro Augusto]. A gente ouvia Debussy o dia inteiro. Era Debussy, Stravinsky, Hermeto. O elo que eu via na Escola de Música era esse. Claro, estudar as técnicas, orquestração...(SILVA, depoimento, 2006).

O contrabaixista Cleysson Melo entrou no curso superior de Composição buscando elementos da música erudita, principalmente contraponto (condução de linhas melódicas) e orquestração, para, futuramente, aliá-los ao seu trabalho instrumental, conforme declarou em seu depoimento.

Eu estava buscando a técnica da Escola – eu vim pra Escola pra pegar um pouco de técnica, um pouco de conhecimento, mas o meu mundo lá fora era outro, eu tinha uma outra realidade lá fora. Então, como a gente não tinha acesso a muitas coisas, então era interessante você estar dentro desses grupos que faziam música, que tocavam, e a gente ter esse contato pra trocar figurinhas; então, a moeda corrente era cassete, você trocava uma fita cassete com alguém, uma fita de vídeo, uma partitura. (MELO, depoimento, 2006).

Adiante ele complementa como eram as suas estratégias, avaliando os benefícios de conciliar os mundos de dentro e de fora da Faculdade de Música:

Então, a Escola me ajudava nesse sentido: percepção, exercícios; e eu conseguia levar pra minha realidade, já que eu não tinha material. Fora o contato com pessoas aqui dentro da Escola também, né, que vinham pra cá com esse intuito de aprender alguma coisa de instrumental, de trazer alguma coisa de jazz. Por exemplo, na biblioteca daqui tem muita coisa de Oscar Peterson, que as pessoas não sabem que tem; são exercícios pra mão esquerda, de piano e de órgão, e que na realidade são exercícios de contrabaixo (Idem).

Com esse depoimento, Mello revela um pouco da sua técnica de trabalho: tomava as linhas da mão esquerda (o grave) do piano ou órgão de alguns métodos de jazz e os transpunha para o seu instrumento, o contrabaixo. Além da técnica instrumental, familiarizava-se também com a linguagem estilística do jazz.

Diversos músicos que entrevistei davam (e dão) aulas particulares. Com a dificuldade de importação de produtos variados que imperava no Brasil, alguns dentre eles tiveram que desenvolver métodos próprios, a fim de preconizarem exercícios para os seus alunos. O acesso a eles, quando questionado, me foi negado, talvez por desconfiança. Recentemente Pedro Dias, o baixista e compositor, enviou-me por e-mail alguns capítulos do seu método de harmonia popular, pedindo-me algum parecer. O mesmo deverá ser publicado em breve.

Voltando às conciliações, Paulinho Andrade exemplifica com mais detalhes como negociou o seu desejo de aprender com as necessidades de sua prática profissional:

Aí, o que é que eu fiz? Tinha um monte de matérias pra fazer, não digo “extra-música”, mas paralela ao currículo. Eu fiz flauta, o curso era de Instrumento. Então, o que é que eu fiz: eu fiz LEM, Percepção, flauta, Instrumento Suplementar e só. E Estética. Estética eu fiz porque Saja era um grande professor e eu adorava as aulas; e eu terminei fazendo só essas matérias. Fiz uns quatro anos dessas matérias, as outras matérias eu não fiz. E esse tempo que me restou,

comecei me dedicar à improvisação com o material da Berklee (ANDRADE, depoimento, 2007).

5.4 A AMA

Dedico agora algumas linhas à AMA, a Academia de Música Atual, pioneira neste tipo de ensino em Salvador, fundado nos inícios de 1980. Pouco depois da estréia do Sexteto do Beco (1978), alguns de seus integrantes (Sérgio Souto e Thomas Gruetzmacher) foram estudar no *Berklee College of Music* (Boston, Massachusetts). Zeca Freitas, ex-Companheiro Mágico, já havia também passado uns meses lá. Thomas Gruetzmacher prosseguiu e ganhou uma bolsa do CAPES para fazer mestrado no *New England Conservatory*, também em Boston, onde existia um departamento de jazz e “músicas do mundo”. Com o conhecimento lá adquirido, fundaram, então, a AMA.

[No começo da década de 80 estava] de volta à Bahia onde meus sócios do Sexteto do Beco, Aderbal Duarte e Sérgio Souto estavam dando início à AMA, esperando que eu concluísse meu mestrado para juntos estruturarmos um ensino de música popular a partir da nossa experiência como estudantes da EMAC-UFBA e nossos cursos no exterior. De posse do material trazido do exterior (Sérgio já tinha trazido material para sopros, arranjo, *Real Book* etc.)...Eu, com o curso de guitarra, baixo, bateria, piano etc. e o livro *Harmony* do Schoenberg, que traduzi em apostilas para nosso curso de harmonia na AMA. Interessante notar que também fizemos um curso de história da MPB para a EMAC-UFBA, além de participar de um programa de alfabetização musical para a prefeitura de Camaçari!!! Lembro também da simpatia que o diretor e professor Ernst Widmer da EMAC nutria pela nossa iniciativa, vindo visitar-nos na AMA inclusive para darmos aula ao filho dele (GRUETZMACHER, por e-mail, 2007).

Sérgio Souto também guarda memórias do início do empreendimento:

A AMA começou na minha volta dos EUA, 80, 81; começou bem embrionariamente, Aderbal e eu, lá em minha casa, em Ondina. A gente tinha um quarto onde Aderbal dava aula; eu dava aula no banheiro, que tinha uma acústica maravilhosa; isso foi indo. Depois Andréa [Daltro] pegou um outro quarto, começou a dar aulas de canto... Aí chegou um momento que minha casa virou um caos, né? “Ah, tenho que sair daqui!” Numericamente já estava aí na faixa dos 50 alunos. [...] A gente chegou a ter 20 professores lá. A gente escreveu método pra violão, escreveu método de percepção... eu fiz a transcrição toda do curso de arranjo da Berkeley e dei esse curso. Várias turmas. Então, foi um período bastante agitado na AMA. E coincidiu de nessa época ter três coisas, uma espécie de um tripé – que nem você tem extensão, graduação e pesquisa¹⁵⁹... Então você tinha nessa conjuntura, a AMA, um centro de formação específico nesse campo da música; tudo o que a gente entende como relações musicais, a gente passava, via música popular, sobretudo música popular brasileira – a gente acreditava que todos os procedimentos musicais não só podem, como devem ser explicados através de um repertório conhecido, mais conhecido de todos (SOUTO, depoimento, 2006).

Luciano Silva, o saxofonista, foi o primeiro aluno da AMA. Já tinha comprado o disco do Sexteto do Beco e tocava de ouvido diversas músicas contidas aí. Leu no jornal o anúncio sobre a nova escola. Entusiasmou-se:

Aí, eu fui pra casa de Sérgio Souto, em Ondina, ali naquele Edifício Itabuna. Quando eu cheguei lá, Sérgio tinha saído, só ia chegar às seis horas, eu cheguei duas da tarde. Fiquei conversando com Aderbal, e Aderbal pediu pra eu tocar (“Pô, vou tocar a música do cara, né?”) e eu comecei a tocar as músicas deles... Aí, ele: “Rapaz, você só sai daqui quando Sérgio chegar!” Ligou pra Sérgio: “Sérgio, tem um cara aqui que está tocando as músicas do disco da gente! O primeiro aluno da gente!” Fui a primeira pessoa a ir lá, o primeiro aluno da

¹⁵⁹ O depoente refere-se ao “tripé ensino/ pesquisa/ extensão”, comparando-o com: 1) experimentações sonoras com o Sexteto do Beco; 2) ensino na AMA; 3) trazer alunos para tocarem juntos com o Sexteto.

AMA! “Você só sai daqui quando Sérgio chegar, pra ele ver isso, ‘véio!’” Me trancou lá. Aí me deu partituras: partitura de Cromossamba (SILVA, depoimento, 2006).

Posteriormente a AMA mudou-se para o bairro da Graça. Perdurou por quase uma década. Teve mais de 300 alunos, estes com os mais diversos perfis. Cerca de 15 professores chegaram a ensinar lá. Muitos músicos da geração seguinte, hoje atuantes no mercado, foram seus alunos.

A AMA, depois AMUSA (já havia um registro do nome AMA em SP) Academia de Música Atual, existiu de 1982 a 1990. O motivo de encerrarmos foi, como sempre, financeiro. Não podíamos cobrar o que realmente custava, devido principalmente a cultura daí [de Salvador] de não considerar que um ensino de qualidade tinha de ser mais caro do que o preço de uma aula particular de violão por ouvido. Outro motivo é que dávamos bolsa para todos músicos que pediam, e que também não tinham como pagar!!! Mesmo assim foi uma chance de aprendizado que ficou na memória de muita gente (...) (GRUETZMACHER, por e-mail, 2010).

Qual o diferencial desta escola com relação a outras do ensino oficial? Era o seu foco na música popular. No jazz, como sabemos, e em boa parte da MI e da música popular em geral, a improvisação tem lugar privilegiado, senão indispensável. Além de valorizarem a composição, o arranjo é também uma forma de expressão de destaque. Improvisação, arranjo, repertório, percepção baseada neste repertório, também. Isto oferecia a *Berklee* (e outros estabelecimentos americanos, evidentemente, como o conservatório de *New England* e a *Cal Arts*), e para lá se dirigiram inúmeros músicos de todo o território brasileiro em busca desses conhecimentos. Além de Zeca Freitas, Sérgio Souto e Thomas Gruetzmacher, participantes do Sexteto do Beco, outros músicos ativos

em Salvador partiram para o exterior em viagem de estudos: André Becker, Geová Nascimento, Letieres Leite, Márcio Pereira, Rowney Scott.

Apenas depois do ano 2000 é que uma outra escola nesses moldes seria fundada: a AMBAH (Academia de Música da Bahia), em Amaralina. Foi uma iniciativa de Letieres Leite e Gérson Silva, guitarrista. Durou uns poucos anos. Questões financeiras puseram fim ao empreendimento.

Outros projetos sociais criados durante a década de 90 incumbem-se também do ensino de música. Trabalhos dignos de nota são encaminhados nos centros Escola Didá, no Centro Histórico e na Pracatum, no Candéal, por exemplo.

Até aqui apresentamos algumas evidências de causas e atitudes que favoreceram o auto-aprendizado musical dos nossos informantes, desde um ambiente doméstico propício à escuta e ao estudo de música até uma tomada de posição de um aluno de nível superior na escolha de suas trilhas musicais. O incentivo de amigos e parentes, o estímulo frente a um concerto, o impacto causado por um disco interessante, a procura de pares musicais para partilhar experiências também foram itens aqui revelados. Essas foram estratégias e circunstâncias importantes no direcionamento deste aprendizado, no caso, de um tipo de música não ensinado formalmente nas escolas oficiais da época.

5.5 MODELOS VIRTUAIS II

Ao longo dos anos oitentas surgem os primeiros aparelhos conhecidos como *walkman* e os videocassetes. Ambos possibilitaram a circulação de repertório musical, influenciando o ato de ouvir dos jovens, principalmente. E, no caso do videocassete, difundiu-se a possibilidade de reprodução da *performance* (não apenas o som) de artistas e grupos. O formato VHS logo daria espaço ao DVD.

Ora, alguns músicos perceberam o potencial educacional desses novos meios. Parece que os primeiros e melhor sucedidos na elaboração desses materiais didáticos foram Steve Gadd (baterista), Jaco Pastorius (contrabaixo), Chick Corea (piano), seguidos dos membros do grupo *Weather Report*, divulgados pela DCI vídeos, de Nova York (GOHN, p. 113). Posteriormente essa empresa passou a publicar métodos impressos, divulgando o material sonoro dos vídeos em fitas cassete e depois em CD. “Durante os primeiros dez anos de sua existência, a *DCI Music Video* e a *Manhattan Publications* [associada à primeira] constituíram um catálogo com mais de 200 títulos de vídeo e 35 livros” (Idem, p. 114).

Inúmeras dessas publicações da DCI foram concebidas no formato *play-along* (“toque junto”, que no Brasil só seria explorado a partir do ano 2001, por Almir Chediak): as músicas vêm com uma versão completa, e outra só com a base (bateria, baixo, base harmônica), para que o aluno possa tocar junto com uma gravação profissional (Idem, *ibidem*).

Com o relaxamento das leis de proteção ao mercado interno e os planos de combate à inflação, o governo Collor, no início da década de 1990, proporcionou uma entrada considerável de produtos importados. Logo depois, a partir de 1994, com o desenvolvimento da Internet e suas conseqüências comerciais, essas possibilidades se multiplicaram. Esse foi o grande passo na direção da auto-aprendizagem com o uso de meios virtuais digitais. Logo, aulas de música, de instrumentos, de história, programas de percepção musical, análises¹⁶⁰, entre outros, estariam disponíveis na própria Internet,

¹⁶⁰ Na Escola de Música da UFBA, no início dos anos 90, tivemos o caso ilustrativo do programa PCN (Processador de Classe de Notas). Este foi desenvolvido pelo professor Jamary Oliveira em linguagem Turbo Pascal, versão 6.0. Propicia diversas operações com alturas sonoras. Saiba mais no capítulo escrito por Ricardo Bordini, O PCN – um breve comentário. Veja referências.

alguns deles gratuitamente. É disso que trata, basicamente, o livro de GOHN, citado anteriormente.

6. CONEXÕES. DETECÇÕES. DISCUSSÕES. REFLEXÕES. ADMOESTAÇÕES

Baseado no que vimos no capítulo anterior, farei uma breve revisão dos fatos, conectando-os entre si e a outros, inserindo comentários, discutindo, tecendo reflexões. Acerca do exercício do autoaprendizado pelos praticantes da MI, serão observados e confrontados sob a ótica de Ivan Illich e de Jacques Rancière.

Vimos que o estudo da música popular em Salvador era visto quase sempre com preconceito, apesar da conhecida diversidade musical da Bahia. Na década de 50 era possível aprender acordeom. Este instrumento desfrutava do prestígio ganho na década de 40, devido ao grande impulso proporcionado pelo sucesso de Luiz Gonzaga (1912-1989). Note-se que o aprendizado do acordeom, naturalmente, era de música instrumental da época, assim como peças da música “clássica” arranjadas para este instrumento, como é possível detectar em métodos diversos; mas a música tocada por Gonzaga, quando do tempo de suas apresentações em bailes¹⁶¹, também estava presente: polcas, marchas, rancheiras, valsas, choro etc.

Mais tarde, o professor Hans-Joachim Koellreutter, então diretor dos Seminários de Música da UFBA, teve abertura suficiente para abrir um curso de jazz, em 1959. Note que era uma escola considerada “séria”. Por falta de público, o curso fechou um ano depois de sua abertura. O professor Paulo Gondim, pianista dos pianistas da cidade, foi um dos convidados.

¹⁶¹ Será de bom proveito uma lida em *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*, de Dominique Dreyfus. Veja referências. Dê também uma rápida leitura em <http://www.dicionariompb.com.br/luiz-gonzaga> [último acesso em 03.02.2010].

Depois, durante as décadas de 60 e 70, o ensino de música popular só podia ter lugar em aulas particulares. Ou então, o interessado que aprendesse sozinho. De acordo com as informações contidas nos depoimentos colhidos, aprender “sozinho” implica em atitudes diversas com vistas à aquisição desse conhecimento, como recapitularemos a seguir.

Ficou constatado que um ambiente doméstico favorável pode ser o ponto de partida no despertar para a música. Aqui não apenas os pais podem estar envolvidos, mas também parentes e amigos. Participar de grupos ou atividades musicais na escola ou na igreja também se mostraram atividades frutíferas para os seus interessados.

Assistir alguém, uma banda, um grupo tocar num show ou concerto (o que chamei de *modelos reais*) pode ser uma experiência única na tomada de atitude de um jovem músico em relação à sua própria carreira. Para alguns, foi uma experiência decisiva.

As possibilidades de aprendizagem musical sem um professor ampliaram-se bastante desde o nascimento da indústria fonográfica, do rádio, do cinema falado. Considerei que os modelos escolhidos pelo aprendiz podem se manifestar virtualmente através desses meios. Essas possibilidades viriam a ser ampliadas com o advento de novas tecnologias e do uso da Internet.

O uso desses meios como material ou reforço didático era e é uma constante no aprendizado informal, como constatado, ainda no tempo anterior às tecnologias digitais. O compositor Tom Tavares testemunhou essas diversas transformações. Eis um pequeno trecho dialogado:

Eu: Eu digo isso aos meus alunos: “Gente, naquela época não havia *songbook*, não havia Internet. Sabe como a gente aprendia Tom Jobim?”

Tom: Botando o disco, e vinil! Hoje, com CD, nego para num ponto e volta um pouquinho, ‘como é que é esse acorde e tal’. Imagina, vinil? Era isso que a gente fazia! (TAVARES, depoimento, 2006).

Um dado importantíssimo que veio à tona nas entrevistas foi a detecção de núcleos de pares que buscavam um conhecimento comum. Os estudantes, movidos pela vontade de aprender MI (ou jazz etc.), mas sem tutores para tanto, juntavam-se em grupos para dividir suas experiências, ensaiar, discutir o assunto. Às vezes, mas não sempre, alguém mais experiente fazia as vezes de professor, como o cantor Chico Preto com seus amigos num apartamento na Vitória. Na maioria dos relatos nota-se uma partilha entre pares.

A existência desses grupos e o sentido de parceria entre colegas (independentemente de grupos mais amplos) ajudaram a minimizar certas dificuldades, como a falta de cursos especializados, mas também a falta ou escassez de materiais de estudo (este tema será explorado mais adiante). Por isso as cópias de partituras e métodos circularam tanto, numa época onde importar esse material era praticamente impossível.

Muitas bandas funcionaram como grupos de estudos também, e não apenas como um agrupamento de pessoas com interesses profissionais. Exemplares são os casos do Sexteto do Beco, que de início era um trio de jovens que dividiam, além dos seus sonhos, um método de Michael Brecker num beco de Pituaçu – nem imaginavam que iam ser modelos para outras gerações de músicos; do Jazz Carmo Quinteto, os quais se apossaram do sótão da casa da avó e fizeram dali o seu estúdio de ensaio; e do Grupo Garagem, que se reunia mesmo numa garagem e foram parar no II Festival de MI da Bahia.

Lembro aqui o caso, visto no capítulo anterior, da Orquestra Avanço, no início dos anos 60. Carlito (o seu maestro) e alguns de seus integrantes não sabiam ler música, ou

liam mal (o sistema convencional). Combinaram sinais gráfico-musicais, como guias para os ensaios. Ao entrar naquela orquestra, Lindemberg Cardoso divertia-se com aqueles sinais e passou a ensinar como se escrevia na maneira convencional. O grupo soube superar suas limitações com os sinais anteriores. Mas Cardoso os apresentou ao mundo “oficial” da escrita musical ocidental (conforme ABREU, depoimento, 2005).

No que se refere às influências recebidas por nossos artistas, percebemos que estavam expostos a muitas e diferenciadas vertentes musicais, desde as regionais e “de raiz”, como as nordestinas e as de origem afro, à vanguarda européia da Escola de Música da UFBA; desde o jazz com seus diversos estilos (*bebop*¹⁶² e *free jazz*), ao *rock and roll* e à música eletrônica. Percebemos que grandes festivais como os de Woodstock e grandes concertos como os do Projeto Aquarius, no Rio de Janeiro (Genesis, Rick Wakeman), tiveram a sua parcela de responsabilidade nesse enriquecimento musical.

Já nos anos 80, muitos jovens voltaram o seu interesse para o *jazz-rock*. Zito Moura, tecladista e compositor, estava empenhado em seus avanços musicais durante essa época. Ele com a palavra:

O que eu comecei a ouvir? Música que chamava *jazz-rock*, né? *Jazz-rock* era o quê? Era uma música instrumental, tipo Jean Luc Ponty, Stanley Clark, foram os primeiros que eu ouvi. Aquilo me fascinou, né? *Weather Report*; esse aí marcou mesmo, Jaco Pastorius... Quando ouvi aquele teclado de Joe Zawinul, foi fantástico! Coisas novas que eu ouvi que eu não conhecia... Que mais? *Mahavishnu Orchestra*. Já nesse bolo aí, comecei a ouvir Hermeto Paschoal, Gismonti.. Isso aí, no início dos anos 80. Comecei a tirar coisas de ouvido, botava o disco, tirava no violão... Chick Corea, também! Pô, aí eu disse “Vou ser pianista, esse cara toca muito!” (MOURA, depoimento, 2006).

¹⁶² Fred Dantas informou que nas filarmônicas em torno da sua região de origem, Maragogipe, fazer um solo era “fazer *bibáp*” (depoimento, 2005).

Muitos dos que se reuniam para estudar acabaram formando também suas bandas de *jazz-rock*, como Andrômeda, de Yacoce Simões. Ele testemunhou essa fase:

O começo dos anos 90 traduzia muito isso – o *boom* do acesso a informações que vinham de fora. Houve uma época em que eu ouvia muito mais jazz que música brasileira; eu ouvia muito mais música erudita que música brasileira; eu ouvia muito mais pop rock, rock progressivo do que música brasileira. (...) Eu cansava de reunir todos os meus amigos pianistas e tecladistas e estar todo mundo tocando os mesmos temas de Chick Corea, porque era a grande moda. Todos os bateristas queriam tirar os solos do David Weckl, porque ele era um dos músicos em voga (SIMÕES, depoimento, 2006).

Não foi à toa a influência de grupos como *Weather Report* e outros representantes do *jazz-rock*, a exemplo de Chick Corea e Jaco Pastorius, sobre os estímulos musicais, especialmente, da geração que desfrutou da abertura de mercado a partir de meados da década de 80. A circulação de videoaulas, CDs e DVDs daí em diante facilitou bastante a familiaridade com esses estilos musicais e o seu conseqüente aprendizado.

Continuando no campo das influências, dentre os músicos brasileiros evidenciamos dois destaques incontestáveis: Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti; um, albino do sertão das Alagoas, dono de musicalidade genial, fincado no rural mais arcaico do Brasil, mas também com sonoridades extremamente contemporâneas; outro, do interior do Estado do Rio, descendente de sírio-libaneses, neto de maestro de bandas, erudito ao extremo, conhecedor de Stravinsky e Villa-Lobos, recusou uma bolsa de estudos na Áustria para ser pianista de concerto, mas procurou aperfeiçoamentos musicais extremos: Nadia Boulanger¹⁶³ (a mestra de mestres) de um lado, e o índio Sapaim, o dono das

¹⁶³ Veja o artigo de Carlos Eduardo Amaral na Revista *Continente Multicultural*. Ver referências.

músicas do espírito, de outro. Ambos multiinstrumentistas. Ambos geniais. Ambos reconhecidos internacionalmente. Modelos díspares, mas complementares entre si; perfeitos para serem seguidos, copiados, imitados.

Um outro artista brasileiro que seguiu de perto os dois gênios acima na lista dos influentes foi Victor Assis Brasil. Dos três, é o que melhor representa a influência mais americanizada na MI soteropolitana. Trouxe a Salvador técnica da improvisação jazzística: até então, os meninos “Companheiros Mágicos” improvisavam “na intuição”, sem sistematizar esses conhecimentos, sem saber dos macetes, dos *licks*¹⁶⁴, “da manha”. Victor trouxe isso. Até hoje Toni Costa usa alguns deles em suas performances (por e-mail, 2010).

Diversos tipos de música “de raiz”, do pop, do jazz e da vanguarda erudita completam o rol de influências que a MI soteropolitana soube captar.

Certos elementos da análise de CANCLINI (2006) sobre literatura e artes plásticas na América Latina são também aplicáveis ao movimento da MI no Brasil, particularmente em Salvador. Ao analisar o papel mediador e intérprete de transformações sociais, e as conquistas inovadoras de Jorge Luis Borges e Octavio Paz, CANCLINI identifica a procura de uma união “da experimentação com a herança pré-moderna e com a simbologia popular”, conduzindo o seu discurso para temas como comunicação e democratização das inovações simbólicas (p.99 e ss.). A abordagem desse autor do universo dos artistas plásticos revela, igualmente, algumas características semelhantes com a nossa MI, especialmente na década de 70, como ironia e reelaboração lúdica (p. 114). Músicas / atos performados durante os Festivais de MI em Salvador, como *O Desespero Tonal*, *América Latinhas*, *Rockconfusão*, atestam-no.

¹⁶⁴ Pequenas frases “prontas” que podem ser inseridas aqui e ali ao longo de uma improvisação.

Talvez seja apropriado dizer, também como aponta CANCLINI (p.XXIX), que a MI seja um tipo de hibridação musical, visto que ocorreram “fusões entre as culturas do bairro e midiáticas, entre estilos de consumo de gerações diferentes, entre músicas locais e transnacionais que ocorrem nas fronteiras e nas grandes cidades”.

O sonho acabou para muitos com a morte de Che Guevara, em 1967. No Brasil, a partir de 1968 os diretórios acadêmicos entraram na clandestinidade. Os que não se engajaram na luta armada no Araguaia empreendiam a “viagem interior”, inspirados, entre outros, no movimento *hippy*. Mas a volta de Caetano Veloso do exílio fez muitos jovens reacenderem suas alegrias, abandonando um pouco a *Beatlemania* e assumindo um certo “Caetanismo”: seus cabelos, suas roupas, sua linguagem eram “um protesto só”¹⁶⁵, passando a ser imitado por muitos. Com isso, a Bahia ficou em moda pelos idos de 1971-72. O movimento *hippy*, que já se esgotara na Europa, ganhava agora um novo impulso. Arembepe era o novo éden e “viagem interior” passava pela vida comunitária, pelo psicodelismo, pelas religiões orientais e yoga. Às vezes, pelo existencialismo e niilismo. Às vezes, também, na busca de novos sons. Para alguns, a busca do som era o mesmo caminho da busca interior, como em John McLaughlin (*1942), um dos músicos bastante citados por nossos entrevistados.

Naquela restrição imposta pelos militares, o que sobrou de mais ou menos livre foi a moda. Era assim que os jovens se expressavam: cabelos compridos, moda *unissex*, sandálias de couro cru ou sandálias do tipo “ havaianas ” (antes só usada por mulheres), a liberdade expressa numa “calça velha, azul e desbotada”. E uma fitinha do Senhor do Bonfim no pulso, pra dar proteção. Em meio à brutalidade dos militares, ressalto aqui a valorosa figura de Dom Timóteo Amoroso, abade do Mosteiro de São Bento, que em 1968 abriu as portas do mosteiro para abrigar os estudantes encurralados no adro pelos militares

¹⁶⁵ Acompanhe essas e outras trajetórias em Angelina B. Nascimento, 2002. Veja referências.

a cavalo. Enquanto dava-se um jeito dos estudantes escaparem pelos fundos (rua do Paraíso), o então abade conversava calmamente com o comandante. “Esta era a segunda invasão ao Mosteiro de São Bento de Salvador por tropas armadas. A primeira foi realizada no dia 9 de maio de 1624, por holandeses, que fizeram do mosteiro um quartel-general” (SARNO)¹⁶⁶.

Com a Bahia em moda, vieram os jovens músicos cariocas. Além de Arembepe, a Praia dos Artistas, na Boca do Rio. Ponto de encontro para o amor, a poesia, a criatividade e uma roda de fumo. Zizi Possi, Luiz Melodia, Novos Baianos, todos se encontravam aí. A Bahia pop, com Caetano, os Doces Bárbaros, os Novos Baianos. A Bahia erudita, com Widmer e o grupo de Compositores da UFBA. Essa Escola tinha também o seu lado popular / *cult*, com Alcyvando Luz e Djalma Correa. Também o seu lado esotérico, com Smetak. Os cariocas que vieram estudar Composição foram responsáveis pelas novidades com relação à MI: Zeca Freitas, Sérgio Souto, Toni Costa, Thomaz Oswald, Guilherme Maia.

Mais alguns anos e reforços musicais da Itália (Leonardo Boccia, Corado Nofri, Nicola Stilo), da Suíça (Gini Zambelli, Klaus Joecke) viriam “engrossar o caldo” musical de Salvador. Logo esses músicos se engajaram com os locais e muitas trocas sonoras tiveram lugar. Os suíços fundaram um dos bares mais musicais da Bahia, num vagão de trem colocado no Alto do Rio Vermelho. Todos os jovens músicos da cidade iam lá, novos talentos foram aí revelados ou impulsionados.

Em 1968, antes do AI-5, portanto, Geraldo Vandré lança o seu disco Canto Geral. Entre as canções aqui apresentadas havia títulos como O plantador, Guerrilheira,

¹⁶⁶ Esta frase foi emprestada de http://www.diariosdaditadura.com.br/tcc_mat_ver.asp?cod_col=37. O site *Diários da Ditadura* enfoca a trajetória de três ativistas: Carlos Sarno, Emiliano José e Luzia Ribeiro. É mantido por Carla Menezes, Isabela Rocha e Patrícia Rebouças.

Cantiga brava (esta inicia com a estrofe “O terreiro lá de casa / Não se varre com vassoura, / Varre com ponta de sabre / E bala de metralhadora”). Com a canção (que virou um hino) *Pra não dizer que não falei de flores*, esgotou-se a paciência dos militares. A censura prévia aplicava a sua tesoura, eliminando possíveis mensagens subversivas. Podemos afirmar que a MI como um todo prosperou no Brasil da ditadura, pois os instrumentistas não estavam, *a priori*, preocupados com letras de canções, nem a ditadura se incomodava com os acordes da MI; assim, não eram importunados. Basta ver o próprio desenvolvimento da MI no Brasil (veja esse capítulo), com os diversos grupos de Bossa Instrumental surgindo nos anos 60 e os importantes artistas que desabrocharam na década de 1970 a meados de 1980. A gravadora Som da Gente, especializada em MI, o maior empreendimento do tipo que jamais houve no Brasil, cresceu a partir de 1981, existindo até 1992. Outro exemplo é a trajetória de Nelson Ayres¹⁶⁷ (1947) que, ao retornar de seus estudos da *Berklee*, fundou a sua *Big Band*; esta foi, pode-se dizer, o núcleo de revigoração da MI paulista e conheceu o seu auge em plena década de 70. Outros tantos artistas da MI floresceram naquela década, como André Gereissati, Roberto Sion etc. Benjamin Taubkin iniciou em 1974 a sua bem sucedida carreira como produtor musical. O mesmo se passou em Salvador.

Disse acima que, *a priori*, os artistas da MI não estavam preocupados com letras de canções. Isto não quer dizer, no entanto, que não tivessem uma postura política crítica, ou que não se importassem com os rumos dos acontecimentos de então. É bom lembrar que os agentes da ditadura sempre estavam presentes, infiltrados, no público de qualquer manifestação artística. Sempre havia algum poeta ou panfletista distribuindo seus escritos mimeografados. Não raro alguém da platéia subia ao palco, tomava o microfone e

¹⁶⁷ Veja informações no site pessoal do artista [<http://www.nelsonayres.com.br/>] e no dicionário Cravo Albin [<http://www.dicionariompb.com.br/nelson-ayres>].

proferia palavras contra o sistema ou anunciava alguma manifestação. Quem freqüentava aqueles shows e mostras de som eram, em sua maioria, estudantes universitários e secundaristas, e os próprios artistas. Além disso, havia a procura por usuários de drogas, que para a ditadura, eram baderneiros em potencial. Numa noite de sábado de 1970, para citar um exemplo, um grupo de jovens cabeludos e trajados “estranhamente” foi cercado pela polícia. Tocavam violão numa roda de música no Porto da Barra: lá se foram os Novos Baianos “em cana” (ARAÚJO, 2002, p. 134).

Independentemente de não-resistência a prisões e outras atitudes pacíficas,

Fumar maconha era identificado como uma agressão ao sistema, um ato de rebeldia, ligado aos movimentos pacifistas e de contracultura, desbunde, *underground*, um gesto de despressão e transgressão que, muitas vezes, assumia um caráter de protesto político. Por tudo isso, o preconceito contra a droga era muito grande na sociedade, e os vigilantes do “reinado de terror e virtude” avançavam sobre o usuário com toda a força (Idem, p. 136.).

Com relação à questão do autoaprendizado, gostaria de chamar a atenção sobre alguns pontos. Ouvi de um famoso educador baiano a questão: “Quem não é autodidata?” De fato, as coisas mais naturais e, possivelmente, as mais importantes da nossa vida aprendemos sozinhos: andar, falar, contar. “Para esta aprendizagem não houve nenhum método, nenhum sistema, não houve ensaios, nem prazo” (FELDENKRAIS, 1981, p.9). Não havia metas predeterminadas, nem claramente definidas. Não havia um método específico. O físico-matemático Moshe Feldenkrais (1904-1984), interessado em judô e movimento do corpo humano, tornou-se uma das maiores referências em aprendizado humano. Ao observar crianças e, notadamente, refletindo sobre a recuperação de Doris [estudo que foi publicado em língua portuguesa como *O caso Nora*], vítima de um derrame, elaborou um sistema de reabilitação corporal baseado na própria educação do

cérebro, segundo o autor. Seu método ganhou *status* de psicoterapia. No caso da debilitada Doris, o autor mapeou ou “refez”, por assim dizer, o seu processo de volta à “maturidade”. Esse reaprendizado inspirou o autor a pensar no fluxo interativo educação – auto-educação:

A Educação determina amplamente a direção de nossa auto-educação, que é o elemento mais ativo no nosso desenvolvimento, e socialmente de uso mais freqüente, que os de origem biológica. Nossa auto-educação influencia o modo pelo qual a educação externa é adquirida, bem como a seleção do material a ser aprendido, e a rejeição daquilo que não podemos assimilar. Educação e auto-educação ocorrem intermitentemente (FELDENKRAIS, 1977, pp. 19-20).

Sem querer entrar em questões referentes a fisiologia e fisioterapia, Feldenkrais nos chama a atenção sobre o fluxo entre o autoaprendizado e a educação em geral, assim como para o fato de que o nosso cérebro é capaz de aprender independentemente de aulas, prazos, exames, métodos¹⁶⁸.

Antes de retomar o tema dos núcleos informais – aqueles grupos que se reuniam para estudar e dividir experiências – gostaria de fazer uma incursão na obra do pensador Ivan Illich, a fim de articular elementos do seu pensamento com as estratégias de aprendizagem encontradas pelos músicos da MI de Salvador.

Ivan Illich, teólogo e filósofo nascido em Viena, em 1926, lançou um livro polêmico em 1970: *Deschooling society*, que em português recebeu o título de *Sociedade sem escolas*. Contém uma ferrenha crítica ao sistema escolar vigente no ocidente, defendendo a tese da desescolarização da sociedade. Identifica a mão da ideologia dos Estados na formulação das exigências escolares. Enquanto investigava novas formas de

¹⁶⁸ Talvez para estudos mais específicos sobre mecanismos e disposições cerebrais em torno do aprendizado humano, valha a pena consultar L. S. Vigotski, *A formação social da mente*, São Paulo, Martins Fontes, 2003, especialmente o capítulo Interação entre aprendizado e desenvolvimento (pp. 103-119).

multiplicação do conhecimento, sugeria outras. No sexto capítulo desse livro, o que nos interessa mais de imediato, ILLICH (1982) apresenta as suas idéias acerca das “teias de aprendizagem”, apontando para “um novo estilo de relacionamento educacional entre o homem e o seu meio ambiente” (p. 124). Aqui ele afirma que a *aprendizagem automotivada* pode ter um fluxo independente das escolas formais. Segundo ele, características comuns dessas novas instituições de aprendizagem seriam:

[A] dar a todos que queiram aprender acesso aos recursos disponíveis, em qualquer época de sua vida; [B] capacitar a todos os que queiram partilhar o que sabem a encontrar os que queiram aprender algo deles, e, finalmente, [C] dar oportunidade a todos os que queiram tornar público um assunto a que tenham possibilidade de que seu desafio seja conhecido (pp.127-128).

Adiante, ele condena a necessidade de um currículo obrigatório e a discriminação pela necessidade de se ter um diploma ou certificado. Sugere que a questão “O que deve alguém aprender?”, pergunta subjacente na definição dos currículos escolares, seja substituída por “Com que espécie de pessoas e coisas gostariam os aprendizes de entrar em contato para aprender?” (p. 131). Assim, colegas que tenham certos conhecimentos ou habilidades, pessoas mais idosas, colegas de férias etc., podem estar aptos a partilhar esses conhecimentos. Um aprendiz precisaria ter acesso a um [1] serviço de consultas a objetos educacionais; [2] a um intercâmbio de habilidades; [3] a um encontro de colegas; e [4] a um serviço de consultas a educadores em geral (p.132).

No que concerne ao item *intercâmbio de habilidades*, além de dispensar a presença do professor, Illich sugere:

Posso tomar emprestado não só uma guitarra, mas também lições gravadas em disco ou fitas magnéticas, guias práticos ilustrados, e com isso posso aprender perfeitamente a tocar guitarra. Isto pode ter suas vantagens: se as gravações

disponíveis são melhores que os professores disponíveis, se o único tempo que tenho para aprender é à alta noite, se as melodias que desejo tocar são desconhecidas em meu país, se for tímido e preferir ‘arranhar’ sozinho” (p.144).

Com relação ao tópico *encontro de colegas*, o título fala por si só: colegas interessados num mesmo assunto dividirão seus conhecimentos e habilidades sobre o tópico escolhido. Obviamente, “o estudante inteligente há de procurar, periodicamente, conselho profissional: assistência para fixar um novo objetivo, esclarecimento para dificuldades encontradas, escolha entre possíveis métodos” (p.161). Reforça ainda o valor não mercantil no relacionamento mestre-aluno, ilustrando com os exemplos de Aristóteles [“um tipo moral de amizade que não possui termos fixos: dá um presente, ou faz qualquer coisa como se o fizesse a um amigo”]; e de Tomás de Aquino [“um ato de amor e caridade”] (p. 163).

Ora, muitas das situações e características levantadas ou sugeridas por Illich aconteceram e ainda acontecem na aquisição do conhecimento da MI pelos músicos de Salvador e, também, em contextos outros de aprendizados, como vimos no caso da capoeira e outras músicas tradicionais. Foquemos primeiramente nos polos de aprendizagem identificados na presente pesquisa: a casa de Chico Preto; a casa dos Brasil, no Carmo; a casa do percussionista Jorge Startteri; a casa do Morro da Sereia, onde moravam o flautista e compositor Luciano Chaves e o baterista Lula Nascimento; a garagem da casa dos pais de Rowney Scott, o QG do Grupo Garagem; a casa do beco de Pituacu, de onde brotou o Sexteto do Beco; além de inúmeras duplas, parcerias que se encontravam para compor e estudar junto. Tais associações corporificam o encontro entre iguais, compartilhando saberes informalmente e *automotivadamente*. Além de discos de vinil (anos 70 e início dos 80), métodos de improvisação e de técnica instrumental,

fotocópias de músicas, passaram a partilhar videoaulas (fins dos anos 80 em diante) e, mais recentemente, arquivos digitais; estudavam conjuntamente e procuravam solucionar dificuldades em solfejo, formação de acordes, repertórios de jazz, Bossa Nova, MI e outras, aprimorando as habilidades de improvisação, percepção, execução instrumental etc.

Constatamos aqui a *partilha intrageracional de conhecimentos*: indivíduos de uma mesma geração, automotivados pela apreensão de um determinado saber. O que não exclui o auxílio de um *modelo*, “uma pessoa que tenha uma habilidade e esteja disposta a demonstrá-la na prática” (ILLICH, 1982, p. 145). As ações de tais modelos podem ser gravadas, filmadas e atualmente digitalizadas (em conexão com isso é que, no capítulo, anterior empreguei os termos *modelos reais* e *modelos virtuais*). Quando oportuno ou possível, os estudantes souberam recorrer a profissionais mais experientes – seus modelos – para aconselhamento e indicações de novos métodos, como no caso do *workshop* de Victor Assis Brasil no ICBA.

As conversas informais podem ser fontes preciosas de informação “para quem tem ouvidos para ouvir”. No caso dos nossos músicos, ávidos por *dicas* para suprir a falta de informações estruturadas acerca de improvisação jazzística, apenas para citar um exemplo, as conversas com Hermeto Pascoal, no Bar Bilhostre ou no Sarau, foram de grande valia, assim como o convívio com mais velhos ou mais experientes, tal como acontece em contextos de músicas tradicionais. O saxofonista Paulinho Andrade narra, em seu depoimento, as duas situações: os encontros “nos bares da vida” com os músicos consumados, como Hermeto, Klaus Joecke e outros que passaram por aqui; e a experiência adquirida tocando com Gessildo Caribé, pianista mais velho, num bar de Amaralina e de quem recebeu uma certa proteção paternal:

Gessildo comprou um sax usado pra mim, em 77. E esqueceu num táxi!... A gente rodou essa Bahia inteira atrás desse táxi. Quer dizer, provavelmente eu sou saxofonista desde essa época, né? E ele me incentivava muito, eu estava começando, tinha dois anos de flauta, não sabia improvisar nada; mas ele era um excelente pianista, talento maravilhoso! E ele me incentivava muito, foi meu grande pai da música instrumental. Foi ele, sim! Grande incentivador. “Não, você vai, você consegue! Por aqui e tal!...” Era tudo de ouvido, né? Aquele foi um grande incentivador. Grande influência, mesmo, foi Gessildo! (ANDRADE, depoimento, 2007).

A questão do “aprender de ouvido” recebe ênfase no aprendizado da MI. “Tirar” músicas de ouvido é uma parte desse aprendizado. Parece também que tais habilidades aurais funcionam como uma espécie de “garantia” quando o músico toca com outros que não lêem música. Funcionam também como “guia” quando da criação de “climas” e do reconhecimento do campo harmônico nos momentos de improvisação. No universo do choro encontramos igualmente essa valorização do ouvido musical, como identificou GORITZKI ao questionar seus informantes chorões sobre as qualidades musicais que valorizavam: “saber tirar as coisas de ouvido”; “reconhecer os caminhos da harmonia”; “improvisar na melodia”, entre outros (p. 98). Não queira isso dizer, no entanto, que a escrita musical seja desprezível na MI. A sua necessidade faz-se sentir principalmente quando se trata de fazer arranjos para grandes grupos. A leitura de música amplia o leque de possibilidades do músico com relação à questão profissional. Muitos dos nossos informantes (André Becker, Fred Dantas, Joatan Nascimento, Tuzé Abreu) atuam também nas Sinfônicas da Bahia e da Universidade, contexto em que a leitura musical é imprescindível. Além disso, o músico poderá também trabalhar em editoração de partituras, em contextos populares ou não, e mesmo na edição de suas próprias composições, sem a necessidade de recorrer a terceiros.

Vamos recompor a trajetória de circunstâncias e atitudes de um jovem que tenha se interessado em aprender MI (ou jazz, ou algum gênero não ensinado nas escolas oficiais) no início da década de 1970, por exemplo. A sua família não é necessariamente musical, mas também não o impede de procurar esse tipo de conhecimento. Essa trajetória fictícia será guiada, no entanto, com base nos diversos (47) depoimentos que presenciei: 1) um rapaz se interessou em MI porque gostou do show de um determinado grupo que viu na televisão; 2) elege o violão como instrumento; 3) explora o instrumento; vai tentando em casa formar alguns acordes; 4) sabe que um vizinho, mais ou menos da sua idade, toca violão e vai até ele em busca de umas dicas; 5) após algum tempo sabe se acompanhar em algumas canções; 6) um colega de escola lhe dá um método musical no seu aniversário. Prática. 7) Um tio o convida para ir a um show de um grande guitarrista de jazz que está na cidade. 8) “Pirou”! É isso mesmo o que ele quer aprender! 9) Começa a ouvir os discos do artista e procura imitá-lo. 10) Precisa de apoio de baixo, bateria, guitarra – sai em busca de parceiros musicais; 11) resolvem fazer um trio, e passam a estudar juntos – o ponto de encontro é a garagem da casa do avô de um deles. 12) o grupo passa a ser um quarteto, porque souberam de um colega no curso de inglês que toca saxofone e tem uns métodos de improvisação. 13) começa a troca de materiais musicais entre eles: cópias de partituras, discos – vão juntos a shows. 14) nos ensaios ajudam-se mutuamente, criticam, brigam... e voltam a tocar. 15) sentem que precisam melhorar, e vão pedir umas aulas a um dos artistas da cidade. 16) um deles vai para um conservatório, mas lá é “música clássica”; “tudo bem, de tudo fica um pouco”, já dizia Drummond. 17) depois de um tempo, aquele artista diz ao aluno: “Olha, agora você tem que ir para a faculdade!” 18) sente que sem o seu violão ele não é ninguém... precisa passar no vestibular. 19) no curso superior o ensino é baseado na música erudita, mas vai evoluindo em termos de técnica instrumental, história da música, teorias diversas, percepção – apesar dos pianos desafinados... 20) tem outras pessoas na

faculdade interessadas em Hermeto Paschoal, *Weather Report* e Quinteto Armorial; tem um sujeito que toca tudo de Dilermando Reis! 21) Combinam almoçar no restaurante macrobiótico – assim há melhores “vibrações” para “curtir” um som e assistir “aquele filme de Fellini”. 22) na saída conhecem um percussionista que sabe todos os toques dos terreiros – o grupo aumenta. 23) os ensaios já têm outro nível: a compreensão musical aumentou, muitas escutas de discos, intercâmbios com colegas; a exigência com o próprio instrumento também; muitos shows acontecendo no ICBA. 24) vem um saxofonista de fora dar um *workshop* sobre improvisação, o grupo todo vai participar. 25) vai haver uma mostra de som no Mangueiral de Itapuã, o grupo, vai tocar lá. A partir daí esforçam-se para participar de outras mostras de som, organizam shows em colégios e quem sabe Zeca Freitas não convida para participar do Festival?

O breve esquema acima exposto, como que num vôo, em linha reta, revela uma *interoperabilidade* dos diversos fatores concorrentes na construção desse conhecimento. Ora, o ponto de partida de tudo isto é a *motivação*. Com ela, o aprendizado é um prazer, e pode chegar a ser uma paixão, como também constatou GREEN (2002)¹⁶⁹ em seus estudos sobre autoaprendizado em bandas de rock baseado em guitarras, na Grã-Bretanha. Sem a *motivação*, aprendizado algum é possível, ou será muito mais penoso. Como penoso tem sido para diversas gerações de alunos que são obrigados a conciliar um estudo que não lhes interessa de todo com a manutenção de um ideal. Vemos que os músicos envolvidos com jazz e MI podem ter relações de simpatia e interação com outros gêneros musicais, inclusive o “erudito”. Estes, muitas vezes, desconfiam das qualidades dos praticantes dos gêneros tidos como populares. Um parêntesis para “botar lenha na fogueira”: por muitos anos da década de 80 e início de 90 havia na parede externa na Faculdade de Enfermagem,

¹⁶⁹ Ver o IV capítulo de *How popular musicians learn*. Veja referências.

quase em frente à Escola de Música, uma pichação que provocava, perguntando “Eruditos, cadê o *swing*?” [sem comentários].

Assumo de bom grado a definição de motivação usada no ramo da Psicologia: “espécie de energia psicológica ou tensão que põe em movimento o organismo humano”, como ilustra mais uma vez o Michaelis. O “organismo humano” – como um todo, *holos*: mente, músculos, nervos – de vários jovens foram perspassados pela energia gerada pela vontade de aprender música. Uma música, é bom frisar, que não estava direta e formalmente ao alcance – não havia escola que a ensinasse. Sem professores aqueles jovens iniciaram uma busca seguindo as pistas daquela música: nos discos, nos cinemas, na TV, nas conversas, nos shows, nas fotocópias de partituras. De posse de seus instrumentos, começaram por imitar aqueles modelos. Imitar, comparar, ponderar, criticar, melhorar e... abandonar, num certo sentido, mas, para mais tarde, deixar também a sua marca. Sem professores formais, chegaram à maestria. Gostaria de estabelecer um paralelo entre a aventura musical vivenciada por aqueles idealistas e automotivados Companheiros Mágicos (e seus descendentes) a uma aventura “intelectual” vivida *pelos alunos* de Joseph Jacotot, professor de francês, no ano de 1818. Essa aventura foi relatada, comentada e glosada no livro *O mestre ignorante*, do pensador Jacques Rancière, que tece a sua filosofia a partir daquela aventura intelectual. Eu gostaria de enfatizar o esforço dos alunos.

Resumo a história: por questões políticas, o professor Jacotot seguiu em exílio para o País de Flandres, na parte setentrional da atual Bélgica. Foi viver nos arredores de Leuven (Louvain), uma conhecida cidade universitária. Ora, alunos flamengos souberam da presença do ilustre professor e pediram ao reitor de sua universidade que lhes desse a chance de tê-lo como mestre de francês, o que lhes foi concedido. Um detalhe: eles não falavam uma palavra de francês; o mestre Jacotot, por sua vez, não falava uma palavra

sequer do idioma flamengo. Após hesitar, teve uma idéia. Com o “auxílio luxuoso” de um intérprete, Jacotot pediu aos seus novos alunos que adquirissem a recém-lançada edição bilíngüe (francês-flamengo) do *Telêmaco*, procurassem lê-lo e voltassem dentro de um tempo determinado para dirimir dúvidas. Como era de se esperar, Jacotot temia

“por terríveis barbarismos, ou mesmo, impotência absoluta. Como, de fato, poderiam todos esses jovens, privados de explicações compreender e resolver dificuldades de uma língua nova para eles?” (RANCIÈRE, 2007, p. 18)

Mas qual não foi a sua surpresa¹⁷⁰ quando, no tempo determinado, aqueles podiam não apenas ler como falar o francês! “Não seria, pois, preciso mais do que querer, para poder?” (p. 19). Este evento causou um profundo impacto em Jacotot, que elaborou a partir daí um método de ensino que foi largamente utilizado na França dos anos seguintes.¹⁷¹

Estratégias e atitudes combinadas contribuíram para o sucesso da empreitada: “observando e retendo, repetindo e verificando, associando o que buscavam aprender àquilo que já conheciam, fazendo e refletindo sobre o que já haviam feito” (p. 28).

Adiante, RANCIÈRE explica certos movimentos da inteligência humana a caminho da apreensão de certos comportamentos; eu desvio, entre colchetes, as suas palavras para o campo da nossa autoaprendizagem musical:

O ato da inteligência é ver [ouvir] e comparar o que vê [ouve]. Ela o faz, inicialmente, segundo o acaso. É-lhe preciso procurar repetir, criar as condições para ver [ouvir] de novo o que ela já [ou]viu. É-lhe preciso, ainda, formar palavras [notas, acordes], frases [motivos], figuras [frases], para dizer aos outros

¹⁷⁰ Esta surpreendente experiência o fez criar um método de ensino baseado na *emancipação intelectual*, onde as capacidades do aprendiz é que o moveriam no sentido da aquisição do conhecimento (*Ensino Universal*).

¹⁷¹ Os desdobramentos daquele evento foram também relatados por Rancière na obra citada.

o que [ou]viu. Em suma, por mais que isso incomode aos gênios, o modo mais freqüente de exercício da inteligência é o da repetição. (p. 84)

Não é assim que aprendemos a tocar um instrumento musical, acompanhar um outro musicista, improvisar? Talvez a improvisação esteja no topo das habilidades musicais, pois ela exige uma combinação de outras habilidades musicais, fluência instrumental, destreza técnica. Na improvisação, o pensamento transforma-se em música. Para Jacotot,

Improvisar é, como se sabe, um dos exercícios canônicos do Ensino Universal [o “método” criado por ele]. Mas é, antes ainda, o exercício da virtude primeira de nossa inteligência: a virtude *poética*. A impossibilidade que é a nossa de *dizer* a verdade [realidade], mesmo quando a *sentimos*, nos faz falar como poetas, narrar as aventuras de nosso espírito e verificar se são compreendidas por outros aventureiros, comunicar nosso sentimento e vê-lo partilhado por outros seres sencientes. A improvisação é o exercício pelo qual o ser humano se conhece e se confirma em sua natureza de ser razoável [...] (p. 96).

Os músicos que protagonizaram o desenvolvimento da MI em Salvador e os seus “descendentes” são exímios instrumentistas. Dominam técnicas variadas de arranjo, de composição (alguns, de composição “erudita”, por menos que eu queira fazer essas distinções), de improvisação. Muitos sabem ler música bem e outros tantos estão aptos, igualmente, a executar a música “erudita”. Dos 47 entrevistados, 40 passaram pela EMUS; não necessariamente receberam os seus diplomas de graduação, mas frequentaram disciplinas ou cursos aqui. Pelo menos 25 deles concluíram os seus cursos de graduação em alguma área musical. Pelo menos 28 deles tocam ou já tocaram em orquestra sinfônica, filarmônica ou *big band*. Pelo menos 37 deles sabem lidar com diversos estilos de harmonias, sejam estas referentes à gramática tradicional, jazzística ou da MPB. E ainda, muitos deles dominam dispositivos de gravação eletrônica, seja em *home studios* ou

profissionalmente. Ilustrando: apenas em uma noite, em meio a uma *tournee* na Europa, Zito Moura gravou quase que um CD inteiro de música instrumental num quarto de hotel, com *laptops* e outros poucos equipamentos. E por falar em *tournee*, afirmo, como mostram os diversos dados biográficos vistos em capítulos anteriores, que os protagonistas da MI baiana podem dialogar com grandes artistas nacionais e mesmo internacionais.

No entanto, os sentimentos dos músicos com relação à Academia nem sempre são “bem resolvidos” e os conflitos não foram raros. O resumo da situação veio na voz de um dos egressos da EMUS:

Eu acho que os músicos sempre encararam a Escola de Música como um território hostil, na medida em que ela nunca abriu suas portas para essa educação, para essa outra forma de cultura. Eu não sei até que ponto a Escola de Música da UFBA absorveu o conceito eurocêntrico de excelência, de julgarem-se defensores ou representantes de uma cultura maior. Decorre disso uma visão preconceituosa de todo o resto, “você lá e eu cá”, apesar de a Escola saber que uma boa parte do seu público era formada por músicos que vinham dessas vertentes (NASCIMENTO, depoimento, 2006).

Com base nos depoimentos, na imprensa local e na Internet, rememoro alguns dados: o violonista Aderbal Duarte, quando de sua entrevista em 2007, já contava com mais de 100 mil visitas aos seus vídeos no site *Youtube*, onde entre outros, exibe aulas sobre baião, bossa nova; foi convidado para algumas séries de concertos na Alemanha; escreveu material didático com base na MPB.

O instrumentista e arranjador André Becker, um dos integrantes do grupo Operanóia (início dos 80), tocou com diversas estrelas da Música Axé, partiu para um mestrado na área de jazz na *Cal Arts*, é membro da Orquestra Sinfônica da Bahia, é

fundador do grupo BR-Soul, participa de atividades de ensino em diversas instâncias e ocasiões.

A cantora Andréa Daltro participou do Projeto Pixinguinha no início dos anos 80, apresentando-se com músicos cariocas em diversos Estados brasileiros; depois disso foi convidada por Toninho Horta para ministrar *workshops* de canto popular em alguns dos Festivais de Ouro Preto; gravou CDs e LPs.

O compositor Ataulba Meirelles, além de larga experiência como arranjador de artistas como Batatinha, Edil Pacheco, Gerônimo, Margareth Menezes (durante alguns anos foi o seu diretor musical), está à frente do Virtual Studio, de gravação, e teve oportunidade de mostrar o seu trabalho de MI no Festival do Ceará, em junho de 2007.

O veterano Cacau do Pandeiro acumula décadas de experiência musical, tendo tocado com os mais diversos artistas desde os tempos em que as rádios de Salvador mantinham orquestras e regionais, nos anos 60; como se não bastasse, é detentor de técnicas especiais e próprias do pandeiro.

Carlinhos Marques, nascido numa família musical, já rodou o mundo com o Balé Brasil Tropical, do TCA, acumulando larga experiência como arranjador desde os tempos da Banda Acordes Verdes; está no comando do *Studio Ellus*, após 28 anos de WR, participando de incontáveis gravações.

O maestro, compositor, arranjador e instrumentista Fred Dantas, além de ser herdeiro dos mestres de bandas filarmônicas, é um educador reconhecido na cidade, com iniciativas pioneiras de educação musical, inclusive nos arredores de Salvador; estreou o concerto para trombone, o seu instrumento, do maestro Duda do Frevo, em um dos Festivais de MI da Bahia, além, de ter sido um dos vanguardistas da MI do início dos anos 80.

O saxofonista Geová Nascimento passou por anos de aperfeiçoamento em Portugal, indo até Angola, interagindo com os locais; tem obras suas gravadas em CD.

O baixista Ivan Bastos, que “já fez de tudo” em música, possui ampla experiência com Axé, MPB e jazz; em breve será graduado na EMUS. E falar das experiências musicais de Joatan Nascimento ocuparia páginas; destaco o seu trabalho pioneiro com o resgate do choro para trompete, o que foi registrado em disco e comentado em revistas de circulação nacional, como a BRAVO; mantém parcerias interestaduais, como o pianista e produtor Benjamin Taubkin; já esteve em apresentações pela Europa e África, além de atuar na educação de jovens no ensino público secundário.

O tecladista Kakau Celuque já compôs trilhas sonoras para inúmeros documentários e jingles; conhece e lida com inúmeros tipos de teclados e suas tecnologias desde os tempos do *mini-moog*.

Letieres Leite é um renomado arranjador com anos de experiência no ramo da Música Axé, tendo estudado jazz no Conservatório Schubert de Viena; no final de 1981 partiu para Santa Catarina, onde fundou a Banda de Nêutrons, que revelou o guitarrista Alegre Correia; em 1983 ganhou o prêmio de Melhor Instrumentista de Sopro e Melhor Arranjador, em Porto Alegre. Ali fundou o primeiro Bar de MI, com Paulo Dorffmann, Dudu Trintin (teclado) e André Gomes (baixo). Durante os anos 90 fundou o Grupo Tamanduá e lançou seus CDs, com integrantes da Suíça e Alemanha. Recentemente recebeu elogios nacionais com a sua Orquestra Rumpilezz, a qual explora nos sopros toda a rítmica nascida nos terreiros ancestrais da Bahia.

O saxofonista e arranjador Luciano Silva, premiado com o Troféu Caymmi por algumas vezes – e numa época em que diversos desses prêmios iam para músicos da MI – em meados dos anos 80, também atua em seu estúdio de gravação e já se apresentou em

diversos países da Europa e Estados Unidos, ao lado de artistas como Margareth Menezes e Carlinhos Brown, além de manter o seu trabalho de MI.

O pianista e arranjador Luizinho Assis é outro músico cuja extensa experiência musical é impossível de ser relatada em algumas linhas; abrange o jazz, a MI, a área comercial de jingles – com o seu estúdio TECLA – e Música Axé, com gravações pioneiras com Chiclete com Banana, Daniela Mercury, Luiz Caldas e muitos outros.

Outro veterano, o baterista Lula Nascimento, é inspirador de gerações de músicos, tendo vivido em Nova York e na França, tocado com grandes nomes da música nacional e internacional, como Nina Simone, Miles Davis, Tuti Moreno, Taiguara, Maísa, Cauby Peixoto, Hélio Delmiro, Marcio Montarroyos, Paulo Moura, Hermeto Pascoal e muitos outros; atualmente está engajado com o seu Jazz Rock Quartet e com o projeto *Jam no MAM*, continuando a inspirar os jovens.

Moisés Gabrielli, arranjador e baixista, comanda o Estúdio Tapuin, acumula anos de experiências na Música Axé, tendo integrado o grupo Acordes Verdes, Banda Eva, e os pioneiros Grupo CREME, Cozinha Baiana e tantos outros.

Mou Brasil, um dos pioneiros do *free jazz* em Salvador (integrando o grupo Raposa Velha), é um dos mais respeitados guitarristas da atualidade, tendo se apresentado no Oriente, Europa, Estados Unidos, América do Sul; morou em Nova York, dividiu o palco com artistas como Gal Costa, Caetano Veloso, Marcio Montarroyos, Arthur Maia, Sizão Machado, Heraldo do Monte, Dominginhos, Luiz Melodia, Nivaldo Ornelas, Nelson Ayres, Nicola Stilo, Steve Thorton, Jurim Moreira, Sidinho Moreira, Jorginho Gomes, Stefano Belmondo, Jacques Morelenbaum, em duo com Jeff Gardner, Nelson Veras e Alain Jean Marie, entre outros.

O arranjador e instrumentista Paulinho Andrade, desde os anos 80, integrou o *Bando Baiano* de Luiz Melodia, com quem percorreu o Brasil; foi membro da Orquestra da Globo, teve papel fundamental na Banda Eva por muitos anos, tocou com Alceu Valença, Fafá de Belém, Moraes Moreira e muitos outros.

Toni Costa, outro que começou no Companheiro Mágico, chegou a tocar com Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa, Morais Moreira, Luis Melodia, Adriana Calcanhoto, Sergio Sampaio, Elba Ramalho, Nelson Gonçalves, Jussara Silveira e muitos outros; é um arranjador consumado, além de ter participado de muitas gravações.

Poderia continuar a lista dos músicos atuantes na MI e suas experiências musicais e valiosas contribuições até no campo educacional. Some-se aqui os trabalhos de Rowney Scott, Pedro Dias, Sérgio Souto, Thomas Gruetzmacher (o “papa do *reggae*” nacional), Zeca Freitas (com a grande responsabilidade histórica de ter elaborado os Festivais de Música Instrumental da Bahia, ao lado de Fred Dantas, Franklin e demais auxiliares), Zito Moura, Alex Mesquita, Almir Cortes, Gérson Silva, Ivan Huol, Jurandir Santana. Além de evocar as contribuições dos que “já se foram”, como Therezinha Starteri, Gessildo Caribé, Corrado Nofre, Klaus Joecke, quero convocar os mais novos a também contribuírem, como Alexandre Ávila, Alexandre Montenegro, Ana Paula Albuquerque, André Magalhães, Bruno Aranha, os irmãos Galter, Leonardo Deivid, Ricardo Sibalde, Victor Brasil, Wellington Mendes e tantas outras promessas da música baiana. E mais: sem querer entrar na questão de *gênero*, tão debatida hoje em dia, e, ao mesmo tempo, perguntando “Por que é um território eminentemente masculino?”, gostaria de poder despertar o ânimo de tantas outras talentosas mulheres para contribuir também com a MI. Destas, já citei os nomes de Elena Rodrigues, a flautista que ensinou gerações; integrou como convidada o grupo Nau Catarineta, nos anos 90 e continua solicitada por Elomar,

Xangai e outros. A cantora Andréa Daltro, que por muitos anos foi a musa da MI soteropolitana, participando dos grupos pioneiros A Banda do Companheiro Mágico e Sexteto do Beco e atuando também nos gêneros das modinhas coloniais, da MPB e da New Age. Therezinha Starteri, pianista consumada, compositora e pedagoga, à frente do grupo Campos Agrestes. Lembro também a percussionista Mônica Millet, que estreou no II Festival de Música Instrumental da Bahia, em 1981. Nos anos 90, Roberta Dantas, também pianista, arranjadora e pedagoga, esteve à frente do grupo Lápis-Lazúli. Recentemente a pernambucana Laila Rosa vem se destacando com a sua rabeca, além de ser uma pesquisadora de mão cheia.

Após evocar todas essas personalidades, pergunto ainda: por que a academia – a EMUS e, provavelmente, a academia brasileira – insiste em não reconhecer o pleno valor desses profissionais? Por que ainda há o pressuposto de que o ensino da música deve ser calcado no repertório europeu, especialmente dos séculos XVII ao XIX? Por que a torre de marfim da música erudita, aqui representada pela EMUS, ainda não enxerga o valioso manancial de riqueza musical do Brasil ou da Bahia? Por que não nos debruçamos para desvendar os sistemas musicais e outras possíveis questões envolvidas aí? Por que só em 2009 foi fundado na EMUS o Curso de Música Popular, uma reivindicação dos alunos que vem desde, pelo menos, 1970? Por que insistimos numa teoria deslocada no tempo-espaco-contexto, se muitas delas não têm validação empírica hoje?

Não sonho em desescolarizar a sociedade, como queria ILLICH. Evoquei-o por duas razões principais: primeiro, porque detectei algumas de suas idéias sobre autoaprendizado nas maneiras e técnicas empregadas por muitos de nossos informantes, quando do seu próprio aprendizado de MI; segundo, para que possamos revalorizar algumas dessas idéias, combinando-as com os sistemas de educação já existentes. Práticas

já exercidas por nossa Extensão Universitária já são capazes de aproximar universos distintos, como no caso dos Seminários Internacionais e no convite a artistas para *workshops*, como acontece desde os anos 90. Não me ocupei aqui de sugerir soluções, talvez isso fuja do escopo deste breve estudo acerca da MI em Salvador. Mas fica a provocação.

Faço minhas, adaptando-as à situação, as palavras de Mizukami (1986, p.106): nossa incompletude pode e deve nos fornecer estímulos à reflexão, a questionamentos, à autocrítica. Não quero opor aqui “música clássica” à “música popular”, mesmo porque, na contemporaneidade muitas dessas fronteiras são tênues ou diluídas. Opto pela complementaridade, pela expansão das possibilidades oferecidas à Música, como um bem nosso, e à população; ela que, tendo opções de escolha, opte pelo que lhe convém; nós que reconheçamos o nosso preconceito, ignorância ou má vontade em mudar.

Encerro este capítulo com um aforismo de Heráclito; que ele nos sirva de admoestação para superá-lo; que doravante não seja mais a nossa marca:

Embora ouçam, são como surdos.

Presentes, estão sempre ausentes.

7. CONCLUSÕES

Através do trabalho de etnografia de um grupo de pessoas, em sua grande maioria, voltado para a MI, pudemos revelar estruturas significantes do movimento. Foi possível identificar eventos, pessoas, processos, usos, costumes e atitudes pessoais que contribuíram para o desenvolvimento da MI em Salvador. Pelo que foi exposto nos capítulos anteriores, concordamos que a MI em Salvador foi construída a partir, principalmente, das seguintes influências: 1) as matrizes “arcaicas” da música brasileira, choro, samba, música popular em geral, música dançante, jazz das *big bands* da era do *swing*; 2) os influxos da Bossa Nova, especialmente em sua versão instrumental dos trios com piano; 3) músicas dos grandes festivais dos anos 60 e 70; 4) movimento Tropicalista e Novos baianos; 5) música instrumental de trios elétricos, baseado em guitarristas virtuosos; 6) influência marcante da vanguarda da EMUS – principalmente das atitudes de Walter Smetak, especialmente sobre geração dos pioneiros –, Widmer e o Grupo de Compositores da Bahia; 7) *bebop* (Coltrane), *free jazz*, *jazz-rock*, principalmente Miles Davis, Chick Corea e sua *Electric Band*, *Mahavishnu Orchestra*; 8) *rock and roll* e rock progressivo 9) o Movimento Armorial com seus desdobramentos, até o “pop” nordestino; 10) o Instituto Goethe e o mecenato ilustrado de Roland Schaffner; 11) os pioneiros do Grupo Banzo, transmutado na Banda do Companheiro Mágico, oriundos, em sua maior parte, do Rio de Janeiro; 12) Victor Assis Brasil e a demonstração da possibilidade da sistematização do ensino da improvisação jazzística; 13) a generosidade do sonorizador João Américo, que sugeriu ao então diretor do TCA o encontro de Hermeto Pascoal e Sivuca, um dos shows mais marcantes para os músicos que o presenciaram; por ter “descoberto” o Grupo Garagem e, principalmente, por ter cedido de graça – ou quase – não poucas vezes, a sua

aparelhagem de amplificação sonora e o seu conhecimento na área; 14) as presenças marcantes de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti no panorama da MI nacional; 15) Zeca Freitas e seus colaboradores diretos com a criação do Festival de Música Instrumental da Bahia, vitrine dos artistas da casa e ponto de encontro com mestres nacionais e internacionais; 16) o Bar Vagão com seus fundadores, Klaus Joecke e Gini Zambelli, que difundiram também muito da música caribenha, inspirando novas fusões; 17) ao Teatro Castro Alves, que também cedeu pautas, principalmente nos primórdios do Festival de MI; 18) a gravadora Som da Gente, difundindo as vanguardas da MI do Brasil, revelando talentos que vieram até Salvador, em Festivais. Menciono também a influência da *Música Axé*, com suas ramificações – mesmo criticada e odiada por muitos – trouxe a profissionalização, com tudo o que isso implica: organização de ações de marketing, visibilidade da Bahia na mídia nacional e internacional, e dinheiro; lembro que desde os anos 60, com a JS Gravações, não se criava um selo de gravações de discos na Bahia. Apenas em 1985 este jejum foi quebrado, com a criação dos selos “Nosso Som” e “Nova República” (AZEVEDO, pp. 45-46). Aqui começou também a ascensão social de muitos artistas envolvidos; muitos estúdios de gravação, profissionais ou não, nasceram devido a essa música; melhores instrumentos puderam ser adquiridos pelos músicos.

Grosso modo, podemos dizer que o maior impulso e desenvolvimento da MI de Salvador deu-se entre dois festivais: o Festival de Jazz de São Paulo, em 1978, e o Rock'in Rio de 1985. Veio então um período de dormência a partir de 1989 – grande parte dos músicos instrumentistas vão se engajar em grupos de Música Axé e outros, como que esvaziando a cena local da MI. Com o ressurgimento do Festival de MI, em 2001, um novo

ímpeto faz-se sentir. Alguns propalam que a Bahia atravessa, hoje, um novo renascimento artístico¹⁷².

O autoaprendizado musical é uma realidade em muitas sociedades e envolvendo muitos gêneros musicais. No que concerne a apreensão e transmissão de conhecimentos inerentes à MI, concluímos que ele foi determinante na geração dos pioneiros, e combinou-se a outras modalidades de aprendizagem, posteriormente. Em Salvador, pelo que foi evidenciado nas entrevistas, tomou lugar nesse processo a *interoperabilidade* de certas ações: 1) *motivação*, gerando predisposição e prazer em aprender; 2) busca de modelos para imitar e apreender seus comportamentos musicais, fossem tais modelos *reais* (shows, demonstrações ao vivo) ou *virtuais*, em suas diversas formas, como cinema, TV, LP, CD, DVD, videoaulas, programas eletrônicos, Internet, mais recentemente; 3) trocas de materiais impressos; 4) o estudo e convívio nos núcleos informais, onde se dão as *trocas intrageracionais de experiências*; 5) a busca de aconselhamento com músicos mais experientes, informalmente ou em aulas particulares e *workshops*; 6) a capacidade, por parte de muitos músicos, de negociação entre o seu gosto e escolha individuais com o que era oferecido no ensino formal, tirando daí um meio-termo, ou selecionando conteúdos.

Insisto nessa capacidade de negociação como algo crucial nesse processo: o fato de simplesmente estar numa Escola de Música de nível superior não dava, automaticamente, nenhuma garantia de que esse trânsito erudito – popular pudesse ser bem sucedido. Os músicos envolvidos com outras realidades musicais, além da música erudita, precisaram de um esforço considerável para manter os seus ideais estético-musicais, freqüentar aulas que lhe interessavam pouco ou nada, extrair daí algum sumo que considerassem útil para reaproveitá-lo, finalmente, em seu trabalho de eleição. É como se

¹⁷² Ver o suplemento especial da edição da Revista Bravo, de janeiro de 2010, *Salvador, século 21*.

desenvolvessem uma “personalidade de camaleão”. Muitos souberam valorizar a convivência, a troca informal e um pouco da infra-estrutura. Ao final, e principalmente com relação àqueles que também mantêm atividades com a música erudita, pode-se afirmar que anteciparam um tipo de “holismo musical” – o gosto pela música sem fronteiras, ou uma ação musical além dessas fronteiras: muitos começaram com o rock, descobriram o jazz, depois a MI, aprenderam algo numa escola “erudita”, tocaram Música Axé no carnaval, forró no São João, são convidados para fazer arranjos nos mais diversos estilos de música, escrevem peças eruditas para concursos de composição, transpõem ritmos de candomblé para os seus instrumentos e vez por outra apreciam o canto gregoriano do Mosteiro de São Bento. Algo disso tudo foi herdado de Widmer, Lindemberg e Smetak? Muito provavelmente e, certamente, a sobrevivência o exige.

Muitos dos envolvidos ministram ou ministraram aulas particulares, passando o seu conhecimento para interessados mais jovens, como que tecendo um *corpo de formadores musicais em paralelo* com o ensino oficial. Justamente porque transitam em estilos ou gêneros musicais diferentes, podem ser considerados como pontes por onde circulam informações que vão do “erudito” ao “popular”.

No que diz respeito ao autoaprendizado e à existência dos núcleos informais, foi constatado, principalmente na Salvador dos anos 70, uma certa realidade “Illichiana” na busca de informações paralelas ao ensino oficial. Certamente a sociedade não se desescolarizou – ao contrário, escolarizou-se mais ainda; no entanto, atitudes não formais de aprendizagem continuam sendo válidas na música e podem ser perfeitamente combinadas com o ensino formal.

O movimento da MI em Salvador é um movimento financeiramente fraco, pois para ele não há patrocinadores constantes. Não figura na grande mídia. Em seu início, era

algo quase que marginal. Por isso, cada ano que se consegue realizar um Festival é como se fosse o primeiro: é sempre a mesma luta para conseguir patrocínio. Pelo que me informou Zeca Freitas, não há lucros financeiros com a realização do mesmo.

Muitas das afirmações seguintes são válidas para a Escola de Música da UFBA, mas provavelmente, também, extensivas à grande maioria das instituições de ensino musical no país: é preciso que elas reconfigurem as suas ações no sentido de contemplar uma gama maior de tendências e gostos musicais. O caso não é pregar uma cruzada contra a chamada música erudita nem desprezar o conhecimento dos antigos. É preciso descobrir novas maneiras de contemplar o desejo de grande parte da população de aspirantes a profissionais de música que nos procuram. Numa palavra: DIVERSIFICAR. A criação de um curso de Música Popular, na EMUS, é um começo, ainda tímido. A criação de estúdios de gravação e mesmo de um selo que contemple as produções de cada uma dessas instituições são ações que poderão ter grande valia, tanto no sentido do aprendizado dessas técnicas como da divulgação da obra de seus representantes. Aulas de administração e marketing serão necessárias – o artista precisa gerir a sua produção. As instituições de ensino musical poderiam instituir serviços de catalogação e veiculação de grupos e artistas existentes em suas localidades e conectá-los às necessidades da comunidade, seja em festas particulares, cerimônias religiosas, concertos, apresentações didáticas em colégios e outras. O contato com os meios de comunicação vigentes tem de ser mais presente; talvez até se possa pensar na multiplicação de rádios nas universidades brasileiras. Também necessários são os cursos que abordem as novas tecnologias. Interação com as outras artes, principalmente teatro, cinema e dança faz-se imperativo, assim como com os diversos cursos das Comunicações. A recuperação das antigas “mostras de som” será útil, talvez com novos formatos e mais organização do que as da década de 70. Um incremento no que se refere à pesquisa musicológica e etnomusicológica será de grande valia – basta

considerar a extensão territorial do Brasil e sua diversidade cultural. A realização de *workshops* com músicos e artistas visitantes tem de ser uma constante e não podem ser tão burocratizados. Sobretudo, precisamos encontrar meios que operem uma mudança de mentalidade no alunado, inculcando-lhe a consciência profissional e incentivando-lhe a descobrir os seus próprios caminhos.

Apesar das dificuldades, negociando gostos e ações, muitos artistas locais conseguiram ter visibilidade nacional e mesmo internacional. No entanto, os músicos aqui envolvidos e que são exímios executantes, arranjadores, compositores, professores, não vivem de tocar MI. Nem a abandonam. Apenas uma coisa lhes impulsiona e motiva a compor, arranjar, mostrar suas composições, tocar, estudar, ensinar: a paixão.

REFERÊNCIAS:

LIVROS, REVISTAS, COMUNICAÇÕES

AMARAL, Carlos Eduardo. Nadia Boulanger, a mestra dos mestres. In *Continente Multicultural*, ano VI, nº 70. Recife: Editora de Pernambuco, 2006.

AMÉRICO, Luiz. Escolas de Samba da Bahia, in *A História da MPB*, [ver endereço do site no item 8.3], 2003.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não – música popular cafona e ditadura militar*, 3ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ARIZA, Adonay. *Electronic samba – a música brasileira no contexto das tendências internacionais*. São Paulo: Anna Blume/FAPESP, 2006.

AVANZI, Roger e TAMAOKI, Verônica. *Circo Nerino*. São Paulo: Pindorama Circus, 2004.

AZEVEDO, Ricardo. *Axé-music – o verso e o reverso da música que conquistou o planeta*. Salvador, edição própria, 2007.

BAHIANA, Ana Maria; Wisnik, José Miguel e Autran, Margarida. *Anos 70 – música popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979/1980.

BARBOSA, Livia. *Sociedade de consumo*. Coleção Ciências Sociais Passo a Passo. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali – o eterno experimentador*. Coleção MPB-15. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

BASTOS, Cristiano. Moleque maravilhoso, in *Rolling Stone*, n. 35, agosto de 2009. disponível também em <http://www.rollingstone.com.br/edicoes/35/textos/3836/>.

BASTOS, Duda. *Nova Cantoria: movimento poético-musical de Elomar Figueira de Mello, Dércio Marques e Xangai*. Salvador: Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas pela UFBA, 2008. No prelo.

_____. As canções do sertão profundo de Elomar Figueira de Mello. Disponível em <http://philosofurria.blogspot.com/2009/11/as-cancoes-do-sertao-profundo-de-elomar.html>

BASTOS, Marina Beraldo e PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. O desenvolvimento histórico da “música instrumental”, o jazz brasileiro. Simpósio de Pesquisa em Música, 2005.

BAUER, Martin W. e GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som – um manual prático*. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

BERENDT, Joachim E. *Jazz – do rag ao rock*. Coleção Debates, nº 109. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BEZERRA, V. A. *Jazz Brasileiro*, acessado em <http://www.ejazz.com.br/detalhes-estilos.asp?cd=181>.

BORDINI, Ricardo Mazzinni. O PCN – um breve comentário, pp. 143 e ss. In Perrone, C. et alii, *A música de Jamily Oliveira – estudos analíticos*. Porto Alegre: UFRGS, 1994.

BORELLI, Silvia H. Simões. *Cultura brasileira: Exclusões e simbioses in Risério, Antonio e outros, Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Itaú Cultural/Iluminuras, 2005.

BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem – histórias do Clube da Esquina*, 4ª ed. São Paulo: Geração, 2002 [1ª ed. de 1996].

BREIDE, Nadge. *Convergências e derivações em Valsas de Radamés Gnatalli*. Disponível em http://tv.ufrj.br/anppom/sessao15/nadgebreide_cristinagerling.pdf, último acesso em 01/10/2009.

BRITO, Teca Alencar de. *Koellreutter educador – o humano como objetivo da educação musical*. São Paulo: Fundação Petrópolis, 2001.

BURKE, Peter, org. *A escrita da história – novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.

CALADO, Carlos. *Jazz ao vivo*. Coleção Debates, nº 227. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____ *O jazz como espetáculo*. Coleção Debates, nº 236. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____ *Tropicália – a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5ª ed. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*, 4ª edição. São Paulo: UNESP, 2006 [1ª ed. de 1996].

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade – a história e as histórias da bossa nova*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____ *A onda que se ergueu no mar – novos mergulhos na Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CAZES, Henrique. *Choro – do quintal ao Municipal*. Coleção Todos os Cantos. São Paulo: ed. 34, 1998.

CHASE, Gilbert. *Do salmo ao jazz – a música dos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Globo, 1957.

CIRINO, Giovanni. *Narrativas musicais – performance e experiência na música popular instrumental brasileira*. São Paulo: Fapesp / Ana Blume, 2009.

CORDEIRO, Miguel. Uma homenagem aos 460 anos de Salvador. Em http://www.radiometropole.com.br/index_artigos.php?id=VGtSQk5BPT0=. [Último acesso em 22.01.2010].

COELHO, Marcelo. *Crítica cultural – teoria e prática*. São Paulo: Publifolha, 2006.

CONNEL, Andrew Mark. *Jazz brasileiro? Música instrumental brasileira and the representation of identity in Rio de Janeiro*. Los Angeles, CAL., 2002, tese de doutorado.

Conselho Estadual de Cultura da Bahia. Homenagens – Roland Schaffner. Em <http://conselhodeculturaba.wordpress.com/homenagens>.

_____. *Samba – Mensário moderno de Letras, Artes e Pensamento*, ed. fac-similar [contem reunidos os volumes de 1928 e 1929]. Salvador, 1999.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. Da casa de tia Ciata à casa da Família Hermeto Pascoal no bairro do Jabour: tradição e pós-modernidade na vida e na música de um compositor popular experimental no Brasil. In *Música e Cultura*, no 3. Disponível em http://www.musicaecultura.ufba.br/artigo_costa-lima_01.htm [último acesso em 11.01.2010].

_____. *A música experimental de Hermeto Pascoal e grupo (1981-1993): concepção e linguagem*. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes, 1999 [dissertação de mestrado]. Uma versão em inglês encontra-se em <http://www.jstor.org/pss/3060792>

DANKWORTH, Avril. *Jazz – an introduction to its musical basis*. Londres: Oxford University Press, 1979 [1a ed. 1968].

DANTAS, Fred. *Teoria e leitura da música para as Filarmônicas*. Salvador: Casa das Filarmônicas, 2003. [também disponível em <http://www.scribd.com/doc/3998441/GUIA-RESUMIDO-Teoria-e-Leitura-da-Musica-para-leigos>]

_____. *Exercícios diários com o instrumento e leituras complementares*. Salvador: Casa das Filarmônicas, 2005.

_____. A filarmônica hoje [artigo na revista eletrônica da Fundação Cultural do Estado da Bahia]. Disponível em <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/Musica/filarmo.htm> [último acesso em 10.01.2010].

DIAS, Marcos. Deixem a música respirar [entrevista com o músico e professor Rowney Scott]. Revista Muito. Salvador, edição de 17.07.2009. Disponível em http://issuu.com/revistamuito/docs/_68.

DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*, 6ª ed. Coleção Debates / Estética. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ELLIOTT, David J. *Music Matters – a new philosophy of music education*. Nova York / Oxford: Oxford University Press, 1995.

FELDENKREIS, Moshé. *Consciência pelo movimento*. São Paulo: Summus, 1977.
 _____. *Abenteuer im Dschungel des Gehirns – der Fall Doris*. Frankfurt: Suhrkamp, 1981.

FRANCIS, André. *Jazz*. Coleção Opus 86. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

FRANÇA, Inácio. Hermeto Brasileiro Universal. *Revista Continente*, agosto de 2004, p.8-17.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll – uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GADOTTI, Moacir. A questão da educação formal/não-formal. Comunicação apresentada no fórum *Droit à l'éducation: solution à tous les problèmes ou problème sans solution?* em Sion, Suíça, 18 a 22 de outubro de 2005.

[Encontra-se também disponível em http://www.paulofreire.org/twiki/pub/Institu/SubInstitucional1203023491It003Ps002/Educaao_formal_ao_formal_ao_formal_2005.pdf].

GALEANO, Jorge Abel. Uma história pitoresca... permeada de notas musicais e pinceladas coloridas. Disponível em <http://blogs.abril.com.br/lenidavid/2009/05/jorge-abel-galeano-uma-historia-pitoresca.html>.

GALVÃO, Luiz. *Anos 70: Novos e Baianos*. São Paulo: Editora 34, 1997.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de e VENTURA, Zuenir. *70/80 Cultura em trânsito – da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da bossa nova*. São Paulo: Unesp, 2002.

GÓES, Fred de. *O país do carnaval elétrico*. Salvador: Corrupio, 1982.

_____. *50 anos de trio elétrico*. Salvador: Corrupio, 2000.

GOHN, Daniel Marcondes. *Auto-aprendizagem musical – alternativas tecnológicas*. São Paulo: Anna Blume / Fapesp, 2003.

GORITZKI, Elisa. *A interpretação do choro – uma visão a partir do discurso dos chorões de Salvador*. Salvador: UFBA, tese de doutorado, 2009.

GREEN Lucy. *How popular musicians learn – a way ahead for music education*. Hampshire: Ashgate, 2002.

GRIDLEY, Mark et alii. Three Approaches to defining Jazz, in *The Musical Quarterly*, vol. 73, n. 4, 1989, pp. 513-531.

GUERREIRO, Goli. *Retratos de uma tribo urbana – rock brasileiro*. Salvador: UFBA, 1994.

_____. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. Coleção Todos os Cantos. São Paulo: Ed. 34, 2000.

HERNDON, Marcia e MCLEOD, Norma. *Music as culture*, 2a ed. Pensilvania: Norwood, 1982.

HOBSBAWN, Eric J. *História social do jazz*. 4a ed. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*, 5a ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

IKEDA, Alberto. Pesquisa em música popular urbana no Brasil: entre o intrínseco e o extrínseco. *Atas do III Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*, disponível em <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>.

ILLICH, Ivan. *Sociedade sem escolas*, 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 1982.

Jornal CREME. [informativo do Grupo CREME. Seus artigos são de autoria de Jaime Sodré e Moisés Gabrielli, embora nem todos sejam assinados]. Salvador: independente, 1975.

Jornal Uuhh [informativo do Festival de Música Instrumental da Bahia. São diversas edições, muitas delas sem data. É sabido que circularam entre 1980 e 1988,]. Salvador, independente.

LACERDA, Ayêska Paulafreitas de. Trajetória da indústria fonográfica na Bahia. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Santos, 2007. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1351-2.pdf> [último acesso em 04.02.2010].

LEME, Mônica Neves. *Que Tchan é esse? Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo: Annablume, 2003.

LEVY, Pierre. *O que é o virtual?* Tradução de Paulo Neves. Coleção TRANS. São Paulo: Ed. 34, 2001 [1ª ed. de 1996].

LIMA, Paulo Costa. *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. Salvador: FAZCULTURA / COPENE, 1999.

MALTA, Silvana. O bluesman francês que virou sem-teto na Bahia [2008]. Disponível em <http://www.overmundo.com.br/overblog/o-bluesman-frances-que-virou-sem-teto-na-bahia>.

MARINHO, Ivanildo M. e Queiroz, Luis Ricardo S. (org.) *Contexturas – o ensino das artes em diferentes espaços*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2005.

MCGOWAN, Chris e PESSANHA, Ricardo. *The brazilian sound – samba, bossa, and the popular music of Brazil*. Philadelphia: Temple University, 2009.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais – uma parábola*. São Paulo: ed. 34, 2003.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Indiana: Northwestern University Press, 1964.

MIZUKAMI, Maria da Graça N. *Ensino: as abordagens do processo*. São Paulo: EPU, 1986.

MOLINA, Sidney. Egberto Gismonti. In Nestrovski, Arthur (org.). *Música popular brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais – solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva.

MOURA, Diógenes. *Teatro Castro Alves: história e memória*. Salvador: FAZCULTURA, 2005.

MOURA, Milton. A música no Centro Histórico de Salvador. In Gottschall, Carlota e Santana, Mariely (orgs.), *Centro da cultura de Salvador*. Salvador: EDUFBA, 2006, pp. 113 a 133.

MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. Música instrumental brasileira: a experiência do selo Som da Gente. *Atas do IV Congresso Latino-americano da Associação para o Estudo da Música Popular*, disponível em <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>.

MYERS, Helen. *Ethnomusicology: an introduction*. Londres: The Macmillan Press, 1992.

NAHOUM, Leonardo. *Enciclopédia do rock progressivo*, 3ª ed. Niterói: Rock Symphony, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música – história cultural da música popular*. Coleção História &...Reflexões. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NASCIMENTO, Angelina Bulcão. *Trajetória da juventude brasileira – dos anos 50 ao final do século*. Salvador: EDUFBA, 2002.

NASCIMENTO, Joatan. A ‘axé music’, a música instrumental e os músicos da Bahia in FUNCEB, *Revista da Bahia*, disponível em <<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/Musica/axemu.htm>>, 2006. Último acesso em 18.01.2010.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Coleção Descobrimdo o Brasil. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

NEVES, Paulo Eduardo. Discos Marcus Pereira, uma gravadora que foi uma alegoria do Brasil. Em <http://www.samba-choro.com.br/debates/1034059887>, 2002 [último acesso em 12.01.2010].

NOGUEIRA, Ilza. Grupo de compositores da Bahia: implicações culturais e educacionais. Disponível em <http://www.latinoamerica-musica.net/compositores/bahiacomp/nogueira-po.html>

OLIVEIRA, Alda e CAJAZEIRA, Regina, organizadoras. *A educação musical no Brasil*. Salvador: Sonare (Centro de Produção, Documentação e Estudos de Música), 2007.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega de. Grupos parafolclóricos baianos – olhar o passado e entender o presente para redimensionar o futuro. Disponível em <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/danca/parafolclo.htm>.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985/2006.

PELLEGRINI, Augusto. *Jazz – das raízes ao pós-bop*. São Paulo: Códex, 2004.

PERRONE, Maria da Conceição C. e CRUZ, Selma B. Alban. *Instituto de Música – um século de tradição musical na Bahia*. Salvador: edição das autoras, 1997.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. Brazilian jazz and frictio of musicalities. In *Jazz Planet*, E< Taylor Atkins (ed.). Jackson: University Press of Mississippi, 2003, pp. 41-58.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante – cinco lições sobre emancipação intelectual*, 2ª ed. Coleção Educação: Experiência e Sentido. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Coleção Descobrimdo o Brasil. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

RIBARD, Franck. *Le Carnaval noir de Bahia. Identité, ethnicité et fête afro à Bahia*. Paris : L'Harmattan, 1998.

_____. Memória, identidade e oralidade: considerações em torno do carnaval negro da Bahia (1974-1993). *Trajetos*, Revista de História, vol. 2, n.3. Fortaleza: UFC, 2002

RIBEIRO, Hugo e Moreira, Marcos. Educação musical em Sergipe, in Oliveira, Alda e Cajazeira, Regina, organizadoras. *A educação musical no Brasil*. Salvador: Sonare (Centro de Produção, Documentação e Estudos de Música), 2007, pp. 277 a 281.

RISÉRIO, Antonio. *Carnaval Ijexá: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afro-baiano*. Salvador: Corrupio, 1981.

- _____. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Inst. Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.
- _____. *Uma história da Cidade da Bahia*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Versal, 2004.
- RISÉRIO, Antonio et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Itaú Cultural / Iluminuras, 2005.
- ROSA, Helena. História oral e micro-história: aproximações, limites e possibilidades. Disponível em <http://www.cfh.ufsc.br/abho4sul/pdf/Helena%20Rosa.pdf> [Último acesso em 03.04.2010].
- SABLOSKY, Irving L. *A música norte-americana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- SANTIAGO, Patrícia Furst. A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 13, 2006, pp. 52-62.
- SANTOS, Almir. Sé, adjacências e suas nuances. Postado em 04 de abril de 2009 em <http://osvaldocampos.blogspot.com/2009/04/se-sdjascencias-e-suas-nuances.html>. [Último acesso em 19.01.2010].
- SCARABELOT, André Luís. Música brasileira e jazz – o outro lado da história. *Revista Digital Arte*, Ano II, n. 02, outubro de 2004. Acessado em <<http://www.revista.art.br/site-numero-03/trabalhos/07.htm>>.
- SCARASSATTI, Marco. *Walter Smetak: o alquimista dos sons*. Coleção Signos / Música. São Paulo: SESC / Perspectiva, 2008.
- SCHÜLER, Fernando e Axt, Gunter (orgs.) *4 X Brasil – Itinerários da cultura brasileira*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.
- SCHUKER, Roy. *Understanding popular music*, 2ª ed. Londres/ Nova York: Routledge, 2004 [1ª ed. em 1994]
- SILVEIRA, Walter da. *A história do cinema vista da província*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.
- SOUZA, Jusamara (org.). *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Coleção Músicas. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- SOUZA, Ricardo Pamfílio. *A música na Capoeira: um estudo de caso*. Salvador: UFBA, Dissertação de mestrado, 1997.
- SOUZA, Tárik e Andreato, Elifas. *Rostos e gostos da música popular brasileira*. Porto Alegre: L & PM, 1979.
- TAVARES, Tom. Minha música em cena. Disponível em http://www.revistarepertorioteatroedanca.tea.ufba.br/11/arq_pdf/minhamusicaemcena.pdf [último acesso em 15.01.2010].

THOMPSON, Daniella. Jazzing it – an arbitrary look at that nebulous musical form known as Brazilian jazz. Disponível em <http://www.brazzil.com/blasep00.htm> [último acesso em 11.01.2010].

THOMPSON, Paul. *A voz do passado – história oral*, 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

TOYNBEE, Jason. *Making popular music – musicians, creativity and institutions*. Londres / Nova York: Arnold / Oxford University Press, 2000.

VILELA, Gileide et. alii. *Os baianos que rugem: a imprensa alternativa na Bahia*. Salvador: Edufba, 1996.

CAPAS DE LP'S E ENCARTES DE CD'S

ALMEIDA, Cussy de, direção. *Orquestra Armorial*. Continental, n. 1-01-404-100, 1975.

_____, direção. *Chamada*. Orquestra Armorial. Continental, n. 1-01-404-119, 1975.

_____, direção. *Orquestra Armorial*, vol. IV. Continental, n. 1.35. 404.015, 1979.

BONDE XADREZ. *Um toque pra subir*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, sd.

_____. *Bonde Xadrez*. Salvador: edição independente, sd.

BYRD, Charlie. *Bossa Nova Para os Pássaros*. Coleção Original Jazz Classics. [CD, remasterização do LP original. Gravação original em 1962/63] Riverside / Universal, 1992 / 1999.

CALAZANS, Luciano. *Contrabaixo astral*. Salvador: WR/ Calazans, 2003.

COREA, Chick. Coleção Jazz Masters 3. Verve / Polygram, 1993.

CORREA, Djalma. *Baiafro*. Coleção Música Popular Brasileira Contemporânea [LP]. Philips, 1978.

CORREA, Djalma et al. *Nova história da Música Popular Brasileira*. Consultorias de M. Kubrusly e Tarik de Souza. RCA, no HMPB-70. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

FREITAS, Zeca. *Zeca Freitas*. Salvador: edição independente, 2005.

GARAGEM. *Kokoro no uta*. Salvador: Garagem/ Tempo, 1992.

MEIRELLES, Atualba. *Trégua do absurdo – instrumental*. Salvador: Virtual, 2003/4.

MESQUITA, Alex. *Curva do tempo*. Salvador: independente, sd.

NASCIMENTO, Geová. *Transparência*. Salvador: Bahiatursa/WR, s.d.

NASCIMENTO, Milton. *Nova história da Música Popular Brasileira*. Consultorias de Pedro Cruz e Tarik de Souza. EMI-ODEON, no HMPB-06. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

Quarteto Novo / Radamés Gnattali. Série 2 em Um – Dois LP's em um CD. EMI, nº 364 827497 2, 1993. [Originais de 1967 e 1975, respectivamente]

QUINTETO ARMORIAL. *Do romance ao galope nordestino*. Discos Marcus Pereira, MPL 9306, 1975.

_____. *Aralume*. Discos Marcus Pereira, MPL 9345, 1976.

_____. *Quinteto Armorial*. Discos Marcus Pereira, MPL 9381, 1978.

_____. *Sete flechas*. Discos Marcus Pereira, MPL 9416, 1980.

RAPOSA VELHA. *O golpe*. [Compilação em CD do LP Raposa Velha e de uma fita não lançada comercialmente]. Salvador: edição independente, 2005.

SANTANA, Jurandir. *Só Brasil*. São Paulo/ Salvador: Maritaca / Brasken, 2005.

SEXTETO DO BECO. Fundação Cultural do Estado da Bahia. No 5.26.404.024. Gravado nos estúdios Abertura e Nosso Estúdio. Disco independente. São Paulo, 1980.

SMETAK, Walter. *Smetak*. Produção de Caetano Veloso e R. Santana. Gravado no porão do Teatro Castro Alves, Salvador. Fonograma no 6349.110. Guanabara: Philips, 1974.

SMETAK, Walter e Conjunto de Microtons. *Interregno*. Fundação Cultural do Estado da Bahia. Gravado e mixado nos estúdios WR, Salvador/ BA, em 1979. Fonograma no P-80/1002. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1980.

TAMANDUÁ. *Tamanduá*. [com Letieres Leite] Rio de Janeiro: Leblon, 1991.

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS CONSULTADOS

<http://www.acrba.com.br/>

<http://www.apassion4jazz.net/>

<http://www.arcmusic.org/begin.html>

<http://brasilinstrumental.multiply.com/>

<http://brazilianmusic.com/>

<http://www.cesarcamargomariano.com/>

<http://www.chickcorea.com/>

<http://daniellathompson.com/> [*Musica brasiliensis*]

<http://daniv.blogspot.com/>

<http://www.diariosdaditadura.com.br/>

<http://www.dicionariompb.com.br/>

<http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/>

<http://edisonmachado.blogspot.com/>

<http://www.ejazz.com.br/>

http://festivalbaixosalvador.blogspot.com/2009_03_01_archive.html

<http://www.festivalinstrumental.com.br/>

<http://www.gilbertogil.com.br>

<http://www.isleofwightfestival.com/festival-history.aspx>

<http://www.jazzfestivalbrasil.com.br/news/news.html>

<http://jazzstation-oblogdearnaldodesouteiros.blogspot.com/>

<http://www.irdeb.ba.gov.br/index.php>

<http://www.johnmclaughlin.com/>

<http://lagrimapsicodelica.blogspot.com/2006/01/som-nosso-de-cada-dia.html>

<http://www.latinoamerica-musica.net/>

<http://www.locutor.info/>

<http://www.luizamerico.com.br/>

<http://www.luizbrasil.com.br/>

<http://www.michaelbrecker.com/>

<http://www.milesdavis.com/>

<http://www.millarch.org/tag/associa%C3%A7%C3%A3o-dos-pesquisadores-da-mpb>

<http://moinhooficial.com.br/>

<http://mpbantiga.blogspot.com/>

<http://www.mpbnet.com.br/>

<http://musicosdobrasil.com.br/inicio.jsf>

<http://www.nelsonayres.com.br/>

<http://www.nestorhollandacavalcanti.mus.br/>

<http://oglobo.globo.com/projetos/aquarius/default.asp>

<http://www.orquestratabajara.com.br/home.htm>

<http://pt.guitarra-baiana.com/>

<http://www.radamesgnattali.com.br/site/default.htm>

<http://www.rockprogressivo.com.br/>

<http://sajukebox.blogspot.com/>

<http://www.sem cortes.com/>

<http://www.sivuca.net/>

<http://www.sivuca.com.br/>

<http://www.sojazz.org.br/>

<http://www.stevereich.com/>

<http://www.teledramaturgia.com.br/tr.htm>

<http://ultrasom-musical.blogspot.com/2007/10/os-100-maiores-discos-da-msica.html>

<http://www.viamagia.org/instituto.php>

<http://www.waltersmetak.com/index/>

<http://world-jazz-fusion.blogspot.com/>

<http://www.xplastaz.com/>

<http://www.zawinulmusic.com/>

<http://139.82.56.108/> [Memória Musical Brasileira]

<http://2009.montreuxjazz.com/>

DEPOIMENTOS

Abreu, Tuzé, em 23.05.2005.

Aguiar, Carlos, em 18.05.2005.

Américo, João, em 30.08.2007.

Andrade, Paulo, 21.09.2007.

Aranha, Bruno, em 28.08.2006.

Assis, Luizinho, em 18.10.2007.

Bastos, Ivan, em 26.09.2006.

Becker, André, em 20.06.2005.

Boccia, Leonardo, em 21.02.2008.

Brasil, Mou, em 05.10.2006.

Celuque, Kakau, em 15.09.2006.

Chenaud, Carlito, em 18.10.2006.

Costa, Toni, em 05.10.2010 (por e-mail).

Coelho José, e Starteri, Jorge (Jorge Onça), em 26.05.2006.

Cruz, Carlos Lázaro (Cacau do Pandeiro), em 19.10.2007.

Daltro, Andréa, em 15.08.2006.

Dantas, Fred, em 10.05.2005.

Dias, Pedro, em 20.10.2006.

Duarte, Aderbal, em 28.04.2005.

Freitas, José Teixeira (Zeca Freitas), em 28.08.2006.

Gabrielli, Moisés, em 03.04.2007.

Gauter, Marcelo, em 14.06.2006.

Gondim, Paulo, em 27.11.2002 e 09.10.2007.

Gruetzmacher, Thomas, em 31.04.2007 (por e-mail).

Huol, Ivan, em 14.02.2008.

Leite, Letieres, em 17.05.2006.

Lima, Antonio Fernando Burgos, em 20.04.2005.

Marques, Carlinhos, em 19.10.2006.

Mascarenhas, Tadeu, em 19.10.2006.

Meirelles, Ataulba, em 04.10.2007 e 07.07.2009 (por e-mail).

Melo, Cleysson, em 25.08.2006.

Montenegro, Alexandre, em 08.08.2006.

Moura, Alfredo, em 2006 (por e-mail)

Moura, Zito, em 22.08.2006.

Nascimento, Geová, em 25.08.2006.

Nascimento, Joatan, em 21.08.2006.

Nascimento, Lula, em 05.10.2007.

Oswald, Thomaz, em 22.12.2009 (por e-mail).

Pereira, Márcio, em 21.08.2006.

Rodrigues, Elena, em 18.08.2006.

Scott, Rowney, em 08.06.2005 e 09.10.2006.

Silva, Luciano, em 31.08.2006.

Simões, Yacoce, em 20.10.2006.

Souto, Sérgio, em 30.08.2006.

Souza, Kiko, em 13.09.2006.

Tavares, Tom, em 09.08.2006.

ANEXO A – Lista de LPs e CDs lançados por músicos ligados à MI soteropolitana e afins

ANDRADE, Paulinho. *Paulinho Andrade toca Tom Jobim*. Salvador: FAZCULTURA / EVA, 2008.

BOCCIA, Leonardo. *Homenagem*. Salvador: WR, 1984.

BONDE XADREZ. Salvador: edição independente, 1999.

_____. *Um toque pra subir*. Salvador: Secretaria da Cultura e do Turismo, sd.

BRASIL, Luiz. *Brasilêru*. Salvador / Rio de Janeiro: Brasa, 2004.

CALAZANS, Luciano. *Contrabaixo astral*. Salvador: WR/ Calazans, 2003.

CORREA, Djalma. *Baiafro*. Coleção Música Popular Brasileira Contemporânea [LP]. Philips, 1978.

CORREA, Djalma et al. *Nova história da Música Popular Brasileira*. Consultorias de M. Kubrusly e Tarik de Souza. RCA, no HMPB-70. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

CORTES, Almir. 2005.

CORTES, Almir e DIAS, Bel. *Choro da Voz*. Campinas, SP: Fundo de Investimentos Culturais, 2008.

DALTRO, Andréa. *Kiuá*. [Música instrumental vocalizada]. Salvador: Estúdio de Invenções, 1988.

DEON JAZZ. *Comunidade Guaporé*. Salvador: edição independente, 2009.

DUARTE, Aderbal. *Toque com Bossa*. Salvador: BRASKEN, 2003.

FREITAS, Zeca. [com convidados] Independente.

_____. *Piano*, Vol. I. Edição do autor, 2009.

GARAGEM. *Kokoro no uta*. Salvador: Garagem/Tempo, 1992.

JANELA BRASILEIRA. Salvador: COPENE, 1997.

LEITE, Letieres e Orquestra RUMPILEZZ. Salvador, 2009.

MEIRELLES, Atualba. *Trégua do absurdo – instrumental*. Salvador: Virtual, 2003/4.

MENENDEZ, Fred. *7 notas*. Salvador: Artesanal, 2004.

_____. *Outros tons*. [Bandolim e guitarra baiana]. Salvador: Artesanal, 2006.

MESQUITA, Alex. *Curva do tempo*. Salvador: independente, sd.

METÁFORA. *Lambe-lambe*. Salvador: Raça, 2000.

MONTEIRO, Humberto. *Aclimático – Música Percussiva contemporânea*. Salvador: BRASKEN, 2006.

NASCIMENTO, Geová. *Transparência*. Salvador: Bahiatursa/WR, s.d.

NEGRÃO, Frank. Soar. Salvador: BRASKEN, 2007.

RAPOSA VELHA. *O golpe*. [Compilação em CD do LP Raposa Velha e de uma fita não lançada comercialmente]. Salvador: edição independente, 2005.

REIS, Bira. *O olhar viajante de Pierre Fatumbi Verger – Trilha sonora da exposição*. Salvador: Fundação Pierre Verer, 2002.

RIOS, Fabrício. *Acordes nas estrelas*. Salvador: Arte de Gravar, sd. [200?]

SANTANA, Jurandir. *Só Brasil*. São Paulo/Salvador: Maritaca / Brasken, 2005.

SEXTETO DO BECO. Fundação Cultural do Estado da Bahia. No 5.26.404.024. Gravado nos estúdios Abertura e Nosso Estúdio. Disco independente. São Paulo, 1980.

SMETAK, Walter. *Smetak*. Produção de Caetano Veloso e R. Santana. Gravado no porão do Teatro Castro Alves, Salvador. Fonograma no 6349.110. Guanabara: Philips, 1974.

SMETAK, Walter e Conjunto de Microtons. *Interregno*. Fundação Cultural do Estado da Bahia. Gravado e mixado nos estúdios WR, Salvador/BA, em 1979. Fonograma no P-80/1002. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1980.

SOUZA, Luciano. *Virtuose*. Salvador: Fundo de Cultura do Estado da Bahia, 2005.

TAMANDUÁ. *Tamanduá*. [com Letieres Leite] Rio de Janeiro: Leblon, 1991.

Anexo B – Partituras

1. *Flutuando*, de Aderbal Duarte, 1978. Composta na época do Sexteto do Beco. Ela exemplifica a transmissão de partituras: alguém a “tirou” de ouvido e passou adiante. O dedilhado sobre as notas é para flauta.

- FLUTUANDO - -ADERBAL DUARTE
-1978-

The score consists of six systems of a grand staff. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The music is written in 6/8 time. The title "FLUTUANDO" and the composer's name "ADERBAL DUARTE" with the year "1978" are at the top. The score includes various chords and fingerings for the flute. The chords are: Em7, Fm7, Gm7, Gb7, and Dm7. The fingerings are: 1, 2, 3, 4. There are also some handwritten notes like "B4 1 2" and "adive, laus i".

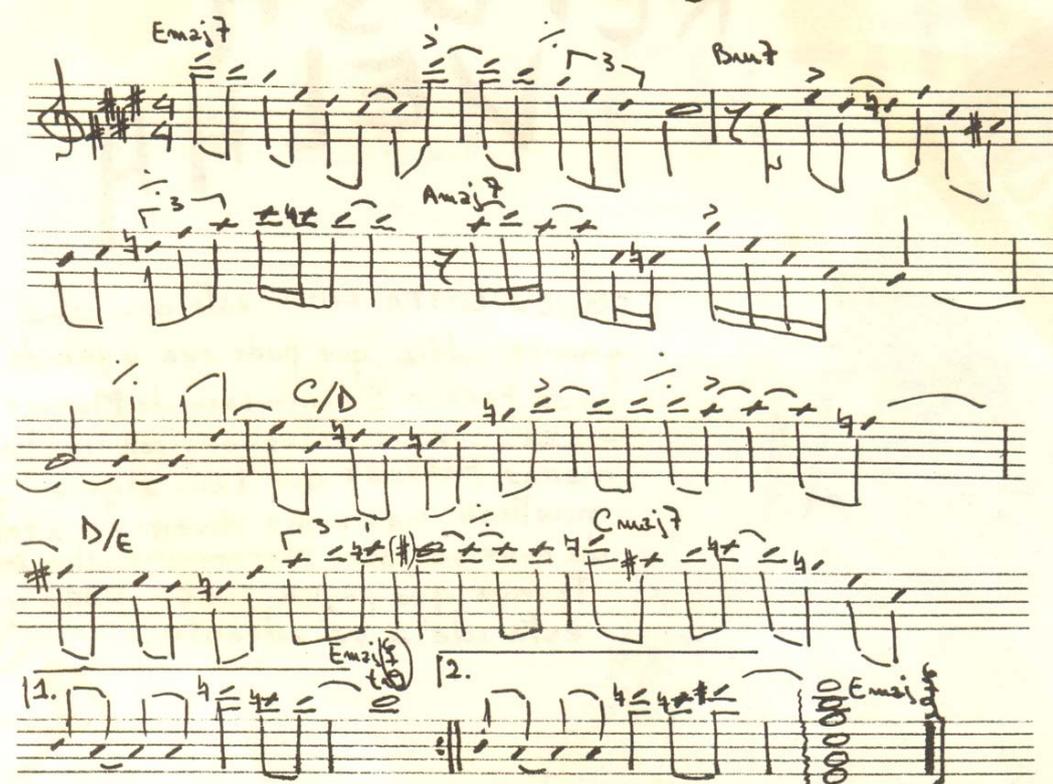
The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The notation is organized into two systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs joined by a brace).
The first system contains three measures of music. The first measure has a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The notes are quarter notes: B-flat, A, G, F, E, D. The bass staff below has the chord symbol *Dm7*. The second measure has notes: G, F, E, D, C, B-flat. The bass staff has the chord symbol *Cm7*. The third measure has notes: B-flat, A, G, F, E, D. The bass staff has the chord symbol *Dm7*.
The second system contains three measures. The first measure has notes: B-flat, A, G, F, E, D. The bass staff has the chord symbol *EbΔ*. The second measure has notes: G, F, E, D, C, B-flat. The bass staff has the chord symbol *Em7* with a '9' above it. The third measure has notes: B-flat, A, G, F, E, D. The bass staff has the chord symbol *Em7* with a '9' above it. A large, stylized flourish or signature is written in the bass staff of the second system, extending across the end of the second and third measures.
Below the second system, there are four more systems of empty grand staves, each with a treble and bass clef joined by a brace.

2. *Encontros*, de Geo Benjamin. Foi veiculada assim em uma das edições do Jornal Uuhh, provavelmente em 1983. Note o tema de 12 compassos, apenas.

// LENNIE DELA NO PRÓXIMO



ENCONTROS GEO BENJAMIN



Ai está a 1ª parte de "ENCONTROS" MINHA COMPOSIÇÃO MAIS RECENTE INPIRADA SOB UM ASTRAL DOURADO. FOI EXECUTADA NO II FESTIVAL DE MÚSICA INSTRUMENTAL DA BAHIA PELA BANDA CORPO E ALMA. POR TALÉM NO FESTIVAL VALE APENA REAFIRMAR QUE FOI UM GRANDE BARATO TANTO NO NÍVEL MUSICAL QTO NA ORGANIZAÇÃO. A EQUIPE DE PRODUÇÃO ESTÁ DE PARABÉNS (ZECA, NICOLAU, FRED ETC.) TALOU

SÔNIA MARRA
FELIPE DI RRA
PAULINHO

Geo

3. *É o silêncio*, de Ângelo Castro sobre poema de Pedro Kilkerry. É uma composição de meados dos anos 90. A caligrafia é do autor. Além da escrita convencional, é preciso ler as cifras. Na segunda página, indicações para o solo: notem que não há melodia depois da palavra "FIM" e o solista deve improvisar sobre as harmonias prescritas.

① *É o silêncio*

Handwritten musical score for guitar, consisting of a single system with two staves (treble and bass clef). The score is titled "É o silêncio" and includes a circled number "1" in the top left. The notation includes various chords, fingering indications (e.g., triplets, slurs), and a key signature of one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line and the word "FIM".

Chords and fingering notations visible in the score include:

- Bb^7_{13}
- $C^{\#7}_{13}$
- $C^{\#7}_{13}$
- $C^{\#7}_{13}$
- Bb^7_{13}
- $A^{\#7}_{9}$
- $D^{\#7}_{9}$
- $G^{\#7}_{13}$
- Dm^7
- $G^{\#7}_{13}$
- $C^{\#7}_{13}$
- $C^{\#7}_{13}$
- $B^{\#7}_{13}$
- Bb^7_{13}
- $A^{\#7}_{13b}$
- $D^{\#7}_{13}$
- $E^{\#7}_{13}$
- $D^{\#7}_{13}$
- $F^{\#}$
- $G^{\#7}_{13}$
- $G^{\#7}_{13}$
- $D^{\#7}_{13}$
- A
- $A^{\#0}$
- Bm^7
- Bb^7_{13}
- Gm^7
- $A^{\#7}_{13}$
- Dm^7
- $Dm^{\#7}_{13}$
- $C^{\#7}_{13}$
- Dm^7

2 *S*

Musical notation system 1: Treble and bass staves. Treble staff has notes with triplets and accidentals. Bass staff has chords: Bb7M, Bbm6, F7M/A, Ab0, Gm7.

Musical notation system 2: Treble and bass staves. Treble staff has notes with triplets. Bass staff has chords: C4(9), Am7, D4(9), Gm7, C4(9)C#0.

Musical notation system 3: Treble and bass staves. Treble staff has notes with a slur. Bass staff has chords: Dm7, Bm7sb, Bb7M, F7M/A, Ab0, Gm7. Includes the text "FIM" in blue and "Solo aqui" below.

Musical notation system 4: Treble and bass staves. Bass staff has chords: Gb7M, F7M, B7M, Bb7M, Bbm6, F7M/A, Ab0.

Musical notation system 5: Treble and bass staves. Bass staff has chords: Gm7, C4(9), Am7, D4(9), Gm7, C4(9), C#0.

Musical notation system 6: Treble and bass staves. Treble staff has notes with triplets. Bass staff has chords: Dm7, C#7, Dm7, Ab0. Includes the text "Solo aqui" and "FIM" at the end.

4. *Icarai*, de Edson Alves. Essa era uma maneira de divulgação de partituras pela Gravadora Som da Gente. Um encarte junto ao LP poderia trazer muitos temas com suas harmonias. Esta veio no LP *Preamar*, do autor.

Icarai Edson Alves

Handwritten musical score for "Icarai" by Edson Alves. The score is written on a single system of six staves. The top staff is the treble clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is the bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes various chords and melodic lines. A circled '3' is written above the first measure of the treble staff. A circled '4' is written below the first measure of the bass staff. The chords are: Am7, D/C, Bm7, E7, E7, Am7, D/C, Bm7, G7, G7, Cm7, B0, Bbm7, A7+, Ab7+, Bb/Ab, Gm7, C7, C7, B7+, Bb7, F#m6/A, Ab7, Ab7, G7+, C7m, C7m, Bm7, Bm7, Bm7, A7+, G7+, Bm7, Bm7. The score ends with a double bar line and a circled '4'.

6. *Pedra que brilha*, de Ataulba Meirelles, lançada no CD *Trégua do Absurdo*, 2004.

Baixo *Pedra que brilha* ataulba
meirelles

$\text{♩} = 114$

Handwritten musical score for the bass part of "Pedra que brilha" by Ataulba Meirelles. The score is written on a grand staff with two treble clefs. It includes a tempo marking of quarter note = 114 and various chord symbols such as C6, BbΔ, Am7, D7, G, FΔ9, Fm7g, Em7, Am7, D7, CΔ, Bm7, CΔ, Em7, CΔ, Dm7, FΔ, FA, Em7, FΔ, F#9, and F#9. The score is divided into measures with measure numbers 5, 10, 15, 20, and 25.

APÊNDICE II – CD

Exemplos de composições de autores vinculados à MI baiana.